

# FILOLOGÍA

AÑO XIV

1970

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS*

"Dr. AMADO ALONSO"

(1971)

# FILOLOGÍA

**Director: FRIDA WEBER DE KURLAT**

**Secretaria: Celina Sabor de Cortazar**

EL INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS de Buenos Aires publica la revista FILOLOGÍA. Las páginas de FILOLOGÍA darán cabida a todo lo que pueda suponer una aportación al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, tanto en su aspecto peninsular como americano. Asimismo publicará trabajos de interés románico general. Las colaboraciones se agruparán en las secciones acostumbradas de artículos, notas y reseñas.

La correspondencia editorial y de canje debe dirigirse al Director del INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS (25 de Mayo 217, Bs. As.); los pedidos de compra y suscripción a la Oficina de Venta de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (Independencia 3065, Buenos Aires).

# FILOLOGÍA

AÑO XIV

1970

## SENTIDO Y UNIDAD DE *RAZÓN DE AMOR*

### INTRODUCCIÓN

En los primeros años del siglo XIII fue escrita *Razón de amor*, en un aragonés infiltrado de castellanismos, en versificación irregular abundante en eneasílabos y no ajena al paralelismo, con rima consonante que acepta algunas soluciones asonantes.

Cuando en 1887 fue descubierta en la Biblioteca Nacional de París, en un manuscrito latino, el hispanista Morel-Fatio vio en ella dos poemas inhábilmente yuxtapuestos: una especie de "pastourelle de sabor provenzal o portugués más bien que castellano" y un debate callejero<sup>1</sup>. Otros vieron la simple superposición de dos textos franceses o provenzales hecha por un traductor castellano<sup>2</sup>, o la mezcla de dos temas, obra del copista<sup>3</sup>. Para Menéndez y Pelayo las dos partes no estaban simplemente yuxtapuestas, pero sí "bastante mal soldadas", resultando el poema de "una contaminación de dos temas derivados acaso de dos fuentes distintas"<sup>4</sup>. Ramón Menéndez Pidal, al publicar en 1905 la versión crítica de *Razón de amor*<sup>5</sup>, señaló "que no se dejan separar tan fácilmente los dos trozos" y consideró los denuestos como un

<sup>1</sup> ALFRED MOREL-FATIO, "Textes castillans du XIII siècle. I, Poème d'amour", *Ro*, XVII (1888), 368-373.

<sup>2</sup> EGIDIO GORRA, *Lingua e letteratura spagnola delle origini*, Milano, 1898, p. 217.

<sup>3</sup> CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELLOS, "Observações sobre alguns textos lyricos da antiga poesia peninsular", *RLus*, VII (1902), 1-32.

<sup>4</sup> MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. I, Madrid, 1890.

<sup>5</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Razón de amor con los Denuestos del Agua y del Vino*, *RHi*, XIII (1905), 602-618.

episodio en medio del idilio, que acaso tuviese una continuación que cerraría la obra. Si bien Menéndez Pidal sólo ofrece relaciones entre la introducción y el debate, y no entre éste y la escena amorosa, se decide por la unidad del poema como ya lo había hecho Monaci<sup>6</sup>. Años después, en 1957, el gran maestro retitula el poema, con el fin de expresar mejor su unidad, llamándolo *Siesta de abril*. Pero a pesar de querer subrayar con nuevo título la unidad estructural de *Razón de amor*, debilita su afirmación al agregar que “se yuxtaponen en *Siesta de abril* dos temas discordantes entre sí, de una parte la fantasía idealista de dos enamorados... y de otra parte, una disputa de tono realista, entre el agua y el vino, tema también frecuente en la poesía goliarda.”<sup>7</sup> Temáticamente *Razón de amor* no ha parecido menos ambigua: reflejo de la poesía provenzal, francesa o galaica para unos, canto de primavera dentro de la tradición de las mayas para otros<sup>8</sup>.

Opiniones tan diversas no son mero fruto del capricho crítico. *Razón de amor* es la criatura enigmática de una época en la que se conjugaban muchas corrientes ideológicas y artísticas. Además su autor la dotó de curiosos elementos: un clérigo enamorado que no había visto nunca a su amada, dos vasos de milagrosa virtud, una paloma misteriosa; al lado de los cuales conviven temas tan convencionales como el *locus amoenus* y la *descriptio puellae*.

Desde que Menéndez Pidal publicó la versión definitiva de la obra, la exégesis se hizo posible y necesaria para su auténtica

<sup>6</sup> E. MONACI, *Testi basso-latini e volgari della Spagna*, Roma, 1891, pp. 99-100.

<sup>7</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, 1957, p. 158.

<sup>8</sup> MENÉNDEZ Y PELAYO, op. cit., considera a *Razón de amor*, reflejo de la poesía provenzal o galaica, “probablemente el autor no es más que un traductor”. CEJADOR, en *La verdadera poesía castellana*, Madrid, 1921, vol. V, pp. 97-106, afirma el entronque de nuestro poema con las mayas. A. GONZÁLEZ PALENCIA y EUGENIO MELE lo relacionan con “las pastorales y composiciones que BARTSCH recogió bajo el título, un poco genérico, de *Romanzen* [und *Pastourellen*]”, *La Maya*, Madrid, 1944, pp. 17-18.

comprensión. Y así lo intentaron Leo Spitzer<sup>9</sup> y Alfred Jacob<sup>10</sup>. El primero vio en *Razón de amor* un poema inspirado por la erótica goliarda; el segundo, una alegoría cristiana. Y en verdad, en nuestro poema coexisten temas de muy distintas fuentes; ya que sería falso mantener barreras estrictas en la sensibilidad cultural y poética de la Edad Media, como en la de cualquier otra época. *Razón de amor* encierra en sí, por ser hija de su siglo, la enorme riqueza de una tradición lírica ya madura; y es portadora de una visión del mundo y del hombre que solo puede ser comprendida desde una perspectiva histórica. Una vez situada la obra en el mundo que fue y es su savia vital, podremos comenzar a comprender su sentido, y después de aprehender la razón y la función de los elementos que hay en ella, ver cómo estos se estructuran en el organismo complejo del poema.

Para analizar el mundo de *Razón de amor* he elegido la perspectiva cortés, porque de entre las muchas que acaso sean posibles, ninguna me ha parecido tan cercana a los propósitos del autor. El elemento cortés en *Razón de amor* ha sido mencionado por varios autores<sup>11</sup>, pero ninguno se ha detenido a intentar la exégesis del poema desde este punto de vista, tal vez porque en una obra tan grávida en interrogantes y posibilidades interpretativas pareció más tentador y sorprendente hallar la revelación a través de elementos que indudablemente existen en ella, pero en sordina.

El autor de *Razón de amor* ha recorrido Europa para aprender cortesía, su propósito explícito es "cantar de fin amor", y el objeto de su amor es una dama lejana, una dama nunca vista. Los tres son elementos eminentemente cortesés y decisivos en

<sup>9</sup> LEO SPITZER, *Razón de amor*, Ro, LXXI (1950), 145-165. Este artículo fue reeditado en *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, 1962, pp. 41-58, edición que se usará en este trabajo.

<sup>10</sup> ALFRED JACOB, "The *Razón de amor* as Christian Symbolism", *HR*, XX, n° 4 (1952), 282-301.

<sup>11</sup> Además de los ya citados es oportuna la indicación de RAFAEL LAPESA en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, 1967, p. 50: "Escrito por españoles del Centro peninsular y en su lengua, solo se conserva un poema anterior al siglo XIV que responda con fidelidad a la ortodoxia del amor cortés: la deliciosa *Razón de amor con los Denuestos del Agua y del Vino*."

nuestro poema: uno apunta al ser del poeta, otro a su propósito, el tercero al objeto inspirador. No he podido encontrar otros elementos que sean tan determinantes como estos tres del mundo del poema, u otros que, divorciados de estos, los nieguen o contradigan. En mi trabajo he tratado de no forzar el sentido literal del poema para imponerle una interpretación, más o menos arbitraria, que desnaturalizaría su esencia. Toda interpretación simbólica leída en una obra literaria debe estar apuntalada por el sentido literal de la misma. Por supuesto, un poema medieval encierra un contenido simbólico, pero ¿qué poesía verdadera no lo encierra? Indudablemente he intentado penetrar en el simbolismo de *Razón de amor*, y en este peregrinaje he querido ser guiada por el clérigo-poeta, pues el significado de *Razón de amor*, en sentido estricto, solo puede ser aquel que ha querido darle su autor. Es necesidad básica para el lector atento descubrir el propósito, el fin del autor. Afirmaciones explícitas del mismo en el cuerpo del poema son, por supuesto, altamente significativas, así como lo son la tendencia general de la obra, la evidencia interna de su temática y el método de exposición.

El autor de *Razón de amor* es bien explícito, tanto respecto al tema de su poema como a su propósito. Él quiere “cantar de fin amor” y desde los primeros versos declara que la suya será razón “feyta d’amor”. La obra está dirigida a aquellos que triste tienen el corazón porque, de entenderla, en ella encontrarán verdadero mensaje de alegría, de “joi”, que es la atmósfera misma que respira el amante cortés. El tema que da unidad a toda la obra es “fin amor”; y su propósito enseñar, a través de la visión simbólica del poeta, un evangelio de dicha lograda gracias al amor cortés. Para decirlo brevemente, *Razón de amor* es, por su tema y propósito, un *enseignement* de amor, embrionario, por cierto, pero no por eso menos auténtico; y el poeta permanece fiel a su objetivo a lo largo de todo el poema, configurando así su unidad estructural. O sea, que su propósito doctrinario da a la obra no solamente su contenido sino también su unidad formal. Hemos visto cómo la unidad de *Razón de amor* ha sido negada al considerarse la obra como mera yuxtaposición e incluso como

inhábil yuxtaposición de dos temas diferentes. Es de creer que las dudas respecto a su unidad y valor se deben a haber perdido de vista, desde la miopía de nuestro sistema de valores, el mundo ético, simbólico y estilístico del siglo XIII; mundo en el cual el amor no solo era efusión anímica o instinto genésico, sino arte que llevaba al ennoblecimiento del ser humano, y cuyas reglas estaban bien establecidas en una ética y una preceptiva casuística que exigían un esfuerzo emotivo e intelectual, como todo arte reclama.

El canto de amor cortés era, para los iniciados en él, receptáculo de infinitas sutilezas y ambiguas alusiones, como lo evidencia la lírica provenzal, particularmente el "trobar clus". Pero en poesía, desde siempre, no necesariamente todo lo simbólico debe tornarse alegoría explícita que ha de ser dilucidada por el poeta cuidadosa y metódicamente, condenando así al lector a una total pasividad. El símbolo claro, pero no aclarado, requiere de nosotros una actividad que en cierto modo nos hermana con el poeta, en un esfuerzo de recreación que nos lleva a la intimidad misma de la obra y a la intuición de su auténtico ser.

En la arquitectura y las artes plásticas medievales, así como en la misma visión de la naturaleza para ojos del siglo XIII (y sobre todo para los de un poeta que es clérigo-escolar) este simbolismo inmanente está enraizado en lo más entrañable de la realidad, al estar enraizado en "la justificación lógica de la educación de la época y en la tradición científica y religiosa dominante"<sup>12</sup>. No debe, pues, confundir nuestra mentalidad del siglo XX esta actitud, no solo intelectual sino también vital, de la sensibilidad del medioevo. *Razón de amor* nació y vive en un cosmos simbólico y en eso, como en tantos otros aspectos, es verdadero espejo de su época.

En un poema del mismo siglo, pero posterior, el *Roman de la Rose*, elaborado y complejo *ars amandi*, su segundo autor, Jean de Meun, se llama a sí mismo "clérigo de amor" y considera su obra un tratado sobre los misterios del arte amoroso. El autor

<sup>12</sup> SÜHEYLÄ BAYRAV, *Symbolisme Medieval*, Paris, Presses Universitaires, 1957, p. 35.

de nuestra *Razón*, dice que a muchas dueñas sirvió al aprender cortesía; Jean de Meun se declara aquel que ha servido a Amor "toute sa vie" (v. 10569). El paralelo en las actitudes es bien evidente. En la gran obra francesa la alegoría es explícita, amplia y rica; en el breve poema español el simbolismo es alusivo, el desarrollo sumario, pero el propósito y la actitud son, en ambos, idénticos.

*Razón de amor* es un *enseignement*, pero no es de esperar en una obra poética la exhaustiva casuística, el rigor expositivo y la claridad didáctica de un tratado como el *De Amore* de Andrea Capellanus. La diferencia entre una obra y la otra es la que hay entre un manual de instrucción y auténtica poesía, incluso si en ambas el propósito del autor fue didáctico. Porque la realidad de *Razón de amor* es, y debe ser, realidad poética.

Si nuestro poeta hubiera sido simple popularizador de ideas y reglas, posiblemente *Razón de amor* ofrecería la misma claridad que exhibe, en campo bien distinto por cierto, un poema como *Elena y María*, que sigue fielmente los modelos tradicionales de su género. Pero nuestro clérigo está verdaderamente impregnado de la esencia del canto de amor cortés, y como dijo Bernart de Ventadorn, quizás el más excelso poeta de la lírica provenzal:

Chantars no pot gaire valer  
si d'ins dal cor no mou lo chans;  
ni chans no pot dal cor mover  
si no i es fin' amors corans<sup>13</sup>.

Las fuentes de *Razón de amor* pertenecen, como es natural, al venero de la tradición poética medieval. Pero no son las fuentes sino la actitud del poeta lo que determinó su originalidad y transformó la tradición, vertiéndola en los moldes inéditos de su quehacer artístico, seleccionando de ella lo que sirviera a su propósito. Las tradiciones goliardas, folklóricas, cristianas y especialmente trovadorescas, alimentaron su sensibilidad creadora, pero su visión y su poema son tan solo suyos, y no simple reflejo

<sup>13</sup> MARTÍN DE RIQUER, *Las albas provenzales*, Barcelona, 1944, citado por GUILLERMO DÍAZ-PLAJA en su artículo esencialmente historiográfico sobre el poema, "Poesía y diálogo: *Razón de amor*", EE, 5 (1960), 24.



de materiales heredados. Pocos juicios han sido más atinados respecto del valor de nuestro poema que el de Fitzmaurice Kelly, que escribió, corto tiempo después de descubierto el poema:

Quienquiera que haya sido el autor —y la observación muestra que era un sujeto conocedor de los modelos franceses, provenzales, italianos y portugueses— se distingue por cualidades afines a las del genio. Su delicadeza y variedad de sentimiento, la magistral factura de su obra, su meditado lirismo, todo anuncia el advenimiento de un artista completo, de un escritor que no se satisface de simples narraciones rimadas, sino que imprime a sus poesías el sello distintivo de una personalidad independiente <sup>14</sup>.

*Razón de amor* nos ofrece un *enseignement* de “fin amor”, pero no todo deriva de Capellanus ni de otras preceptivas de la erótica cortés, que el poeta pudo haber estudiado por esas tierras donde aprendió cortesía. El poema tiene una frescura y una vitalidad que harían difícil negar la actividad independiente de la razón y la propia experiencia de un poeta “que siempre dueñas amó”. Clérigo de amor, como Jean de Meun, puede ahora enseñar su arte, que es arte de amor. Clérigo poeta, “que sabe mucho de trobar”, ese arte está encarnado en sustancia poética. Y su propósito didáctico cobra cuerpo en su intención estética.

## ÉTICA Y ERÓTICA

### 1. — *Los protagonistas*

La doncella de *Razón de amor* es un compendio de las perfecciones físicas femeninas que admiraba el siglo XIII (vs. 56-75). Los romances franceses pintan retratos muy semejantes de jóvenes de tez blanca y rosa, pequeña boca de labios llenos, nariz recta y talle fino <sup>15</sup>. La poesía española cantó este tipo femenino

<sup>14</sup> FITZMAURICE KELLY, *A history of Spanish literature*, London, 1898. traducción castellana de BONILLA Y SAN MARTÍN, Madrid, 1901, pp. 89-90.

<sup>15</sup> KARL BARTSCH, *Romanzen und Pastourellen*, Leipzig, 1870, p. 25, n° 29 vs. 10-25; p. 40, vs. 9-12. Todas estas descripciones responden al *topos* de la *descriptio puellae*.

al describir los muchos encantos de Santa María Egipcíaca. La descripción de la vestimenta es también frecuente en la poética medieval, y suele ser muy minuciosa. Hermosura y elegancia formaban una unidad; por lo cual tanto la literatura como la plástica de la Edad Media se recrean en hacer visible hasta la última joya el exquisito conjunto de gracias que es la amada ideal.

Pero es muy probable que en *Razón de amor* este énfasis en la elegancia y la calidad de las ropas esté ligado a una preocupación que trasciende la estética. El poeta hace notar que el manto de la doncella era de "xamet", tela costosa, y que sus guantes no eran de villano origen, insistiendo así en la calidad de la vestimenta, para a través de ella presentar la calidad de la doncella y, luego, su propia calidad.

Los trovadores provenzales raramente se detenían a describir la belleza física de la amada, bastándoles con evocar sus encantos sin detallarlos. Pero el principio es el mismo para ellos la belleza física es inseparable de las cualidades morales, y toda cualidad moral en el mundo cortés depende de una: la cortesía<sup>16</sup>. La detallada descripción de la hermosura y la elegancia de la doncella de *Razón de amor* apunta a sus cualidades de dama cortés. Luego será completado el retrato de su cumplida cortesía por otros rasgos morales bien definidos, que confirmarán al lector en la primera impresión producida por el retrato físico. En el mundo cortés la belleza era una virtud total, que trasuntaba todo el ser de la dama; de ahí que en vez de ver un desorden conceptual en la evaluación de sus excelencias hemos de intuir la unidad físico-ética de la amada ideal. Así la aparente mezcla de cualidades en el retrato de la amada de Arnaut de

<sup>16</sup> *La lírica de los trovadores*. Edición M. DE RIQUER, Barcelona, 1948, p. 263.

Can eu remire so cors gai,  
com es be faihz a totz chاوزitz,  
sa cortezi'e sos bels ditz,  
ja mos lauzars no m'er avans;  
e'obs m'i auri'us ans enters,  
si.n voli'esser vertaders,  
tan es cortez'e ben estans. (Bernart de Ventadorn)

Véase también p. 257.

Marueilh evoca la existencia simultánea de perfecciones que configuran su perfección total. La primera en ser nombrada, por ser compendio de todas, es "corteza":

Corteza domn'e conoissen,  
 e de bon grat a tota gen,  
 apreza de totz benestars,  
 en fatz, en ditz et en pensars:  
 la cortezi'e la beutatz  
 e.l gens parlars e.l bels solatz,  
 l'ensenhamens e la valors,  
 e.l gens cors e.l fresca colors  
 lo bels ris, l'esgarz amoros,  
 e' l'autri benestar de vos,  
 e.l bel fait e.l dig agradiu  
 mi fan la noit e.l jorn pensiu <sup>17</sup>.

En *Razón de amor* la doncella se va revelando paulatinamente. Pero este primer paso del retrato es revelación que, trascendiendo la belleza física, nos dirige ya a su realidad total de ideal femenino, en el cual coexisten cuantas perfecciones sueña el poeta cortés. El retrato, aparentemente convencional, nos descubre como primera cualidad su elegante belleza, rechazando explícitamente el elemento villano. Es muy común en el medioevo la antítesis villano-cortés, designando ambos vocablos tanto categorías sociales como morales, y muchas veces más morales que sociales. En la descripción física se da, pues, doble pauta para el descubrimiento de la cualidad esencial entre todas en el mundo cortés: la cortesía. Y como de cortesía estará impregnado todo el poema, el retrato de la doncella se estructura temáticamente en un todo significativo dentro de la concepción cortés de la vida.

El autor de *Razón de amor* se presenta como maestro en cortesía (vs. 5-10), aprendida amando damas por tierras de una Europa que hacia el siglo XIII ya había madurado los frutos de una erótica nacida en Languedoc y Provenza. Desde mediados del siglo XII la conoció el norte de Francia, bajo los auspicios de Leonor de Aquitania y sus hijas. Llega poco después a la lírica alemana, y por el norte de Italia pululaban los mi-

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp. 471-472.

nistriles provenzales inspirando a los poetas locales. Peire Vidal, Gaulcen Faidit y Raimbaut de Vaqueiras visitaron el norte de Italia y poetas italianos como Lanfranc Cigala, Bonifazio Clavi y Sordello escribieron en *langue d'oc*.

Peregrino por comarcas donde la concepción cortés de la vida había sido fervorosamente acogida y aclimatada, nuestro escolar la aprendió del único modo posible: "siempre dueñas amó"; porque como Peire de Auvergne dice a Bernart de Ventadorn, la cortesía es cualidad indisolublemente unida a la conducta amorosa<sup>18</sup>. Así como es necesario amar para ser cortés, es absolutamente necesario ser cortés para amar y ser amado. Andrea Capellanus en su *De Arte Honestae Amandi*, una de esas obras que son espejo de una época y una civilización, afirma en la didáctica claridad de su prosa latina que nadie hace nada bueno o cortés "a menos que derive de la fuente del amor", pues "el amor es el origen y la causa de todo bien" (I, 6, A), y entre los doce mandamientos del dios del Amor el penúltimo es: "En toda circunstancia serás cortés y bien educado" (I, 6, E). El hecho de que se haya escrito un tratado didáctico sobre el arte de amar, con reglas inviolables para ser amante cumplido, evidencia la necesidad, por lo menos teórica, de aprender una preceptiva erótica. Amar es arte y arte difícil en esta *Aetas Ovidiana* del siglo XII y XIII, durante la cual el *Ars Amandi* del romano fue penetrada y transfigurada por el nuevo espíritu del mundo cortés. Habiendo reverdecido en nueva primavera, el concepto de amor como arte fue codificado por Capellanus y debatido en la sofisticada casuística de las cortes de amor. Era pues fundamental ser instruido en tal arte, y la dama era, por supuesto, el instructor (*De Arte Honestae Amandi*, I, 6, A). El escolar de *Razón de amor*, a través de su servicio a muchas dueñas, aprendió cortesía. Y por ser cortés mereció ser amado, como lo proclama la doncella (vs. 82-87). Tampoco pone él en

<sup>18</sup> *La lírica de los trovadores*, p. 215. BERNART VON VENTADORN, *Seine Lieder*. Ed. C. APPEL, Halle a. S., 1915, p. 345:

Tota corteza fazenda

solatz, chanz e jois e ris

mou ben d'amor: so m'es vis. (Pons de la Gardia)

duda su mucha cortesía; esta hará que la niña no le tema, ya que sus maneras dirán de su condición, y por sus maneras será su fama confirmada:

100 pero se que no me conoçia,  
que de mi non foyrya<sup>19</sup>.  
Yo non fiz aqui como uilano,  
leuem e pris la por la-mano.

Encontramos aquí nuevamente la tradicional antítesis entre cortesía y villanía usada para reafirmar la calidad del personaje. También a través de ella nos fue presentada la doncella, gracias a aquellos finos guantes que no había recibido de villano. Y es de notar que cuando por fin se reconocen, y el escolar se da a conocer como el donante, la primera mención de la antítesis agregará su carga repetitiva al retrato del clérigo cortés. Cuando la amada, en el júbilo del primer encuentro, lo besa transportada de alegría, cúmplase lo que Guillaume de Lorris pone en boca del Amor:

1951 Tu me baiseras en la bouche  
A qui aulcun vilain me touche,  
Je n'y laisse mye atoucher  
Chascun vilain comme ung boucher,  
Mais estre doit courtois et frans...

Aun antes del reconocimiento la doncella había alabado al amado desconocido (de cuyas virtudes sabía por el imprescindible mensajero del amor cortés) loando la acabada maestría poética y el límpido origen familiar de este "mancebo barua punnientes" (v. 115). El enamorado está en la flor de los años. Es joven, pero no adolescente, pues "antes de su dieciochoavo año no puede un hombre ser verdadero amante"; cualquier naudería le embaraza, haciéndole perder las tan preciadas buenas maneras. Pero sobre todo el hombre demasiado joven es incapaz

<sup>19</sup> Una sugestión oral del profesor Aurelio Espinosa, Jr. ayudaría a aclarar el sentido de estos pareados:

Pero que no me conocia  
se que de mi non foyrya.

de constancia alguna, y ya veremos cómo la fidelidad es requisito primordial del amor cortés (*De Arte Honeste Amandi*, I, 5).

Mancebo cortés y fino trovador, tal se retrata el autor del poema. Dechado de cortesía y belleza es su amada. Pero la cortesía implica en el mundo del "fin amor" un conjunto de virtudes, cuya existencia o carencia confirmarán o anularán la autenticidad de este retrato y la verosimilitud de una interpretación del poema desde la perspectiva de la ética cortés.

## 2. — *Las virtudes corteses*

La cortesía exige la práctica de ciertas virtudes y la exclusión de ciertas formas de conducta. Recordando el concepto de virtud como hábito del alma, es posible ver en la cortesía no solo una categoría del hacer, sino también una categoría del ser. Algunas de estas virtudes son necesariamente aquellas que su momento histórico consideró como esenciales. Toda la estructura social y política del mundo feudal estaba en buena parte asentada sobre el juramento de fidelidad entre señor y vasallo, principio que aseguraba el orden jerárquico y la estabilidad del mundo medieval. Considerada virtud primordial, la fidelidad es condición absoluta en toda relación humana y, lógicamente, en la amorosa.

Siendo virtud imprescindible para la cortesía, es muy frecuente en los testimonios literarios la ecuación leal, fiel, cortés. Y así como cortesía y fidelidad son inseparables, es propio de la villanía el engaño y la falsedad<sup>20</sup>. De este modo la antítesis villanía-cortesía encuentra lógico paralelo en la de felonía-lealtad. Gracias a su fidelidad el amante merece y obtiene el amor de

<sup>20</sup> *La lírica de los trovadores*, p. 81:

per lieys serai o fals o fis,  
o drechuriers o ples d'enjan,  
o totz vilas o totz cortes, (Cercamón)

En el *Roman de la Rose* una de las cinco flechas del arco del Amor es "Franchise", llena de "Cortoisie" (v. 941), pero el Amor tiene en otro arco una flecha envenenada de "felonie", cuyo nombre es "Vilanie" (v. 962).

la dama <sup>21</sup>. En Andrea Capellanus podrían espigarse innumerables ejemplos para ilustrar ese absoluto requerimiento de fidelidad en el amor cortés, pero baste la fuerza apodíctica de este mandamiento: “Nadie puede tener dos amores a la vez” (II, 8).

El tema de la fidelidad aparece dos veces en *Razón de amor*, la primera referido a la del escolar, la segunda a la de la doncella. Cuando la joven entra cantando en el prado, revela sus temores:

88 Mas d'una cosa so cuitada:  
e miedo-de seder enganada;  
que dizen que otra duena (*l. dona*),  
cortesa e bela e bona, (*o l. buena*)  
te-quiere tan gran ben,  
por-ti pie[r]de su sen;  
e por eso e-pauor,  
que a-esa quieras meior.

A primera vista el escolar parece ser voluble <sup>22</sup>, volubilidad que sería la negación completa de su tan mentada cortesía. Pero al tornarnos una vez más hacia la lírica provenzal, oímos la expresión de sentimientos análogos a los de la doncella en los apasionados acentos de una “*trobairitz*” cortés, la Condesa de Día, quien también teme ser “traicionada y engañada” <sup>23</sup>. Pero si bien ambas temen la infidelidad del amado, ninguna de las dos retira sus favores. La condesa, luego de proferir sus angustiados lamentos, lejos de rechazarlo, promete a su amigo la suprema

<sup>21</sup> WALTER PATTISON. *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut d'Orange*, Minneapolis, 1952, p. 29:

A leis tajnh amars tan fis,  
Per que Dieus l'autrejet me;  
C'ad home qui la traïs  
No vole dar la sejnhoria,  
Ni que ja.l fezes revel:  
Qu'ilh non deu esser traya,  
Tan val-mais trop ho espel!

<sup>22</sup> Así lo considera LEO SPITZER, que llama al clérigo “mujeriego que sabe cautivar los corazones” (p. 55), y en nota en la misma página: “es el perfecto amante, algo voluble por cierto.” En verdad, en “el país de la cortesía” el perfecto amante no puede ser voluble ni mujeriego; son atributos excluyentes.

<sup>23</sup> *La lírica de los trovadores*, p. 173.

recompensa del amor cortés, el *asag*<sup>24</sup>, y al hablarle en vez de llamarle felón, traidor, villano como parecería exigir la ocasión, *... mas s'io-te uies una uegada, a- plan me queryes por amada!*. Los méritos de su amado son tantos que teme le hagan irresistible a otras damas. Tal es la verdadera causa de sus sospechas:

Proesa grans qu'el vostre cors s'aizina  
o lo rics pretz qu'avetz me'n atayna,  
c'una non sai loindana ni vezina  
si vol amar vas vos non si' aclina;  
mas vos, amics, etz ben tant conoisens  
que ben devetz conoisser la plus fina,  
e membre vos de nostres covinens.  
Valer mi deumos pretz e mos paratges  
e ma beutatz e plus mos fis coratges<sup>25</sup>.

También nuestra doncella precede la revelación de sus temores con la alabanza al amado: "Quiesquire te devria mas amar" (v. 83) y, como la condesa, confía que sus méritos prevalecerán sobre la supuesta rival:

96 Mas s'io-te uies una uegada,  
a- plan me queryes por amada!

Es muy probable, pues, que las muchas virtudes del escolar causen los temores de la joven, y no su falta de virtud, que haciendo desaparecer en él toda cortesía lo transformarían de clérigo cortés en villano traidor. Los celos no son ajenos a la ética amorosa cortés, ya que implican temer de continuo la pérdida del ser querido, en el cual se condensan todo bien y toda felicidad. Así lo declara insistentemente Capellanus: II - Quien no es celoso no puede amar; XXII - Una sola sospecha respecto a la amada, y los celos y el ardor de amar aumentan; XXVIII - La menor presunción empuja al amante a las peores sospechas.

El hecho de que otra dama ame al poeta no disminuye en nada su cortesía: XXXI - Nada impide a una mujer ser amada

<sup>24</sup> Sobre el *asag*, curiosa prueba de amor de la erótica provenzal, que consistía en pasar una noche en el lecho de la amada, permitiéndose el abrazo y el beso, pero excluyendo "le fait", ver RENÉ NELLI, *L'érotique des troubadours*, Toulouse, 1963, pp. 199-209.

<sup>25</sup> *La lírica de los trovadores*, p. 173.



por dos hombres, ni a un hombre ser amado por dos mujeres (*De Arte Honeste Amandi*).

Es justamente la cortesía, y por lo tanto la fidelidad del amado las que lo hacen eminentemente amable, tanto para la doncella como para cualquier otra dama. Prueba implícita de la lealtad amorosa del clérigo es que este viste una cinta que ella le ha regalado como prenda de amor (vs. 124-125). El amor de la otra dama, que por ser bella, buena y cortés mal podría amar a un villano, lejos de probar su volubilidad, agrega una pincelada más al retrato del clérigo enamorado, espejo de cortesía.

El tema de la lealtad, con que comienza el encuentro, halla eco en la despedida, al separarse los amantes, y esta vez es él quien requiere fidelidad (vs. 139-142). Así como la infidelidad transforma al hombre cortés en villano, la dama infiel deja de ser dama, perdiendo todo honor y virtud<sup>26</sup>. Nuestra doncella, en cambio, desde que aparece en el prado hasta la despedida final, exultante de lealtad y con intensa emoción lírica canta este amor perenne, amor de hoy y de siempre, cuya esencia es la fidelidad total:

80 Amet sempre, e amare  
quanto que biua sere<sup>27</sup>.

La Condesa de Día hace resaltar que, entre todas sus virtudes, lo que la hace digna de ser la elegida es la fidelidad. Nuestra doncella a fuer de cortés es leal, y a la revelación progresiva de su persona se agrega ahora una lealtad apasionada, un amor que es lealtad. La fidelidad de la amada hace sonar una de las notas más líricamente emotivas del poema, y el mundo de *Razón de amor* alberga en sí la primera entre las virtudes corteses: en él no cabe la supuesta volubilidad del amante, cuya lealtad es condición necesaria de su cortesía.

La fidelidad es una cualidad exaltada por todas las éticas.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 115. La dama infiel es, para BERNART MARTÍ, "desleialada e puta provada."

<sup>27</sup> Versión de MOREL-FATIO, op. cit., v. 80:

A oy et sempre aamare.

Es improbable que la cortés hubiera podido inventar virtudes desconocidas antes o totalmente negadas después, ya que en el orden moral poco se crea y nada se pierde del todo. Pero hubo virtudes más específicamente corteses que la fidelidad, entre ellas la largueza. Cercamón, Marcabré y Bernart Martí lamentan el triunfo de la avaricia sobre la liberalidad y la cortesía<sup>28</sup>; Capellanus condena repetidamente al avaro, indigno del amor cortés. Es necesario huir de la avaricia “como plaga peligrosa” porque “el amor abandona siempre su domicilio” (*De Arte Honestae Amandi*, II, 8). Como la falta de largueza excluye cortesía, y por ende amor, nuestro clérigo ha de ser liberal, si en verdad es cortés. Que le haya regalado unos guantes a la elegante doncella no es suficiente índice de liberalidad, pero por boca de la misma joven oímos de otros dones más sustanciales:

116 “Por Dios, que-digades, la-mia señor,  
que donas tenedes por la su amo?”  
“Estas luuas y-es-capiello,  
est’ oral y- est’ aniello<sup>29</sup>  
enbio a-mi es meu amigo,  
que- por la- su amor trayo con migo.”  
Yo connoçi luego las alfayas,  
que yo-ie-las auia enbiadas.

Tales son las prendas de amor de un enamorado liberal, que había aprendido bien sus lecciones de cortesía. A punto tal que, maestro en ella, puede ahora ayudar a “qui triste tiene su corazón”.

Quien triste tenga el corazón oiga este poema, que es razón de amor (vs. 1-4). En este consejo se encierra el propósito del autor y la esencia de su obra. Poema concebido como medicina del triste, debe ser portador de una recóndita gracia, cuya naturaleza ha de estar íntimamente ligada al amor, pues aquel que lo oiga oirá razón hecha de amor. Y el escolar que la rimó había recorrido Europa en pos de cortesía, porque el arte de

<sup>28</sup> A. J. DENOMY, C.S.B., “Jovens: the notion of youth among the Troubadours, its meaning and source”, *MST*, XI (1949), 7.

<sup>29</sup> MOREL-FATIO, v. 119: es coral y est aniello (*Coral*, en el sentido de ‘collar’ o de ‘joya en coral’).

amar es en verdad “gai saber”. Parece evidente a qué apunta el poeta: en el mundo del amor cortés el remedio del triste es ese estado de gracia, esa radiante atmósfera de júbilo que respira el verdadero amante, que nace en la amada, en el amor, en “joi”.

Partout où l'amour existe, et dès qu'il existe, il se manifeste par une certaine disposition de l'âme, par une impulsion toute particulière a laquelle les troubadours donnent le nom de joi... Le mot de joi... pris à la rigueur... exprime quelque chose d'expansif et d'énergétique, une certaine exaltation heureuse du sentiment et du charme de la vie <sup>30</sup>.

“Joi” es fuente de salud y renovación, cura infalible del triste, o sea del hombre sin amor <sup>31</sup>; es el estado de gracia en que viven los que cultivan fielmente “fin amor” <sup>32</sup>.

Toda la lírica cortés es canto de “joi”. El júbilo primaveral es, para Jaufré Rudel, solo acorde sordo en la gran sinfonía de “joi” de su corazón enamorado:

Pro ai del chan essenhadors  
entorn mi et ensenhairitz:  
pratz e vergiers, albres e flors,  
voutas d'auzelhs e lays e critz,  
per lo dous termini suau,  
qu'en un petit de joi m'estau,  
don nulhs deportz no.m pot jauzir  
tan cum solatz d'amor valen <sup>33</sup>.

Las flores, los árboles, el vergel mismo, están también penetrados de “joi” en el dulce abril de nuestro poema, cuando el clérigo se dispone a cantar de “fin amor”, y como al conjuro de su canto aparece la doncella. Su llegada es oportuna, pues la amada en el mundo cortés es “joi” ella misma, es la “noble,

<sup>30</sup> CLAUDE FAURIEL, citado por DENOMY en “Jois among the early troubadours: Its Meaning and Possible Source”, *MST*, XIII (1951), 179.

<sup>31</sup> Sobre “joi” consultar el artículo de DENOMY, citado en la nota precedente.

<sup>32</sup> *Les poésies de Cercamon*. Ed. ALFRED JEANROY, Paris, 1922, p. 18:

Q'uauc bon Amors non galiet ni trais  
Anz dona joi als arditz amoros.

<sup>33</sup> *La lírica de los trovadores*, p. 102.

encantadora criatura en quien juventud, “joi” y todo bien residen”<sup>34</sup>. Este estado de gracia del “fin amor” es la condición absoluta de toda virtud y la fuente misma del poema<sup>35</sup>. *Razón de amor*, medicina del triste, es canto de “fin amor”, engendrador de “joi”. Sin amor y sin su gracia vivificante la vida humana es un páramo<sup>36</sup>; por eso el enamorado cortés respira la atmósfera bienaventurada de “joi” donde alienta la esencia de su cortesía, porque para decirlo con de Mareuil:

A gran honor viu cui joi es cobitz,  
que d'aquí mou cortesi'e solatz,  
enseignamenz e franques'e mesura,  
e cors d'amar et esportz de servir,  
e chausimenz, sabers e conoisensa,  
e gens parlar e avinens repos,  
a tuich bon aips, per qu'om es gais e pros<sup>37</sup>.

Por eso es tan apropiado nuestro clérigo como autor de un poema que al ser razón de amor será remedio de tristes.

Pero para que el amor sea fuente de “joi”, ha de ser amor verdadero, amor puro, “Amors”, como lo llama Marcabré, y no “Amars”, amor falso y lujurioso. Solo quien cultiva “amors” recibe “jois, paciencia y mesura”<sup>38</sup>. La mesura es automode-

<sup>34</sup> *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*. Ed. R. C. JOHNSTON, Paris, 1935, p. 128:

Franca res avinens  
en cui joi e jovens  
e totz bon aips s'atura.

<sup>35</sup> DENOMY, “Jois...”, 180 ss. *La lírica de los trovadores*, p. 255:

Chantars no pot gaire valer,  
si d'ins dal cor no mou lo chans;  
ni chans no pot dal cor mover,  
si no i es fin'amors coraus.  
Per so es mos chantars cabaus  
qu'en joi d'amor ai et enten  
la boch'e.ls olhs e.l cor e.l sen. (B. de Ventadorn)

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 290:

Ben es totz om d'avol vida  
e'ab joi non a son estatge  
e qui vas amor no guida  
so cor e so dezirer. (B. de Ventadorn)

<sup>37</sup> *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*, p. 121.

<sup>38</sup> *Poésies complètes du troubadour Marcabré*. Ed. J. M. L., Paris, Dejeanne, 1937, p. 180.

ración, autocontrol que, dominando los apetitos, los mantiene sujetos a la razón. Concepto cercano al de virtud aristotélica —el término medio entre dos excesos— relacionado tal vez con el griego *σωφροσύνη*. La medida es una disposición del alma que inspira toda la conducta cortés, social, erótica y moral<sup>39</sup>. Marcabré acentúa el primer aspecto, el mundano, “car·medida es de gen hablar” (XV, 19). Matfre Ermengaut en su *Breviari d’Amor* subraya el aspecto erótico:

Mesure y consiste... a s’en tenir strictement aux caresses licites: “baizar, estrenher, manejar” ... Elle n’est plus seulement ici la moderation de l’homme bien élevé, mais l’art de ménager l’honneur de l’amie et d’exalter le désir, peut-être même à la limite; une technique de la continence relative. Ainsi entendue elle s’oppose a la “leujaria” (imprudencia, légèreté et précipitation)<sup>40</sup>.

La medida es virtud racional por excelencia, factor de equilibrio, cualidad esencial del gentilhomme. Y para la ética cortés es sobre todo la virtud que purifica el deseo sexual refinándolo. El apetito sexual no era considerado en sí mismo pecaminoso; por el contrario, al ser sometido al crisol de la medida se transforma “en la más eficaz fuerza civilizadora a disposición de la humanidad”<sup>41</sup>. Pero del apetito sexual desenfrenado y sin medida nace “fals amars”, sujeto no a razón sino a “leujaria”, abismo de engaño.

Ahora bien, ¿dónde hemos de encontrar en *Razón de amor* estas dos fuerzas antitéticas pero imprescindibles: el deseo físico, sin el cual el amor no existiría, y la medida sin la cual el amor se corrompería? Elementos aparentemente opuestos, en tensión continua, pero cuya existencia simultánea es tan necesaria al amor como lo son el polo positivo y el negativo para el paso de

<sup>39</sup> Montanhagol, citado por MAURICE VALENCY, *In Praise of Love*, New York, 1958, p. 178: “Nothing in the world is more highly prized than measure. And measure is simply that which amends the defect in what is too much or too little. Reason forms its midway, between these two, and makes a virtue out of the two vices by taking from each what it contains of evil.”

<sup>40</sup> RENÉ NELLI, op. cit., p. 57.

<sup>41</sup> MAURICE VALENCY, op. cit., p. 179.

la corriente eléctrica. La medida no suprime el deseo sexual, sino que lo exalta al contenerlo, pues si no lo contuviese, este, al satisfacerse, desaparecería, y con él "fin amor". Elementos en debate pero esencialmente en entendimiento final, creo que lejos de estar ausentes en nuestro poema tienen en él importancia fundamental, y la forma de tensión y acuerdo último que corresponde a su naturaleza: el debate del Agua y del Vino. El Agua mansa, racional y moderada, de "gen hablar", lleva al Vino, que al sabio torna en loco (v. 179) —cuya imprudencia y desmesura están perfectamente caracterizadas en el diálogo— a reconocer:

230 "Par- Dios, diz el- uino, mucho somos en buena razon,  
si comygo tuuieres entencion."

Así pues, fidelidad y largueza, "joi" y medida, no solo aparecen explícita o implícitamente en *Razón de amor*, sino que lo hacen de tal modo que revelan la ética propia del mundo cortés. "Fin amor", fuente de "joi", inspira un poema que es remedio de tristes, en el cual se exaltan virtudes que son esencia de cortesía, y en el que se manifiesta en debate y acuerdo final la tensión fecundante del amor cortés.

### 3. — *Fin amor y "Razón de amor"*

El autor de *Razón de amor* quiere cantar de "fin amor" (v. 55). Comprender este amor será allegarse a la raíz del poema. Pero comprenderlo aceptando sus últimos misterios: que en los límites del amor, como en los del ser, solo habita el silencio. Y acaso por eso la doncella, en el momento culminante del poema, el del beso, "hablar no podía" (vs. 127-129).

Apenas aparece en el vergel cuando hace alusión a otra dama, prendada del poeta: dama en oposición implícita a ella, aunque no carente de virtudes. Ahora bien, en varias poesías del siglo XII los trovadores también aluden a dos damas, en implícita oposición. La otra dama no es del todo buena ni del todo mala, sino que el contraste se plantea entre la cercana "ce qui fut douce mais qu'il (i.e.: Bernart Martí) abandonne parce

qu'elle avilit et la dame lointaine qui elle... étant "la meilleure" mérite seule d'être aimée"<sup>42</sup>. La misma doncella se proclama la mejor, la merecedora del amor del poeta (vs. 96-97). Y es la mejor no solo por sus naturales excelencias, sino porque es la dama nunca vista, la lejana, el "amor de lonh".

108 Diz ella "a- plan, con grant amor ando,  
mas non connozeo mi amado."

No conoce a su amado, o sea no lo ha visto jamás<sup>43</sup>, y solo sabe de él a través del imprescindible mensajero del amor cortés. La doncella es, pues, la amada nunca vista, tan frecuente en la poesía árabe, que acaso inspiró la exquisita sensibilidad de Jaufré Rudel, el poeta por excelencia del "amor de lonh". El tema repercute en muchos otros trovadores, y con Amanieu de Sescas culmina en la ecuación "fin amor": "amor de lonh".

E sabetz que vers es:  
C'om ama, de cor fi,  
Femna que anc non vi,  
Sol per auzir, lauzar<sup>44</sup>.

Pero, ¿por qué esta insistencia en el amor lejano, en la amada desconocida? He aquí la pregunta que nos lleva a la paradoja esencial de este amor que quiere "poseer y no poseer"<sup>45</sup>. La dama lejana —y con mayor razón, la dama nunca vista— lleva al límite de lo posible la exigencia extrema de purificación de la libido, esencial en la erótica cortés. Porque "fin amor" es amor continente, pero no asexual; amor que vive en el deseo nunca satisfecho, gracias al cual tiende a la perfección del ser, al Bien y a la Belleza, a ese estado de gracia que es "joi" y que emana de la amada, estado que solo puede ser conservado venciendo, gracias a medida, la concupiscencia instintiva. El

<sup>42</sup> RENÉ NELLI, op. cit., p. 26.

<sup>43</sup> Es evidente que el verbo "conocer" tiene esta acepción, harto común, reforzada por lo dicho en el verso 96.

<sup>44</sup> Citado por JOSÉ ORTEGA Y GASSET en *Estudios sobre el amor*, Madrid, 1959, p. 180.

<sup>45</sup> LEO SPITZER, *L'Amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Chapel Hill, 1944, p. 27.

poeta, a fuer de humano, desea el más íntimo contacto físico con la amada, pero sabe bien que de cumplirse tal deseo destruiría el objeto de su amor. Y de ahí nace el “amor de lonh”.

C'est l'amour même qui s'est dédoublé en un instinct de contact charnel et un idéalisme plus distante. C'est la conscience de la cupidité, omniprésente dans toute passion amoureuse qui fait concevoir au troubadour le motif de la terre lointaine, la nostalgie du lointain, purifiante <sup>46</sup>.

Amor que negándose a sí mismo se purifica, se perfecciona y finalmente se vuelve castidad, en el famoso verso de Montanhagol. Andrea Capellanus enunció con su habitual claridad esta paradoja de lubricidad y castidad que alienta en el amor cortés:

Un tipo de amor es puro y otro es llamado mixto. Es amor puro el que une los corazones de los verdaderos amantes con completo sentimiento de gozo. Consiste en la contemplación de la mente y el afecto del corazón, y llega hasta el beso, el abrazo y el modesto contacto con la amante desnuda, omitiendo el solaz final, pues este no está permitido a los que desean amar puramente. Este amor se distingue por ser de tal virtud que de él nace toda excelencia de carácter, no es origen de daño alguno, y Dios no ve ofensa en él. Ninguna doncella fue nunca corrompida por tal amor, ninguna viuda o esposa sufrió por él injuria en su reputación. Este es el amor que yo aprecio, sigo y por siempre adoro, y urgentemente, sin cesar, demando de vos. Pero el que es llamado amor mixto se logra en los deleites de la carne y culmina en el acto final de Venus. Este tipo de amor, como podéis claramente ver por lo que he dicho, decae rápidamente y no dura sino corto tiempo, y a menudo uno se arrepiente de haberlo practicado; por él recibe injuria nuestro prójimo, es ofendido el Rey de los Cielos, y de él provienen grandes peligros. No digo esto para condenar el amor mixto, sino simplemente para demostrar cuál de los dos ha de ser preferido.

(*De Arte Honeste Amandi*, I, 5, e)

Manantial de toda virtud, “fin amor” preserva el honor de la amada que el “verdadero amante ha de considerar como de cien veces más valor que la propia satisfacción”, y que lejos de

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 9.



ofender a Dios será por Dios recompensado<sup>47</sup>. Siendo razón y causa de toda excelencia es también fuente de renovación en la que el enfermo más grave recupera salud en “joi”<sup>48</sup>. Para conservar “joi” es necesario, como ya sabemos, mantener el deseo sexual en perpetuo estado de insatisfacción. Y es esta pasión regulada por medida, la que curará al enfermo que beba su eficaz medicina. Pero esto, ¿no lo dice acaso *Razón de amor*?

- 13 Entre-gimas d'un mançanar  
un-uaso de plata ui-estar;  
pleno era d'un claro uino  
que era uermeio e fino;  
cubierto era de-tal mesura  
no-lo tocas la calentura.
- 19 Vna-duena lo-y-eua-puesto  
que era senora del huerto,  
que quan su amigo uiniese,  
d'a quel uino a-beuer-le-disse.  
Qui de tal uino ouiesse  
en la mana quan comiesse:  
e dello ouiesse cada-dia,  
nu[n]cas mas enfermarya.  
Arriba del mançanar  
otro uaso ui estar;  
pleno era d'un agua fryda  
que en-el mançanar se-naçia.  
Beuiera d'ela de grado,  
mas oui-miedo que era encantado.  
.....
- 37 Pleguem a-una fuente p(er)erenal,  
nu[n]ca fue omne que uies-tall;  
tan grant uirtud en-si-auia,  
que-de-la-frydor que-d'i-yxia,  
cient pasadas aderredor  
non sintryades la calor.

El vino es garantía de salud y en el agua reside la “grant uirtud” de la fuente perenal. El vaso de vino fue puesto por la dama para su amado; el deseo nace de lo eminentemente de-

<sup>47</sup> J. COULET, *Le Troubadour Guilhem Montahagol*, Toulouse, 1898, II, ii, p. 87; X, 11, p. 108.

<sup>48</sup> *Poésies de Daudes de Pradas*. Ed. A. H. SCHUTZ, Toulouse, 1953, p. 35.

seable que es la amada, y es lógico que sea la dama, el objeto del deseo y su razón de ser, quien prepare el vino saludable. No se dice quién colocó el vaso de agua por encima del otro, acaso también lo hiciera la señora del huerto, pero no necesariamente. La medida que es temperancia reguladora, virtud equilibrante que hará perenne el deseo, acrecentándolo en la insatisfacción, no emana de la dama, sino que es hábito racional del amante, como lo es la constancia y la lealtad. Por ser función de medida dominar el deseo instintivo es lógico que el vaso de agua esté situado por encima del de vino, de acuerdo con la tradicional jerarquización de las facultades del alma humana que el medioevo, edad entre todas devota de las jerarquías espirituales y temporales, había heredado del pensamiento platónico y aristotélico.

El tema del vino como remedio infalible reaparece en el debate:

246 yo fago al-çiego ueyer  
y-al-coxo correr  
y-al mudo faubla  
y-al enfermo organar.

Es la pasión renovadora, que en la primavera hace a Venus señora de la naturaleza. Pero el Eros cortés, para sobrevivir, necesita del agua medida. Es ella quien alimenta la razón de ser del deseo físico, el amor, que sin el agua vivificante moriría.

195 “Digamos uos las uerdades:  
que no-a homne que no-lo sepa  
que fillo sodes de la-çepa,  
y por uerdat uos digo  
que non ssodes pora comigo;  
que grant tiempo-a que uuestra madre sserye  
[ardud[a],  
ssi non fusse por mi-a iuda:  
mas quando ue[o] que le uan cortar,  
ploro e fago la cinco leuar.”

Al terminar el debate el Vino alude a la eucaristía; gracias a él las almas entran en comunión con el Amor Supremo, mejor

dicho, el propio ser del vino se convierte, se transubstancia en el Supremo Amor.

250 -“asi co[m]dize en-el scripto,  
de [mi] fazen el-cuerpo de Iesu Cristo.”

A lo que el Agua responde que nadie podría participar del Divino Amor si no fuese por ella, que fuente de la gracia inicial del bautismo en acto de amor infinito, hace de los hijos del pecado original hijos de Dios, de un Dios que es eterno acto de Amor (vs. 254-259). Este razonamiento no es esencialmente diferente del anterior. Es el Agua quien hace posibles los efectos saludables del amor, divino y humano, al hacer posible el verdadero amor. En el primer caso esto es presentado en el plano natural, en el segundo en el teológico. En la Edad Media el mundo natural era profundamente pensado y sentido como epifenómeno del celestial. Trasuntada, penetrada de amor divino, la creación era espejo de su Creador.

Justamente por ser amor verdadero, “en el cual Dios no ve ofensa” y no mixto, que “ofende al Rey de los Cielos”, luego de besar a su amado puede exclamar la doncella:

130 “Dios Señor, a-ti-loa[do]  
quant conozco meu amado!”

Difícilmente loaría la joven a Dios, sin blasfemar, por haber consumado “el acto final de Venus”, como lo afirma Leo Spitzer en su exégesis del poema<sup>49</sup>. No solamente es permisible, sino loable y natural que alabe al Señor que le permitió unir su corazón en un beso al de su muy amado poeta, a quien dio las castas, si bien apasionadas, prendas de su amor. Acción de gracias espontánea por la ventura, “joi”, de amar a quien por fin conoce y a quien por fin la conoce.

<sup>49</sup> SPITZER, *Sobre antigua poesía española*, p. 47: “En los dísticos triunfantes... la señora vierte su sentimiento de dicha sexual (vs. 130-134)... subrayo el verbo *conozco*: “ahora conozco (en el sentido bíblico) mi amor!”

## EL MARCO VISIONARIO

1. — *El vergel visionario*

Del mundo refinado, exquisito del amor cortés, en *Razón de amor* hasta ahora solo hemos identificado cuál es la clase de hilos que forman la trama del poema. Estos hilos de "fin amor", para que la trama de la obra sea un cosmos poético y no mero compendio versificado de ideas, deben haber sido entretejidos de acuerdo con un diseño único, en un marco que les dé unidad y forma, donde el poema vive su realidad última. Para comprender cuál es ese factor que estructura y da unidad a *Razón de amor*, cuál es la realidad esencial de sus elementos poéticos es necesario oír con atención la voz del autor, ya que solo él puede decírnoslo. Y los poetas, a diferencia de los tratadistas doctri- narios, suelen decir cosas claras, sin aclaraciones al margen.

Nuestro escolar conocía bien el venero de una larga tradición lírica, y como marco ambiental de su obra eligió un *topos* anti- quísimo: el del *locus amoenus*<sup>50</sup>. Floridos vergeles, con la fami- liar frescura de la fuente, amenizan la lírica de trovadores, tro- veros y goliardos, uso generalizado de un *topos* que no ha sido por cierto ajeno a la poesía española, donde encuentra temprana expresión embrionaria en el *Cantar de Mio Cid*: "Fallaron un vergel con una limpia fuont" (v. 2700) y cobra amplio desa- rrollo en el *Libro de Alexandre* (vs. 936 ss.).

Al ser convención poética el florido vergel de la fresca fuen- te no tiene más significación que la de un colorido telón de fondo. También la ornamentación plana de exquisitos arabescos vegeta- les, familiar a la miniatura y a la tapicería medieval, es puro deleite decorativo; y su valor plástico, como el valor poético del

<sup>50</sup> ERNST ROBERT CURTIUS, *Literatura europea y Edad media latina*. Trad. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, 1955, vol. I, p. 280: "...constituye [el *locus amoenus*] desde los tiempos del Imperio romano hasta el siglo XVI, el motivo central de todas las descripciones de la naturaleza. Ya vimos que el *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado y una fuente o arroyo; a ellos pueden añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa."

*topos* es puramente ornamental. Tanto en un caso como en el otro, los personajes se mueven en un espacio sin profundidad, en una superficie sin proyección, ajena a toda perspectiva.

En *Razón de amor* se describe un vergel muy semejante al del *Libro de Alexandre*:

37 Plegem a-una fuente p(er)erenal,  
 nu[n]ca fue omne que uies-tall;  
 tan grant uirtud en-si auia,  
 que-de-la frydor que d'i-yxia,  
 cient pasadas aderredor  
 non sintryades la calor.  
 Todas yeruas que bien olien  
 la-fuent çerca-si las tenie:  
 y es la saluia, y-sson as rosas,  
 y-el liryo e las uiolas;  
 otras tantas yeruas y-auia  
 que sol-no[m]bra no-las sabria;  
 mas ell-olor que d'i yxia  
 a omne muerto ressuçitarya.

También aquí el vergel de la fuente perenal parece existir en simple dimensión decorativa, y si así fuera en muy poco ayudaría a iluminar los demás elementos del poema. Pero no es este el caso de *Razón de amor*, pues en los versos que inmediatamente preceden a la descripción del vergel dice el poeta:

33 Sobre un-prado pusmi tiesta,  
 que nom fiziese mal la siesta;  
 parti de mi-las uistiduras,  
 que nom fizies mal la calentura.

Es la hora de la siesta, y en ese estado de deslizamiento hacia el sueño aparecen al poeta el jardín, la fuente, las fragantes flores y luego la doncella de límpida hermosura y la paloma del cascabel augural. El uso del sueño como prólogo a una visión, y particularmente a una visión amorosa, se encuentra también en el *Cancionero de Ripoll*:

Si yera somnia forent, que somnio,  
 magno prehenniter replerer gaudio.  
 Aprilis tempore, dum solus dormio,

in prato viridi, iam satis florido,  
virgo pulcerrima... <sup>51</sup>

Si el vergel forma parte de la visión, forma parte entonces del asunto del poema. Ya no será simplemente el lienzo plano donde serpea la línea decorativa de la palabra como ornamento. Se carga de significación, mejor dicho, se abre a una nueva perspectiva de significado. El cuadro cobra profundidad expresiva: el ameno vergel es visión del poeta, y como tal está penetrado de simbolismo.

Chandler R. Post <sup>52</sup> hizo notar que ciertos poemas españoles, donde se describe el encuentro del poeta y una doncella en un escenario natural (cuando estos encuentros “ejemplifican en forma concreta un concepto abstracto, como la unión perfecta entre amantes”), “constituyen una especie de alegoría o simbolismo”. Pero luego, al referirse en particular a *Razón de amor*, cuyo episodio amoroso dice estar más o menos en el plano de la alegoría, se limita a afirmar que “el fondo del episodio es uno de esos convencionales jardines que serán una característica har-to frecuente de los paisajes literarios del siglo XV” <sup>53</sup>.

Como Post partía de la creencia de que el poema consistía en dos fragmentos yuxtapuestos, no le era posible ver en el vergel nada más que el *topos*; pero al negarse su unidad no solo desaparece la dimensión simbólica del vergel, sino que se aniquila el poema mismo. Y al destruirse el poema, nada de lo que hay en él sobrevive: ni vasos, ni vergel, ni enamorados, ya que la única forma de vida que pueden tener es la existencia poética en la totalidad del poema.

Si el vergel forma parte de la visión, entonces orienta la acción en el espacio, o sea, la organiza espacialmente. Al articularse en el espacio de la visión, los elementos de *Razón de amor* definen su realidad última como realidad visionaria; y por ser

<sup>51</sup> F. J. RABY, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1957, vol. II, p. 242.

<sup>52</sup> CHANDLER R. POST, *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1915, p. 5.

<sup>53</sup> POST, op. cit., p. 134.

el vergel espacio visionario cobra sentido en el simbolismo propio del poema, al que contribuye con su simbolismo específico.

Una vez establecido el carácter visionario del vergel, se hace necesario comprender que la acción del poema no se verifica en el espacio físico, sino en el microcosmos del corazón humano; es decir, que el *locus amoenus* puede ser espacio moral o mental más bien que paisaje natural. El *locus amoenus*, como paisaje mental o moral, es frecuente en la lírica medieval. Berceo nos lo dio trasuntado de piedad en la pradera mística de su alegoría religiosa. Los cantores del amor humano, y especialmente del amor cortés, lo usaron profusamente, pues “el marco típico de la literatura del amor cortés es el sueño o la visión”<sup>54</sup>. Como lo proclama el *Roman de la Rose*:

47 Qu'en mai estoie, ce sonjoie  
on tens amorens, plein de joie.

En el poema de Lorris al sueño del poeta sigue la descripción, en menudo detalle, de todas las delicias del jardín, verdadero paraíso terrenal.

También en *Razón de amor* nos hallamos en un edén que, como el de Guillaume de Lorris, es pintado por nuestro escolar en ensueño visionario. Lo que describe es su ensoñación, lo que ve en ella y cómo lo ve a través de ella. De ahí el estatismo casi pictórico de esta parte del poema, pues el protagonista narrador es tanto espectador pasivo como participante activo en el mundo de su ensueño, que es el mundo de *Razón de amor*.

Reducir el vergel a la convencionalidad del *topos* sería arrebatarle a la visión su espacio ideal. El vergel con la fuente de perpetua frescura, el manzanar y el olivo propiciatorios, y los dos vasos que encierran la promesa de salud perenne, configuran el verdadero paraíso del amor. La Fuente del Amor es un tema internacional, “pero la literatura francesa lo recoge por primera

<sup>54</sup> Para un análisis completo del vergel en la literatura cortés ver HOWARD PATCH, *The Other World*, Cambridge, Harvard Univ. Press, 1950, pp. 195-222. Caso interesante del jardín como espacio moral se encuentra en *De Arte Honeste Amandi* de CAPELLANUS (I, 6, c).

vez y lo desparrama a todos los vientos''<sup>55</sup>, que encontró fértil acogida en España, donde entre las muchas voces que lo cantaron, se destaca una anónima del siglo XVI, que invita al caminante a beber de sus aguas:

Luego veréys y oleréys una hermosa y olorosa fuente,  
de la qual sale una boz que siempre dize:  
Todos los que estáys sedientos  
vení a beuer con ardor  
de aquestas aguas de amor...<sup>56</sup>

La fuente de nuestro poema es, como tantas otras de la poesía de los siglos XIII, XIV y XV, un símbolo de renovación y amor. También el olivo y el manzanar tienen valor simbólico, y dentro del marco visionario es particularmente interesante subrayar que el olivo "es el árbol solitario de las visiones amorosas"<sup>57</sup>. La primavera de abril con la fragante sensualidad de la resurrección floral es tiempo tradicionalmente propicio a la experiencia amorosa. En nuestro vergel se recogen así una serie de motivos de secular sugestión erótica. Si el vergel fuera simple ornamentación, su función organizadora de los elementos del poema desaparecería, pero al ser parte esencial de la visión edénica, impregna todos los elementos que existen en su dimensión. No se mueven los personajes sobre el friso homogéneamente plano del *topos*, sino que respiran y actúan en la soñada y profunda perspectiva del paraíso del amor. Jardín que, por ser visión, florece en la mente del poeta, porque el lugar de la acción acaso sea su corazón enamorado; convirtiéndose así el *topos* convencional en la condición imprescindible del poema.

## 2. — *La dimensión visionaria de la doncella*

Siendo el vergel el marco visionario de *Razón de amor*, todos los elementos poéticos que en él existen han de participar de esa

<sup>55</sup> EUGENIO ASENSIO, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, 1957, p. 253.

<sup>56</sup> *Monte de la contemplación*, Sevilla, 1534, fo. A 6 r. Citado por ASENSIO, op. cit., p. 261.

<sup>57</sup> SPITZER, *Sobre antigua poesía española*, p. 44, n. 4.



calidad visionaria. La hora misma, la de la siesta, la de la calentura —que en la primera parte del poema es notable leitmotiv (vs. 18, 36, 46)— el mediodía tardío y cálido, es hora propicia a la visión:

Seguendo el plaziente estilo  
de la deesa Dyana,  
posada cerca de vn filo  
la hora merediana,  
vi lo que persona humana  
tengo que iamás non vio... 58

Joseph Gillet ha estudiado el tema de la aparición meridiana en la literatura española, desde Juan de Mena en adelante <sup>59</sup> y su trabajo proporciona abundantes datos y ejemplos. Desde la antigüedad ha existido la leyenda popular de una aparición del mediodía, de demonio, fauno o ninfa, casi siempre Diana en las Galias, parece ser que Venus en España. Walter Map cuenta cómo Gerberto (el futuro papa Silvestre II) creyó ver a esa hora, en una floresta, una mujer hermosísima; y en el cuento *Henno cum dentibus*, también al mediodía y en escenario semejante, aparece al héroe una doncella encantadora. En Galicia y Portugal sigue siendo hora mágica —“nem de noite, nem de dia, nem ao pino do meio dia” <sup>60</sup>— y Juan Valera, en *Pepita Jiménez*, vuelve a evocar la sugestiva aparición “en medio de la claridad meridiana”:

Era la primera vez que me veía a solas con aquella mujer y en sitio tan apartado [luego dirá “en lo más intrincado, umbrío y silencioso de la verde enramada”] y cuando yo pensaba en las apariciones meridianas, ya siniestras, ya dulces, y siempre sobrenaturales, de los hombres en las edades remotas <sup>61</sup>.

Confrontamos así la tradición popular y literaria de una aparición, frecuentemente femenina, bajo el sol meridiano, en un

<sup>58</sup> *Cancionero castellano del siglo XV*. Ed. R. FOULCHÉ-DELBOSC, tomo 1 (*NBAE*, vol. 19), p. 217 b.

<sup>59</sup> JOSEPH GILLET, “El mediodía y el demonio meridiano en España”, *NRFH*, VII (1953), 307-315.

<sup>60</sup> T. BRAGA, *O povo portuguez*, Lisboa, 1885, vol. II, p. 148. Citado por GILLET, p. 310, n. 12, del artículo mencionado.

<sup>61</sup> JUAN VALERA, *Pepita Jiménez*, Madrid, *Clás. Cast.*, 1927, p. 74.

escenario natural. La mujer suele ser muy hermosa y tener la desconcertante peculiaridad de aparecer repentinamente.

Ahora bien, el autor de *Razón de amor*, muchos años antes que Juan de Mena, nos habla de la aparición de una joven de sin par belleza en la hora mágica, la de la siesta (v. 11). Cuando el clérigo se dispone a cantar de "fin amor", y como el mismo canto de amor hecho milagro de hermosura en ella, llega repentinamente la doncella. La siesta, la súbita aparición de la bellísima joven, la insistencia en el calor de la hora, apuntan al tema de la aparición meridiana. Paréceme harto significativo que esta, en España, esté relacionada con Venus, pues es indudable que nuestra doncella es aparición amorosa. La doncella de *Razón de amor* podría participar de la antiquísima tradición de la aparición meridiana, y en realidad participa de muchas de sus características fundamentales. Pero no de todas, pues no es simplemente una mujer hermosa, una belleza indiferenciada, la que aparece al poeta. La visión del clérigo toma la forma de su amada nunca vista antes, pero adornada de los únicos signos que le pueden dar identidad real para el poeta: las prendas de amor que él mismo le había enviado. El clérigo va a cantar de "fin amor", y ella aparece como una respuesta que participa de la realidad del ansia amorosa del cantor. Cualquier hermosa dama hubiese bastado para satisfacer el deseo amoroso indefinido e indiferenciado; pero no basta al "fin amor" y por eso aparece ella, la amada elegida.

El carácter visionario de la doncella de *Razón de amor* no se limita a su relación con la leyenda de la aparición meridiana. Como ya hemos dicho, es la dama lejana, el *amor de lonh* (vs. 96 y 108), la amada nunca vista, real e irreal como un sueño. Y es que el *amor de lonh* es "una derivación y una variante de la idea del sueño"<sup>62</sup>. El sueño, siendo experiencia interior, ocurrencia anímica, era para la Edad Media, que no había recorrido las tortuosas rutas freudianas, algo que perteneciendo al alma participa de la esencial excelencia de ella, "incluso cuando en

<sup>62</sup> SPITZER, *L'amour lointain...*, p. 27.

ésta se representan ideas que tienen referencia directa a los placeres del cuerpo”<sup>63</sup>. Para Arnaut de Mareuil el goce onírico se daba dentro del dominio de “fin amor”; y el sueño le entregaba la imagen de la amada ausente perfectamente interiorizada, siendo la unión en sueños el símbolo de la unión perfecta que, por ocurrir en el ámbito del alma, no profanaba la naturaleza espiritual de su amor:

Er ai trop dig, non pose plus dir:  
 mos olhs clauzens, fas un sospir,  
 en sospiran vau endormitz.  
 Adones se'n vai mos esperitz  
 tot dreitamen, domna, vas vos,  
 de cui vezer es cobeitos:  
 tot enaissi com eu dezir,  
 la noit e.l jorn, can m'o consir,  
 a son talan ab vos domneia,  
 embrass'e baiza e maneia.  
 Ab que dures aissi mos soms,  
 no volri' esser reis ni coms.  
 Mai volrai jauzens dormir  
 que velhan deziran languir<sup>64</sup>.

El clérigo de *Razón de amor*, en el sopor de la siesta, no es ajeno a ese estado de ensueño, propicio a la visión. Entonces aparece la amada nunca vista, cantando esos amores a distancia. Doble dimensión de lo real y lo irreal de que participa la doncella, casi aparición que da al objeto ideal del amor del poeta figura física de belleza perfecta y voz palpitante de ternura. La amada nunca vista cobra en esta dimensión visionaria la realidad humana, corporal y psíquica, que corresponde al ideal del “fin amor”, del amor cortés.

### 3. — *El beso*

El momento culminante del poema es la unión de los amantes en un beso:

<sup>63</sup> NELLI, op. cit., p. 57.

<sup>64</sup> *La lírica de los trovadores*, p. 476.

126 Tolios el manto de los o[n]bros,  
besome-la-boca e por los oios.

Pero antes de analizar la naturaleza del beso de amor en el mundo del amor cortés, detengámonos en el verso 126. Bien puede ser, como indica Alfred Jacob<sup>65</sup>, que no tenga más significado que una acotación similar en el *Libro de Apolonio*:

178 Aguiso sse la duenya, fizieron le logar,  
Tenpro bien la vihuella en hun son natural,  
Dexo cayer el manto, paro se en hun brial.  
Començo huna laude, omne non vio atal.

No habría necesidad de mayores comentarios si no fuese que habiéndose dado a este episodio connotaciones sexuales<sup>66</sup>, parece oportuno señalar aún otra posibilidad, no menos casta para la erótica cortés, y de carácter marcadamente visionario: la contemplación de la dama total o parcialmente desnuda. En toda la lírica provenzal palpita el deseo ferviente de ver la radiante belleza de la amada sin velos, lo que constituía una de las recompensas lícitas que la dama podía conceder a su amante<sup>67</sup>. La deseada contemplación suele darse en el marco del ensueño, el sueño o la imaginación. Es acontecimiento con frecuencia visionario, que cobra realidad interiorizada en el alma del amante, experiencia no de orden necesariamente óptico, sino contemplativo. Si tal fuese el caso de *Razón de amor* —y un solo verso muy posiblemente convencional es elemento de convicción harto pobre— en nada alteraría la ética amorosa cortés. Más aún, en el marco visionario del vergel paradisiaco, en el ensueño amoroso del poeta, la imagen de la amada, revestida de su propia gracia purificante, sería radiante preludio al beso restaurador.

El beso de la amada era considerado gracia sin par, gracia ennoblecedora, fuente de purificación y perfeccionamiento del

<sup>65</sup> ALFRED JACOB, art. cit., 294.

<sup>66</sup> SPITZER, *Sobre antigua poesía...*, p. 47.

<sup>67</sup> NELLI, op. cit., p. 197. Los ejemplos en la lírica provenzal de la contemplación de la dama desnuda son numerosos; ver *La lírica de los trovadores*, pp. 88, 116-118, 145, 175, 250-251, 289.

amante <sup>68</sup>. En la mágica bienaventuranza del beso el éxtasis simboliza la unión de los corazones, suprema consumación del amor cortés: “De mártir en bienaventurado puede mi señora tornarme con un beso” <sup>69</sup>, con distintas voces pero igual anhelo, canta toda la lírica cortés. El beso de la doncella ha sido beso en éxtasis, gozo inefable donde morían las palabras (v. 129). Bernart-de Ventadorn canta esa unión de las almas en el rapto del beso, beso que es fusión y revelación espiritual, gracias al cual los amantes logran auténtico conocimiento mutuo:

Domna, s'eu fos de vos auzitz  
Si charamen com volh mostrar,  
Al prim de nostr' enamorar  
Feiram chambis dels esperitz!  
Azautz sens m'i fora cobitz,  
C'adonc saubr'eu lo vostr'afar  
E vos lo meu, tot par a par,  
E foram de dos cors unitz <sup>70</sup>.

Es el beso de amor lo que hace posible el conocimiento mutuo de los amantes, en la bienaventuranza de la unión cordial:

132 Agora e-tod bien (conmigo)  
quant conozco meo amigo!

El amor —y no sólo el cortés— es deseo de unión, de fusión, de comunión suprema; de ahí el éxtasis y también la frustración, pues nunca el logro es completo. La perfección del amor y el gozo de amar se dan en la búsqueda del ser amado. El alma amante es un alma en tensión hacia la meta de la unión total. Y el amor es esa dinámica tensión a una meta que, en última instancia, es una realidad escatológica. Porque “tal vez no haya mejor manera de referirse al amor cortés que decir que es un sueño de paradisíaca bienaventuranza” <sup>71</sup>.

<sup>68</sup> *Les poésies de Bernart Marti*. Ed. E. HOEPFFNER, Paris, 1929, p. 3:  
Gen baizen m'estrena  
de que m' asenhora

<sup>69</sup> *Guilhem Peire de Cazals, Troubadour du XII siècle*. Ed. JEAN MOUZAT, Paris, 1954, p. 43.

<sup>70</sup> *Bernart von Ventadorn*, ed. cit., p. 227.

<sup>71</sup> NICOLÁS JAMES PERELLA, *The Kiss Sacred and Profane*. Berkeley and Los Angeles, 1969, p. 262.

Esta unión de corazones suele transformarse en el siglo XII tardío y en el XIII en intercambio de corazones. El beso de la amada al despedirse roba dulcemente el corazón del amado, que transmigrando se va con ella:

Che vita pó l'omo avere  
si le cor non é con lui? <sup>72</sup>

La doncella de *Razón de amor*, luego de hablar largo rato con su amigo, también se va, dejándolo “desconortado”:

144 Q[ue] que la-ui fuera del uerto,  
por (por) poco non fuy muerto.

La visión desaparece, y el poeta cree morir, como tantos otros amantes que aún no han aprendido que “el alejamiento es paradójicamente consubstancial con el deseo de unión” <sup>73</sup>. Ella ha de seguir siendo la amada remota, como una estrella, para que el deseo se perpetúe en la tensión hacia la estrella, y no se aniquile en el incendio de la llama sexual.

El enamorado, queriendo recuperar la visión benéfica, desea retornar al ensueño cuando, como respuesta propicia, aparece, nívea, una paloma (vs. 146 ss.). Desde la más remota antigüedad la paloma ha sido considerada ave de naturaleza amatoria entre todas, símbolo de la diosa del amor. Nicolás Perella, en un estudio reciente sobre la relación entre la paloma y el beso, indica que la conexión es tan obvia que en inglés el verbo “to bill” —de *bill*, pico de pájaro— significa besar, siendo la paloma el ave indicada, ya que cierto tipo de beso apasionado es llamado tanto *billing kiss* como *columbine kiss*, asociación que ya había sido hecha por los clásicos latinos <sup>74</sup>. En la tradición cristiana la paloma de la Trinidad —el Espíritu Santo— es espíritu de amor, y para San Bernardo es el dulcísimo beso entre el Padre y el Hijo, por ser Él “el recíproco conocimiento y amor entre las dos

<sup>72</sup> De “Amore domina fina”, en *Le rime della scuola siciliana*. Ed. BRUNO PAVINI, Firenze, 1962, p. 112.

<sup>73</sup> SPITZER, *L'amour lointain...*, p. 21.

<sup>74</sup> PERELLA, op. cit., p. 262.

primeras personas de la Trinidad''<sup>75</sup>. Tanto en el contexto pagano como en el cristiano, la paloma, por ser símbolo de amor, lo es de paz y unión, y por eso ha sido frecuentemente usada "como ejemplo para transmitir una lección de amor que trata del logro de la paz gracias al beso''<sup>76</sup>.

En nuestro poema es esta tímida mensajera de amor la que trae su lección de paz, vertiendo el agua sobre el vino. Es inútil insistir sobre la calidad eminentemente visionaria de toda la escena. Los vasos, la paloma del cascabel de oro, el agua milagrosa de la fuente, todo se une para colaborar en el prodigio final: no el debate, sino la "entención" de los dos elementos antitéticos del amor cortés. Es un ensueño yuxtapuesto al ensueño, una visión a la visión. Del encuentro y unión de los enamorados en un beso es eco y símbolo el debate-entención entre el Agua y el Vino. En la reconciliación entre ellos, en el deseo temperado de medida, el poeta hallará la paz, la salud, "joi", gracias a la renovada eficacia de un beso de amor que vuelve en visión de pluma, para recordarle que, gracias a él, el corazón de la amada late en el amor del poeta.

La gracia regenerante del amor, renovada en la gracia saludable del beso, logra altísima metáfora en el agua bautismal y el vino eucarístico, el de la comunión del corazón humano con el Amor Supremo. Pues si la paloma es ave de Venus —*cupiditas*—, también es el ave de la Trinidad —*caritas*—. El vergel del poema, soñado y presentido como paraíso, es espejo de la creación y escenario de una doble representación del principio universal del amor. La naturaleza se renueva en el cósmico amor primavera. "Fin amor" restaura gozo y salud al corazón humano. El amor divino regenera y salva al pecador.

Doncella, paloma, beso, vasos milagrosos, todos alcanzan su realidad última, la visionaria, en un *locus amoenus*, que de pura convención ornamental se ha convertido en escenario de la visión.

<sup>75</sup> SAN BERNARDO DE CLAIRVAUX, *Sermones super cantica canticorum*, VIII, i, 1.

<sup>76</sup> PERELLA, *op. cit.*, p. 268.

Y así el vergel estructura y da unidad a todos los elementos poético-visionarios de *Razón de amor*.

## RETÓRICA: TRADICIÓN E INNOVACIÓN

### 1. — *Los 'topoi' y los temas tradicionales*

El Debate entre el Agua y el Vino es un tema tradicional de la lírica secular latina, específicamente de la goliarda, y el uso que de él hace el autor de *Razón de amor* es claro ejemplo de su manera de tratar los temas tradicionales, de cómo combina elementos preexistentes de modo tal que sirvan para expresar su mensaje y de cómo rechaza otros que lo contradigan.

El poeta evita tanto la erudición mitológica como el marcado acento teológico de *Goliae Dialogus inter Aquae et Vinum*<sup>77</sup>, aunque *Razón de amor* contiene como él la importante alusión religiosa al bautismo y la eucaristía. Más cercano a *Razón de amor* es el *Conflictus vini et aquae*<sup>78</sup>, que comienza como nuanzanzas generales de tono y contenido de los denuestos, se entro poema con la mezcla de los dos elementos. Además de semeuentran detalles muy similares<sup>79</sup>. Pero el poema latino va más lejos que el español, cuando el Agua acusa:

Et qui tuus est amator  
homicida, fornicator

a lo que el Vino contesta que por él

claudus currit, coecus videt  
surdus audit, mens subridet  
per me mutus loquitur.

<sup>77</sup> TH. WRIGHT, *The Latin Poems Commonly Attributed to Walter Mapes*, London, 1841, pp. 87-91.

<sup>78</sup> E. DU MÉRIL, *Poésies inédites du Moyen Age*, Paris, 1854, p. 303.

<sup>79</sup> *Conflictus vini et aquae*  
verba recta non discernis  
centum putat esse, cernens  
duo luminaria.

*Razón de amor*  
En una blanca paret  
cinco kandelas ponet  
e si-el beudo-non dixiere que son  
[ciento  
de quanto digo de todo miento.



Per me senex juvenescit;  
per te ruit et senescit  
juvenam lascivia;  
per me mundus reparatur;  
per te nunquam generatur  
filius vel filia.

Las muchas similitudes del resto del texto, y particularmente aquellas que van más allá de la posibilidad de un parecido fortuito (como las alusiones a la alteración visual del beodo y a la madre del vino, "mater tua tortuosa", que debe su vida misma al agua), parecen indicar que un texto latino semejante a este, indudablemente goliardo, ha sido el modelo inspirador del debate de *Razón de amor*. Acaso ese modelo ya contuviera alusiones al bautismo y a la eucaristía como nuestro poema, pero no necesariamente, pues ellas resultan naturales en un debate entre estos dos elementos. Pueden provenir tanto de la tradición del género como del texto inspirador, y pueden habersele ocurrido fácil y espontáneamente al poeta mismo. Es curioso que este no haga mención del carácter afrodisíaco del vino, aunque con seguridad debía conocer tal atribución, que ayuda a aclarar el simbolismo sexual del vino en *Razón de amor*. Pero es necesario notar que el deseo sexual tiene en el poema latino función reproductora. Ahora bien, el deseo sexual en el amor cortés rechaza tal función; y si algún verso trovadoresco puede ser interpretado (y nunca con seguridad) como anhelo de unión física con la amada, jamás en toda la literatura cortés se articula el más mínimo deseo o intento genésico. El mundo de los amantes es un mundo de dos, cuyo fruto ideal es la unidad espiritual amante-amada. De amores ideales no pueden nacer hijos de carne, y en verdad el auténtico retoño del amor cortés es la gestación poética: el cantar de "fin amor". Tal puede ser el motivo por el cual el poeta evitó la citada alusión del poema latino, perfectamente normal en los amores goliardos.

También acorde con la erótica de estos clérigos tabernarios es el hecho de que en sus debates siempre resulte triunfador el

vino<sup>80</sup>. En cambio en *Razón de amor* el agua tiene la última palabra. No se la proclama, por cierto, vencedora, ni el vino es ni debe ser vencido. El final restablece la misma jerarquía que parece existir al principio del poema, donde el vaso de agua está colocado por encima del de vino (vs. 13-14, 27-28, situación que además permite que la paloma vierta el agua "sobre el vino", v. 163). Al tener la última palabra el agua reafirma su autoridad, como también debe tener la virtud de mesura la última palabra en el amor cortés, para controlar el deseo sexual, de modo que este, insatisfecho, sobreviva y se acreciente.

El poeta bien puede pedir vino al terminar su razón, porque gracias a su mesura persiste y persistirá en el insaciable deseo por la amada. Por supuesto el pedido de vino es un bien conocido lugar común tanto juglaresco como del temprano mester de clerecía. Pero nuestro poeta, que ha transformado tantos lugares comunes en materia poética significativa, bien puede haberlo hecho también aquí. Al usar el tradicional debate entre el Agua y el Vino desarrolló la tensión entre los dos elementos antitéticos del amor cortés. Esta tensión tiene que haberse dado en el alma del enamorado, y el poeta usa la personificación simbólica, situada en el espacio mental del vergel, para dramatizar el conflicto subjetivo. Al usar el *locus amoenus* como escenario de la visión lo transfiguró en espacio psíquico, grávido de simbolismo al ser paraíso del amor. La descripción de la doncella, otro elemento

<sup>80</sup> En *Goliae Dialogus* el vino da la nota de triunfo final; en el *Conflictus* (Denudata veritate) el vino termina reduciendo al agua a silencio y lágrimas, declarando solemnemente al final:

ego praesens disputator  
huius cantus terminator,  
omne dico populo  
quod haec missens excretur  
et a Christo separetur  
in aeterno saeculo.

Solo en la *Desputaison du Vin et de l'Yave*, debate francés del siglo XIII, publicado en la ya mencionada colección de TH. WRIGHT (pp. 299-306), el agua triunfa; pero el ejemplo es poco significativo, pues se trata de un debate entre cuatro vinos franceses, que piden al dios del Amor que decida cuál de entre ellos es el mejor. El dios sale del aprieto gracias a la intervención del agua, que muestra su primacía por ser la más necesaria. Lo único interesante de esta versión es, a mi juicio, el juez elegido, que parecería conectar este debate con las cortes de amor.

tópico ya mencionado, da lugar a la presentación de su carácter cortés, esencial en el poema. Se ha servido nuestro poeta indudablemente de una serie de *topoi*, pero, señalar el *topos* en una obra es importante “con tal de que sea precisamente para mirar a lo que no es «tópos»: al prodigio creativo, a la unicidad, intacta y esquivada, de la criatura de arte”<sup>81</sup>.

Otros motivos tradicionales aparecen también, aunque en esbozo, en *Razón de amor*. Uno es el conflicto entre clérigo y caballero (v. 111), el otro la tradicional antítesis cortesía-villanía (vs. 75 y 102), temas literarios<sup>82</sup> que nacieron de la realidad histórica de una época en la cual oscuras tensiones enfrentaban grupos sociales, sistemas de valores y actitudes vitales.

El *Sic et Non*, la disputa, el debate, el equilibrio de elementos antitéticos caracterizan la actividad intelectual del siglo XIII. El autor de *Razón de amor* es un escolar que debió participar de ella, como todos los escolares de entonces; y las tensiones implícitas en su tiempo y en su alma se hacen explícitas en una obra que tiende a la armonía final de grandes fuerzas conflictivas en el yo del poeta enamorado.

## 2. — *Los géneros*

El autor de *Razón de amor* no se oculta detrás de la narración impersonal. Desde el verso 11 impone su presencia al abandonar la exposición en tercera persona y continuar la narración en primera persona del singular. Desde entonces aparece casi continuamente en primer plano, revelando sus impresiones y deseos. *Razón de amor* presenta la paradoja de un autor anónimo que sin embargo tiene conciencia de sí mismo, injertándose su yo en el mundo artístico de la obra al ser él el protagonista-poeta. Américo Castro, refiriéndose a Berceo, ha hecho notar que, entre los varios efectos de este nuevo estar del poeta en el mundo de

<sup>81</sup> DÁMASO ALONSO, “Sobre dos estilos literarios en la Edad Media, I: Berceo y los *topoi*”, *CuH*, 95 (1957), 149. (Reproducido en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, 1958, pp. 74-85).

<sup>82</sup> EDMOND FARAL, “Les débats du clerc et du chevalier dans la littérature des XII et XIII siècles”, *Ro*, XLI (1912), 473-517.

su poema, no es el menos importante el que la obra vaya cobrando su estructura en la interioridad del poeta<sup>83</sup>. Lo mismo puede decirse de *Razón de amor*, cuyo elemento visionario es fundamental y en la cual resulta harto significativo este insinuarse del yo del autor.

En *Razón de amor* se alcanza incluso la efusión lírica, exquisitamente modulada por la voz de la doncella. El poeta va a cantar de "fin amor", canto que solo puede estar dirigido a su numen, el amor lejano. Literalmente nunca oímos el canto prometido, pero como encarnación de su musa, la amada se presenta al conjuro del afán poético del enamorado. Después de su aparición, el poeta articula unos versos que revelan un sutil paralelismo entre los protagonistas:

<i>Clérigo</i>	<i>Doncella</i>
33 Sobre un-prado pus mi tiesta, que nom fiziese mal la siesta	72 vn so[m]brero tien en-la tiesta, que nol fiziese mal la siesta

La acción de la doncella resulta así ser espejo de la acción y el deseo poético del enamorado. Ella hace exactamente lo que había él anunciado que iba a hacer, y en ella es "fin amor" mismo quien canta en lírica efusión. En realidad, el poeta que quiso cantar de "fin amor" está haciéndolo, pero para oírlo hay que comprender la ambigüedad poética que late en toda la obra.

Es notable en el poema la abundancia de pasajes descriptivos, que le da por momentos cierto estatismo pictórico. El poeta de *Razón de amor* es tanto narrador activo como espectador pasivo, por ser su mundo visionario y el contenido de sus descripciones aquello que ve en la visión. No son estos trozos descriptivos de valor puramente ornamental, sin relación unos con otros. Todos cumplen importante función en la narrativa poética: las visiones son la causa de lo que ocurre al enamorado, las que determinan su acción y las que traen el mensaje de la ética cortés. El vergel es el escenario del conflicto amoroso, el mismo mundo mental del poema; la amada es el objeto y la fuente de la obra,

<sup>83</sup> AMÉRICO CASTRO, *España en su historia. Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, 1948, p. 339.

la paloma es la mensajera simbólica de “joi”. Luego de describir el vergel, el poeta decide iniciar su canto; luego de describir a la doncella acontece el reconocimiento y el beso; luego de la aparición de la paloma, se desarrolla el debate. O sea que las visiones (en el poema, sus descripciones) son la fuerza motora detrás de la acción y del mensaje ético del poema.

El poeta se dirige varias veces a su público, primero en la invitación en tercera persona de los versos iniciales, luego directamente en segunda persona (vs. 42, 54, 75, 99). No es de creer que se trate de mera postura narrativa. Nuestro poeta es portador de buenas nuevas para el triste, su obra promete implícitamente un beneficio espiritual. No es el simple monólogo de un alma que revive su visión, sino la prédica de un evangelio amoroso. De ahí la importancia de mantener el vínculo entre el predicador y el catecúmeno. O sea, que sería esta una forma de diálogo didáctico en la que el otro interlocutor permaneciera en silencio.

Si lo característico del género dramático es la simultaneidad entre acción y expresión, buena parte de *Razón de amor* participa de él: especialmente el coloquio entre el clérigo y la doncella, que ocupa el centro del poema y en el cual se desarrolla en sabia gradación el reconocimiento de los enamorados, la culminación del beso y la despedida. Por otro lado, el debate, con su mezcla de improprio y razonamiento, tiene claramente muchas características del género dramático. Es este el único momento en que el poeta parece desaparecer de la escena (aunque en realidad es en el interior de su alma donde se da el conflicto), y son las personificaciones del Agua y del Vino las que dialogan vivamente, en lo que podría llamarse una forma dramática representativa.

Sin duda el diálogo es un elemento esencial en *Razón de amor*, de modo que es oportuno detenernos en él. Los diálogos del *Cantar de Mio Cid* no tienen verbo introductor en un 50 % de casos, lo que les da un ritmo mucho más rápido que los de Berceo, “que llevan todavía el peso calmoso del verbo intro-

ductor”<sup>84</sup>. *Razón de amor*, que parece navegar entre lo lírico, lo narrativo y lo dramático, muestra una posición moderada respecto del verbo introductor. Atendiendo solo a la primera parte<sup>85</sup> los discursos aparecen introducidos seis veces (vs. 78, 106, 108, 136, 138, 140), y sin introducción tres (vs. 116, 118, 130). El tercio donde se omite la introducción aparece en los dos momentos culminantes: el del reconocimiento y el de la exaltada efusión lírica después del beso —consciente el poeta de que el lastre narrativo de la introducción verbal hubiese desvanecido la tensión poética—. Seguramente en esos momentos, el autor de nuestra *Razón*, frente al auditorio en expectativa del milagro de amor modificaría la voz, imitaría gestos, en una palabra, dramatizaría. Acaso se podría decir de él lo que Claudio Sánchez Albornoz dijo de Berceo: “que en ese soplo de vida que inyecta en sus milagros, a las veces hay el germen inmaduro pero promisorio de la novela y el drama españoles”<sup>86</sup>.

### 3. — *La unidad de “Razón de amor” y la retórica medieval*

El tema del poema, “fin amor”, está desarrollado tanto en la primera parte, el idilio, como en la segunda, el debate. Lo que establece formalmente la relación entre ambas partes es el uso de la *amplificatio*, tan recomendado por las artes versificatorias de los siglos XII y XIII.

Si el propósito del autor era predicar “fin amor”, tanto la descripción y la narración en el idilio como la disputa son, ante todo y fundamentalmente, instrumentos al servicio de la exposición del tema. Siendo *Razón de amor* la *expositio* de uno lleno de sutilezas y ambigüedades, su autor, al decidirse por la composición expositiva, tuvo que elegir una técnica que le permitiera

<sup>84</sup> JOAQUÍN ARTILES, *Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, 1964, p. 88.

<sup>85</sup> Igual proporción parece haber en el debate, pero no ha sido tomado en cuenta en este trabajo porque las acotaciones (*dixo*, *respondio*) están a veces incorporadas al verso y otras se copian aparte.

<sup>86</sup> CLAUDIO SÁNCHEZ ALBORNOZ, “Berceo, horro de lo islámico”, en *España, un enigma histórico*, Buenos Aires, 1952, tomo I, p. 437.

desarrollar en su variedad conceptual la ortodoxia cortés. Y para eso eligió el método, tan popular en la retórica de su época, de la *amplificatio*<sup>87</sup>.

Si la composición de *Razón de amor* fue elaborada de acuerdo con los procedimientos recomendados por las artes versificatorias medievales, no sería aventurado afirmar que el poeta en modo alguno era indiferente a la técnica y cánones literarios. Pues, aunque ahora pudiese parecernos el método oscuro o confuso, si este está de acuerdo con los procedimientos retóricos de su siglo, debemos aceptar que el poeta era artífice consciente de su técnica estilística y compositiva, o para decirlo con la doncella, que “sabe muio de trobar de leyer e de cantar” (vs. 112-113).

El autor de *Razón de amor* eligió un tema<sup>88</sup> y luego lo elaboró, usando diferentes modos de la *amplificatio*; de manera que por sinuoso que parezca el cauce del poema, su unidad está consistentemente sostenida por el artificio compositivo. Aunque el poeta parece apartarse del tema central lo que hace es elaborar uno subordinado a ese, quedando la parte unida al todo por la solidez del nexo retórico. Aunque no hubiera una relación conceptual e ideológica, la unidad de composición se mantiene porque “empleando una vívida imagen usada por los retóricos del medioevo —como el tallo nace de la rama y esta a su vez del tronco— los pasajes aparentemente poco pertinentes

<sup>87</sup> FARAL, *Les Arts poétiques du XII et du XIII siècle*, Paris, 1924, p. 61: Le terme d'amplification (*amplificatio, dilatatio*) vient de loin: il était déjà employé par les rhéteurs de l'antiquité; mais c'est dans une acception toute nouvelle que le prend le moyen âge. Par “amplifier”, les anciens entendaient “rehausser (une idée), la faire valoir” (Quintilien, VIII, 4): ainsi font encore, à une époque tardive, certains de leurs imitateurs directs, comme Alcuin. Mais les théoriciens du XII et du XIII siècle entendent par là “développer, allonger (un sujet)”.

<sup>88</sup> GEOFFROI DE VINSauf, *Documentum de Arte versificatoria*, II, 2 (2), (apud E. FARAL, op. cit., p. 271); *Poetria Nova*, vs. 43 ss. (*ibidem*, p. 198 ss.), pp. 220-225:

Si facis amplum

Hoc primo procede gradu: sententia cum sit  
Unica, non uno venia contenta paratu,  
Sed variet vestes et mutatoria sumat;  
Sub verbis allis praesumpta resume; repone  
Pluribus in clausis unum; multiplice forma  
Dissimuletur idem; varius sis et tamen idem.

de un poema así compuesto brotan del pasaje más próximo, el más obviamente pertinente, que a su vez brota directamente del tema central”<sup>89</sup>. Todo poema compuesto de este modo ha de tener cierta coherencia estructural, pues:

Sic surgit permulta siges de semina pauco;  
Flumina magna trahunt ortus de fonte pusillo,  
De tenui virga grandis protenditur arbor<sup>90</sup>.

En el siglo XIII la *amplificatio* era “la principal función del escritor”<sup>91</sup>, y es de notar, como lo hizo Alan Gunn con respecto al *Roman de la Rose*, que la teoría compositiva medieval estaba presente “in their account of amplification”, ya que la amplificación no es meramente un modo más de composición, sino el modo por excelencia de composición expositiva. Por cierto que la relación entre las distintas partes no depende solamente de la simple retórica, ya que los subtemas expuestos en las amplificaciones son necesarios para la exposición del tema central, tanto por su expresividad poética como por su lógica conceptual.

Consideremos ahora *Razón de amor* a la luz de la preceptiva poética del siglo XIII. El autor anuncia el tema desde el comienzo: su razón será razón de amor y está dirigida al triste. El propósito es serio y, en verdad, no de poca monta para la experiencia humana. He aquí la base del poema; en ella se asentará la sostenida metáfora de la exposición, ramificándose visionaria y simbólicamente. La narración comienza en el verso 11 informando al lector del momento y el lugar en que ocurre la acción. Es el mes de abril, la primavera temprana, propicia al amor, y el mediodía tardío, hora visionaria, en un olivar —y el olivo es el árbol de las visiones amorosas—. El poeta ve los dos vasos, el de agua y el de vino, destinados por la señora del huerto a su amigo como promesa de salud perenne. Como el lector ya sabe que la razón está “feyta d’amor” y destinada al enfermo de tristeza, es difícil no ver la claridad del símbolo poético. En

<sup>89</sup> ALAN M. F. GUNN, *The Mirror of Love*, Texas, 1952, p. 79.

<sup>90</sup> VINSAUF, *Poetria Nova*, pp. 687-689, *apud* FARAL, *op. cit.*, p. 218.

<sup>91</sup> FARAL, *op. cit.*, pp. 59-60.



estos vasos ha de residir la esencia del amor que predica el poeta, y es por eso que con ellos inicia la exposición del tema.

Desde el verso 33 entramos en el dominio del ensueño, el escolar se dispone a dormir la siesta. Entonces el olivar se transforma en vergel edénico, escenario visionario, y desde el punto de vista de la preceptiva retórica la narración deja lugar a una de las más importantes formas de amplificación: la *descriptio*. Podría trazarse una curva de tensión poética, que partiendo de la afirmación inicial del tema en los primeros versos asciende en la línea estrictamente narrativa del episodio de los vasos hasta el momento en que el poeta se decide a dormir la siesta. La línea desciende suavemente en la aparente digresión del *locus amoenus* que mantiene, desde el punto de vista de la *amplificatio* como modo compositivo, perfecta relación formal con la *narratio*. Por cierto que sería engañoso considerar esta descripción como mero nexo retórico, pues ya se ha visto la necesidad lógica, poética y estructural de esta supuesta desviación de la narrativa. Lo mismo ocurre con la *descriptio puellae*, que se interpone entre el anunciado, y no enunciado, canto de amor del poeta (v. 55) y la acción paralela de la doncella (vs. 76-77). Ambas descripciones interrumpen el fluir de la narración, pero en una obra expositiva no es esta el fin primordial, sino que la narración como la descripción es solo un modo más de *expositio*. Si las descripciones tienen un fin expositivo, subordinado a la exposición del tema central, su función es claramente estructural: contrafuertes delicadamente labrados, sin duda también decorativos en su lírica belleza, pero de función esencialmente arquitectónica.

Ambas descripciones están profundamente relacionadas con la teoría del amor cortés, pues tanto la calidad de la amada como el marco visionario, aunque expuestos en pasajes descriptivos —y estáticos en comparación con el dinamismo narrativo— son esenciales para la comprensión cabal del mensaje del poema. Como ya se ha dicho, ambas descripciones preparan para la acción expuesta luego en la narrativa, y lo que parecería pasiva digresión se transmuta en actividad. Más aún, las descripciones del vergel y de la doncella son dos manifestaciones de lo bello: la hermo-

sura en la naturaleza y en la mujer; y es bien sabida la importancia de la belleza, móvil original del peregrinaje amoroso, en el nacimiento del amor cortés.

Luego del canto de la joven se da el reconocimiento de los enamorados, el éxtasis del beso y la despedida. El tema central se expone ahora a través de la narración y el diálogo. *Sermocinatio, descriptio, narratio*, nuestro poeta usa amplia gama de modos expositivos. Como su fin no es épico, puede elegir ya uno ya otro, de acuerdo con las piedras que juzgue más adecuadas para la construcción del cosmos poético de su obra. Si se considera a *Razón de amor* teniendo en cuenta el propósito del autor, que no fue contar un cuento, sino enseñar al triste la vía de salud cordial, se aceptarán como necesarias, temática y formalmente, las digresiones que detienen la acción, no más importante que ellas.

Pero si bien la *amplificatio* permite la digresión y con ella cierto alejamiento del tema central expuesto al comienzo de la narración, también exige un retorno a este, pues “la teoría de la retórica medieval, por lo menos implícitamente, requería que cada figura fuese completada al final”<sup>92</sup>, y el autor de *Razón de amor* así lo hizo. La paloma que mezcla el contenido de los vasos de milagrosa virtud en el momento en que el enamorado desfallece, retoma la figura poética del comienzo de la narración, que había quedado en promesa y que ahora se dilata (gracias a una *conformatio-sermocinatio*, o sea, personificación y diálogo) mucho más cargada de contenido significativo, en el debate.

*Razón de amor*, lejos de carecer de unidad estructural, exhibe una muy elaborada y, dentro de los límites de la extensión de la obra, harto compleja; pero de una complejidad que para las artes versificatorias y la preceptiva retórica de su época, era deleitoso brotar de flor en tallo, de tallo en rama, arraigado el todo en la inmovible unidad del tema, el propósito y la técnica poética de un autor consciente de su arte.

ALICIA C. DE FERRARESI

Stanford University

<sup>92</sup> GUNN, op. cit., p. 122.

## LOS ELEMENTOS SATÍRICOS EN LAS COPLAS DE LA PANADERA

1. *Las "Coplas de la panadera". Estructura y contenido.*
2. *Modo y objetivo de la crítica.*
  - 2.1. *Modo de la crítica.*
    - 2.1.1. *Personajes.*
    - 2.1.2. *Situaciones.*
    - 2.1.3. *Lenguaje.*
  - 2.2. *Objetivo de la crítica.*
3. *Significación social de las "Coplas".*
  - 3.1. *Autoría de Juan de Mena.*
  - 3.2. *Otras posibles autorías.*
  - 3.3. *El autor y su inserción en la sociedad castellana del siglo XV.*
  - 3.4. *La burguesía y su relación con la economía castellana.*
  - 3.5. *Grupos dentro de la burguesía.*
  - 3.6. *Las actividades intelectuales burguesas.*

### 1. LAS "COPLAS DE LA PANADERA". ESTRUCTURA Y CONTENIDO

No corresponde hacer aquí el análisis formal de las *Coplas de la panadera*. Solo recordar sus características. Esta composición —que se refiere a la batalla de Olmedo librada el 19 de mayo de 1445— consta de una copla primera de cuatro versos y de 46 estrofas de ocho versos octosílabos cada una, constituidas por redondillas rimadas de la siguiente manera: abba, acca. Se acompañan siempre con el estribillo pentasílabo: "Di, panadera" que lleva la rima de los versos *a*. Se agregan a estas, dos estrofas más: una, envío supuesto de Juan de Mena al mariscal Íñigo Ortiz y la respuesta de este, quejoso por haber sido maltratado en las *Coplas*. Estas dos últimas estrofas no van acompañadas por el estribillo consabido.

Decimos que la composición se refiere a la batalla de Olmedo, ocurrida en el reinado de Juan II de Castilla. Hecho importante no tanto por su desenvolvimiento bélico como por su significación política. Más adelante<sup>1</sup> analizamos las circunstancias que llevaron a ese enfrentamiento de banderías nobles que trataron de dirimir en la batalla sus aspiraciones de ascenso y sus intentos de constituir un grupo cerrado de poder. Enfrentamiento de grupos nobles, pues, de amplia repercusión según dicen las mismas coplas en su estrofa 46. En ella el anónimo autor invoca al Señor, le pide que acuda con medicina santa para que “sequiera/ aya más paz algún rato”<sup>2</sup>. La batalla de Olmedo dirimía un pleito nobiliario y una penosa situación de desorden de todo el reino.

Las *Coplas* presentan la batalla no en una clase de desenvolvimiento conjunto sino a través de la actitud de cada uno de los participantes. Analizamos más adelante el modo y el objetivo de esa presentación.

El tono general de la composición es satírico e irreverente. Nuestro propósito es precisamente realizar el estudio de ese tono para lograr conocer el porqué de la crítica. El sentido de la composición planteará el problema de la autoría, fundamental para descubrir el real objetivo de la sátira.

## 2. MODO Y OBJETIVO DE LA CRÍTICA

### 2.1. *Modo de la crítica.*

#### 2.1.1. *Personajes.*

En las *Coplas* aparecen varios personajes. Dos activos e inmediatos al oyente: la panadera (personaje relator) y una figura anónima (personaje que realiza la interrogación). Y otros pasivos y mediatos, los que intervienen en la batalla de Olmedo.

<sup>1</sup> Ver apartado 2.1.1.

<sup>2</sup> *Coplas de la panadera*. Edición, prólogo y notas de VICENTE ROMANO GARCÍA, Pamplona, Aguilar, 1963, copla 46, pp. 50-51.

El emisor vehiculiza su mensaje a través del personaje de la panadera. “Panadera soldadera”, la definen las *Coplas*. “Panadera soldadera/ que bendes pan de barato”, aclaran, definiendo sin duda el sentido del término *soldadera*. En una de las cantigas de escarnio y de maldicer publicadas por M. Rodrigues Lapa<sup>3</sup> se emplea claramente la expresión *fazer soldada* para aludir a “a operação comercial de vender a miúdo”. En esa composición Pedro d’Ambroa considera elevado e imposible de pagar el precio que por sus favores le reclama una mujer. El poeta le pide entonces que se venda al menudeo, tal como se hace con el oro, la carne, la sal...

Fazen soldada do ouro, que val  
mui mais ca o vosso cono, de pran;  
10 fazen soldada de ver[ça], de pan,  
fazem soldada de carn’ e de sal;  
poren devedes do cono fazer  
soldada, ca non á de falescer,  
se retalhardes, quen vos compr’o al.

El personaje de las *Coplas* vende pues piezas de pan al menudeo.

La poesía tradicional recoge en diversas composiciones la figura de la panadera que vende su mercancía de manera transeúnte:

Que yo, mi madre, yo,  
que la flor de la villa  
m’era yo.  
Íbame yo, mi madre,  
a vender pan a la villa,  
y todos me decían:  
—“¡Qué panadera garrida!”  
Garrida m’era yo,  
que la flor de la villa  
m’era yo<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> *Cantigas d’escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*. Edição crítica pelo Prof. M. RODRIGUES LAPA, Coimbra, Galaxia, 1965, cant. 331, p. 493.

<sup>4</sup> *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*. Selección, prólogo, notas y vocabulario de DÁMASO ALONSO, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 414. Aunque no de manera exclusiva, era frecuente en las pueblas españolas el oficio de panadera, es decir ejercido por una mujer. El fuero de

La circunstancia de ofrecer su mercadería haciendo camino y no permaneciendo estante aparece en la cuarteta tradicional:

¡A la gala de la panadera,  
a la gala della,  
a la gala della,  
y del pan que lleva!<sup>5</sup>

Las características que se atribuyen a la panadera en las *Coplas* parecen responder a un tipo frecuente de vendedora transeúnte que realiza así su comercio menudo.

Sin embargo, la ironía que campea en toda la composición y su relación evidente con las cantigas de maldicer hacen que nos preguntemos si el autor no ha querido identificarla con el tipo tradicional en la literatura satírica peninsular, especialmente utilizado por las cantigas de escarnio y de maldicer galaico-portuguesas, la soldadera. Las soldaderas aparecen en estas cantigas como tema frecuente de la composición. Eran mujeres que —como en la cantiga mencionada— concedían sus favores a cambio de soldada. Soldada en este caso significa: “Quantia con que se paga o serviço de criados, opérarios, etc., salário; (fig. recompensa; prêmio)”. El portugués es más amplio en la significación que el español que limita el contenido de la palabra a “(de sueldo). Sueldo, salario o estipendio. 2. Haber del soldado.”

Las acepciones de la palabra “soldada”<sup>6</sup> compensación de servicios no-nobles y como premio o compensación dadivosa pue-

---

Coria alude reiteradamente a su actividad. En el párrafo 153 determina el castigo que corresponde a la panadera que pan crudo vendiere. El mismo fuero indica (§ 233) en qué condiciones durante las ferias de agosto —hasta el 15, día de Santa María— ha de responderse, entre otras cosas “por pan de panadera e por vino de tavernera...” Panadera y tabernera son dos actividades mencionadas como desempeño femenino en el fuero citado (*Fuero de Coria*, ed., EMILIO SÁEZ, Madrid, Instituto de Estudios de Administración local, 1949).

<sup>5</sup> DÁMASO ALONSO y JOSÉ MANUEL BLECUA, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1964, pp. 82, y 204.

<sup>6</sup> El término aparece de ordinario como femenino. Hay sin embargo algunos ejemplos de *el soldar*, tal como el párrafo 161 del fuero de Salamanca: “Del soldar de los mayordomos. El soldar de los mayordomos sea .x. morauedis acada uno delos cadanno...” *Fueros leoneses*, ed. y estudio de AMÉRICO CASTRO y FEDERICO DE ONÍS, I. Textos, Madrid, 1916, p. 136.

den ser ejemplificadas, el primero por medio de párrafos de los fueros españoles, el segundo, de los pasajes literarios que hablan de soldadas de juglares.

1º) Al estudiar la figura del campesino no-propietario en León y Castilla hube de analizar las de otros dependientes. Entre ellos aparece el *serviente* o *mancebo asoldado*<sup>7</sup>, que relaciona al servidor con el dinero, la *soldada*, compensación de su trabajo. Es oportuno recordar las palabras allí transcritas del fuero de Zorita de los Canes, referidas “a la soldada que ouiere seruido” el dependiente. A veces el adjetivo se sustantiva y se habla simplemente de *asoldado* o *soldada*. Por lo general se trataba de servidor —masculino o femenino, según el fuero de Zamora habla “De mancebo o ama de soldada”<sup>8</sup>— que contratava una relación de dependencia de término fijo, de ordinario anual, y que recibía como compensación una cantidad estipulada en el momento del contrato.

Muchos trabajadores rurales estaban compensados con soldadas. Eso es lo que testimonian como uso los fueros a partir del siglo XII. Para tomar un solo ejemplo, podemos citar los apartados del fuero de Cuenca<sup>9</sup>. Se prevén soldadas para compensar al guardián de las mieses<sup>10</sup>, al viñadero<sup>11</sup>, a los collazos (a quienes se llama a veces collazos asoldados)<sup>12</sup>, al pastor, al rabadán y al cabañero<sup>13</sup>, al cabrerizo<sup>14</sup>, al porquerizo<sup>15</sup>... Además, a los trabajadores domésticos, según habla de la compensación de la nodriza<sup>16</sup>. Reciben también soldada los funcionarios

<sup>7</sup> NILDA GUGLIELMI, “La dependencia del campesino no-propietario”, *AHAM*, vol. 13 (1967), 155.

<sup>8</sup> *Fueros leoneses*, ed. cit., *F. de Zamora*, p. 49, § 64.

<sup>9</sup> En este, como en otros casos, la mención de los textos forales no quiere ser exhaustiva. De allí que no se incorpore la totalidad de ellos.

<sup>10</sup> *Fuero de Cuenca*. Ed. crítica, con introducción, notas y apéndice por RAFAEL DE UREÑA Y SMENJAUD, Madrid, Academia de la Historia, 1935, p. 177.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 733.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 743.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 749.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 751.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 737.

del concejo: juez<sup>17</sup>, escribano<sup>18</sup>, alcaldes<sup>19</sup>; los oficiales menores: sayón<sup>20</sup>, guardias de la villa<sup>21</sup>; los funcionarios que ejercen su misión transitoria en la cabalgada: atalayeros<sup>22</sup>, pastores del ganado apresado<sup>23</sup>, capellán y escribano<sup>24</sup>, cuadrilleros<sup>25</sup>.

2º) Si estos ejemplos hablan de *soldada* como de la compensación fija y debida por servicios, otros la mencionan con la acepción de entrega dadivosa, no establecida, por ejercicio circunstancial de artes por parte de quien recibía la compensación. El episodio citado más adelante del *Libro de Apolonio* emplea la palabra *soldada* en este sentido<sup>26</sup>.

En las *Cantigas de escarnio y maldizer*, una composición se refiere a un tal Cítola, evidentemente juglar por el nombre, que se duele pues no le daban las compensaciones debidas. En este caso aparece la idea de recompensa aunque no la palabra que nos interesa:

Cítola oí andar-se queixando  
de que lhi non davan sas quitações;

poco más abajo se ve claramente que las *quitações* se expresaban en metálico:

E queixa-se-m'ele muitas vegadas  
... dos escritivães e dos despenseiros  
10 [ca sempre lhe tolheron seus dinheiros]<sup>27</sup>

Una relación muy clara entre *soldada* y dineros aparece establecida por otra cantiga. En ella el autor se queja al rey de

17 *Ibidem*, p. 431.

18 *Ibidem*, p. 445.

19 *Ibidem*, p. 447.

20 *Ibidem*, p. 465.

21 *Ibidem*, p. 637.

22 *Ibidem*, p. 641.

23 *Ibidem*, p. 651.

24 *Ibidem*, p. 665.

25 *Ibidem*, p. 667.

26 Ver más adelante, p.

27 *Cantigas d'escarnho...*, ed. cit., cant. 18, p. 31.



Castilla porque no se mostraba pronto a darle sus maravé-  
dies. En cada estrofa juega con la contraposición: *vossos-meus*,  
*vossa-mia*:

Os vossos meus maravedis, senhor,  
que eu non ôuvi .....

.....  
A vossa mia soldada, senhor Rei  
que eu servi e serv' e servirei,  
.....

Os vossos meus dinheiros, senhor, non  
pud' eu aver, pero servidos son <sup>28</sup>.  
.....

Por tanto esta cantiga habla de la compensación graciosa que el señor daba al cantor, compensación que con el nombre de *soldada* se expresaba en dinero.

Aunque no corresponde hacer aquí un estudio exhaustivo del término *soldada* en su significación feudal, no podemos dejar de mencionar su contenido aunque sea brevemente.

Aparece empleada con la carga que le da la institución feudal en diversos textos medievales. La palabra aparece con frecuencia en el *Cantar de Mio Cid*. En el *Vocabulario del Cantar* <sup>29</sup>, *soldada* se define según la acepción frecuente que recibe la palabra en el poema, 'salario militar':

Fabló mio Çid el que en buen ora çinxo espada:  
Martín Antolínez, sodes ardida lança!  
80 si yo bivo, doblar vos he la soldada <sup>30</sup>.

1125 Commo omnes exidos de tierra estraña  
allí pareçrá el que mereçe la soldada <sup>31</sup>.

En la *Vida de Santo Domingo de Silos*, Gonzalo de Berceo dice:

Un caballero era, natural de Hllantada,  
Caballero de preçio, de façienda granada,

<sup>28</sup> *Ibidem*, cant. 159, p. 249.

<sup>29</sup> *Cantar de Mio Cid*. Texto, gramática y vocabulario por RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, II. Madrid, 1911, p. 858.

<sup>30</sup> *Cantar*, tomo 3, p. 1028.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 1068.

Exió con su sennor, que le daba soldada,  
Por guerrear a moros entrar en cavalgada <sup>32</sup>

En la *Disputa de Elena y María*, Elena canta las excelencias de la condición del caballero:

En el palacio anda mi amigo,  
mas non ha fambre nin frío;  
anda vestido e calzado  
e bien encabalgado;  
acompañanlo caballeros  
e sírvenlo escuderos;  
danle grandes soldadas  
e abasta a las compañías <sup>33</sup>.

En una cantiga de maldicer, Gil Pérez Conde recoge las supuestas quejas de los caballeros que colaboraban con el rey de Castilla en la guerra de Andalucía pero no recibían de él las soldadas debidas:

Quite-mi a mi meu senhor  
e dé- mi un bon fiador  
por mia soldada;  
e irei eu, se el for  
5 na cavalgada.  
Dég-mi o que por el perdi  
e un bon penhor aqui  
por mia soldada;  
e irei eu, se el for i  
10 na cavalgada.  
Sospeita-m' el e el eu;  
mais entregue-m' un judeu  
por mia soldada;  
e, se el for, irei eu  
15 na cavalgada.  
E, se non, ficar-m'ei eu  
na mia pousada <sup>34</sup>.

En todos estos pasajes aparece la *soldada* como la compensación al vasallo noble o que puede acceder a la nobleza por tener

<sup>32</sup> GONZALO DE BERCEO, *Vida de Sancto Domingo de Silos*, Bib. Aut. Esp., tomo LVII, p. 62, c. 700.

<sup>33</sup> JULIO RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, *Poesía de protesta en la Edad Media castellana. Historia y Antología*, Madrid, Gredos, 1968, pp. 62 y 63.

<sup>34</sup> *Cantigas...*, ed. cit., cant. 157, p. 247.

caballo y armas (caballero villano) a cambio de servicios de guerra.

García de Valdeavellano ha estudiado los términos que se refieren a la compensación del vasallo por parte del señor. En una palabra, el vocabulario-sinónimo de *beneficium*. Entre ellos se encuentra la palabra *soldada*. Hasta los siglos XI y XII en el reino astur-leonés primero, luego en León y Castilla, la costumbre de compensar a los vasallos con una *bienfeitura* se expresó con frecuencia en metálico <sup>35</sup>.

Particularmente en el siglo XIII los reyes recogieron mayores cantidades de metálico derivadas de las obligaciones de los concejos o de las ayudas que se votaban en Cortes. Eso les permitió conceder con frecuencia soldada a los vasallos reales. García de Valdeavellano transcribe los pasajes del *Libro de los estados* en que se recoge la doble posibilidad de compensación del vasallo. Puesto que este pudo convertirse en tal “por la tierra o por los dineros que el señor les da”, acepción esta última que recogen las *Partidas*: “Tierra llaman en España a los maravedises que el rey pone a los ricos omnes e a los caballeros en logares ciertos” y “honor dizen aquellos maravedises que les pone en cosas señaladas que pertenecen al señorío del rey...” <sup>36</sup>

Esta compensación en metálico, estas soldadas fueron llamadas por las *Partidas* “feudos de cámara” que corresponden a los “feudos de bolsa” <sup>37</sup>.

Luego de haber precisado el empleo feudal del término volvamos a las soldaderas.

Las soldaderas y soldadeiras no tenían probablemente como única definición la de mujeres venales. V. Cian las considera dentro de la familia “de las *juglaresas* y de las *cantadeiras*” <sup>38</sup>. Esta opinión aparece justificada por una cantiga referida a

<sup>35</sup> F. L. GANSHOF, *El feudalismo*. Prólogo y apéndice a “Las instituciones feudales en España”, por LUIS G. DE VALDEAVELLANO, Barcelona, Ariel, p. 275.

<sup>36</sup> Partida IV, 26 a. Cit. por G. DE VALDEAVELLANO, op. cit., pp. 276-7.

<sup>37</sup> G. DE VALDEAVELLANO, op. cit., p. 277.

<sup>38</sup> V. CIAN, *La satira. Storia dei generi letterari italiani*, Milano. Vallardi, 1939. “Dal Medio evo al Pontano”, p. 114.

María do Grave<sup>39</sup>. Ante los ataques que le dirige el poeta Joan Soárez Coelho, la soldadera se defiende:

Mais eu sei ben trobar e ben leer.

Menéndez Pidal<sup>40</sup> considera análogos los tipos de juglaresa y soldadera.

En el *Libro de Apolonio*, Tarsiana alejada de sus padres Apolonia y Luciana— se gana la vida como juglaresa:

Luego el otro día de buena madrugada  
levantóse la duenya ricamente adobada;  
priso una viola buena e bien temprada,  
e sallió al mercado violar por soldada.

Començó unos viesos e unos sonos tales,  
que traíen grant dulçor, e eran naturales,  
finchiense de omnes apriesa los portales,  
non les cabié en las plaças, subiense a los poyales.

Cuando con su viola hovo bien solazado,  
a sabor de los pueblos hovo asaz cantado,  
tornóles a rezar un romance bien rimado,  
de la su razón misma por o avía pasado<sup>41</sup>.

Aparece en esta composición claramente ejemplificada la actividad de la juglaresa compensada con dinero, mediante soldadas. Y su definición corresponde a lo que hemos supuesto antes. Mientras el masculino 'jornalero' se aplicaba a quien 'vive de la soldada diaria', el femenino aludía, no solo a este sentido general sino a otro particular, referido "a la mujer que vendía al público su canto, su baile y su cuerpo mismo"<sup>42</sup>. A la que aparece en las *Coplas de la panadera* Menéndez Pidal considera que puede aplicarse el sentido general. Sin embargo podemos suponer que uniría a esta acepción evidente de "persona que vive de facer soldada" tal como indicamos más arriba, la segunda coincidente con su condición de juglaresa. El anónimo interlocutor de la panadera, luego de invocarla, le pide:

<sup>39</sup> *Cantigas...*, ed. cit., cant. 231, p. 352.

<sup>40</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1957, pp. 32 ss.

<sup>41</sup> *Poesía de la Edad Media...*, ed. cit., p. 75.

<sup>42</sup> R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca...*, p. 32.

qüéntanos algún rebato  
que te aconteció en la vera <sup>43</sup>.

Podría ser que acudiera a sus condiciones de narradora ya probada. Además, entre las composiciones que constituían su repertorio se contaban las que, como en este caso, se referían a hechos políticos contemporáneos.

No es imposible, pues, que la *panadera soldadera* de las *Coplas* de la batalla de Olmedo recogiera ambas connotaciones: el de vendedora y el de juglaresa-meretriz.

Desdeñada socialmente según el relato del *Cancionero de Baena* (nº 487) que recoge Menéndez Pidal <sup>44</sup>: “Mas comunamente vemos que las gentes Usaron e usan estrañas maneras, Dexan las fermosas e bien paresçientes E fazen sus fijos en las soldaderas” <sup>45</sup>. Y diversas disposiciones legales como la del concilio provincial de Toledo de 1324 por la que se pedía a los preladados que no autorizasen la entrada en sus palacios a tales mujeres <sup>46</sup>. Participaban de la condena lanzada contra el juglar por las compilaciones legales. Las *Partidas* dieron tacha de infamia a aquellos “que públicamente cantan o bailan o facen juegos por precio que les den” <sup>47</sup>. Posición semejante aparece en las constituciones de Jaime I de Aragón respecto de *joculator*, *joculatrix* y de *soldataria* <sup>48</sup>.

A pesar de todas estas disposiciones los juglares pertenecían al entorno acostumbrado del monarca. No así las soldaderas que podían llegar al palacio solo transitoriamente y sin acompañamiento de la manceba o criada con quien vivían de ordinario <sup>49</sup>.

<sup>43</sup> *Coplas...*, ed. cit., p. 27.

<sup>44</sup> Op. cit., p. 32.

<sup>45</sup> Op. cit., p. 32, n. 5. La minusvalía que marcaba la situación social de las soldaderas está expresada en la lamentación de Briseida, incluida en la *Historia troyana*: “¡por dios, desauenturada,/ por mi mal fue la mi vida!/ Ca nunca yo en tal manera/ cuyde yr a la albergada;/ ca vna vil soldadera/ sería asaz desonrrada/ de yr asy beuir en hueste,/ commo yre yo, mesquina.” (*Historia troyana* en prosa y verso, texto de hacia 1270, publicada por R. MENÉNDEZ PIDAL con la cooperación de E. VARÓN VALLEJO, *RFE*, anejo XVIII, Madrid, 1934, p. 133).

<sup>46</sup> Op. cit., p. 58.

<sup>47</sup> Op. cit., p. 77.

<sup>48</sup> Op. cit., p. 78.

<sup>49</sup> Op. cit., pp. 35 y 166.

De manera evidente, a pesar de todas las prohibiciones, algunas soldaderas ganaron renombre por su condición de cantoras. Y ciertamente tuvieron un lugar en palacio, como María Crespa en su vejez:

Marinha Crespa, sabedes filhar  
eno paaço sempr' un tal logar <sup>50</sup>.

Como María Pérez Balteira, soldadera eminente en la corte de Alfonso X y que los diplomas recuerdan como poseedora de bienes importantes. Es uno de los nombres que con mayor frecuencia aparecen en las cantigas de maldicer. En ellas se perfila el personaje con las características ya mencionadas que constituían la personalidad de una soldadera. Se refieren a enamorados de la juglaresa <sup>51</sup>, a su presunta peregrinación a Ultramar para borrar sus pecados <sup>52</sup>; a estos se alude a veces claramente, por ejemplo, en la cantiga en que aparece ya vieja, enamorada dadi-vosa de un joven clérigo o la que protagoniza con los *besteiros* <sup>53</sup> —competición en que queda victoriosa y a la que hay que atribuir un sentido obsceno— <sup>54</sup>, en la que se la recuerda dotada de una gran belleza que aparece estragada por la vejez <sup>55</sup>.

La belleza era evidentemente uno de los méritos que ostentaban estas soldaderas.

Dice Pero García Burgalés:

Dona Maria Negra, ben talhada <sup>56</sup>

Es tema que trata una graciosa cantiga que presenta a dos soldaderas que se alaban mutuamente en un comienzo hasta que habiendo aludido una de ellas a un rasgo no particularmente agraciado (—Que enrugadas olheiras teedes!), responde la otra

<sup>50</sup> *Cantigas...*, ed. cit., cant. 342, p. 508.

<sup>51</sup> *Ibidem*, cant. 319, p. 475; cant. 397, p. 583.

<sup>52</sup> *Ibidem*, cant. 356, p. 527.

<sup>53</sup> *Besteiros* 'soldados que disparaban la besta' (*besta* 'arma antigua com que disparavam pelouros ou setas').

<sup>54</sup> *Cantigas...*, ed. cit., cant. 329, p. 489.

<sup>55</sup> *Ibidem*, cant. 193, p. 295.

<sup>56</sup> *Ibidem*, cant. 383, p. 565.

vivamente con acotación análoga (E diss' a outra: —Vós com'as veedes / desses ca[belos sobr' esas trincheiras]? <sup>57</sup>

Las cantigas de maldicer nos permiten, pues, conocer ciertas características de estas soldaderas, entre las que podría contarse la panadera de las *Coplas* de la batalla de Olmedo.

El autor de esta composición ha tomado un tipo creado por una larga tradición <sup>58</sup>, en un diálogo entre un innominado y no identificado interlocutor y la panadera, personaje popular y tradicional. Es, pues, personaje dentro de una tradición inmediata. Pero además de esa inmediatez podemos señalar en él una corriente más amplia y de raíces más lejanas.

Tal como las *Coplas* de la batalla de Olmedo, numerosas composiciones del mismo género que aparecen en el siglo XV eligen un personaje vulgar, como la panadera: el pastor zafio en las *Coplas* de Mingo Revulgo. Pensamos que en ellos aflora una larga tradición medieval: la elección del simple para expresar verdades. En otro trabajo <sup>59</sup> he analizado el sentido que adquiere el tonto (estulto, simple, necio...) en distintos momentos de la Edad Media recogiendo dos diversas corrientes bíblicas: la que surge del Viejo Testamento, negativa; positiva la neotestamentaria. Es decir, a través de las palabras del Evangelio, la figura del simple aparece jerarquizada; él es el portador de verdad, pues es el tonto sabio, quien ha logrado la sabiduría, no *via intellectualis* sino *via cordis*. En el Viejo Testamento, en cambio, el tonto es el pecador que no conoce al Señor.

Estas dos corrientes persistirán a través de toda la Edad Media, pero en los diversos momentos se preferirá ya una, ya otra de esas posiciones. En el siglo XV se dan ambas en la literatura europea. Una se expresa en *La nave de los locos* de Brandt (1494), la otra culmina en *El elogio de la locura* de Erasmo.

<sup>57</sup> *Ibidem*, cant. 191, p. 292.

<sup>58</sup> Tal como aparece aquí acuñado, el personaje de la panadera goza de gran popularidad en la península, se incorpora a otros poemas satíricos del siglo XV catalán que adoptan el estribillo de las *Coplas* de Olmedo, según dice J. RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, op. cit., p. 314. Cfr. MARTÍN DE RIQUER, *Historia de la Literatura Catalana*, Barcelona, 1964, III, pp. 93-95.

<sup>59</sup> "El *status* del loco y de la locura en el siglo XII (A propósito de dos escenas románicas. Parma-Aulnay)", *AHAM*, vol. 17 (a aparecer).

En general la condena del loco fue patrimonio de la primera Edad Media que aceptó la posición veterotestamentaria. Adoptó la forma antitética, la oposición del sabio-virtuoso y del tonto-pecador. Y la expresó en breves sentencias que siguen el esquema del *Libro de los proverbios*, sentencias y narraciones concluidas por máximas que continuarán viviendo hasta la época de Erasmo.

El tonto es sinónimo del pecador, el hombre que, cegado por la ignorancia, cae en el error. Y recibe los calificativos de “presuntuosus”, “temerarius”, “indiscretus”, “garrulus”<sup>60</sup>.

En la primera Edad Media, San Agustín en sus anotaciones al *Libro de Job* llama “impío” al loco. Poco después de él, Saloni-  
nius, probablemente obispo de Vienne, escribió un comentario sobre los proverbios de Salomón en forma de diálogo. El tonto es definido como ciego. Es el que no sabe ver el sentido trascendente, pues si bien la muerte alcanza tanto al sabio como al estulto, a este le llega como condena eterna<sup>61</sup>. La misma posición aparece en Hugo de Saint-Victor: “Stultus sibi nescit providere in posterum”, tal como todo pecador que “futurum nihil praevidet: is disciplinam irridet, dum derogat divinas correctioni”<sup>62</sup>.

A partir del siglo XII se adoptó la actitud positiva neotestamentaria. En esa corriente de pensamiento se ubica la posibilidad de que quien se presenta como sabio resulte loco y viceversa. El personaje elegido para encarar esta contradicción es Salomón quien aparece, según los enfoques, como sabio o tonto, especialmente en las historias de Salomón y Marcofo, de las que surge la solo aparente sabiduría del primero. En el comienzo de los diálogos o historias, Salomón se identifica como “ly saage” y Marcofo como “le foole”<sup>63</sup>. El desarrollo de la composición enfrenta de ordinario a los interlocutores en una especie de interrogaciones mutuas. Al cabo, “the wise man and the fool have changed places”<sup>64</sup>. Esta oposición continuó reiterándose, fue

<sup>60</sup> BARBARA SWAIN, *Fools and folly during the Middle Ages and the Renaissance*, New York, Columbia University Press, 1932, p. 15.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 24.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 34.



frecuente la impresión de estas historias en el siglo XV y a principios del siglo XVI. Anota Swain que en el siglo XVII ciertos proverbios franceses presentan a Salomón como tonto <sup>65</sup>.

Ambas corrientes, decimos, coexistieron a lo largo de la Edad Media. Predominó una u otra según que la época adoptara valores irracionales o racionales para sustentarse.

Importa además precisar la relación de este personaje con su contexto social. El tonto siempre permanece exterior a ese contexto, cualquiera sea el valor que se atribuya a la locura. Ya puede ser locura-negativa, locura-igualdad, locura-sabiduría.

La exterioridad del loco permitirá las siguientes variaciones: exclusión-inferioridad, exclusión-igualdad, exclusión-superioridad. La exclusión negativa y la exclusión-superioridad determinan una actitud didáctica. Didactismo de dirección diversa, pues en el primer caso va del grupo al tonto y en el segundo a la inversa <sup>66</sup>.

En la corriente satírica del siglo XV español es clara la adopción del sentido positivo del simple. La panadera es expresión de ese personaje simple por cuya boca se expresa la verdad dicha con aparente ingenuidad en una supuesta descripción de lo acontecido. Esta posición que adopta el autor de las *Coplas* —expresar la verdad de manera aparentemente ligera— hace que esta composición pueda considerarse encuadrada dentro del tono de las cantigas de maldicer.

Hay diferencias fundamentales entre los dos grupos esenciales del género de poesía satírica hispano-portuguesa, es decir entre las cantigas de escarnio y las de maldicer, a las que se agregan el “joguete d’arteiro” (similar al parecer a las cantigas de escarnio) y la “cantiga de risabella” (composición ingenua de carácter popular). Estas diferencias están indicadas en un antiguo tratado de poética portuguesa, conservado en el código

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>66</sup> JOËL LEFEBVRE, *Les fols et la folie. Étude sur les genres du comique et la création littéraire en Allemagne pendant la Renaissance*, Paris, 1968, p. 21.

C. Br., llamado *Leys d'amors*<sup>67</sup>. Las cantigas de escarnio eran “un género de maestría”, constituían formas preestablecidas en que se expresaba la crítica a personajes determinados, pero rodeada de tal oscuridad, realizada con tal cantidad de sobreentendidos y juegos de palabras que a veces ha de acompañarse con una nota explicativa. Así dice el tratado: realizaban el equívoco “por palabras cubiertas, que aiam dous entendymentos”. Su sentido oscuro y poco explícito aparece en el nombre que los literatos, “os clerigos”, le daban: *equivocatio*. “La cantiga de maldicer ofrece, en cambio, el aspecto de un género de cómica sinceridad”<sup>68</sup>.

De manera desembozada se señalan aspectos ridículos de personajes o grupos. Trazan la caricatura de individuos o situaciones perfectamente delimitados pero esto no significa que se queden en ella pues saben elevarse “de la caricatura individual a la sátira colectiva”<sup>69</sup>. Y aparecen tipos de la sociedad contemporánea: los infanzones pobres, los rico-hombres mezquinos y avariciosos, los nobles cobardes y muelles, los burgueses elevados a rango nobiliario, los juglares disputadores...

Don Ramón Menéndez Pidal<sup>70</sup> señala la inclinación a la maledicencia de los juglares gallegos; insistieron en este género más que los provenzales, y algunos se dedicaron especialmente a él. Es importante lo que señala Menéndez Pidal: que esta actitud literaria tenía raíces profundas en la costumbre “de difamar por medio de canciones”. Suponemos que esta era una costumbre general peninsular. En efecto, los fueros castellano-leoneses ponen especial cuidado en castigar a los que se atrevieran a lanzar palabras o cantar malo.

Las injurias verbales no son frecuentes en los fueros primitivos. En ellos campea la injuria de hecho; esto radica en la circunstancia “de que el hombre de aquel tiempo constituía en

<sup>67</sup> V. CIAN. op. cit., p. 109. Ver también JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, “Lírica medieval gallega y portuguesa”, *Historia general de las literaturas hispánicas*, tomo I, Barcelona, 1949, pp. 545 ss.

<sup>68</sup> FILGUEIRA VALVERDE, op. cit., p. 580.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 583.

<sup>70</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca...*, ed. cit., p. 160.

su esfera social y jurídica un máximo de exterioridad corporal y un mínimo de interioridad síquica”<sup>71</sup>. Pero las cartas forales posteriores, de los siglos XI y XII, regulan con mayor detalle los insultos orales; “las afrentas de hecho, en general se suavizan en relación a períodos anteriores y su enumeración es menos compleja y casuística”<sup>72</sup>. Por tanto el agravio verbal representa una evolución con respecto de la injuria de hecho, y va acompañada de ordinario de la legislación sobre cantar o copla ofensiva. Sin pretender hacer una mención exhaustiva podemos citar las disposiciones al respecto de algunos de esos fueros. En general se toman medidas contra denuestos y a veces se multan esos insultos convertidos en cantar difamatorio<sup>73</sup>.

Zorita de los Canes pena con dos maravedíes a quien insultase a otro achacándole falta moral o enfermedad<sup>74</sup>. Mayor es la pena que impone a quien convirtiere el insulto en “cantar malo”<sup>75</sup>.

El insulto puede tener mayor o menor gravedad según quien sea el destinatario y el deshonor a que aludan, aunque de ordinario se trata de deshonor que atañe a su comportamiento dentro de la comunidad, conducta personal o a cierto tipo de enfermedades. Se especifican con especial cuidado las que pueden herir a las mujeres. Zorita de los Canes impone una multa de dos maravedíes a quien agrediese verbalmente a mujer honrada. Quedaría exento si se tratara de mujer pública<sup>76</sup>. El fuero de Le-

<sup>71</sup> RAFAEL SERRA RUIZ, *Honor, honra e injuria en el derecho medieval español*, Universidad de Murcia, 1969, p. 27.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>73</sup> Para un estudio detallado del tema y su fundamentación jurídica, ver SERRA RUIZ, op. cit.

<sup>74</sup> *El fuero de Zorita de los Canes*. Ed. de RAFAEL UREÑA Y SMENJAUD. *Memorial histórico español*, tomo XLIV, Madrid, 1911, p. 155, § 274.

<sup>75</sup> *Zorita*, ed. cit., p. 166, § 305: “De aquel que cantar malo leuantare a otro. Item, tod aquel que cantar malo de alguno leuantare, peche X maravedis, si pudiere seer prouado; si non, que iure con dos uezinos, et sea creydo”.

<sup>76</sup> *Zorita*, ed. cit., p. 148, § 253: “Del que la muger denostare. Tod aquel que muger llamare, o denostare diziendo puta, o rocina, o malata, peche dos marauedis. E sobre todo aquesto, iure que aquel mal no lo sabe en ella. Si por auentura iurar non quisiere, salga enemigo. Enpero tod aquel que puta publica forçare, peche I marauedi, et si la denostare non peche ninguna cosa”.

desma dedica dos apartados a los denuestos que se podían dirigir a mujer<sup>77</sup>. Importa también a la legislación foral los insultos que se dirigen a los hombres a propósito de sus esposas<sup>78</sup>. El fuero de Zamora impone pena pecuniaria para quien denostara a otro. Si el denostado respondiese no caería en pena pues se considerarían “denuestos por denuestos”<sup>79</sup>.

Menos importancia revisten los denuestos en caso de que se presuma disputa. Así lo dice la misma carta foral<sup>80</sup>. Solo gentes a quienes se concede poca honra y respeto pueden ser agredidas impunemente de esta manera. Si alguien *dixier mal* de adivinos o sorteros, “non les responda por ello”<sup>81</sup>.

En general los fueros al prohibir el insulto y especificar cuáles son las palabras que han de callarse, indican como circunstancia agravante el que ocurra entre vecinos. Dice Salamanca<sup>82</sup>: “Todo omne que dixier asu uezino uerbo entredicho...” En Ledesma aparece una fórmula similar: “Todo omne que auizingo denostar e dixier...”<sup>83</sup> A veces se especifica el vocabulario prohibido; otras simplemente se alude a “voces devedadas”, o a “nombre devedado”<sup>84</sup>. Se prevé incluso los insultos que puedan cruzarse las autoridades de la villa. Y se emplea un término que nos interesa: “Alcalde o iusticia que *mal dixier* a su companero en cabildo...”<sup>85</sup> De tal manera atestiguan los textos forales la frecuencia de la maledicencia y su expresión en forma de cantares malos.

El particular modo de relacionarse con la realidad de las *cantigas de maldicer* interesa sobremanera porque pensamos que es la actitud que adopta el autor de las *Coplas de la panadera*. Podemos destacar que en las *Coplas del provincial* aparece la intención de la obra expresada con las siguientes palabras:

<sup>77</sup> *Fueros leoneses*, ed. cit., *F. de Ledesma*, pp. 248 y 249, § 185 y 186.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 248, § 186.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 41, § 48.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 51, § 67.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 59, § 79.

<sup>82</sup> *Fueros leoneses*, ed. cit., *F. de Salamanca*, p. 172, § 263.

<sup>83</sup> *Ibidem*, *F. de Ledesma*, p. 248, § 184.

<sup>84</sup> *Ibidem*, *F. de Salamanca*, pp. 171 y 172, § 260 y 262.

<sup>85</sup> *Ibidem*, *F. de Salamanca*, p. 125, § 126.

El Provincial es llegado  
a aquesta corte real,  
de nuevos motes cargado,  
ganoso de *decir mal*

Y que su objetivo no es el mero ejercicio literario aparece claramente:

y en estos dichos se atreve  
(y si no, cúlpenle a él)  
si de diez veces las nueve  
no diere en mitad del fiel<sup>86</sup>.

En las *cantigas de maldicer* hay pues una voluntad de relación con la realidad. Para Menéndez Pidal<sup>87</sup> no puede hacerse una interpretación literal de las sátiras expresadas en estas *Coplas*, pues solo es "ficción humorística". Creemos que con las debidas exageraciones, deformaciones y a veces injusticias, sobre todo en los episodios personalizados, las *cantigas de maldicer* elaboran los datos que la realidad les da sobre todo en lo que al panorama social se refiere. Además, y esto es tal vez lo más importante, revelan corrientes de opinión pues tenían resonancia en un vasto auditorio.

La voluntad de relación con la realidad que suponemos en las *cantigas*, que se da en las *Coplas de la panadera*, se revela en la elección del personaje principal de estas. A ese personaje se podrían atribuir las palabras de Joël Lefebvre respecto del *paysan-fol* de los juegos de Carnaval: "Ces fols-paysans ont un rapport avec la réalité sociale de l'époque, mais non point sur le mode du "reflet" réaliste. Le fol-paysan est fonctionnel, certes, mais le choix du paysan pour remplir cette fonction est dicté tant par la structure sociale de Nuremberg que par le cadre sociologique dans lequel se déroulent les Jeux"<sup>88</sup>.

En el caso de la panadera-soldadera creemos, como ya hemos dicho, que es una figura forjada por la tradición literaria pero que adquiere un sentido diverso utilizada en las *Coplas* de la

<sup>86</sup> J. RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, op. cit., composición 31, p. 215.

<sup>87</sup> RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca...*, p. 61.

<sup>88</sup> J. LEFEBVRE, op. cit., p. 52.

batalla de Olmedo. Hay enorme distancia entre los personajes satirizados y el que se elige como emisor del juicio. Creemos que esa distancia produce situaciones ridículas y risueñas. Así como el campesino-tonto de los juegos de carnaval, la panadera no pertenece al grupo criticado, es decir, se sitúan ambos en exterioridad, lo que permite la crítica libre, sin traba alguna, el lenguaje libre como el que usan las *Coplas*.

Pensamos también que utilizar esta figura funcional cuya situación guarda tanta distancia con los personajes satirizados es un recurso para agudizar la crítica. En la panadera se da exterioridad al grupo —que es, como hemos visto, la permanente situación del tonto respecto de su sociedad—, circunstancia que determina libertad. Pero también se da inferioridad, situación que hace más grave su posible capacidad de juicio con respecto de grupos superiores. Por cierto, la inferioridad es solo aparente, inferioridad solo dentro de la estructura social, pues se trata del simple por cuya boca se expresa la verdad. En última instancia se da un didactismo que va desde el tonto al grupo.

Por tanto hay dos instancias: una necesidad de enmascaramiento por parte del autor, y la elección del simple para vehicular la crítica. Evidentemente, según veremos más adelante, el autor no podía expresar su disentimiento aceptando su personalidad, no había de explicitarla hablando por sí. Adopta, pues, una máscara lógica para el mensaje propuesto. Pero a la vez que aparece diciendo su verdad encubierto tras la máscara tradicional, se oculta en la incitación del “Di, panadera”, en el anonimato de quien pregunta e incita. Pues además de la panadera aparece en las *Coplas* un personaje activo que realiza la interrogación inicial y luego repite al fin de cada estrofa el mote que estimula, “Di, panadera”. Este personaje que apenas se asoma pero que está presente en todo el curso de la composición, es fundamental. Es otra de las formas en que aparece el autor, cuya identificación se ha intentado en la persona de Juan de Mena, tesis que analizamos más adelante <sup>89</sup>.

<sup>89</sup> Ver apartado 3.1.

Panadera y personaje inquiriente son pues las dos formas en que aparece el autor y constituyen los dos únicos personajes activos inmediatos. Los demás aparecen solo en el relato de la juglaresa-vendedora, mediatizados por ella.

Consideremos ahora esos personajes mencionados y descritos en las *Coplas*. Son personajes nobles —laicos y religiosos— enfrentados para dirimir los pleitos que separan las banderías que destruyen el reino. Se cuentan, pues, los miembros del partido del condestable don Álvaro de Luna y los anti-Luna. En la mención de las *Coplas* el primer grupo aparece constituido por el rey de Castilla, Juan II; don Álvaro de Luna, por supuesto; Diego López de Estúñiga; Lope Barrientos, obispo primero de Ávila, y de Cuenca desde poco antes de la batalla; Juan de Luna, arzobispo de Toledo y hermano de don Álvaro; don Alonso Carrillo, obispo de Sigüenza; Ruy Díaz de Mendoza, mayordomo mayor del rey; el contador de Juan II, Fernán López de Saldaña; don Pedro de Mendoza, señor de Almazán y guarda mayor del rey de Castilla; don Gutierre de Sotomayor, maestro de Alcántara; Hernando Díaz de Toledo, relator referendario; el contador mayor de Juan II, Alonso Pérez de Vivero; el segundo contador, tal vez Diego Arias Dávila; don Pedro Fernández Velasco, primer conde de Haro, camarero mayor del rey; el repostero mayor, Pedro Sarmiento; don Íñigo López de Mendoza, primer marqués de Santillana; Fernando Álvarez de Toledo, primer conde de Alba; Pedro García de Herrera, mariscal de Castilla...

Se enfrentaron con estos caballeros, partidarios de don Álvaro de Luna, el grupo encabezado por Juan I rey de Navarra, futuro Juan II de Aragón, en el que se contaban su hermano el infante Enrique y el infante Enrique de Castilla, futuro Enrique IV. Entre estos caballeros anti-Luna formaban grandes señores como don Rodrigo Manrique, padre de Jorge; Fernando de Rojas, adelantado de Castilla; el primer conde de Alba de Liste, don Enrique Henríquez, hermano de don Fadrique e hijo de don Alonso, primer almirante de Castilla...

A todos estos personajes hay que entenderlos en relación con la complicada e inquieta situación política del reinado de Juan II. Muerto Enrique III, su padre, ascendió al trono a los dos años iniciando el reinado más largo de la casa de Trastámara (1406-1454). La minoría (1406-1419) fue tranquila y bien administrada, merced a la tutoría de su tío, don Fernando de Antequera, hasta que este hubo de abandonar el gobierno de Castilla al ser elegido rey de Aragón (1412). Pero esta tutoría dejó una secuela de perturbación en las personas de los infantes de Aragón, hijos de don Fernando. Recordemos brevemente las turbulencias que determinaron esos infantes en la corte de Juan II. Los infantes que añorará en sus *Coplas* Jorge Manrique fueron siete —de los cuales, cinco varones— y algunos influyeron enormemente en la política castellana. Fueron: el infante Sancho, muerto niño; don Pedro, que murió joven en Nápoles; don Alfonso V, rey de Aragón, conquistador de Nápoles; doña María, esposa de Juan II de Castilla; don Juan I, rey de Navarra, luego Juan II de Aragón; doña Leonor, reina de Portugal; don Enrique, esposo de una hermana de don Juan II de Castilla.

Los más activos en la política castellana fueron: don Juan y don Enrique, este de manera más persistente, puesto que don Juan a la muerte de su hermano Alfonso V hubo de ocuparse de su propio reino aragonés. Lucharon los infantes por imponerse como válidos de Juan II. Se habrán de enfrentar por ello constantemente con don Álvaro de Luna, favorito del monarca. En las *Coplas de la panadera* aparecen dos partidos enfrentados: el de los infantes en que milita el príncipe Enrique de Castilla (futuro Enrique IV) y el de don Álvaro de Luna. En un afán de simplificación podemos decir que esto fue lo constante aunque los inquietos infantes a veces se mostraron discordes entre sí.

En realidad fue un duelo de grupos oligárquicos que se polarizó contando a don Álvaro de Luna por un lado y por el otro a la nobleza —de la que formaban parte los infantes— que aspiraba a sustituir a don Álvaro en el favor del rey. En suma, una lucha de pares, cada uno de los cuales aspiraba a singularizarse en el favor real. Las presiones que el grupo rival de don



Álvaro hizo sentir sobre el rey se expresan en los destierros del privado, que no solucionaban, como pretendían sus enemigos, los problemas del reino. Son veraces las palabras de la *Crónica de don Álvaro*: “E si bien se mira en esta verdadera historia, nunca don Álvaro estuvo absente de la corte, que luego en ella non oviese grand división, e vandos muy formados”<sup>90</sup>.

El condestable sufrió varios destierros: el primero en 1427 en que salió del reino para pacificar los ánimos aunque seguía contando con el amor del monarca. El segundo destierro se produjo en 1439, como resultado del “Seguro del buen conde de Haro”, con obligación de residir seis meses en sus posesiones sin escribir al rey. En 1441 lo condenó un tribunal constituido por la reina —hermana de los infantes de Aragón—, Enrique, príncipe heredero de Castilla a quien vemos acompañando a sus tíos en la batalla, el almirante don Fadrique Henríquez y el conde de Alba, ambos también presentes en Olmedo. Esta vez la sentencia preveía un destierro más largo —seis años— a cumplirse en alguna de estas localidades, San Martín de Valdeiglesias o Riaza, además de entregar fortalezas e incluso a su hijo Juan como rehén; sentencia más dura que las anteriores pero que no se cumplió. La batalla de Olmedo de 1445 pareció solucionar definitivamente ese largo pleito con la victoria de Juan II y de don Álvaro de Luna. En particular, porque de resultas de las heridas recibidas en la batalla murió el infante don Enrique. De los otros dos “infantes de Aragón” —Alfonso V el Magnánimo residía en Nápoles— restaba sólo Juan de Navarra. Pero fuertes eran todavía los enemigos del condestable: el infante de Castilla, Enrique, ya de veinte años y la nueva esposa de Juan II, doña Isabel de Portugal. Ellos influyeron de manera evidente en el nuevo destierro de don Álvaro, en 1448. Esta vez el rey invitó al privado a abandonar la corte. Los acontecimientos se precipitaron, las tornas se volvieron contra don Álvaro. Y se llegó a la orden de prendimiento de 1453. La condena a muerte se llevó

<sup>90</sup> *Crónica de don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago*. Ed. y estudio por JUAN DE MATA CARRIAZO, Madrid, Espasa-Calpe, 1940, p. 32.

a cabo el 2 de junio de ese año en la plaza mayor de Valladolid, adonde llegó, caballero en mula, “con aquel gesto e con aquel sosiego que solía cabalgar los pasados tiempos de su leda e risueña fortuna”, dice la panegírica *Crónica*<sup>91</sup>.

El rey sobrevivió poco más de un año a su valido (falleció el 20 de junio de 1454). Le sucedió su hijo; el reinado de Enrique IV comenzaba y Jorge Manrique podía cantar:

¿Qué se fizo el rey don Juan?  
 Los infantes de Aragón,  
 ¿qué se fizieron?  
 .....  
 Pues aquel gran condestable,  
 maestre que conoscimos  
 tan privado,  
 no cumple que dél se fable,  
 sino solo que lo vimos  
 degollado.  
 Sus infinitos tesoros,  
 sus villas y sus lugares,  
 su mandar,  
 ¿qué le fueron sino lloros?,  
 ¿fuéronle sino pesares  
 al dejar?<sup>92</sup>

Todos los personajes mencionados aparecen en las *Coplas*: el rey don Juan, don Álvaro de Luna, los infantes Enrique y Juan de Aragón, ya rey de Navarra; y los señores, pro o anti-Luna. Casi todos, presentados en situaciones desairadas. Destacamos con estas palabras el método satírico que empleó el autor. Es una narración aparentemente objetiva y ordenada de lo acontecido a través de la conducta de los personajes que intervinieron en la batalla. Decimos narración, pues el diálogo está apenas esbozado y en realidad se pierde luego de la cuarteta inicial, y se satirizan la conducta, los gestos, las actitudes, no los personajes en sí. Es decir, no se los representa como ridículos por una condición ínsita en ellos, sino que se convierten en ridículos por protagonizar situaciones insólitas dentro de su conducta caba-

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 432.

<sup>92</sup> RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, op. cit., composición 39, pp. 262-263.

llesca, insólitas porque no corresponden a la conducta lógica y concorde con la condición de los personajes. Solo salen bien librados don Juan II, don Álvaro de Luna, el infante Enrique de Aragón, el conde de Castro, anti-Luna... Por tanto, la composición no toma partido, vale decir, no fustiga especialmente a ninguno de los grupos enfrentados. Esta afirmación plantea la pregunta: saber cuál es el objetivo de la crítica, cuáles los personajes fustigados por ella, de qué manera se realiza la sátira.

Pero antes, advirtamos que entre los personajes de las *Coplas* podemos citar uno que aparece pluralizado, como grupo. Los peones de la comitiva guerrera, “mal andantes campesinos”<sup>93</sup>, “la bil gente obejera / billanaxe de peones”<sup>94</sup>, “la gente pechera”<sup>95</sup>. Los villanos son tratados despectivamente, se los presenta en general con poca capacidad heroica, deseando huir del combate o aceptándolo por interés económico; el relator los incita a la lucha diciendo:

...quien tubiere hito,  
para siempre será quito  
de la moneda forera<sup>96</sup>.

Esta frase solo podía ir dirigida a los no-nobles, a las gentes del estado llano pues eran los únicos pecheros, estando los nobles exentos de toda forma tributaria.

Por tanto, en las *Coplas* encontramos los personajes del diálogo inicial: panadera e interlocutor y luego los protagonistas de la batalla entre los que diferenciamos claramente dos grupos, nobles y villanos.

### 2.2.2. *Situaciones.*

El modo de crítica es, especialmente, la creación de situaciones indignas de los nobles personajes, situaciones que ellos crean con su cobardía. El elemento constante en la crítica es la

<sup>93</sup> *Coplas*, ed. cit., copla 7, p. 30.

<sup>94</sup> *Ibidem*, copla 19, p. 36.

<sup>95</sup> *Ibidem*, copla 21, p. 37.

<sup>96</sup> *Ibidem*, copla 21, p. 37.

falta de valor demostrada en la batalla. Así lo requería la situación que daba lugar a las *Coplas*, la batalla de Olmedo. La narración no-satírica de tal acontecimiento hubiera requerido un estilo noble y elevado, en situaciones y lenguaje. Se recurre a lo contrario; se utiliza el anti-climax, el contraste; se oponen lo grave y lo ridículo. La personalidad de cualquiera de los nobles mencionados era aparentemente noble y elevada. Las *Coplas* echan mano del artificio de presentar dignamente —en ademán y vestiduras— a cada uno de los señores en los primeros versos; y luego, contrapuesta, la situación inesperada y ridícula.

Juan de Luna, arzobispo de Toledo, hermano de don Álvaro, es presentado:

Aferrado en penaxera.

y seguidamente se dice que

no se movió solo un dedo  
de cabe la talanquera <sup>97</sup>

Don Alonso Pimentel es descripto

Con una rica cimera,  
armado mui gentilmente,  
se halló el de Venabente  
en esa esquadra terçera <sup>98</sup>;

para luego decir cómo huyeron los suyos.

En el retrato de don Rodrigo Manrique la oposición es más rápida:

Con lengoa brava e parlera  
y el coraçón de alfeñique  
el comendador Manrique  
escoxió bestia ligera  
..... <sup>99</sup>

El autor emplea, pues, en diversa medida, el recurso de la distancia entre la presentación del personaje y la actitud ridícula.

<sup>97</sup> *Ibidem*, copla 5, p. 29.

<sup>98</sup> *Ibidem*, copla 7, p. 30.

<sup>99</sup> *Ibidem*, copla 8, p. 30.

En algunos esboza una aparición noble para, dos o tres versos más abajo, mostrar la estridencia de conducta. Por ejemplo, al dibujar a Hernando Díaz de Toledo, relator referendario, dice:

Con celada sin bisera  
 e por debisar meyor,  
 dicen que iba el Relator  
 más seco que esparraguera  
 ..... 100  
 El conde de Alva, maguera  
 el buen caballero esforçado,  
 muchas veces se a loado  
 de cosas que no ficiera <sup>101</sup>.

Al describir la conducta del almirante, don Fadrique Henríquez, también apela a la sorpresa. El lector o el oyente supone que es solo la gente del almirante quien ha huido de manera poco digna, pero el tercer verso aclara que quien huyó en primer término es don Fadrique:

Por ir a la sementera  
 la gente del Almirante  
 detrás dél, que no delante  
 ..... 102

Se especula con el mismo recurso en la presentación de un innominado personaje al que se alude como el “mayor caballero”:

Mui presto en la delantera,  
 el Mayor Caballero,  
 más armado que un erizo,  
 fue el primero que fuyera <sup>103</sup>;

En otros casos el ridículo aparece inmediatamente; el adelantado de Castilla se presenta así:

Con costumbre bocinglera,  
 temblando como las fojas,  
 va don Hernando de Roxas <sup>104</sup>.

<sup>100</sup> *Ibidem*, copla 21, p. 37.

<sup>101</sup> *Ibidem*, copla 30, p. 42.

<sup>102</sup> *Ibidem*, copla 41, p. 48.

<sup>103</sup> *Ibidem*, copla 43, p. 49.

<sup>104</sup> *Ibidem*, copla 9, p. 31.

Rui Díaz de Mendoza, mayordomo mayor de Castilla aparece :

Salido como de osera <sup>105</sup>

El contador de Juan II no se muestra menos amedrentado :

Tomando yegua lixera,  
con mayor miedo que saña,  
Fernán Lopes de Saldaña,  
más negro que una caldera,  
soltando la varbillera  
encomençó de decir,  
que al que quisiere fuir  
el le hirá a la estribera <sup>106</sup>.

Muy mal tratado aparece don Luis de la Cerda, conde de  
Medinaceli:

La persona tabernera  
de el bil conde de Medina  
..... 107

Don Pedro de Mendoza es también presentado con escasa  
dignidad:

Persona tan postrimera  
nunca oy yende o destroça  
como Pedro de Mendoça,  
que es fama que se escondiera,  
e dicen que descendiera  
del rocín, i dentro en un poço,  
porque del ubiese goço  
la madre que lo pariera <sup>108</sup>.

Don Pedro Fernández de Velazco :

Amarillo como cera  
estava el conde de Haro  
buscando todo reparo  
por no pasar la ribera <sup>109</sup>;

<sup>105</sup> *Ibidem*, copla 10, p. 31.

<sup>106</sup> *Ibidem*, copla 11, p. 32.

<sup>107</sup> *Ibidem*, copla 13, p. 33.

<sup>108</sup> *Ibidem*, copla 14, pp. 33-34.

<sup>109</sup> *Ibidem*, copla 25, p. 39.

Leve es la acusación hacia don Pedro Sarmiento, conde de Salinas, en la primera estrofa a él dedicada, incisiva en la segunda:

Aunque algún miedo sintiera,  
 el Repostero mayor  
 encubrió bien su temor  
 ..... 110  
 Temblándole la contera,  
 el Repostero mayor,  
 del grandísimo temor,  
 le recreció cagalera 111

En un caso no funciona el recurso de presentar al personaje con un exterior digno y atribuirle inmeditamente una actitud discordante con esa presencia. Al hablar de Fernández de Velazco se utiliza la sorpresa y la oposición como en casos anteriores, pero el ridículo surge aquí del atuendo que ha adoptado el noble:

Vi sentado en una estera  
 al segundo Contador  
 hablando como doctor  
 bestido como partera;  
 ..... 112

En el resto de la estrofa se utiliza el mismo recurso que en los casos anteriores: destacar la actitud de cobardía.

El resorte que se emplea respecto de Juan Pacheco, futuro marqués de Villena y favorito del príncipe Enrique (luego Enrique IV) difiere del reiterado en las *Coplas*. Se conecta con el que insistentemente es usado por las *Coplas del Provincial*, la limpieza de sangre, la acusación constante de estirpe judía:

Por donde se acaeciera,  
 maguer amarillo y seco,  
 el buen fidalgo Pacheco  
 ..... 113

110 *Ibidem*, copla 26, p. 40.

111 *Ibidem*, copla 44, p. 49.

112 *Ibidem*, copla 24, p. 39.

113 *Ibidem*, copla 29, pp. 41-42.

Se alude a la hidalguía con sorna puesto que Juan Pacheco descendía de Ruy Capón, médico judío de doña Urraca, hija de Alfonso VII<sup>114</sup>. En este caso, único en las *Coplas*, la crítica no se ejerce presentando una circunstancia, el miedo, el temor ante los acontecimientos bélicos, sino una condición permanente e insuperable, que no puede dejar de ser.

En general, de acuerdo con lo que acabamos de ver, el ataque se realiza mediante la acusación de cobardía, o sea ataque al honor. Evidentemente esta era una forma de crítica evolucionada, así como implicaban evolución las injurias verbales en relación con la injuria de hecho. Pero las *Coplas* no se limitan a la injuria sobre valores morales, sino que buscan la inmediatez corporal. La Edad Media se desprendió muy difícilmente de la alusión corporal afrentosa. En este caso se expresa en las formas escatológicas.

La estrofa dirigida al obispo de Sigüenza puede considerarse ejemplar:

mas tan gran pavor cogiera  
 .....  
 que a los sus paños menores  
 fue menester labandera<sup>115</sup>.

La voluntad de sátira recurre a la alusión excremental que por lo demás tiene larga tradición en la vida española, según lo que dicen las cartas forales y la literatura.

La misma situación que presenta la copla referida al obispo se halla en el *Cantar de Mio Cid*. Diego González, yerno de Rodrigo, huye aterrado ante la aparición del león:

2290 Tras una viga lagar metiós con grant pavor;  
 el manto e el brial todo suzio lo sacó<sup>116</sup>.

La sátira en que se utiliza el elemento excremental tenía larga tradición en la literatura pero también, según dijimos, en

<sup>114</sup> Ver RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, op. cit., p. 317. Cita a AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia social...*, pp. 309 y 573.

<sup>115</sup> *Coplas*, ed. cit., copla 6, p. 30.

<sup>116</sup> *Cantar*, ed. cit., p. 1111.



la legislación foral. Tanto los fueros primitivos como los más evolucionados legislan con cuidado las injurias fácticas, entre las que se cuentan las que mencionamos.

El fuero de Cuenca —para tomar como ejemplo uno de los textos forales más elaborados— incluye algunos de este tipo en las agresiones de hecho <sup>117</sup>.

Las *Coplas* acuden con frecuencia al recurso escatológico. Aparece en las dedicadas a Luis de la Cerda, al conde de Haro, a Pero Sarmiento <sup>118</sup>.

Por tanto, resumiendo, los recursos que emplean las *Coplas* implican la presentación injuriosa de los nobles mencionados. La injuria se expresa en valores morales —honor-deshonor— pero también en elementos inmediatos y corporales que insisten en la situación desairada. Estos últimos elementos suponen la persistencia de modos injuriosos primitivos. En este caso están empleados para insistir en la situación desdichada que viven los nobles.

La injuria se acentuará con el lenguaje que ahora analizaremos.

### 2.2.3. *Lenguaje.*

Highet dice: “Most satiric writing contains cruel and dirty words; all satiric writing contains trivial and comic words; nearly all satiric writing contains colloquial anti-literary words” <sup>119</sup>.

<sup>117</sup> Ed. cit., .xxv. (forma sistemática): De eo qui naticatas dederit, p. 350/ .xxviiiij. (for. sist.): De eo qui anum in facie posuerit, p. 352/ En ellos también puede considerarse, aunque es más general, el apartado .xxxi. (for. sist.): De eo qui immundum fecerit [transglutire], p. 352 / .xxxiiij. De palo. Quicumque extra domum suam palum miserit per anum... p. 354.

<sup>118</sup> Luis de la Cerda: “echado en una buitrera / lleno de fijos de sera / i de torresnos e vino, ... (copla 13, p. 33); Conde de Haro: “pedos tan grandes tiraba / que se oían en Talabera” (copla 25, pp. 39-40); Pero Sarmiento: “del grandísimo temor, / le recreció cagalera, / fuyendo en la delantera, / quasi fuera de sentido, / todo cuanto avía comido / trastornó por la bavera” (copla 44, pp. 49-50).

<sup>119</sup> GILBERT HIGHET, *The anatomy of the satire*, Princeton, 1962, p. 18.

Esta enumeración puede aplicarse en su totalidad al lenguaje de las *Coplas*. En ellas hay palabras sucias y crueles, las hay triviales y cómicas, algunas son antiliterarias. El vocabulario acompaña prietamente las situaciones antiheroicas imaginadas por el autor. La narración heroica hubiera requerido lógicamente un lenguaje elevado. Este es su antítesis: insiste en el aspecto escatológico.

El lenguaje vulgar de las *Coplas*, en boca de la panadera surge aparentemente de la presentación de ese personaje simple. Es decir, aparecería como lógica consecuencia de las características del personaje. Por tanto esa lengua parece tener solo una dimensión cómica, por manifestar lo cómico del personaje-vehículo. Sin embargo pensamos que hay otro objetivo en el vocabulario elegido. Ese objetivo se refiere a la situación que se plantea, como ya hemos dicho. Es uno de los elementos que contribuyen a la desacralización de personajes nobles, utilizando el recurso del contraste entre la dignidad de éstos y la vulgaridad del lenguaje. Es lo que Lefebvre llama el procedimiento "de dévaluation par le contraste comique"<sup>120</sup>.

Podría aventurarse otra hipótesis para explicar el lenguaje simple y vulgar. Se pretendería llegar a un público amplio y simple, es decir lograr una mayor difusión. El autor se dirigiría a un público extenso, poco culto y por ello adoptaría tal lenguaje. Creemos que esta hipótesis es la menos válida. Suponemos a las *Coplas* obra cortesana. La divulgación de su mensaje se produciría especialmente en la corte y a ello aspiraría la obra. Cortesana era la producción y difusión de las cantigas de maldicer, cultos eran los clérigos vagantes y unos y otros empleaban un vocabulario escatológico. El propósito del lenguaje era, pues, agresivo. No quería ser pintura de un personaje ni facilitar la difusión de la obra aunque esto también pudiera lograrse. Se empleaba un vocabulario escatológico, vulgar, agresivo, dirigido a un grupo que no lo utilizaba de ordinario, que no lo reconocía como propio, para el cual resultaba extraño en lo que constituía

<sup>120</sup> LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 41.

su comunicación cotidiana y lógica. Insistimos: el lenguaje persigue un propósito agresivo, de sorpresa, aunque tal objetivo esté oculto bajo una apariencia lúdica.

El público al que se dirige esencialmente ese mensaje es, pues, el grupo noble, que recibe la crítica y puede medir la hondura del deshonor que cae sobre sus miembros a través de las situaciones desairadas y el lenguaje vulgar. Esto no supone que las *Coplas* no hayan podido tener repercusión amplia y popular, difusión a la que habría contribuido el estilo verbal empleado.

El vocabulario de las *Coplas* adquiere la dimensión antiheroica en particular por estar utilizado en situaciones que así pueden definirse. Situaciones y lenguaje tratan de atacar al grupo nobiliario desacralizando a los personajes. El vocabulario recurre a palabras sucias y crueles, el lenguaje escatológico que aparece reiteradamente. Algunas son triviales y cómicas logrando especialmente esa trivialidad y comicidad del contexto en que se dan; antiliterarias, las que contribuyen a aludir a circunstancias o personajes simples o inferiores en comparación con las figuras nobles.

El vocabulario acompaña a las situaciones creadas que, como hemos dicho, tienden al asombro. La aparición de una palabra obscena o trivial acentúa el asombro que el comportamiento noheroico provocaba. El lenguaje participaba lógicamente de las características de la sátira. Highet enuncia las armas con que cuenta el género: "Any author, therefore, who often and powerfully uses a number of the typical weapons of satire —irony, paradox, antithesis, parody, colloquialism, anticlimax, topicality, obscenity, violence, vividness, exaggeration— is likely to be writing satire"<sup>121</sup>. Rasgos sumamente exagerados que permiten por lo inhabitual, lo extemporáneo, lo desacostumbrado, llamar la atención en especial sobre situaciones, aspectos, personajes. El vocabulario es de enorme importancia en ese llamado de atención. Y las *Coplas* emplean ciertamente el que constituye patrimonio de todo satírico: "Brutally direct phrases, taboo expressions,

<sup>121</sup> HIGHET, op. cit., p. 18.

nauseating imagery, callous and crude slang —there are parts of the vocabulary of almost every satirist’’<sup>122</sup>.

Ese vocabulario poco cuidado y con frecuencia grosero surge como consecuencia lógica del personaje que se ha elegido como emisor del mensaje. No porque el personaje sea simple e inculto sino por la intencionalidad que se le atribuye. Su misión consistía en decir la verdad. Una verdad que había de expresarse de manera vehemente, pues quebraba esquemas aceptados desde mucho tiempo atrás. En la vehemencia se incluían el gesto y la palabra obscenos. Gestos irreverentes y palabras obscenas dirigidos a personajes que la sociedad consideraba indignos o ligeros. Dos formas opuestas —que subrayan la antítesis entre la realidad innoble y una apariencia digna— que tienden al mismo objetivo: quitar dignidad, desacralizar lo respetado. En el siglo XV —dice Barbara Swain<sup>123</sup>— aparece en un grabado en madera un árbol, en él un personaje femenino, presumiblemente la Dama de Mayo. Al pie del árbol un personaje con un capuchón provisto de largas orejas dirige a ella gestos de devoción. En este caso, el aparente respeto es una forma irrespetuosa de tratar los valores sagrados. El lenguaje del estulto tradicional fue uno de los mayores elementos de regocijo junto a los juegos acrobáticos y burlescos, afirma Barbara Swain: “His «happy unhappy answers» were the source of his success’’<sup>124</sup>.

Gestos y palabras como elementos de su impacto en el público, aparecen en una pieza recogida por Edmond Faral en su obra sobre mimos franceses<sup>125</sup>.

L'uns fait l'ivre, l'autre le sot,  
Li uns chante, li autres note,  
Et li autres dit la *Riote*,  
Et li autres la *Jonglerie*...

Lefebvre al hablar del *Exorcismo* de Murner dice que en esta obra lo cómico verbal conoce una liberación análoga a lo

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>123</sup> SWAIN, op. cit., p. 68.

<sup>124</sup> *Ibidem*, pp. 56-60.

<sup>125</sup> Cit. por SWAIN, op. cit., p. 60, n. 20.

cómico de los comportamientos. Podríamos aplicar estas palabras a las *Coplas*. En ellas no podemos hablar de comportamiento del narrador como hace Lefebvre porque no sabemos si esas coplas eran mimadas, pero sí podemos decir que lo cómico verbal se relaciona con lo cómico de las situaciones; Lefebvre anota como uno de los procedimientos de la obra citada, lo escatológico, lo excremencial: "Cette truculence n'est en général qu'un moyen de renforcer l'expression en accentuant son effet de choc"<sup>126</sup>. Se pregunta por el sentido profundo de lo excremencial, es decir por su fundamentación filosófica. Pues mientras en *Gargantúa* el elemento escatológico se basa en una filosofía de la naturaleza, en Murner solo tiene un valor funcional y no es la expresión de un naturalismo optimista. Esta es también la dimensión que presenta en las *Coplas de la panadera*.

## 2.2. *Objetivo de la crítica.*

Julio Rodríguez Puértolas<sup>127</sup> dice que en las *Coplas de la panadera* se da una "crítica personal y directa, sin excesivo contenido social". Es evidente que el ataque personal oscurece el sentido profundo de las críticas encerradas en la obra.

Pero aquí hay que plantear una doble posibilidad: a) que se los enjuicie en cuanto miembros de un *status* que no saben cumplir plenamente con los valores de este; b) que la crítica personalizada encierre en verdad una más amplia y abstracta, la crítica del *status* mismo, cuya validez se cuestionaría.

El autor ha elegido un tema inmediato, contemporáneo, concreto, perfectamente aislable. Cumple así con lo que Highet considera una de las condiciones esenciales de la sátira: "To write good satire, he must describe, decry, denounce the here and now"<sup>128</sup>.

Ese tema inmediato ha hecho pensar en que las *Coplas* no tenían otro objetivo sino fustigar a los individuos allí nombra-

<sup>126</sup> LEFEBVRE, op. cit., pp. 199-200.

<sup>127</sup> RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, op. cit., p. 39.

<sup>128</sup> HIGHET, op. cit., p. 17.

dos. Tal vez podamos pensar que esa individualidad de que se reviste desvió la atención de su más profundo sentido. La crítica puede presentarse más inocua, menos peligrosa si se ensaña con el individuo, no con instituciones. En tal caso se supone que se salvan los principios fundamentales del *ordo*. De tal manera la risa podía ejercerse sobre el ridículo comportamiento de ciertos personajes pero no sancionaba el de todo un grupo. Las *Coplas* aparentemente afectaban a los nobles que no sabían cumplir con las pautas de su *status*. Creemos sin embargo que hay algo más. De las *Coplas* surge un sentido de trivialización de las normas. El enfrentamiento de los nobles cobardes, lucha de banderías y ambiciones partidarias, permite replantear la validez de esos patrones. Tal vez ese examen no esté hecho por el autor de las *Coplas* en forma consciente, es posible que se le imponga, que no sea un análisis razonado. No está, por ello, menos presente.

Por tanto nos preguntamos si las cosas de aquí y ahora que cuestiona el autor de las *Coplas* es solo el comportamiento de ciertos individuos o la validez de la conducta de todo un grupo. Esta pregunta surge también de la forma general que adopta la composición.

A primera vista parecería ser una forma paródica de poesía épica. Pero para darle ese carácter hemos de definir el género. La poesía épica implica la reunión de los siguientes caracteres: a) la elección de un tema de gran aliento, patriótico, con frecuencia militar; b) tratado de manera coherente, manteniendo una unidad de acción a través de los diversos episodios que constituyen la trama; c) en los episodios aparecen numerosos personajes, pero de ordinario se mueven en torno a un héroe principal; d) todo narrado en un estilo noble y elevado.

En las *Coplas de la panadera* se da la elección del tema importante y heroico, con resolución en el plano militar, narrado voluntariamente en un estilo que se opone al alto y elevado que correspondería haber utilizado de no ser la composición una forma paródica. Pero en las *Coplas de la panadera* falta la acción conjunta. Está solo supuesta pero en realidad se ve resuelta en comportamientos individuales. Es decir, no se descri-

ben en la composición episodios en que intervengan todos o varios de los personajes. La narración está resuelta, en cambio, por la actitud de cada uno de ellos. Los episodios no son, pues, sucesivos, es decir, en ellos no aparece el desenvolvimiento temporalmente sucesivo de la acción bélica, sino que se aísla en cada estrofa el comportamiento individual. Es como si en cada una asistiéramos al desarrollo de la totalidad de la acción, como si comenzara y concluyera la batalla con la actitud que adopta el personaje mencionado.

Parecería que sigue, por tanto, la tradición literaria que había proporcionado pocos ejemplos de este género. Las cantigas de maldicer aportan uno en que Alfonso López de Bayam parodió las *chansons de geste* y sobre todo la vida caballeresca. El personaje-vehículo es Renard, llamado en este caso Velpelho<sup>129</sup>. En tal caso nos preguntamos acerca de la validez de la composición como reflejo de una situación inmediata, contemporánea, pues presenta la estructura de una materia épica tradicional y una contraposición de personajes lograda desde mucho tiempo atrás, que podrían haber sido tomados como estereotipos. No es de excluir sin embargo que en este molde tradicional hayan podido volcarse corrientes y opinión contemporáneas.

En general las cantigas de maldicer ignoran la temática épica, es decir, no hay composiciones que la tomen para desarrollar extensamente la acción, pero sí introducen elementos caballerescos con un único objetivo: criticar el comportamiento noble. Las acusaciones que surgen de esas cantigas son: falta de afición de los caballeros por las empresas guerreras, su preferencia por deleites mundanos, su interés por las compensaciones pecuniarias que podían recibir.

A veces la crítica surge del seno de la misma nobleza como la cantiga en que Alfonso X alude a los nobles que se niegan a guerrear en Andalucía, a pesar de haber cobrado su soldada:

O que filhou gran soldada  
e nunca fez cavalgada,

<sup>129</sup> CIAN, op. cit., p. 117.

- 15 é por non ir a Graada  
 que faroneja?  
 Se é ric' omen ou á mesnada,  
 maldito seja!
- O que meteu na taleiga  
 20 pouc' aver e muita meiga,  
 é por non entrar na Veiga  
 que faroneja?  
 Pois chus mol[e] é que manteiga,  
 maldito seja! <sup>130</sup>

Gil Pérez Conde critica a un caballero que a pesar de recibir su compensación no cumpría su deber de guerra:

- Quen nunca sal da pousada  
 pera ir en cavalgada  
 e quitan come mesnada  
 del-Rei ou de Don Fernando,  
 5 ai, Deus, aquesta soldada  
 se lha dan por aguilhando? <sup>131</sup>

Este es el tema que aparece con mayor frecuencia, la negativa de los nobles a acompañar a su monarca en la guerra a pesar de recibir beneficios:

- Un ricome que oj eu sei,  
 que na guerra non foi aqui,  
 ven mui sanhudo e diz assi  
 como vos agora direi:  
 5 diz que ten terra qual pediu,  
 mais, por que a nunca serviu,  
 á mui gran querela del-Rei <sup>132</sup>.

Otras critican al ricohombre que se presenta a la guerra en tiempo no habitual, es decir evitando entrar en combate:

- Chegou aqui Don Foão e veo mui ben guisado;  
 pero non v̄eo ao maio, por non chegar endoado,  
 demos-lhi nós ña maia das que fazemos no maio <sup>133</sup>.

<sup>130</sup> *Cantigas*, cant. 24, p. 45.

<sup>131</sup> *Ibidem*, cant. 155, p. 245.

<sup>132</sup> *Ibidem*, cant. 390, p. 575.

<sup>133</sup> *Ibidem*, cant. 391, p. 577.



Un serventés del juglar gallego Caldeiron enjuicia caballeros aragoneses y catalanes porque prefieren el ambiente cortés y la compañía femenina antes que la batalla:

Os d'Aragon, que soen donear,  
e Catalães con eles a perfia,  
leixados son por donas a lidar,  
.....<sup>134</sup>

En este caso la crítica puede considerarse parcializada por motivos regionales. En los casos anteriores también hay una parcialización estricta porque las composiciones se refieren de ordinario a un individuo determinado o a un grupo claramente aislado como al que alude Alfonso X.

Por tanto las cantigas de maldicer incorporan crítica al comportamiento noble, crítica que no aparece nunca en ellas en un contexto épico amplio. Cabe preguntarnos si la sátira de las *Coplas* debe considerarse como estas, crítica individual, circunstancial y momentánea, o si aun presentando estas características las supera llegando a una crítica no de individuos sino de todo el *status* y de los valores del mismo.

Podría parecer que se acerca a la estructura de las cantigas de maldicer al referirse a individuos determinados en cada una de sus estrofas. Sin embargo, a pesar de que no cumplen las *Coplas* las premisas de la poesía épica que serían en este caso las de la parodia de la poesía épica, vemos en ellas un panorama amplio en cuanto a acción y en cuanto a personajes. No se trata de un grupo reducido: a través de los individuos mencionados se acusa a todos los nobles. No se trata de un grupo particular, no se ataca a una bandería: todos los nobles son atacados.

### 3. LA SIGNIFICACIÓN SOCIAL DE LAS "COPLAS"

#### 3.1. *Autoría de Juan de Mena.*

El padre Liciniano Sáez editó las *Coplas* en 1805 y en esa edición afirmó que habían sido "compuestas por el famoso poeta

<sup>134</sup> *Ibidem*, cant. 428, p. 627.

Juan de Mena”<sup>135</sup>. También Menéndez y Pelayo acepta esta tesis<sup>136</sup>. A esto se opone la afirmación de Argote de Molina quien las había atribuido al mariscal Iñigo Ortiz de Stúñiga. Esta tesis es insostenible puesto que el autor —Juan de Mena según el manuscrito de la Biblioteca Menéndez y Pelayo— agregó una estrofa injuriosa contra el mariscal que se quejaba de haber sido maltratado en las *Coplas*<sup>137</sup>.

Ante la reiteración del nombre de Juan de Mena hemos de preguntarnos qué datos pueden favorecer esa tesis. Pero suponemos que no es tan importante lograr un nombre cierto como delimitar condición y *status* posibles del supuesto autor. Por tanto se pueden plantear dos instancias: 1) examinar los elementos que pueden corroborar o negar la tesis de la autoría de Juan de Mena; 2) si esa paternidad no surgiera clara, plantear otras posibilidades.

1) Juan de Mena pertenece a la corte literaria de Juan II. Es importante señalar que decimos *corte literaria*. Juan de Mena fue un intelectual y como tal pudo pertenecer al ámbito literario del monarca pero no contó entre los cortesanos nobles. Las escasas noticias que de su vida se poseen no dan cuenta de un nacimiento particularmente elevado. Acerca de su familia, los únicos testimonios son los del *Epicedio* de Valerio Francisco Romero. Según estas coplas su abuelo había sido el señor de Almenara, Rui Fernández de Peñaloza y su padre, Pedrarias, regidor o jurado de la ciudad de Córdoba. En verdad, lo más importante de su peripetia fue su formación intelectual, sus estudios en Salamanca, Córdoba y finalmente en Roma. Esta estancia le permitió perfeccionar sus estudios latinos, circunstancia que lo llevará más tarde a ocupar el cargo de *secretario de cartas latinas* y a la jamás desmentida vocación por la latinidad, expresada en el vocabulario y en la temática de sus composiciones. Personajes y materia clásica, cultismos empleados con profusión constituyeron la mayor parte del material de su obra.

<sup>135</sup> Cit. por VICENTE ROMANO GARCÍA, op. cit., p. 11.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>137</sup> *Ibidem*, pp. 12 y 52.

Esta producción, aparentemente, no justifica la inclusión en ella de una obra del estilo de las *Coplas de la panadera*. La más notable y conocida de todas sus composiciones es el *Laberinto de Fortuna* en que encontramos alientos épicos en una temática contemporánea tratada según los moldes de Lucano y Dante en especial. Otra de sus obras poéticas es la *Coronación* [del marqués de Santillana como poeta en el Parnaso], titulada por Mena *Calamicleos* o sea *miseria y gloria*, poema no demasiado feliz. Otros poemas como *Claro escuro* y *Al hijo muy claro de Hiperión* son obras de manera culta. Ninguna de ellas se acerca a las características de las *Coplas de la panadera*.

El matiz político aparece sin embargo en obras como las coplas “fechas en el ayuntamiento que el señor rey fizo en Valladolid, estando el señor Príncipe, su fijo, cerca de Peñafiel” y aquellas con que celebró la batalla de Olmedo de 1445.

Podría objetarse que si hay en estas composiciones temática política no se muestra en ellas el carácter satírico que se da en las *Coplas de la panadera*. Mena sin embargo no fue extraño a la sátira ni en su concepción teórica ni en la realización. Juan de Lucena se dirige a él: “No cabe dudar, Joan de Mena si contigo nos enbolvemos iremos bien motejados. Mas dexando las burlas, hablando de veras...”<sup>138</sup>

Blecua, en su prólogo al *Laberinto*, además de incorporar esta alusión al carácter burlón del poeta cordobés menciona, para afirmar este rasgo, las coplas “sobre un macho que compró un arcipreste” y la que ya hemos mencionado, la copla en respuesta al mariscal Íñigo Ortiz. Esta composición se acerca a la manera de las *Coplas de la panadera*; directa en la alusión irreverente, atribuye al mariscal escaso valor en el empeño bélico (“Íñigo, no mariscal, capitán de la porquera”) y en la responsabilidad de sus palabras (“vos parláis de talanquera”)<sup>139</sup>.

Por tanto, aunque la producción total de Mena no corresponda al estilo e intención que encontramos en las *Coplas de la*

<sup>138</sup> JUAN DE MENA, *El laberinto de Fortuna o Las Trescientas*. Ed., prólogo y notas por JOSÉ MANUEL BLECUA. *Clás. Cast.*, p. XVII.

<sup>139</sup> *Coplas*, p. 52.

*panadera* hay composiciones menores en las que se dan los rasgos distintivos de las *Coplas*: intención satírica expresada de manera directa con particular desenfado de lenguaje. Pero los datos acumulados expresan solo la posibilidad de la autoría de Juan de Mena. No son prueba irrefutable.

### 3.2. *Otras posibles autorías.*

2) Por ello pensamos que es oportuno plantear otras tesis.

Hemos dicho que Juan de Mena pertenecía a la corte literaria de Juan II, corte en que se contaron nombres ilustres como Enrique de Villena, Fernán Pérez de Guzmán, el marqués de Santillana. Bien los diferencia don Marcelino Menéndez y Pelayo. Dice de estos que "...nos muestran, aunque en grados y condiciones diversas, el tipo del prócer literario del siglo XV: Juan de Mena, por el contrario, fue puro hombre de letras, y en tal concepto el más antiguo que nuestra historia literaria presenta". Esta frase es de la mayor importancia para comprender la figura de Juan de Mena. Y para suponer las características del autor de las *Coplas*. Juan de Mena contó con la amistad y la admiración de Gómez Manrique y del marqués de Santillana. Sin embargo no fue igual a ellos en la consideración social. Fue un intelectual cortesano. Su actividad y modo de vida tuvieron características burguesas. No cabía su figura, como no cabía ninguno de los grupos burgueses, en la clasificación teórica de clases que su época aceptaba.

### 3.3. *El autor y su inserción en la sociedad castellana del siglo XV.*

Su época acepta todavía la división estamental de la sociedad en tres órdenes: oradores, defensores y labradores. División que llega de más atrás pero que continuará vigente debido a la persistencia de formas nobiliarias como consecuencia del encumbramiento de la casa de Trastámara<sup>140</sup>.

<sup>140</sup> Ver más adelante, p. 94.

Luciana de Stefano ha analizado y recopilado las palabras que respecto de la división de la sociedad se encuentran en las obras del siglo XIII, especialmente en el *Libro de los estados*, el *Libro del caballero y del escudero* de don Juan Manuel y en el *Libro del orden de la caballería* de Raimundo Lulio. Los textos utilizados consignan la división anotada como única posible. Testimonian la constitución estamental de la sociedad sin considerar una posible movilidad y permeabilidad, sin aceptar la constitución de la sociedad en clases.

El estamento está constituido por gentes que tienen derechos y obligaciones comunes, convalidadas jurídicamente. García Gallo considera que pertenecer a un *estado* o *estamento* implica el goce de un mismo estatuto jurídico así como un modo de vida determinado que se expresa en formas exteriores, como actitudes y vestimenta<sup>141</sup>. La forma estamental conoce además como una de sus características la tendencia al reclutamiento cerrado, es decir que se restringe, a veces en modo absoluto, el ingreso de nuevos elementos en sus filas. Aparece como expresión de “una economía agrícola estable”. La movilidad social es “difícil y limitada”<sup>142</sup>.

La pertenencia de un individuo a un estamento no estaba determinada por circunstancias económicas sino por valores de *ethos*, de formas de conducta como el del honor, prodigado por el exterior y reconocido y matenido en su interior por el individuo como una forma de autoestima, necesaria e insoslayable para lograr su pertenencia al estamento<sup>143</sup>.

Nos preguntamos si la sociedad castellana del siglo XV sería, pues, una sociedad estamental, en una palabra, constituida por compartimientos que difícilmente podían trasponerse y en que los valores económicos no determinaban la ubicación social. Pensamos que la imagen que surge de las fuentes utilizadas por Luciana de Stefano reflejan una imagen teórica de esa sociedad.

<sup>141</sup> ALFONSO GARCÍA GALLO, *Manual de historia del derecho español. El origen y la evolución del derecho*, Madrid, 1967, 2 vols., I, p. 692, § 1240.

<sup>142</sup> KURT B. MAYER, *Clase y sociedad*, Buenos Aires, Paidós, 1961, p. 22.

<sup>143</sup> LUCIANA DE STEFANO, *La sociedad estamental de la baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época*, Caracas, Facultad de Humanidades y Educación, 1966, p. 34.

Imagen que la sociedad del siglo XV quiere mantener. Y que de hecho mantiene debido al retraso en la imposición de la burguesía por motivos que luego veremos. A pesar de esto, la sociedad castellana del siglo XV no puede considerarse estamental. La división tripartita de la sociedad en oradores, defensores y labradores no es suficiente para abarcar la sociedad en su totalidad.

Existe la burguesía que implica la existencia de una clase social y la aparición de nuevas pautas que valdrán para sí, evidentemente, pero que también influirán en la estructura toda de la sociedad.

### 3.4. *La burguesía y su relación con la economía castellana.*

Existe la burguesía. Esta afirmación apriorística tiene que ser justificada y además hemos de preguntarnos por las características e importancia de la burguesía castellana y, en consecuencia, por la influencia que pudo tener en la estructura general de la sociedad castellana.

Vicens Vives<sup>144</sup> da una idea de esa burguesía que naturalmente, en el siglo XV, está ya dividida en grupos. Como la burguesía está ligada esencialmente a la actividad industrial y comercial, es importante conocer los modos que adopta y la amplitud que tiene esa actividad en Castilla. Son escasos los testimonios sobre ella entre los siglos XIII y XV. Se pregunta Vicens Vives si tal penuria se debió a una incapacidad documental de los municipios o bien al escaso alcance de la actividad. Evidentemente Castilla no tuvo en esa época un gran desarrollo industrial y mercantil.

Hay testimonios que aseguran la existencia de oficios diversos. Gentes que se agrupaban en asociaciones que, importantes desde el punto de vista de la ayuda, de los socorros mutuos, no lograron poder político. Se lo impidió su escasa fuerza, circunstancia que fue aprovechada por los soberanos que legislaron

<sup>144</sup> JAIME VICENS VIVES, *Manual de historia económica de España*, Barcelona, 1959, pp. 237 ss.

para que no influyeran en la vida económica municipal. “El monarca de Castilla no quería elevar valladares a su autoridad; ni favoreciendo las Cortes, ni impulsando los gremios”<sup>145</sup>.

Las corporaciones aparecerán en la dinastía de Trastámara pero recién con los Reyes Católicos y fundamentalmente por la influencia de Fernando, que conocía el funcionamiento del régimen corporativo en su reino catalán<sup>146</sup>.

Todo esto interesa porque implica la existencia de una burguesía artesanal. Pero también es menester ver en qué otras actividades se expresaba esa clase y qué importancia y número podía alcanzar.

La principal industria castellana fue la textil. Casi toda la industria pañera estuvo en relación con el tráfico de la lana. Esta industria tuvo posibilidades de desarrollarse enormemente pero la política proteccionista de los monarcas, favorecedora de la Mesta y por tanto de la exportación de la lana, la anuló. La petición que solicitaba la protección de la industria castellana, presentada en las Cortes de Madrigal de 1438, no fue aceptada por Juan II. La burguesía industrial y mercantil hubo de enfrentarse con una aristocracia latifundial que, muy poderosa políticamente, se sirvió de ese poder para conservar sus formas de vida económica.

Menciona Vicens Vives otras industrias; especifica: “todas ellas de tipo local o de artesanía de calidad”<sup>147</sup>. En ese grupo se encuentran las de sombreros, cueros, jabón (captada por los nobles andaluces, como por ejemplo la familia de los Enríquez), cera, cerámica, vidrio y la de la construcción naval.

Por tanto en el reino castellano hubo actividad artesanal y comercial (de producción industrial y de transporte). Hemos de destacar que el impulso mayor se logró luego de la segunda mitad del siglo XV. Por tanto en época de Juan II y en especial en el momento de la batalla de Olmedo hay una burguesía empeñada en diversas actividades económicas. Importa preguntar-

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 239.

nos si esa burguesía tenía fuerza política. La respuesta es negativa: el cambio de dinastía, el triunfo de Enrique de Trastámara, había creado una nueva nobleza; y sobre ella se había apoyado en detrimento de los comerciantes. Dice Luis Suárez Fernández: “El siglo XV es revolucionario por excelencia aunque esta revolución sea hecha de arriba abajo y no a la inversa; por eso la línea argumental está constituida por una lucha entre nobleza y monarquía de resultados paradójicos, pues al final el rey pudo cobrar una plenitud de poder político, pero mediante el acuerdo con la aristocracia”<sup>148</sup>.

En el reinado de Juan II se ve especialmente la naturaleza del apoyo que logra la monarquía de la nobleza menor. Durante la minoría del monarca la tutela de Fernando de Antequera dejó el camino abierto, según hemos dicho, para el encumbramiento de los infantes de Aragón. El rey tuvo que luchar con estos representantes de la alta nobleza. Se fortaleció con el apoyo de la nobleza baja. No fue esta sin embargo una solución definitiva y estable. Esa baja nobleza vio claramente que su perduración estribaba en no entregar de manera incondicional su apoyo a uno u otro bando, “descubrió una especie de juego pendular, apoyando un día al rey, otro a los infantes de Aragón...”<sup>149</sup>

Así, pues, en el siglo XV hubo la posibilidad de un replanteo de influencias. El éxito correspondió a la nobleza expresada en uno de sus grupos. Nueva y baja nobleza en el comienzo de la dinastía Trastámara que pronto, encumbrándose por el juego político, dio origen a los quince grandes linajes castellanos. Entre esas casas se cuentan los Mendoza, Manrique, Pimentel, Estúñiga, Velasco... Nombres que aparecen en las *Coplas de la panadera*.

Lo que importa ahora conocer es cuál fue la actividad y fuerza económica de esos grupos nobiliarios. Fueron latifundistas y las grandes extensiones de sus dominios se destinaron esencialmente a la cría de ovejas.

<sup>148</sup> LUIS SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Historia social y económica de la Edad Media europea*, Madrid, 1969, p. 368.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 369.



Suárez Fernández resume así la posición de la nobleza ante la economía: “Señores jurisdiccionales de las tierras, y no dueños de ellas, el incremento de la agricultura dejó de interesarles, porque el beneficio mayor procedía de la circulación de mercancías, y las materias primas procedentes de la ganadería, del suelo o del subsuelo, eran alimento primordial para el comercio: lana, cera, hierro, vino, aceite, pescado en barriles, alimentaban al pasar las ávidas cajas de los nobles. Castilla vivió, en el siglo XV, un ritmo mercantil que, a veces, se hizo frenético. Comprometía el futuro de una efímera prosperidad presente”<sup>150</sup>. Los nobles, pues, se volvieron a la tierra sin fomentar por ello la agricultura, se ocuparon de tráfico sin pensar en crear industrias poderosas.

De todo lo dicho deducimos —y esto es lo que interesa a nuestro propósito— que en Castilla en el siglo XV hubo burguesía, ya diferenciada en grupos, pero que no dio la tónica del país ni tuvo fuerza política. En suma, el período feudo-burgués que vivió toda Europa como influencia y penetración de los valores burgueses en las pautas de vida feudales, vio a Castilla persistiendo, perdurando largamente en estas últimas.

### 3.5. *Grupos dentro de la burguesía.*

Sin embargo, decimos, existió una burguesía diferenciada en grupos. Nos interesan las dos partes de la afirmación: 1) la existencia de la burguesía, porque tal circunstancia invalida y deja en un plano teórico, reiterativo de esquemas anteriores, la división que la literatura hacía de la sociedad. A *defensores, oradores y labradores* o *trabajadores* se agrega una clase que busca su inserción en el mundo social; 2) una clase no unitaria sino diferenciada en grupos.

Algunos la incluyeron en el tercer grupo: “dans la troisième, indistinctement, marchands, artisans, laboureurs, serviteurs. Aucune place n'est faite à une bourgeoisie conçue comme un ordre intermédiaire entre le peuple et les chevaliers”<sup>151</sup>. Esta defini-

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 371.

<sup>151</sup> JEAN V. ALTER, *Les origines de la satire anti-bourgeoise en France. Moyen Age- XVIe. siècle*, Genève, 1966, p. 21.

ción de los caracteres de la burguesía persiste durante más tiempo en la literatura que expresa tardíamente los valores que la realidad le da. Además, según dice Alter, los escritores de la época percibían los diferentes grupos burgueses: comerciantes, usureros, artesanos, ciudadanos y además “ils devinaient instinctivement l'avènement d'un nouvel ordre”<sup>152</sup>. Pero, insiste, esta intuición no llega al estado de reflexión.

Por ello, porque la conciencia de una clase burguesa coherente a pesar de expresarse en diferentes grupos se imponía difícilmente, la crítica en la literatura estriba fundamentalmente en el ataque a actividades y profesiones burguesas; la burguesía en bloque se percibe con menor claridad. En esa sátira profesional aparecen fustigadas en primer término, naturalmente, las actividades económicas propiamente dichas: los mercaderes, los usureros y cambistas; y también los artesanos y las actividades de signo intelectual y de clara definición burguesa, como pueden ser los legistas y abogados.

Nos interesa ahora en particular la actitud de la crítica respecto de los grupos burgueses de definición intelectual. Importa conocer también de dónde deriva esa crítica. Es decir, cuáles son los emisores. Porque según quien emita la crítica tendrá esta uno u otro valor.

Las sátiras de origen noble y eclesiástico fustigan a los recién llegados a la corte, no nobles que logran privilegios que de manera paulatina los incorporan a la nobleza. Los burgueses que obtienen su lugar en la corte por diversos motivos son especialmente zaheridos por la crítica noble o eclesiástica.

Los legistas fueron particular objeto de esas críticas. Porque “On en veut particulièrement aux légistes qui furent les premiers bourgeois à pénétrer activement dans l'administration de l'état et à prétendre à égaler la noblesse”<sup>153</sup>.

En la *Chronique rimée dite de Philippe le Bel* se dice que:

<sup>152</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 86.

La France a tant plein d'avoquas:  
 Les chevaliers de bons estas,  
 Qui France voient trestounée,  
 Et en serveté atournée,  
 Vident le pais et s'en vont... 154

La nobleza se adhiere a sus privilegios adscriptos y no admite los logros que adquiere la burguesía, sobre todo la burguesía cortesana. En diversas obras literarias francesas aparece claro el rechazo de la nobleza de aceptar entre sus filas o en su entorno a gentes de extracción burguesa:

Vilain fus, vilain soies 155.

Ne sont pas tuit chevalier qui a cheval montent 156.

También en la literatura de origen burgués se satiriza a pretensión de los miembros del grupo de adquirir o ejercer pautas de tipo caballeresco. Franco Sacchetti narra en sus *Novelle* diversos episodios en que se ridiculiza la pretensión de algunos burgueses de convertirse en caballeros. El caso típico es el que narra en la novela CLIII. Un hombre gotoso y ya viejo, enriquecido con los préstamos a usura se convirtió en caballero. Esta circunstancia da lugar a largos plantos del escritor que se duele de la "vergogna e vituperio della cavalleria, la quale nelle stalle e ne' porcili veggo condotta" 157. Al punto que, dice, poco antes fue concedida a mecánicos artesanos, incluso a panaderos y en la actualidad, descendiendo aún más, se la ha entregado a cardadores, usureros y tunantes estafadores. Y agrega más adelante que lo que es aún peor "li notai si fanno cavalieri". Y por tanto, la caja que guarda pluma y tintero se convierte en estuche para el cuchillo. Interesa ver cómo Sacchetti incluye en la enumeración diversas actividades burguesas. Y ciertamente la de los notarios, de tipo intelectual, no es la más considerada.

En las cantigas de maldicer que podríamos definir como

154 *Ibidem*.

155 *Ibidem*, p. 87.

156 *Ibidem*, p. 87.

157 FRANCO SACCHETTI, *Le Novelle*, Firenze, 1965, 2 vols., II, pp. 16 ss.

literatura de origen burgués-cortesano se fustiga a los burgueses que quieren ascender a nobles. La más clara es la que interroga al escudero que quiere armarse caballero:

—Escudeiro, pois armas queredes,  
dized'ora con quen comedes.

Y se descubre su linaje no-noble en la respuesta:

—Don Fernando, comer-mi-ei sol,  
ca assi fez sempre meu avol <sup>158</sup>.

Otra cantiga habla de Lorenzo Bouson, caballero que fuera villano y que además “é gran ladron”. Es como si toda la composición tendiese a demostrar que tales malas costumbres derivan de ese origen villano <sup>159</sup>.

Menos clara es la cantiga que Rodrigues Lapa reproduce con su rúbrica explicativa por la que podemos deducir que se hace burla en ella de un sastre que, al servicio del obispo don Domingo Jardo de Lisboa, llegó a ser caballero por voluntad del rey don Dionís. Son particularmente expresivos los versos que aluden al atuendo de estilo villano del padre del alfayate.

5   Vosso pai na rua,  
      ant'a porta sua:  
      vede-lo cós, ai, cavaleiro! <sup>160</sup>

En estos ejemplos se ilustra la crítica sumamente acerada que los medios burgueses o cortesano-burgueses hacían de los que trataban de ascender, ennobleciéndose.

La condena del burgués de procedencia noble rechaza el medio de ascenso, típico de la burguesía, el dinero:

L'avoirs done au vilain fille à chastelaine <sup>161</sup>

El tema del dinero, caracterizado como elemento negativo, el tema de su logro, de la riqueza ostentada y ostentosa o de la

<sup>158</sup> *Cantigas*, cant. 266, p. 400.

<sup>159</sup> *Ibidem*, cant. 247, p. 375.

<sup>160</sup> *Ibidem*, cant. 195, p. 299.

<sup>161</sup> ALTER, op. cit., p. 88.

riqueza mezquina es el que más frecuentemente acude a la pluma de los satíricos para fustigar a la burguesía. Tema que se expresa en ellos de manera ligera, pero que provocó además una literatura de bases filosóficas.

Evidentemente la riqueza también contaba para las clases nobles. Luciana de Stefano acertadamente señala cómo aparece esa preocupación en don Juan Manuel. “Bienes et *condictio* están en relación directa...”<sup>162</sup>. Pero la riqueza necesaria a los grupos nobles, el modo de obtenerla y la manera de gastarla es de diferente signo que la riqueza burguesa, por lo menos la de la primera burguesía.

La riqueza para esos grupos burgueses se expresó fundamentalmente en dinero circulante y fecundo. En suma, dinero usado en el trato comercial, en el préstamo a interés. Se aspiraba a la riqueza dineraria porque el dinero era el elemento esencial de la actividad burguesa. Sólo en una segunda instancia, cuando la burguesía adoptó pautas de vida noble, el dinero debió expresarse en ocio, larguezas, gastos superfluos<sup>163</sup>. Es interesante a este respecto que un burgués del siglo XIII como Salimbene de Adam —alta burguesía aliada con nobleza— presente la liberalidad y la generosidad como las virtudes del ideal humano que propone. El hombre virtuoso ha de ser “*magnus dispensator, largus, liberalis...*”<sup>164</sup>. Y a algunos personajes que presenta negativamente, como por ejemplo los arzobispos de Génova y de Ferrara, califica a uno de “*avarus*” y del otro dice “*qui in avaritia et miseria erat similis isti*”<sup>165</sup>.

Por tanto la riqueza, preferentemente la riqueza expresada en dinero, adquirió fundamental importancia en una sociedad

<sup>162</sup> Op. cit., p. 142.

<sup>163</sup> JOSÉ ANTONIO MARAVALL, *El mundo social de “La Celestina”*, Madrid, Gredos, 1968.

<sup>164</sup> SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di GIUSEPPE SCALIA, Bari, Laterza, 1966, 2 vols., I, p. 87. Estudio este ideal de vida en mi artículo “Para una introducción a Salimbene de Adam”, a publicarse en *AHAM*, vol. 15, Buenos Aires (en prensa). Ver también J. PAUL, “L’*éloge des personnes et l’idéal humain au XIIIe. siècle d’après la chronique de fra Salimbene*”, *MA*, tomo LXXIII (4e. série, tome XXII), pp. 403-530.

<sup>165</sup> *Cronica*, ed. cit., I, p. 461.

feudo-burguesa. El Arcipreste de Hita lo consideró fuente de toda bienandanza, y señaló la posibilidad de ascenso social por su intermedio:

Él faze cavalleros de neçios aldeanos,  
Condes e ricos omes de algunos vyllanos... <sup>166</sup>

### 3.6. *Las actividades intelectuales burguesas.*

De entre esos grupos burgueses los que ejercen actividades de carácter intelectual son especialmente rechazados por los nobles o eclesiásticos.

Luciana de Stefano <sup>167</sup> considera que ciertas funciones como las actividades guerreras ejercidas por villanos, las funciones palatinas o cargos de corte real o señorial quebraron el hermetismo de la sociedad estamental. Se amplía de esta manera, según la autora, el grupo de defensores. Pensamos que esta inclusión había de ser teórica. Realmente se consideraría a esos individuos como gentes de actividad nueva que no se podían incluir en las antiguas clasificaciones. Por ser algunas de estas funciones cortesanas o que se podían desempeñar en la corte o en medios nobles, los acercaban a esa nobleza, de la cual se diferenciaban, la cual aceptaba sus servicios pero no la igualdad social y a la que podían acceder, o junto a la cual constituyeron grupos paralelos, a veces superiores, de poder. Entre ellos se contaron legistas, abogados, médicos. Suponemos, y esto nos interesa destacar ahora, que también se incluirían en el grupo los intelectuales cortesanos, poetas o cronistas.

Los legistas, los abogados, los hombres que ejercían justicia fueron criticados en general. Y la crítica tuvo diversa procedencia, porque a la malquerencia expresada en composiciones que surgían de la nobleza o de los medios eclesiásticos, se agregó la que provenía de otros grupos burgueses o que tenía un origen popular.

<sup>166</sup> ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, Clás. Cast., c. 500 ab.

<sup>167</sup> Op. cit., pp. 151 ss.

Los motivos de la crítica eran naturalmente diversos en uno u otro de los casos. De parte de nobles y eclesiásticos surgía del recelo o de la conciencia del posible ascenso y usurpación de situaciones y privilegios. Era el enfrentamiento de clases. En el caso de la crítica burguesa se trata de la oposición de 'os grupos que se han constituido dentro de la misma clase.

En la base de la crítica contra los legistas se encuentra una posición filosófica: la que niega validez a la creación del derecho por parte del hombre, que no acepta por tanto la existencia del Estado laico. La actividad del legista fue considerada pecaminosa y quienes la ejercían, malos cristianos. Esta se había constituido en opinión popular pues circulaba en forma de proverbio en Alemania: *die iuristen sin böse Christen* <sup>168</sup>.

La nueva posición que aceptaba la creación del derecho necesitó profesionalizar la actividad del individuo dedicado a ella. Es importante plantearse, como hace García-Pelayo, las diversas maneras de encarar una profesión, "o como vocación o como ocupación". Nos interesa porque pensamos que el literato cortésano corresponde al primer modo mientras que el legista puede considerarse dentro del segundo. Según García-Pelayo: "Desde el primer punto de vista, la profesión es sentida como una llamada interior a la realización de una cierta actividad que la persona, en virtud de esa llamada, siente como una exigencia vital acompañada del correspondiente *ethos*" <sup>169</sup>. En el segundo caso se han de dar varias condiciones y pasos necesarios para que el individuo se convierta en un profesional logrado: la preparación necesaria, obtenida no espontáneamente sino por medio de estudios lógicamente organizados, el ejercicio de esa actividad de manera constante, enfocada como "modus vivendi", por tanto la percepción de compensaciones por el ejercicio de ciencia o arte.

En el jurista se da de manera consciente el cumplimiento de todos estos pasos y por tanto más claramente se presenta den-

<sup>168</sup> MANUEL GARCÍA-PELAYO, *El reino de Dios, arquetipo político*, Madrid, Revista de Occidente, 1959, p. 152.

<sup>169</sup> GARCÍA-PELAYO, *Del mito y de la razón en el pensamiento político*, Madrid, Revista de Occidente, 1968, p. 104.

tro del esquema burgués de la división del trabajo. La actividad del jurista puede ser reconocida más fácilmente pues está dentro de pautas claramente aislables. El literato en cambio, al no estar sometido a pautas estrictas, escapa a una clasificación neta. Puede considerarse dentro de una profesión vocacional. Por ello porque no fue una actividad que constituyese grupos que regularmente se formasen, levantó menos críticas que las dirigidas a los legistas y abogados. Decíamos que contra estos las sátiras provenían de diversos sectores: de aquellos que representaban a la nobleza, de los que surgían de medios populares y burgueses.

Por cierto era diferente la motivación de la crítica. En el primer caso, según ya dijimos, se temía la constitución de un grupo paralelo y competidor, como en efecto se realizó: "...el jurista pasa a formar parte de la *élite* política y social, y en algún país, como Francia, la magistratura —entendida en el lato sentido— da origen a una nueva especie de nobleza hereditaria: la nobleza de toga como cuerpo paralelo a la nobleza de espada"<sup>170</sup>.

La sátira de origen burgués insiste sobre todo en el ensalzamiento de ese grupo. Como subraya Alter: "La satire politique d'origine bourgeoise est ainsi à l'opposé de la satire d'origine noble ou ecclésiastique: celle-ci dénonçait l'ambition fondée sur l'égalité, sur la solidarité du tiers état; celle-là déplore la présomption fondée sur l'inégalité, sur la division du tiers état"<sup>171</sup>.

En suma, en el primer caso se insiste sobre la igualdad y coherencia de un grupo al que se teme. En el segundo se aspira a la igualdad y coherencia de un grupo y se lamenta la desigualdad que se produce dentro del mismo.

La sátira procedente de la burguesía misma puede ejemplificarse con la siguiente estrofa:

...sailly du fin fons d'une estable  
Sera aujourd'huy attincté  
Comme ung duc, comme ung connetable...<sup>172</sup>

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 108.

<sup>171</sup> ALTER, op. cit., p. 101.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 105.



De entre las características de la sátira este rasgo es el más importante: la crítica de la movilidad, la negación al ascenso por parte del grupo noble, la envidia del ascenso por parte de los burgueses que se encuentran en situación inferior.

Esta, decimos, se nos aparece como el fundamento de la sátira a los grupos cortesianos e intelectuales de la burguesía. Se pueden señalar además los motivos de crítica a cada una de esas profesiones. Hemos dicho ya que especialmente satirizados fueron abogados y médicos. En ambos se destaca la pasión por la ganancia, el afán desaforado de dinero. Y se quejan de sus manejos inescrupulosos, tanto los nobles como la burguesía menor.

Esto nos dice que en toda Europa hubo una percepción de la burguesía. De una clase que ya no podía agruparse con los labradores del último término de la clasificación tradicional. De una clase que además no presentaba uniformidad y coherencia sino que ya se dividía en grupos.

De lo que hemos dicho deducimos que España presenta una burguesía más débil que el resto de Europa. Especialmente débil por la imposición de sus pautas a otras clases. En una palabra, en la vida española del siglo XV todavía mantienen su vigor las formas de vida nobles, sobre todo por el auge que la casa de Trastámara les diera, en particular con su primer representante. Una nueva nobleza que además se cerró sobre sí y se pretendió inmutada e inmutable. La detención de la reconquista, además, al no brindar oportunidades de fácil ascenso, ahincó más a la nobleza en esta actitud de hermetismo. Por tanto dentro de la burguesía ya diferenciada en grupos, encontramos las profesiones intelectuales, con frecuencia cortesianas, cercanas por ámbito a la nobleza, pero sin ser aceptadas por esta.

Dentro de las profesiones burguesas intelectuales hemos dicho que pueden considerarse los literatos. Y pensamos que a ella pertenecía el autor innominado de las *Coplas de la panadera*, miembro de una clase social, que convive con otra a la cual no puede integrarse plenamente. Su situación respecto de ella era periférica. Era un marginal, tanto en relación a su clase burguesa, que veía con desconfianza su convivencia con la nobleza y sobrevalo-

raba sus posibilidades de ascenso y por tanto de abandonar su clase, como respecto de la nobleza con la que compartía ciertas condiciones culturales pero no sus pautas de clase. Tal vez esta circunstancia explique la perspectiva del autor de las *Coplas* y aclare el objetivo de la crítica.

El literato cortesano, miembro de la clase burguesa, podía no presentar estabilidad y armonía ante las expectativas que se le imponían. O podía presentar estabilidad y armonía parcial—temporal o circunstancial— expresando de alguna manera su desarmonía. Eso se logra actuando en diversos contextos y por tanto desempeñando diferentes *roles*. “Estos tipos de personas parecen recobrar en su contexto lo que pierden en otro. Explorando sus probabilidades de hacerse ver en un *rol*, “compensan” las frustraciones que sufren en otro”<sup>173</sup>. O sea, la falta de unificación que podía presentar el poeta cortesano, miembro de una clase obligado a actuar en un contexto que no era el propio, podía resolverse eventualmente en reacciones; en el caso que nos ocupa se convertiría en denigrador de un *ordo* que de ordinario y actuando de acuerdo con las expectativas que caían sobre él, recibiría su aprobación y loa.

Lo que decimos nos lleva a suponer, pues, que el autor de las *Coplas*, poeta cortesano, intelectual burgués, no enjuicia a ciertos individuos, pertenecientes a un grupo determinado, sino que realiza la crítica del *status* mismo.

NILDA GUGLIELMI

Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas de la República Argentina.

<sup>173</sup> H. GERTH y C. WRIGHT MILLS, *Carácter y estructura social*, Buenos Aires, Paidós, 1963, p. 115.

# LA TRANSPOSICIÓN DE LA REALIDAD EN EL *CÓDICE DE AUTOS VIEJOS*

En un trabajo anterior<sup>1</sup> he estudiado de qué forma, bajo los nobles motivos y alegorías religiosas de los autos lopescos se transparenta la realidad cotidiana, histórica y social, *vivencial*, de los españoles de la época. Sucederá lo mismo incluso con la exquisitez de los autos calderonianos, y ocurre igual cosa también con las piezas contenidas en el famoso *Códice de Autos Viejos*<sup>2</sup>. Esta colección prelopista, tan importante en la historia del teatro español de los siglos de oro, adquiere un nuevo significado a esta luz de la transposición de la realidad, y nos permite ver con mayor facilidad sus conexiones con el teatro religioso posterior. Y lleva algo más de claridad a esa época, algo confusa todavía del siglo XVI, en que los mitos del casticismo hispano, que se fijarán pétreamente en el XVII, comienzan a solidificarse. Es cierto que la finalidad de estas piezas del *Códice* es esencialmente religiosa, pero como es bien sabido, religión y estado en la España imperial son sinónimos. Por ello, este trasfondo real está formado, como ha dicho J. L. Fleckniakoska al tratar del auto sacramental, por “allusions patriotiques ou bien attaques violentes contre les nations hérétiques, ce sont parfois aussi de véritables transpositions de faits historiques contemporaines dont l’immédiate réalité et le sens politique rendent plus compréhensibles au peuple

<sup>1</sup> “La transposición de la realidad en los autos sacramentales de Lope de Vega”, *BHi*, LXXII (1970), 96-112.

<sup>2</sup> Edición de LÉO ROUANET, *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*, 4 vols., Barcelona-Madrid, 1901. Todas las citas, entre paréntesis, con número romano indicativo del volumen, y páginas.

les secrets du symbole qui doit servir de base à l'enseignement dogmatique''<sup>3</sup>.

Tales transposiciones pertenecen a dos categorías, diferentes, pero íntimamente relacionadas entre sí: la de la realidad cotidiana y la de los mitos del casticismo hispano.

### *La realidad cotidiana.*

Las piezas del *Códice de Autos Viejos* se hallan empedradas de referencias y alusiones —serias unas, chistosas muchas— a problemas y modos de vivir reales y contemporáneos. Ocasionalmente, tales referencias constituyen deliciosos anacronismos, muy semejantes en cuanto a intención a los tan abundantes del teatro lopista y calderoniano. Así, por ejemplo, en *Los desposorios de Moysén*, de Lope de Rueda (II, 316), el bobo amenaza, por despecho amoroso, con irse “por esas Ytalias o por esas Andalucías”, o “a esas Boloñas”. En la *Farsa sacramental de la fuente de la Gracia* (III, 451-452) se pasa revista a las fuentes más conocidas de Madrid: Leganitos, Lavapiés, del Peral y de la Priora. No falta de referencia taurina; en *El hijo pródigo* (II, 306), atribuido a Lope de Rueda, Sedulo dice: “y el domingo corre toros / mi amo...”

Más importante que estas menudencias —harto significativas, con todo— es el uso que se hace de canciones populares y romances, en claro precedente del popularismo y lirismo de Lope de Vega. He aquí algunos ejemplos:

<sup>3</sup> “*La Jura del Príncipe, auto sacramental* de Mira de Amescua, et l'histoire contemporaine”, *BHi*, LI (1949), 39. Conviene tener en cuenta que incluso aparece en el *Códice* una interesantísima referencia antialegórica. En *La fuente de San Juan* (III, 189), un bachiller le dice al santo acerca del símbolo de la fuente y de forma taxativa: “No nos habléis por figuras; / declaráos por otros modos / porque os entendamos todos”. Es inevitable el recuerdo de *La Celestina*; Sempronio, ante las florituras retóricas de Calisto, exclama: “Dexa, señor, esos rodeos, dexa esas poesías, que no es habla conueniente la que a todos no es común, la que no todos participan, la que pocos entienden...” (VIII, 21-22, ed. J. Cejador, *Clás. Cast.*).

Vengáis norabuena,  
duque mi señor,  
pues venís vencedor

(*Auto del sacrificio de Jeté*, I, 422)

Y vos tres ánaes, madre,  
señora, podés dezir

(*Auto de Sant Jorge quando mató la  
serpiente*, I, 445)

Montaña hermosa,  
alegre y muy leda,  
la tu arboleda  
mucho es deleytosa

(*Auto de los hierros de Adán*, II, 222)

Ya viene el alva, la niña,  
ya viene el día

(*ibidem*, p. 223)

Est'es camino del cielo,  
este es camino de allá

(*ibidem*, p. 231)

Con el frío va penado  
el peregrino,  
cansadito y colorado  
del camino

(*La huida de Egipto*, II, 378)

Caminá, chiquito,  
si queréis caminar,  
pues quel rey Herodes  
os manda matar

(*ibidem*, loc. cit.)

Mimbrera, amigo,  
so la mimbrereta.  
Y los dos amigos  
ydos se son, ydos,  
so los verdes pinos,  
so la mimbrereta,  
mimbrera, amigo

(*Auto de Naval y Abigail*, de Lope de  
Rueda, II, 505) <sup>4</sup>

<sup>4</sup> En p. 507 continúa así: "Mimbrera, amigo, / so la mimbrereta. / Y los dos amados / ydos se son anbos / so los verdes prados, / so la mimbrereta".

A la gala de la panadera,  
a la gala della,  
a la gala della,  
y del pan que lleva

(*Auto de la premática del pan*, III, 256)

En la selva se han topado  
la pastora y el pastor,  
ambos heridos de amor

(*Farsa del Sacramento de los tres esta-*  
*dos*, III, 394)

A la viña, viñadores,  
a la viña divinal

(*Farsa sacramental de la entrada del*  
*vino*, III, 491)

A la guerra van mis ojos,  
quíerome yr con ellos,  
no vayan solos

(*Farsa sacramental del desafío del hom-*  
*bre*, III, 257)<sup>5</sup>

Constan también las tan conocidas de la mal maridada (*Resurrección de Christo*, III, 14; *Farsa sacramental de la fuente de la Gracia*, III, 457) y del trébole (*La resurrección de Christo*, II, 516). En cuanto a los romances, merecen mencionarse el de Oliveros y Montesinos (*Resurrección de Christo*, III, 14), el de *Afuera, afuera, Rodrigo* (*La resurrección de Christo*, II, 519; *Farsa sacramental de la fuente de la Gracia*, III, 456), el de *Triste estaba el padre Adán* (*Los hierros de Adán*, II, 216, 218)... El famoso de *Helo, helo por do viene*, ha sido transformado en lo siguiente:

<sup>5</sup> Otros ejemplos en *Los desposorios de Isaac* (I, 106, 115), *Farsa sacramental del Amor Divino* (I, 20, 122, 123, 125, 127), *Los hierros de Adán* (II, 236, 237, 240), *La culpa y captividad* (II, 246), *Auto incompleto* (III, 122, 125), *Farsa del Sacramento de Peralforja* (III, 200), *La esposa de los cantares* (III, 226), *La premática del pan* (III, 247, 249, 251), *Farsa sacramental de la fuente de la Gracia* (III, 453, 459, 468), *Farsa del Sacramento* (III, 482-483; en p. 478 aparecen los juegos de *al esconder, questá dentro, questá fuera y pares y nones*), *Farsa sacramental del desafío del hombre* (III, 519, 540).

Hela, hela la figura  
del que meresçe entre nos  
ser adorado como Dios

(*Auto del rey Nabucodonosor quando se hizo adorar*, I, 239)

En conexión con el ambiente popular, pero fuera ya del marco de canciones y romances, se hallan las siguientes referencias a la fiesta del Corpus:

La fiesta del Cuerpos Christo  
me dizen, pardiós, qués:  
vengo a ver los momos listo

(*Farsa del Sacramento de los cinco sentidos*, III, 321)

Andan danças, jigantones,  
retailas de gitanas;  
están todas las ventanas  
para ver los carretones  
atestadas de galanas

(*Farsa sacramental de la residencia del hombre*, I, 155)<sup>6</sup>

Los sucesos del día son recogidos abundantemente en los autos, a veces con un evidente regusto de crítica social, tanto más significativo si no se pierde de vista el contexto religioso y teológico en que aparecen enmarcados, y más aún si no se olvida la fundamental relación del espectáculo teatral con su público. Figuran desde detalles costumbristas (sacristanes que roban gallinas, por ejemplo, o bachilleres chistosos)<sup>7</sup>, hasta alusiones mucho más serias a problemas sin duda bien conocidos. Pues como ha dicho F. Ruiz Ramón<sup>8</sup>, “tiene mucho este teatro de «farsas a lo divino», de espectáculos teatrales populares en donde la lección religiosa llegue tanto por la vista como por el oído. De

<sup>6</sup> Cfr. LOPE, *Loa entre un villano y un labrador*, y *Entremés de la muestra de los carros del Corpus de Madrid* (en *Obras de LOPE DE VEGA*, ed. BAE, II, 104 y 334-335, respectivamente), con descripciones del auto y de la fiesta del Corpus como festejo popular.

<sup>7</sup> *La fuente de San Juan*, III, 197 y 185, respectivamente. Esta obra fue refundida por TIMONEDA; cfr. *Bib. Aut. Esp.*, LVIII. También *Farsa del triunfo del Sacramento*, III, 354.

<sup>8</sup> *Historia del teatro español desde sus orígenes hasta 1900*, Madrid, 1967, p. 96.

ahí la necesidad de acomodarse al gusto de la plebe... introduciendo elementos plebeyos, bromas rústicas, pasos de la vida cotidiana, o de actualizar la materia religiosa acomodándola a la sensibilidad popular”.

Así la carestía del pan; el bobo del *Auto de la verdad y la mentira* exclama (II, 426):

Ahiláseme el quajar  
y tómame gran modorra  
quando vo a la calahorra  
y veo tan caro el pan,

y el de *La resurrección de Christo* comenta (II, 523-524) ante la “libertad” de Adán y Eva:

¿Ya están libres los señores?  
Pues yo hago boto a san  
que según son comedores  
que an de encareçer el pan.

No faltan las tradicionales acusaciones contra abogados, letrados y demás agentes de la justicia burocrática; nada menos que Satán dice así en el *Auto de la acusación contra el género humano* (II, 453):

Finalmente, estoy criado  
en esa chancillería  
do jamás nunca e parado  
de abogado en abogado,  
en mill pleytos cada día,  
donde traygo entre mis manos,  
con muy buena diligencia,  
a letrados y escrivanos  
haziendo en los pleytos llanos  
entretener la sentençia.

Y aparece, incluso, alguna insinuación anticlerical:

...los abades  
que caçan con buena renta  
(*El hijo pródigo*, atribuido a Lope de Rueda, II, 303).

Desde otra vertiente, en fin, resulta de harto interés la alusión al absentismo de cierto rey —sin duda el emperador Carlos—, cuyos viajes costea el pueblo:



...en patraña  
 dicen quel rey fue a Alemaña,  
 y que así ay poco dinero  
 (*Farsa del Sacramento del engaño*, III,  
 278) <sup>9</sup>

En otro orden, el afán de realismo conduce a pintorescas transposiciones, semejantes a aquella, tan deliciosa, de Lope en el *Auto de la puente del mundo* (ed. RAE, II, 432), en que los anuncios de llegada del Mesías se conocen mediante “la gaceta de Israel”. En efecto, en el *Auto de las donas que embió Adán a Nuestra Señora con Sant Lázaro* (II, 389), los tradicionales cuchillos de dolor de la Virgen se han transformado en “escopeta de pasión”; en el “argumento” de *La prevaricación de nuestro padre Adán* (II, 167), se informa al auditorio que

veréis la Santa Trinidad  
 paseando el Parayso,

y en *La fuente de San Juan* (en sus dos versiones, la anónima—III, 193— y la de Timoneda, *Bib. Aut. Esp.*, LVIII, 99) consta el siguiente diálogo entre un bachiller y la Yglesia:

B: ¿Qué manjar blanco es aquél,  
 tan divino y tan suave?  
 Y: La Virgen le guisó a él  
 de la pechuga del ave  
 que le presentó Gabriel <sup>10</sup>.

Pero la transposición de la realidad puede ser, en numerosas ocasiones, total, afectando a la completa estructura del auto. Algunos de estos se hallan montados sobre un entramado alegórico-legal. Así *La justicia divina contra el peccado de Adán* (II, 186-215), en que aparece la Justicia como “Promotor Fiscal” y como “Justicia Mayor”, y la Misericordia como defensor de Adán, el Hombre; se celebra, en fin, un “atto judicial” (p. 191) que “en derecho está fundado” (p. 200). Muy semejante es el *Auto de la acusación contra el género humano* (II, 449-477), en

<sup>9</sup> Ese poco dinero, afirma el autor, lo gasta la gente, sin embargo, en “vasquiñas de grana”, “capa de raja” y “tocas tintas de azafrán”; *ibidem*, pp. 278-279.

<sup>10</sup> “Que le traje Gabriel”, según TIMONEDA, loc. cit.

que Lucifer es el acusador, Satán el procurador y la Virgen la abogada; Lucifer declara que “por graves auctoridades / me fundo para este hecho” (p. 451); la sentencia, calcada de los documentos judiciales de la época, en pp. 476-477. La *Farsa sacramental de la residencia del hombre* (I, 152-168) y *La residencia del hombre* (II, 330-355), son obras muy próximas a las anteriores. Otras piezas se basan en aspectos de la realidad administrativa bien conocidos —y sufridos— por el público como la *Farsa del Sacramento llamada premática del pan* (III, 245-260)<sup>11</sup>, la *Farsa sacramental de la moneda* (III, 411-426) o la *Farsa del Sacramento de la entrada del vino* (III, 484-499), en que se trata de admitir dicho producto, sin gabelas, en el fielato celestial. En otro plano transposicional, la *Farsa sacramental llamada desafío del hombre* (III, 513-540) se monta sobre un torneo caballeresco entre Lucifer y el Hombre, incluyendo un pintoresco cartel de desafío (pp. 523-527). Más compleja es la *Farsa del Sacramento del Amor Divino* (I, 116-135), cuyos personajes alegórico-reales incluyen un labrador (pp. 120-122), con las habituales generalidades; un sembrador (pp. 122-123) que truena contra el poder del dinero, de los ricos y de los avaros; un segador (pp. 123-125), que pasa revista crítica a todo el orden social; un trillador (pp. 125-127), que ataca a los eclesiásticos ambiciosos; una panadera (pp. 127-129), que insiste contra ricos y avaros y contra el coste de la vida y del pan, y una hornera (pp. 130-131), que contrasta dolorosamente el lujo de los poderosos con la miseria del pobre<sup>12</sup>.

La literatura, como ha dicho Américo Castro, “es la vía más directa para penetrar en una situación de vida colectiva, en la vivencia del propio existir como textura de vida y horizonte estimativo”<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Refundida también por TIMONEDA.

<sup>12</sup> Es este un dato más que apoya la conocida e incontrovertible teoría de Américo Castro, según la cual el campesino emerge en los siglos de oro como símbolo del casticismo cristiano-viejo frente a la más que posible “contaminación” semita de hidalgos y poderosos. Cfr. su libro *De la edad conflictiva*, Madrid, 1963, 2ª ed., pp. 191-200 y 226-239.

<sup>13</sup> *De la edad conflictiva*, p. 229.

Sin duda por ello, numerosas piezas del *Códice* utilizan referencias y detalles literarios conocidos del público —más arriba hemos visto canciones y romances—, creando así un nuevo género de transposición *vivencial*<sup>14</sup>. En *La esposa de los cantares*, un diálogo entre el Alma y la Ypocresía (III, 224) está inspirado directamente en *La Celestina*:

- A: ¿A do bueno, madre vieja?  
 Y: A rezar mis oraciones  
 y a ver cruces y pendones  
 y proçesiones e ygreja,  
 ques oy día de perdones.  
 Que soy muy santa mujer,  
 amiga de bien obrar,  
 y cansada de ayudar  
 me salí aquí por poder  
 contigo un poco hablar.
- A: ¿Quién soys vos, o que queréis?  
 Y: Hija, soy la Ypocresía.  
 A: A fe que lo paresçéis  
 en las muestras que tenéis.  
 Pues ¿qué queréis, madre mía?  
 Y: Sabe que tienes quexoso  
 un muy polido galán  
 que a por nonbre Don Satán,  
 que, por bolverte a tu esposo,  
 le as causado grande afán.  
 Ya sabes que no es razón  
 serle desagradecida.
- A: ¡O, mala vieja podrida,  
 hija del falso Plutón!  
 ¿Y a eso hera tu venida...?

El conocido episodio del *Lazarillo*, de origen folklórico, según ha delimitado la crítica, en que Lázaro presencia el paso de un entierro ante la casa del hidalgo a quien sirve, aparece así en la *Farsa del triumpho del Sacramento* (III, 365); el Estado de Ynocencia, encadenado por la Envidia, Soberbia, Pecado, y la Muerte, le dice a esta última:

<sup>14</sup> Lope hará lo mismo, más tarde, en sus autos: Macías y su leyenda (*Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo*, ed. RAE, II, 455), Gaiferos y Melisendra (*La isla del sol*, II, 94), Amadís (*El hijo pródigo*, II, 61), el Quijote (*La margarita preciosa*, II, 585), Fierabrás (*Auto de la puente del mundo*, II, 431-440), *La Araucana* (*La Araucana*, III, 109-119)...

¡Ay, casa lóbrega, triste!  
 Muerte, ¿por qué me trajiste  
 donde no comen? ¿Qué digo?<sup>15</sup>

*La culpa y la captividad* (II, 243-263) es una serranilla a lo divino. Tres piezas son de ambiente y alegoría pastoriles. El *Colloquio de Fenisa a lo divino en loor de Nuestra Señora* (III, 67-88) presenta a San Lucas, San Bernardo (“en la pradera de Vurgoña”, p. 74) y San Ildefonso (“en la pradera / donde el Tajo con rumores / ciñe la verde ribera”, p. 77) compitiendo por el amor de la Virgen María:

en este florido prado  
 de la Virgen deslindemos  
 cuál es más enamorado  
 (p. 68)

*El Colloquio de Fide Ypsa* (III, 89-120) es de corte muy similar; aquí, los pastores, enamorados ahora de la Fe, son San Juan, San Agustín y Santo Tomás. En la *Farsa de Sacramento* (III, 469-483), en fin, aparecen San Jerónimo, San Gregorio, San Lucas, San Agustín y San Ambrosio, “todos en ámbito de pastores” (p. 469). Otro ejemplo de total transposición literaria lo constituye el *Aucto de los triunfos de Petrarca a lo divino* (II, 479-501), en que además de la base petrarquesca figura, en interesante mescolanza, un episodio basado en la tradicional *Danza de la Muerte*; dice esta:

A ninguno no perdono  
 de los bivientes del orbe;  
 todo lo alcanço y encono;  
 mi seno consume y sorbe  
 qualquiera mundano trono.  
 Papas, reyes estimados,  
 duques, condes, cavalleros,  
 los juezes y perlados,  
 todos son mis prisioneros  
 sin aceptación d'estados...<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Cfr. *Lazarillo de Tormes*: “¿adónde os me llevan? ¡A la casa triste y desdichada, a la casa lóbrega y oscura, a la casa donde nunca comen ni beben!” (ed. F. RICO, *La novela picaresca española*, I, Barcelona, 1967, p. 57).

<sup>16</sup> En las obras de Fernán González de Eslava, tan cercanas en muchos aspectos a tantas de las contenidas en el *Códice de Autos Viejos*

*Los mitos del casticismo.*

Pero en este entramado realista sobre el que se construyen la mayor parte de las piezas del *Códice de Autos Viejos*, los mitos del casticismo hispano, tan magistralmente señalados por Américo Castro, ocupan un lugar preferente y realzado. Y no solo en el citado *Códice*, naturalmente, sino también en muchas de las obras similares y contemporáneas prelopistas, anónimas las más de las veces o pertenecientes al teatro jesuita, a las que será preciso me refiera en las páginas que siguen. El punto de partida es claro: España, castillo roquero de la fe católica, sometido a los embates de poderosos e insidiosos enemigos exteriores e interiores<sup>17</sup>. En la *Farsa sacramental de las bodas de España* (*Bib. Aut. Esp.*, LVIII, p. 75) se dice —y baste como ejemplo—:

España, do la entereza  
de la Fee más permenece,  
cada uno se aderece  
de perfición y limpieza...

Por ello, los grupos minoritarios o marginales son adversarios potenciales o reales del casticismo. Así los gitanos: en *Los desposorios de Moysén* (II, 320), de Lope de Rueda, el propio patriarca es acusado de ladrón por otro personaje, al saber que nació en Egipto<sup>18</sup>. No faltan ironías acerca de los portugueses

---

se halla también esta técnica de transposición de la realidad, pero, como no podía dejar de ser, con matices típicos de la Nueva España. Aparecen chichimecas alegóricos (*Coloquio V*, en *Coloquios espirituales y sacramentales*, ed. J. ROJAS GARCIDUEÑAS, México, 1958, I, pp. 150 ss.; todas las citas de ESLAVA, según esta edición), los apóstoles como conquistadores del Nuevo Mundo (*Coloquio VIII*, I, 263), la alhóndiga del cielo (*Coloquio IX*, II, 8 ss.), un juego de esgrima a lo divino (*Coloquio X*, II, 37 ss.), la peste de 1576 en la ciudad de México (*Coloquio XIV*, II, 142 ss.), las naves que llegan de España (*Coloquio XV*, II, 188). Constan también algunas referencias literarias: Calisto y Melibea y el Romancero (*Coloquio X*, II, 41-42). Sobre tan interesante autor, cfr. FRIDA WEBER DE KURLAT, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, 1963.

<sup>17</sup> Cfr. el anónimo *Castillo de la Fe*, publicado por VERA HELEN BUCK en *Four 'autos sacramentales' of 1590*, Iowa University, 1937, pp. 17-20. Es obra escrita entre 1575 y 1587.

<sup>18</sup> Ejemplos similares en *La huida de Egipto* (II, 383) y en el *Auto del finamiento de Jacob* (I, 207-210).

(*Acto de Sanct Christóbal*, I, 461-463; *El hijo pródigo*, atribuido a Lope de Rueda, II, 300-303; *Farsa del Sacramento llamada de los lenguajes*, III, 329-345, aquí también sobre los vizcaínos) <sup>19</sup>. Las minorías políticas son asimismo atacadas; el jesuita Juan Bonifacio, en su *Comoedia quae inscribitur Margarita*, de entre 1560 y 1566, critica violentamente a los comuneros <sup>20</sup>.

Otro capítulo es el de los herejes y musulmanes. Los moros aparecen en la citada *Farsa... de los lenguajes*, y junto con los turcos en el *Triumphus Philippi*, del jesuita Pedro Pablo Acevedo (García Soriano, op. cit., pp. 74-75), así como en el *Coloquio XII* de González de Eslava (ed. cit., pp. 102-103). Los protestantes figuran en numerosas ocasiones; baste el siguiente, significativo ejemplo, tomado del *Auto de la acusación contra el género humano* (II, 452); Satán, orgulloso, exclama:

¿Quién a rebuelto ciudades  
y levantado el Lutero  
sino yo, con mis maldades,  
encubriendo las verdades  
del alto Dios verdadero?  
¿Quién metió en Yngalaterra  
esa seta luterana,  
y en Flandes, Francia y su tierra,  
sino yo, por pura guerra,  
y aún acá, en aquesta Yspana?

Pero el gran enemigo es el judaísmo, y contra él se asestan muy especialmente los tiros del casticismo presente en el *Código* y en el teatro de la época en conjunto, tiros que se recrudecerán, como es bien sabido, a todo lo largo del siglo XVII, conforme el Imperio pase de la crisis a la decadencia y se agudicen sus contradicciones internas <sup>21</sup>. Aparte de la presencia medianamente

<sup>19</sup> En el jesuita *Entremés de las oposiciones compiten peninsulares y criollos*, con continua crítica e ironía acerca de los segundos; cfr. J. GARCÍA SORIANO, *El teatro universitario y humanístico en España*, Toledo, 1945, p. 138.

<sup>20</sup> Cfr. GARCÍA SORIANO, op. cit., p. 263.

<sup>21</sup> Como ha demostrado Américo Castro, la literatura de la edad conflictiva es un reflejo *vivencial* de esta obsesión. Un ejemplo típico, entre muchos, es el de las obras de Francisco Santos; cfr. mi estudio y edición de dos de sus libros, en curso de publicación por *Tamesis Books*.

digna en escena de personajes judíos, exigida por el tema de ciertos autos <sup>22</sup>, lo habitual son los ataques, insultos e ironías acerca de su pretendida tipología física y moral, así como acerca de sus creencias y costumbres <sup>23</sup>. La vulgar idea del exagerado tamaño de la nariz judía consta repetida y obsesivamente en la *Farsa sacramental de la fuente de la Gracia*:

¡Ojo! ¿No veis la nariz  
que trae el señor? Amigo,  
a ser troje, su cayz  
bien cabía en ella de trigo  
(III, 453-454)

Si al cielo le han de llevar,  
déjese acá las narizes,  
no le estorven al entrar  
(*ibidem*, p. 462)

Pero lo más interesante de esta obra, por revelar de forma harto significativa algún aspecto de las relaciones teatro-público, es lo que el bobo dice al final de la pieza, dirigiéndose directamente a los asistentes a la representación:

Ola, honrrada y noble gente,  
si ay alguno allá apartado  
de alguna nariz valiente,  
véngase hazia nuestra fuente,  
ynviarémosle lavado  
(*ibidem*, p. 467)

<sup>22</sup> *La asunción de Nuestra Señora* (II, 15-16), *Auto de quando Sancta Elena halló la cruz de Nuestro Señor* (II, 25-42), *La entrada de Christo en Jerusalén* (II, 271); *La conversión de la Madalena* (III, 62).

<sup>23</sup> *Auto de Abrahán quando venció a los quatro reyes* (I, 392), *Auto de la destruycción de Jerusalén* (I, 504, 507), *Auto del descendimiento de la cruz* (IV, 42): los judíos aparecen como *malvados*. Como *tiranos* en *Farsa del Sacramento del Amor Divino* (I, 120), *Las cortes de la Yglesia* (III, 145). Como *porfiados* y *ciegos* en *La asunción de Nuestra Señora* (II, 15), *Auto de quando Sancta Elena...* (II, 29). Como *traidores* en *Auto de la destruycción de Jerusalén* (I, 504), *La prisión de Sant Pedro* (II, 283). Como *lobos* y *carniceros* en *Auto de las donas...* (II, 397, 399); *incrédulos* en *La conversión de San Pablo* (III, 47); *falsos* y *mordaces* en el *Auto de la conversión de la Madalena* (III, 64); *envidiosos* en el *Auto de la destruycción de Jerusalén* (I, 507); *viles*, *bajos* y *torpes* en el *Auto del rey Assuero quando ahorcó a Amán* (I, 285). Los habituales insultos aparecen también en el *Coloquio VIII* de GONZÁLEZ DE ESLAVA (ed. cit., I, 238, 246, 253). En el *Auto de la destruycción de Jerusalén* (ed.

Inevitables son las referencias a las particularidades gastronómicas judías; las alusiones al cerdo y sus derivados abundan en estas obras. Ocasionalmente, lo que se dice adquiere categorías hilarantes. En el *Auto de quando Jacob fue huyendo a las tierras de Arán* (I, 65), Labán se ofrece a aquel en los siguientes términos:

De aquesta casa, sobrino,  
os serví de bote en bote:  
gallinas, pan, carne y vino  
y jamones de toçino  
ternéis sin pagar escote.

Y en el *Auto de los desposorios de Moysén* (II, 321), de Lope de Rueda, asistimos a la siguiente escena entre un viejo y Moisés:

V: ¿Comería ahora vuesa merçed un muy buen pedaço de pan blanco con tanto toçino de la nalgada?  
M: ¿Yo? Sí comería, por çierto.

Mas no se trata simplemente de incidentes y situaciones chistosas. Sin duda que todo detalle de este tipo era perfectamente comprendido en su justo valor por el público; con ello, además de un efecto divertido, se conseguía aludir, por vía ridícula, a prácticas ajenas a las de la casta cristiana, creando así un ambiente y una relación muy especial entre obra y auditorio<sup>24</sup>. El resultado final de este cúmulo de referencias y alusiones es claro: presentar la inexcusabilidad del triunfo total de la Iglesia sobre la Sinagoga<sup>25</sup>.

Pero el problema, para los espíritus castizos, no se limitaba

---

J. ROJAS GARCIDUEÑAS, *Autos y coloquios del siglo XVI*, México, 1939, p. 25), como colofón, Poncio Pilatos aparece clara y distintamente como judío.

<sup>24</sup> Cfr. AMÉRICO CASTRO, "Sentido histórico-literario del jamón y del tocino", en *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, 1966, pp. 13-23.

<sup>25</sup> Cfr. *La conversión de San Pablo* (III, 35); JUAN BONIFACIO, *Tragedia Patris Familias* (apud GARCÍA SORIANO, op. cit., p. 254). *Auto sacramental del testamento de Cristo* (ed. V. H. BUCK, op. cit., pp. 80-82, 90), JUAN PÉREZ RAMÍREZ, *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la iglesia mexicana* (ed. ROJAS GARCIDUEÑAS, *Autos y coloquios*, p. 61)...



al judaísmo como tal. Complemento de este antisemitismo directo es, en la España de los siglos de oro, como es harto conocido, la discriminación contra los cristianos nuevos y la manía obsesiva de la limpieza de sangre. Ya anteriormente, al tratar de la creencia vulgar en el tamaño exagerado de las narices judaicas, cité un pasaje de la *Farsa sacramental de la fuente de la Gracia* en que se insinúa la existencia de judíos o conversos emboscados entre el público asistente a la representación. Este sentimiento de sospecha e inseguridad es fundamental en el mecanismo social en que el español de la época vivía atrapado. Es preciso, de nuevo, acudir a los reveladores estudios de Américo Castro para comprender hasta qué punto la vida española del momento estaba marcada indeleblemente por tales miedos y obsesiones. La exageración de todo aquello considerado como *castizo*, como medio de intentar escapar al monstruo de la *opinión* y de la murmuración, es algo ya bien conocido como típico de la sociedad peninsular de los siglos XVI y XVII. Las actividades intelectuales, por ejemplo, eran miradas con gran desconfianza<sup>26</sup>. No es extraño que en la *Farsa del triumpho del Sacramento* (III, 354) el Pecado sea descrito así:

¡Avéis visto, hermana mía?  
 ¡Bachiller es el bellaco!  
 ¡Hi de puta, maniaco!  
 D'estudiar philosophía  
 está su merced tan flaco.

Y en el *Coloquio VII* de González de Esclava (ed. cit., I, 212), así como en el *VIII (ibidem, p. 239)*, entre los caracteres distintivos de judíos y conversos figura muy claramente el de su *agudeza*<sup>27</sup>. La garantía de la limpieza de sangre no la proporcionaba ni la posición social, ni la nobleza, ni la hidalguía, sino los orígenes campesinos; más arriba he citado ya algún ejemplo

<sup>26</sup> AMÉRICO CASTRO, *De la edad conflictiva*, pp. 42-54, 83-86 y 174-190, con importantes ejemplos.

<sup>27</sup> LOPE DE VEGA, portavoz de la casta cristiana, lo dijo años después meridianamente: "Cosme: ¡Soys jodio? / Salvador: No, señor. / Cosme: Parecíslo en la agudeza" (*Entremés del remediador*, previo al auto de *El niño pastor*, ed. RAE, II, 384). Cfr. mi artículo citado en n., 1.

de importancia dada a los mismos, fundamentada sin duda en tales motivos. Por ello la insistencia en genealogías y linajes, tan omnipresente en la literatura española de la época, y, como no podía dejar de ser, en estas piezas prelopidas. Y ello de forma prismática, desde diferentes ángulos, en contextos chistosos y en contextos totalmente dignos y serios, pero siempre de forma relevante. En unos tiempos en que las listas de penitenciados por el Santo Oficio podían leerse en lugares visibles y públicos de las iglesias españolas, y en que todos vivían pendientes de una posible sospecha o investigación, tales referencias habían de ser necesariamente, recibidas y comprendidas en su exacto y siniestro valor. En el *Códice de Autos Viejos* esas referencias no son raras, y algunas perfectamente anacrónicas, pero siempre *funcionales*. En *La muerte de Adonías* (II, 62-63), dice este:

Poderosa y noble gente,  
sólo a defender naçida,  
de prosapia esclareçida,  
de linpia sangre y simiente...

En *La circuncisión de Nuestro Señor* (II, 365-366), el pastor responde a la Humildad (que acaba de decir que Cristo ha nacido “por librarnos del pecado / que nuestros padres hizieran”) en los siguientes términos, cuyas implicaciones y motivaciones son meridianas:

No mintáis, que buenos fueron,  
qu’el mío fue muy honrrado,  
que mis tíos lo dijeron<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Otros ejemplos pertinentes en *Farsa sacramental del entendimiento niño* (III, 340); en *Los desposorios de Moysén* (II, 317), de LOPE DE RUEDA, el bobo exclama: “Yo, señor, llámome a merced de su mandado y para pro y honrra de todos los buenos, Estevan Sánchez Merino de Alvarado, hijo lejítimo de Juan Antón Merino y de Olalla López de Alvarado, la Papuda, que Dios perdone, y criado lealísimo de Jetrón, mi amo, por mar y por tierra”. Cfr. también la *Tragoedia Patris Familias*, del padre JUAN BONIFACIO (*apud* GARCÍA SORIANO, op. cit., p. 252), GONZÁLEZ DE ESLAVA, *Coloquio VII* (ed. cit., I, 211) y *Coloquio VIII* (*ibidem*, pp. 244-245; en p. 245, la genealogía de Cristo).

Dentro de la misma problemática figura el tema del *honor*. Será Lope —y después Calderón— en sus autos<sup>29</sup> quien llevará a extremos increíbles la casuística del honor, pero ya en las piezas prelopistas la presencia del tema adquiere caracteres fundamentales. Baste recordar la *Farsa del triunfo del Sacramento* (III, 349), en que se dice lo siguiente:

Que no ay sufrir tal deshonra,  
aunque sepamos morir,  
porque mejor es dezir  
*más vale morir con honra*  
*que deshonrados bivar*<sup>30</sup>.

El instrumento para velar por la pureza de la Fe, de las costumbres y del casticismo es el Santo Oficio de la Inquisición. Y complemento suyo, gracias al ambiente de sospecha e inseguridad, la delación. Surge así el *malsín*:

¿Quién viene acá hablando?  
Encubrámonos retirando,  
no sea qualque malsín  
que con cautelosa fin  
nos oyga y esté escuchando  
(*La muerte de Adonias*, II, 70)

Y tras la denuncia santificada, la todopoderosa Inquisición. Las referencias al Santo Tribunal son abundantes e inequívocas en el *Códice de Autos Viejos* y en piezas similares<sup>31</sup>. La identificación con los procedimientos inquisitoriales, la defensa de sus drásticas actuaciones y la incitación a que el mecanismo purificador no cese en su actividad, es continua. En ocasiones la escena

<sup>29</sup> *La adúltera perdonada*, por ejemplo (ed. RAE, III, 29); Cristo quiere vengar su honor, manchado por su esposa, Alma, y exclama: “Sin esposa esta vez quedo, / perdió amor, faltóle fe. / ¿Mataréla? Tengo miedo; / pero si adúltera fue, / la ley me dice que puedo. / Mas un divino temor, / precedido de mi amor, / casi en el brazo me tiene; / pero es justicia, y conviene / usar de aqueste rigor”.

<sup>30</sup> Cfr. también *Farsa sacramental del desafío del hombre* (III, 519); *Comoedia quae inscribitur Margarita*, del padre BONIFACIO (*apud* GARCÍA SORIANO, op. cit., p. 263); *Auto sacramental y comedia... de buena y santa doctrina*, anónimo de hacia 1579 (en CARL ALLEN TYRE, *Religious Plays of 1590*, Iowa University, 1938, p. 57).

<sup>31</sup> Elogios que continuarán después en Lope, Mira de Amescua y Calderón, entre otros muchos, y sin salir del marco estricto de los autos sacramentales; cfr. mi artículo citado en n., 1, 98-99.

es verdaderamente increíble, como en el apoteósico final de la *Farsa sacramental de los tres estados* (III, 410), en que, a coro y en forma de villancico, se canta lo siguiente:

Este es pan de vida entera;  
quien lo dubda, muera, muera.

La unión de conceptos tan opuestos como el eucarístico, con su mensaje de amor y fraternidad cristiana, y el de exterminio del disidente —terrible unión, repetida a lo largo de la historia de España hasta tiempos bien recientes— aparece aquí de forma estremecedora. Muy semejante es el final de la *Farsa del Sacramento de Moselina* ['Ley Mosaica'] (III, 315):

Quien dijere Moselina  
échale fuego y arda ayna.

Pero veamos algunos otros ejemplos. En el *Colloquio de Fide Ypsa* (III, 109), Santo Tomás, al hablar de sus dominicos, dice en escena:

Mis mastines envistieron  
con aquellas reses fieras,  
y el fuego ardió tan de veras  
que muy presto confundieron  
sus ynfernales carreras.  
Mas el fuego que tan presto  
destruye su çisma y mal,  
saquélo con pedernal  
del evangélico testo  
en yesca espiritual.

“Ello, Inés, solo se alaba”. En la *Farsa sacramental de la moneda* aparecen alusiones al suplicio inquisitorial y amenazas contra los disidentes: *tizones y fuego* (III, 422, 424), *brasero* (*ibidem*, p. 423), *hoguera* (*ibidem*, p. 424)...<sup>32</sup>. Pero en este

<sup>32</sup> Cfr. también *Auto de quando Sancta Elena...* (II, 32), *La verdad y la mentira* (II, 435), *Farsa sacramental de la fuente de la Gracia* (III, 458, 460), *Auto del rey Assuero y Amán* (I, 291), *Coloquio del santo profeta Moisés* (apud GARCÍA SORIANO, op. cit., p. 125), *Examen sacro* (*ibidem*, p. 313; *Bib. Aut. Esp.*, LVIII, p. 141), *El castillo de la Fe* (ed. cit. de V. H. BUCK, pp. 74-76), *Auto de la destrucción de Jerusalén* (ed. ROJAS GARCIDUEÑAS, *Autos y coloquios*, pp. 34-35), *Coloquio de los quatro doctores de la Iglesia*, de GONZÁLEZ DE ESLAVA (ed. ROJAS GARCIDUEÑAS, *Coloquios espirituales y sacramentales*, I, 97-98), *Auto sacramental y comedia... de buena y santa doctrina* (ed. C. A. TYRE, p. 58)...

contexto, las joyas de la colección son los autos titulados *Farsa sacramental de las cortes de la Yglesia* (III, 130-148) y *Auto de la destruyción de Jerusalén* (I, 502-524). E. González Pedroso editor del primero de ellos (*Bib. Aut. Esp.*, LVIII), escribe la siguiente nota explicativa: “Entre los dramas sacramentales que hemos podido haber a las manos, es el presente uno de los poquísimos destinados a encomiar el terrible tribunal de la Inquisición<sup>33</sup>. Bastaba esto para que le diéramos cabida en nuestro repertorio, donde queremos de buena fe que se pueda estudiar lo que fueron los autos eucarísticos, no solamente bajo el aspecto literario, sino también como expresión de las costumbres de su época. Presentamos, pues, las *Cortes de la Iglesia* como uno de los rasgos más duros y severos de la poesía sacramental” (op. cit., p. 62, nota). Todo el auto, en efecto, está montado y construido consciente y cuidadosamente, de forma que constituye una apoteosis inquisitorial; baste citar aquí tres de sus pasajes más representativos, recitados a coro:

Fuera, fuera, fuera, fuera,  
fuera, dañada ceguera,  
fuera, hereje ponçoñoso  
(III, 134)

¡Alegra tu corazón,  
Santa Ynquisición!  
¡Aya bien quien te formó  
y el que tal gracia te dio,  
pues el mundo no salió  
con su dañada yntingión,  
Santa Ynquisición!  
(*ibidem*, p. 143)

La obra termina con estos versos:

Salid ya de tal dolencia,  
dejad la ciega opinión;  
¡que biva, biva y rebiva,  
biva la Santa Ynquisición  
(*ibidem*, p. 148)

<sup>33</sup> Esto no es así exactamente; no es el comentado “uno de los poquísimos” autos dedicados a tal menester, como puede verse en las presentes páginas.

En rigor, mucho más violento e intolerante que *Las cortes de la Yglesia*, que tanto impresionaba a González Pedroso, es el de *La destruyçión de Jerusalén*, en que Vespasiano, leproso, es milagrosamente curado al organizar un *pogrom* inmisericorde, y premiado seguidamente con el bautismo cristiano por el papa Clemente<sup>34</sup>. El emperador ordena así el asesinato colectivo de los judíos:

...y en nuestro poder avidos,  
tomaldos sin más debate;  
todos juntos convençidos,  
daldes muerte a los judíos;  
abrildos de parte a parte  
(I, 523).

Y un soldado de los que conduce prisioneros a los supervivientes los pregona del siguiente modo:

¿Quién quiere conprar judíos?  
¡Ea, que vendellos quiero!  
Ea, señores, servíos  
de aquestos esclavos míos:  
treynta doy por un dinero.  
Harto estoy de boçear;  
pues no me dan lo que pido,  
yo los quiero destripar  
por ver si podré sacar  
los tesoros que an comido.  
¡O, que an comido de cosas  
los enemigos de Dijos!  
Aljófar, piedras preçiosas;  
¡o, qué doblas tan hermosas!  
¡Mirad que pieças de a dos!  
(*ibidem*, p. 524)

El público de los autos estaba acostumbrado a escenas violentas de semejante categoría. Así, en *La degollación de Sant Juan Babtista* (II, 58), al Precursor se le corta la cabeza en escena, según indica la oportuna acotación: “aquí le cortan la cabeça a Sant Juan”. En *El martyrio de Sancta Bárbara* (II,

<sup>34</sup> Esta leyenda coincide en algunos aspectos con la de Constantino, curado también de la lepra por otro papa, San Silvestre. Cfr. mi artículo, de inmediata aparición en *HR*, “Leyendas cristianas primitivas en las obras de fray Íñigo de Mendoza”.

89), ocurre lo mismo: "aquí le corta la cabeza". Y en *El martirio de Sancta Eulalia* (II, 108), en que la santa muere quemada, la correspondiente acotación indica: "átanla al madero y pónenle fuego". Responsabilidad del "director de escena" sería la de llevar a cabo gráfica y verosímilmente tales muertes y tormentos. Los jesuitas, por su parte, parece que llegaron a resolver el problema de la forma más expeditiva posible: en cierta representación hecha en Flandes, un preso, sin duda un condenado a la última pena, fue muerto realmente en la propia escena<sup>35</sup>. Quizá por ello, los espectáculos jesuíticos admiraban a los inquisidores<sup>36</sup>.

Los datos anteriormente reunidos pueden servir para intentar comprender esa época todavía difusamente conocida del teatro prelopista en general, y más en concreto del auto religioso. Más allá de disquisiciones y sutilezas eucarísticas y teológicas, la realidad cotidiana de los españoles del momento se transparenta de forma clara y definida, tanto en su aspecto concreto y material como en ese otro menos tangible pero siempre presente: el de los problemas creados por el casticismo y su mitología. Como siempre, literatura y vida, literatura y sociedad, aparecen como inseparables. Estudiar las obras literarias como entidades independientes y exentas conduce, simplemente, a una deshumanizada abstracción. La textura *real* de los autos religiosos aquí comentados así lo demuestra.

JULIO RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS

University of California  
Los Angeles

<sup>35</sup> Véase GARCÍA SORIANO, *op. cit.*, p. 105.

<sup>36</sup> GARCÍA SORIANO, *ibidem*, pp. 21 y 289-290. Varias obras de jesuitas están también dedicadas a exaltar el Santo Oficio; por ejemplo, *Parabola Cenaee* (*Bib. Aut. Esp.*, LVIII, 127) y *Comoedia quae inscribitur Salomonia* (GARCÍA SORIANO, *op. cit.*, p. 294).

## TÉCNICAS NARRATIVAS DE MACEDONIO FERNÁNDEZ

La obra de Macedonio Fernández, pese a su brevedad y a su carácter fragmentario, ofrece tan variados y contradictorios matices que elude por sí misma los estrictos límites de una clasificación temática. Creador de “una nueva arquitectura del espíritu”, como lo define Ramón Gómez de la Serna, su desconcertante originalidad asume múltiples modos expresivos y tal riqueza de contenido que resulta difícil deslindar las abigarradas facetas estilísticas de cada uno de sus libros. “A veces el lector no sabe si en una página el autor sólo quiere divertirse y divertir, o si quiere hacer pensar, o imponer una tesis doctrinal; en medio de un cuento y hasta en un poema surge un enunciado filosófico o un escape humorístico, y hasta en medio de lo menos poético, la comicidad, se despliega una metáfora o una conjetura trascendental”<sup>1</sup>.

Esa complejidad expositiva que a través de un escamoteo mágico y burlón del mundo concreto, trata de revelarnos una vida más intensa y plena, se advierte en las intrincadas reflexiones metafísicas de su ensayo *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*. A los reiterados argumentos y recapitulaciones que tratan de demostrar, en apasionada tesis idealista, la vigencia del ensueño —donde no tienen validez espacio, tiempo, materia ni causalidad— frente a las engañosas sensaciones de la vigilia, se entremezclan allí anécdotas personales, diálogos con el lector y

<sup>1</sup> ADOLFO DE OBIETA, “Prólogo” a *Papeles de Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 9.



salidas inesperadas que rompen de pronto la rigurosidad de sus elaboraciones filosóficas.

En *Papeles de reciénvenido* la intención humorística se acentúa y a los recursos sorprendidos se suma la heterogénea organización del libro, serie de brindis, autobiografías y capítulos inco nexos donde la fantasía irrumpe bruscamente como un “milagro de irracionalidad” que quiebra la sucesión temporal y las leyes espaciales hasta tal punto que las ideas llegan a actuar como objetos concretos, liberadas de su connotación racional para dejarse arrebatar por la ilogicidad de la nada.

Ese absurdo o “fiesta de la intelección”, como lo denomina Macedonio, responde a un singular concepto del humorismo expuesto en su *Teoría de la humorística*, que aspira a una comicidad de tipo intelectual basada en mecanismos asociativos del lenguaje cuyos resultados se logran habitualmente —como lo señala Bergson— insertando variantes en el molde de una expresión consagrada o por medio de juegos de palabras, derivaciones, equívocos verbales, que alteran el sentido lógico de los pensamientos. Macedonio utiliza esas técnicas en función de las teorías sostenidas en *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*, es decir, afirmando la consistencia de lo inmaterial como si tuviera propiedades materiales. Así lo hace notar Ana María Barrenechea cuando advierte que esa movilización de la nada contra la materia, crea “una nada más real y más concreta que ella, con leyes propias y con capacidad de ocupar espacio, de desenvolverse en el tiempo, de regirse por encadenamientos de causas y efectos, una nada que se puede pesar, medir, gustar, palpar y que de rechazo hace tambalearse la realidad del mundo externo”<sup>2</sup>.

No obstante ese reiterado contraste entre realidad e irrealdad que alterna muy opuestas situaciones en su distorsionada visión de las cosas, hay en la obra de Macedonio Fernández un firme esquema racional que brinda coherencia interna a los más disparatados pasajes humorísticos y subraya su angustioso afán

<sup>2</sup> “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada”, *BLit*, 9 (junio, 1953), 26.

de inmortalidad mediante la abolición de los elementos materiales en que se sustenta la muerte.

Su poesía, orientada también por esas meditaciones filosóficas que desde la perspectiva de un idealismo absoluto fundamentan toda su labor creadora, persigue como finalidad última una “poemática del pensar especulativo”, libre de anecdotismos, descripciones y efectos retóricos. De ese propósito indagador que aspira a un *arte consciente*, hecho solo de “percepción y de emoción directa” procede su lirismo descarnado, esencialmente metafísico, que por prescindir de apoyos formales puede tornar difícil —aunque no inaccesible— la comprensión de sus poemas. En “Manera de una psique sin cuerpo”, tema con que se inicia su obra poética. Macedonio defiende la teoría de una intercomunicación total y directa de los estados psíquicos ya que “los cuerpos no son más que intermediarios, no poseedores de un Psiquismo Universal siempre existente, lo único que siente con toda simultaneidad, aun la simultaneidad del Principio con el Fin, del deseo con su satisfacción.” Aceptado el carácter inespacial de lo psíquico y su invulnerable existencia que no admite ninguna anulación temporal —ni siquiera la sucesividad—, el mundo exterior y sus contingencias pasan a ser meras abstracciones, con lo cual la muerte pierde también su significación para transformarse en un sueño, “grave y gracioso artificio” que solo puede impedir la relación corporal, no la psíquica. Este planteo que con algunas variantes retoma reflexiones formuladas en *No toda es vigilia...*, se apoya en su concepción de un sensacionismo puro que al establecer una sensibilidad única, incesante, sin radicación en un yo individual y sin dependencia de lo externo, posibilita únicamente la realidad de lo sentido, asegurando así nuestro eterno existir pues la muerte es lo que está “fuera de la actualidad sentida”, y por lo tanto no incide en las relaciones sensibles.

El motivo insistente de todos sus poemas (la evocación elegíaca de la esposa) reitera el problema de la muerte que, despojada de sus atributos convencionales, deja de ser ausencia irreparable para convertirse en un ocultamiento transitorio que contribuye a intensificar la plenitud del amor en la esperanzada convicción

de un reencuentro definitivo. En muchos pasajes de su prosa poética y en algunos de sus relatos donde la idea medular no se pierde en juegos verbales, este anhelo de eternidad, nudo y fundamento de todas sus especulaciones, está desarrollado de manera más orgánica y convincente. Así ocurre con *Tentalia*, *El zapallo que se hizo cosmos*, *Suicidia*, *Cirugía psíquica de extirpación* y *Donde Solano Reyes era un vencido*, cuentos desde cuya línea argumental entrecruzada de alusiones irónicas, el autor procura demostrar que el ser puede detenerse en un instante único, total, irrepetible que, una vez vivido, asegura la eternidad.

En *Una novela que comienza*, a través de sucesivos prólogos, anuncios y relatos inacabados, insiste también en esa necesidad de salvaguardar la perennidad del instante, pero a todas las argumentaciones filosóficas añade ahora una argumentación estética: el hecho literario proyectado en la realidad puede, como obra de ficción, absorber todos los hechos materiales y anular consecuentemente el mundo exterior que ya no tendría otra vigencia que la insularidad de ese mundo ficticio en el que está asegurada la liberación de la muerte. En el *Prólogo a lo nunca visto* expresa Macedonio refiriéndose a la *novela que nunca antes se ha escrito*: “tal colección de sucesos se encerrará dentro de ella que no dejará casi nada para el suceder en las calles, domicilios y plazas; y los diarios faltos de acontecimientos, tendrán que conformarse con citarla ‘en la Novela de la Eterna, ayer a media tarde se produjo el siguiente coloquio’; ‘se encuentra esta mañana sonriente la Dulce-Persona’; ‘el Presidente de la Novela, reportado en vista de los rumores circulantes entre sus numerosos lectores, se sirvió manifestarnos que positivamente lanzará hoy su plan de histerización de Buenos Aires y conquista humorística de nuestra población para su salvación estética’.”

Nos encontramos aquí con otra de las múltiples preocupaciones que asedian a Macedonio Fernández como teorizador de sus propios problemas estéticos: informar al lector acerca de las dificultades que debe ir resolviendo para organizar sus relatos y hasta de las pausas que emplea en planear sus pensamientos. Estas constantes alusiones a su labor creadora están presentes

en todos sus libros. Ya en *No toda es vigilia...* hay diálogos con el lector en los que se justifica de sus digresiones o de la oscuridad de su estilo. También hace referencia a la necesidad de que este conozca sus ideas junto con él, a medida que las va elaborando, lo que según sus palabras, da a esas páginas el carácter de simples borradores, de papeles sueltos que escribió un personaje de novela, Deunamor el No-existente Caballero, quien por momentos asume en el relato la categoría de un "narrador ficticio" y como tal desplaza al autor o interfiere en sus argumentaciones.

En *Papeles de reciénvenido*, estas advertencias al lector, manteniéndolo atento para que no se duerma o se distraiga ante la morosidad de su proceso creador, llegan a una solicitud más directa; el lector debe colaborar con él no solamente en las pausas que ambos aprovecharán para pensar o descansar, sino hasta prosiguiendo los prólogos o los relatos que el autor abandona sin terminar: "He aquí un prólogo cuya continuación depende del lector". Esta situación que nace de la despierta conciencia que tiene Macedonio de sus limitaciones como autor, de ese quehacer no actuante que es su escribir, lo lleva en un pasaje de *Una novela que comienza* a dialogar abiertamente con el lector en una justificación de las divagaciones en que se va perdiendo su relato. Este diálogo durante el cual el lector se insubordina y cansado de esperar el cuento que no empieza, quiere retirarse, introduce curiosamente dentro del plano literario el caso del *lector autónomo*, paralelo a un recurso narrativo mucho más frecuente: el del *personaje autónomo* que discute con el autor e interviene activamente en el desarrollo de la trama.

Como el mismo Macedonio lo advierte en otro pasaje del libro, ese fracaso en el escribir, esa falta de organización que muchos críticos le han censurado, se debe a su imposibilidad de escribir seguido, de escribir "sin pensar en nada", aunque resulte paradójico: "Si yo hubiera pensado antes de escribir, lo que no es tampoco oportuno, apenas se notaría. Pero el lector me descubre pensando mientras escribo, nota estos intervalos de silencio y ya comprende que soy un pobre diablo —lo que sería

preferible que no se advirtiese tan pronto—, que un libro mío no podría transportar en su tapa ese retrato de autor de un hombre cuya sonrisa lo revela en profesional de la felicidad...” y agrega, “empero debiera tolerársenos algún pensar a los que tomamos la pluma para escribir y escribimos para los lectores un artículo de *anuncio* en que el pensamiento es esencial y no puede dejarse a cargo del lector.”

Este fragmentario escribir lo lleva a veces a confesar que no se siente “bastante autor” para desenredar la intriga novelesca que ha tramado y lo conduce también al análisis crítico de su técnica narrativa. Aquí sus reflexiones no buscan el apoyo del lector para encauzar sus desaciertos, apoyo que como ha observado Emir Rodríguez Monegal<sup>3</sup>, tal vez solo sea un signo de esa incapacidad que se atribuye a Macedonio para elaborar sus relatos. Pero al considerar el cuento o la novela como problema estético insiste en que la tarea creadora es “lectura de ver hacer”, (o sea la creación ante la vista del lector), y asegura que la obra perfecta es la obra en realización, no la obra concluida, de modo que la novela será para el lector “más como un lento *venir viniendo* que como una llegada”.

En “La nueva preceptiva o Espécimen de continuaciones de literatura inseguida”, uno de los capítulos finales de la segunda edición de *Papeles de reciénvenido*, define su método expositivo y justifica las aclaraciones que interrumpen sus relatos porque cree que en ellas están sus mejores hallazgos: “Ser metódico cuando un tema expositivo me ha costado mucho pensarlo y me entusiasma poseerlo y exponerlo, es mucho para mí, debido a que estoy impaciente de estampar pronto los asertos netos, dejando su desarrollo para un momento ulterior. En cambio, si se me perdona desorden en la temática, concentraré mi esfuerzo en seleccionar una que valga la pena de lectura intrincada”. Continuando esa defensa de lo que él llama “literatura inseguida” postula sus particularidades: temática de calidad, pereza de escribir y lector lánguido.

<sup>3</sup> “Macedonio Fernández, Borges y el ultraísmo”, *Núm.*, 19 (abril-junio, 1952), 171-183.

Sobre estas peculiares relaciones entre el narrador y la materia narrada, opina César Fernández Moreno: "Ya Miguel Ángel había comenzado a dejar el bloque de mármol a continuación de sus atletas; ya Velázquez, en *Las meninas*, había pintado el pintar. Hoy el arte ha llegado al mármol puro, sin atletas; al pintar puro, sin meninas. Macedonio Fernández, bien inmerso en este proceso, llega a concretar un tipo de escritor que el mundo contemporáneo ha producido, aunque pocas veces con tal intensidad y menos en la Argentina: el escritor a la vista, espécimen precisamente intermedio entre la vida y el arte, entre la pasión vivida y la pasión escrita"<sup>4</sup>.

La creación ante la vista del lector encuentra pleno desarrollo en los sucesivos prólogos de *Una novela que comienza*, en donde Macedonio justificando su tesis personal, nos presenta la novela perfecta, "la que no sigue", hecha exclusivamente para los "lectores de comienzos", que son a su vez los lectores perfectos. En lentos preparativos, en anuncios, transcurre así esta *novela inseguida*, pretexto del autor para ironizar acerca de la literatura romántica hecha de "lágrimas de paragua", del arte doctrinario y científico, del realismo que es mera copia descriptiva y, sobre todo, de la vanidad de los escritores que se apresuran a escribir para tener pronto su *posteridad juzgante*: "Con la velocidad alcanzada hoy por la posteridad, el artista le sobrevive y al día siguiente sabe si debe o no escribir mejor o si ya lo ha hecho tan bien que debe contenerse en la perfección de escribir. O si ya no le queda más carrera literaria que la más difícil, la del lector."

En este no empezar hasta los prólogos deben ser inseguidos porque, como dice Macedonio, "un prólogo que empieza enseguida es un gran descuido, el preceder, que es su perfume, se le pierde." Sin embargo, ya que a pesar de sus intentos no logra fijar en una existencia efectiva esa anunciada novela porque lo prometido oscila entre el ser y el no-ser, decide finalmente alejarla del

<sup>4</sup> *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Talía, 1960, p. 14.

lector. Y es aquí la propia novela, en una peculiar autonomía de la materia narrada que tiene su parangón en el caso de personaje y lector autónomos, la que se despide del lector por medio de una salutación donde alude a uno de los problemas más obsesionantes para él: la eternidad a través de la creación artística. Termina así el capítulo citado: "Yo, la Novela, soy un total de ensueño, y un día el que me soñó me olvidará; cesaré entonces para siempre, y ceso cada vez por feliz, por triunfante. Él no me sueña; vosotros no os olvidaréis nunca de existir."

Esa necesidad de eternización a través de la obra de arte, tan persistente en Macedonio, coincide con el afán de "ser sin término" de Miguel de Unamuno, quien busca proyectarse en la obra creadora para asegurar así su perduración más allá de la vida terrena: "Leer, leer, leer,/ ¿seré lectura mañana también yo?/ ¿Seré mi creador, mi criatura,/ seré lo que pasó?"<sup>5</sup>, se pregunta aferrándose a esa "eternización de la momentaneidad" que ofrece la creación estética como hecho insular, cerrado en sus propios límites. A este respecto destaca Pedro Salinas la reversibilidad de funciones del autor y sus obras: "el autor da la vida a sus creaciones o criaturas; y luego ellas, asumiendo vitalidad propia, ya desprendidas del que las engendró, pueden a su vez dar vida a quien se la tiene dada"<sup>6</sup>.

Macedonio Fernández, en cambio, no perfila su labor en la realidad, la ubica en la fluencia sin rumbo del espíritu, en el "ser total" y se desentiende de las proyecciones ulteriores que alcanzará para la posteridad, es decir para el mundo exterior. Por ello, su insistencia en recurrir al problema de la muerte no nace de la angustia sino de la esperanzada convicción de encontrar en ella la "certeza de amor y perennidad" que nuestro acaecer parece estarnos negando en cada una de las circunstancias que nos definen como seres humanos.

Aunque todas estas consideraciones teóricas de Macedonio Fernández sobre la narrativa nos lo muestran desentendido de un narrar anecdótico, discursivo y doctrinario, ha dejado testi-

<sup>5</sup> *Cancionero*, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 330.

<sup>6</sup> *Ensayos de literatura hispánica*, Madrid, Aguilar, 1958, p. 321.

monio a lo largo de dispersas publicaciones y, particularmente en los cinco relatos ya mencionados, de su dedicación a un quehacer que entre burlas y veras es el cuento. No se trata de cuentos técnicamente logrados que respondan con rigor a las notas características de este género —entre ellas concisión, brevedad, síntesis—<sup>7</sup> pues en algunos casos oscilan entre la prosa y el verso, como ocurre con *Tantalia* que pese a subtitularse “cuento” aparece incluido en la colección de sus *Poemas*.

Resulta interesante, sin embargo, el análisis de esos relatos, no por la organización del material literario, ni siquiera por la temática, que en casi todos los casos linda con lo *fantástico* entre científica e irónicamente, sino por las acotaciones del autor y por las originales relaciones que establece en ellos entre narrador, lector, personajes y materia narrada.

*Tantalia*, relato dividido en cinco momentos o capítulos, cuenta la historia de un hombre que va perdiendo su capacidad afectiva y trata de superar ese empobrecimiento sentimental cuidando una mata de trébol que le ha regalado su amada. Esa planta simboliza el afecto que los une, y ante la posibilidad de que con ella desaparezca este sentimiento, deciden mezclarla con los demás tréboles para borrar su identidad a la que están supeditados la vida y el amor de ambos. Pero él, en un acto de oculta desesperación, arranca otra mata de trébol y se dedica a torturarla en un refinadísimo suplicio tantálico, aproximándole y negándole continuamente el agua y la luz<sup>8</sup>. Piensa que a través de la tortura de esa planta inocente obtendrá la anulación del universo, pues ante un acto tan horrendo estallará el cosmos, el ser de la universalidad. Considerando que la única cesación posible es la del Todo y no la de cada ser individual, insiste en ese intento que no es otra cosa que la negación de la muerte, al anular el mundo real: “Yo niego la Muerte, no hay muerte aun como ocultación de un ser para otro, cuando para ellos hubo el Todoamor; y no

<sup>7</sup> Cfr. MARIANO BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, *RFE*, anejo nº 50, Madrid, 1949; MARIO A. LANCELOTTI, *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 1965.

<sup>8</sup> Cfr. LEOPOLDO LUGONES, “Viola acherontia”, *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Centurión, 1948, pp. 96-103.



la niego solamente como muerte para sí mismo. Si no hay la muerte de quien sintió una vez, ¿por qué no ha de haber el dejar de ser total, aniquilamiento del Todo? Tú sí eres posible, Creación eterna. En ti nos guareceríamos todos los que no creemos en la Muerte y no estamos tampoco conformes con el ser, con la vida. Y creo que el Deseo puede llegar a obrar directamente, sin mediación de nuestro cuerpo, sobre el Cosmos, que la Fe puede mover montañas; creo yo aunque nadie otro creyera.”

En la parte final del relato, este reemplazo de la totalidad por la nada que pretendía el protagonista —conociendo la igual posibilidad de la nada y del ser y, por lo tanto, del Todo-ser y del Todo-nada— se ve frustrada por la presencia de Ella que suscita su arrepentimiento y lo reintegra a su perdida sensibilidad. Reforzando las argumentaciones de la amada, el autor interviene con su comentario personal e insiste en la verosimilitud de un hecho que puede llevar hacia el no-ser todo lo que es. Aunque este hecho no llegara a realizarse, tiene en sí todas las posibilidades de la destrucción y para anularlas —aclara el autor— ha ideado la “milagrosa recreación de amor” con que finaliza el cuento.

Estas consideraciones de Macedonio tendientes a demostrar la inmortalidad del ser, no hacen más que refirmar sus propias teorías idealistas sustentadas en la vigencia de una sensibilidad única, atemporal e inespacial, sin estados psíquicos individuales: solo el Ser es siempre pleno e inmediato. Resuelta esta continuidad invariable de un ser único, total y absoluto, la mutación y la muerte quedan abolidas pues el tiempo no tiene ningún valor y, como estaba expresado en *No toda es vigilia...*, “un mismo estado continuo, sin variantes de especificidad ni de intensidad, es Eternidad”.

*El zapallo que se hizo cosmos* nos enfrenta, a través de un objetivo relato, con un acontecimiento insólito, pero posible, según la tesis de Macedonio Fernández: el monstruoso desarrollo de una célula —en este caso, el zapallo— que en su desmesurado crecimiento termina por absorber el universo. De esta manera queda anulado ingeniosamente el mundo exterior y con

él todas sus contingencias ya que ese orbe aislante y unitario del zapallo garantiza en su totalidad interna, libre de relaciones temporales, la inmortalidad de sus habitantes.

Ante la evidencia de ese Mundo de Zapallo que absorbe ya la humanidad entera, exclama el narrador dirigiéndose a sus posibles lectores: “¡Cuidáos de toda célula que ande cerca de vosotros! ¡Basta que una de ellas encuentre su todo comodidad de vivir! ¿Por qué no se nos advirtió? El alma de cada célula dice despacito: yo quiero apoderarme de todo el *stock*, de toda la existencia en plaza de Materia, llenar el espacio, y, tal vez, los espacios siderales; yo puedo ser el Individuo-Universo, la Persona Inmortal del Mundo, el latido único.”

Concluye el cuento con la aceptación, por parte de los mortales, de ese hecho inevitable, convencidos de que “dada la relatividad de las magnitudes todas, nadie de nosotros sabrá nunca si vive o no dentro de un zapallo y hasta dentro de un ataúd y si no seremos células del Plasma Inmortal. Tenía que suceder: Totalidad toda Interna, Limitada, Inmóvil (sin Traslación), sin Relación, por ello Sin Muerte.” Mientras tanto el zapallo, conquistada ya la Tierra, procura abarcar también la Creación hasta ser la realidad completa. Por su parte el narrador, en una nota final encerrada entre paréntesis, se dirige de nuevo al lector, pero esta vez como mero cronista de la leyenda del zapallo que le ha permitido que cumpla esa misión ante los “cofrades de la zapallería”. Y agrega, anudando con estas palabras su obsesiva tesis de la eternidad: “Vivimos en ese mundo que todos sabíamos, pero todo en cáscara ahora, con relaciones solo internas y, así, sin muerte. Esto es mejor que antes.”

En *Suicidia*, una de las tantas presentaciones de la *Novela de la Eterna* que hace Macedonio, nos anuncia la *burla del cuento* pues “Una burla del cuento en una de la novela, son dos en obra de extremada revisión de Arte al par que de grave, desesperado sentimiento y de ansiosa, honrada investigación última de lo estético, y desinteresada esperanza de un Arte severísimo, exento de convencionalidad y de sensorialidad”. Luego de esta nota preliminar —atribuida al editor— en la que se explican los al-

cances de la obra y las aspiraciones del propio Macedonio, empieza el relato con un diálogo entre dos personajes simbólicos: Quizá-Genio (el autor) y Dulce-Persona (protagonista de *Una novela que comienza*). Pero, a poco de iniciado, el diálogo se convierte en una larga exposición científico-filosófica a cargo de Quizá-Genio, quien aparentemente no se está dirigiendo ya a Dulce-Persona —esta se ha quedado dormida— sino al lector con el cual entabla un diálogo en el que este cobra autonomía y se rebela ante las digresiones del relato.

El tema central del cuento —el suicidio de una joven— apenas aparece esbozado y es un simple recurso de Macedonio para desarrollar su conocida teoría del “automatismo integral” y su anhelo de un Cosmos-Persona o Mono-Ser que reemplace el pluralismo vital y anule, por consiguiente, la sujeción a la muerte. Dirigiéndose a los lectores, expresa Quizá-Genio: “Si os he convencido ahora, por fin, ya no será mucho añadir que cada uno de los billones de gérmenes que comienzan tiene el plan de sorber el Cosmos todo, toda su Materia en él, en el molde de individuación que es él, y todo germen, hasta constituirlo en el Cosmos-Persona, único. Suicidia podía ser, como yo, como una semilla de uva o trigo, el germen que se lograra en pleno, que hiciera persona al cosmos y suprimiera la odiosa pluralidad, externalidad —y con ella las muertes—. El Automatismo —que quiere que Suicidia, yo y la semilla no muramos— se sirve de nosotros para darse alguna vez su propio descanso.” Como puede apreciarse, esta argumentación viene a ratificar la de *El zapallo que se hizo cosmos*: la anulación de la realidad como medio de superar nuestra irrevocable condición mortal.

Al concluir el relato trabajosamente logrado —ya el narrador nos previene que todos sus relatos “se descaminan tan pronto rozan alguna verdad o misterio científico”— despierta Dulce-Persona y se reanudan las referencias a Suicidia —personaje virtual, apenas entrevisto— que sirven simplemente para ajustar detalles sueltos y reforzar la tesis longevística del autor: inercia o instinto de conservación que nos sujeta a la vida aunque el dolor o la vejez nos agobien.

Aún introduce Macedonio otro factor en apoyo de la inmortalidad, el entrecruzamiento del plano real con el de la ficción. Condolida Dulce-Persona de la situación de Suicidia, esta no podrá suicidarse pues un personaje de novela —en cuanto ficticio, eterno— la protegerá y custodiará su vida indefinidamente. De tal manera Suicidia, protagonista de un cuento que no llega a desenvolver su trama, “no quedará sin quien la busque, consuele y le concluya su cuento, pues Dulce-Persona se identifica con todo dolor y un personaje dejado de contar es lo que más teme para sí y para otros.”

*Cirugía psíquica de extirpación* narra la historia del herrero Cósimo Schmitz que cansado de la monotonía de su vida recurre a una intervención quirúrgica cerebral para cambiar su rutinario pasado por otro más audaz y novedoso. Obtiene así un pasado terrible en el que resulta ser el matador de toda su familia. Para aliviar esta perturbadora sensación de culpa se somete a un nuevo tratamiento que suprime su sentido de la futuridad y el recuerdo de las consecuencias previsibles de sus actos, con lo cual, sin pasado y sin futuro, vive un continuo y placentero presente que no es otra cosa que la tan anhelada eternidad de Macedonio Fernández. Alcanza de ese modo “la vivacidad, el colorido, la fuerza, la delicia, la exaltación de cada segundo de un presente en que está excluida toda mezcla así de recuerdo como de previsión”; en ese presente sin memoria ni presentimientos, olvida su crimen y la posibilidad de su castigo. Condenado por fin a la silla eléctrica, muere plácidamente, sin conciencia clara de lo que le ocurrirá en el minuto siguiente: “Está muerto ahora sin haber experimentado el tormento agónico, sin ninguna pena, sin ningún esfuerzo de evasión, como si fuera a comenzar una mañana cotidiana de su eternidad de presente.”

Esta fábula extraña, pero no inverosímil, sirve al autor para establecer hábiles contactos con el lector, con los personajes y con la materia narrada. Lo vemos así compadeciéndose de ese hombre condenado por un crimen ajeno, que será electrocutado casi

sin notarlo; y a tal punto llegan sus escrúpulos de narrar ese suceso que cede su palabra al lector para que este asuma sus funciones. Párrafos después, se disculpa por haber retomado la pluma sin pedirle permiso y se lamenta de que el mundo no tenga aún “el lector de un solo cuento”, máxima aspiración que trata de cumplir, aunque no lo logre del todo, con su intento del “cuento dejado de contar”.

Concluida la historia de Cósimo Schmitz, agrega el autor: “Al lector le toca, ahora que yo he cumplido con esto, cumplir con su deber; debe hacer como que cree” y lo remite para más informaciones sobre Cirujía Conciencial a su cuento *Suicidia*, con lo que relaciona dos mundos de ficción, pero también la realidad de un cuento ya terminado, con la ficción de este que aún está concluyendo.

En nota a pie de página retoma todavía el diálogo con el lector y burlándose de la Medicina y de las digresiones científicas o informativas que abultan las novelas, se justifica de las propias digresiones diciendo: “Yo he dado aquí un *cuento total*: la juventud y muerte de un hombre. ¡Y qué juventud y qué muerte! Lo demás puede el lector considerarlo como la radio, algo intersticial a su lectura de cuento. El cuento y la radio, va todo en el texto y os libráis de los avisos.” Lo curioso es que después de este diálogo, prosigue nuevamente en dicha nota la historia de Cósimo Schmitz, considerando su final trágico, que no fue culpa de la terapéutica sino de su propia decisión de cambiar de destino.

En el último relato que consideraremos, *Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas por día*, Macedonio insiste en su aspiración de inmortalidad, centrándola aquí en la ingenua historia de un anciano que, a punto de morir, es revivido por el sabroso olor del pan fresco que le ofrece su sobrina, haciéndole previamente la aclaración de que podía comerlo tranquilo pues se había acabado en la casa todo el pan viejo. Ante esta posibilidad el anciano se aferra a la vida porque luego de veinte años de

haber comido pan del día anterior —ya que siempre sobraba para el día siguiente— la perspectiva no deja de ser estimulante. La sobrina se cuida de seguir convenciéndolo cada día de que se ha comido todo el pan sobrante y asegura de ese modo la inmortalidad de Solano Reyes. Pero ¿quién asegura la de su sobrina, si de ella depende la vida de Solano? Entonces aparecen los razonamientos del autor que tras muchas reflexiones, resúmenes y consideraciones, establece que para salvaguardar la vida de la sobrina son precisas dos cosas: en primer lugar, que use agujas romas pues es costurera y al pincharse los dedos llegaría a enfermarse y morir; en segundo lugar, que no se divulgue su identidad porque otro autor podría interesarse en este personaje y modificar su destino. Él, por su parte, como autor, se compromete a no nombrarla y, aún más, prohíbe terminantemente que su personaje sea tratado por otro escritor, y termina diciendo: “Nosotros, autores efímeros, colaboramos gratuitamente en la eternidad de ajenas personas sin que nos asalte la mala gana de deseternizar siquiera por un impulso de resquemor, a otras personas cuya eternidad depende de nosotros y las que probablemente no han pensado, ni les pesará nunca, dejar atrás por siglos al cuentista muerto.”

Tras estas reflexiones con las que Macedonio refirma su incansable esperanza de lograr la eternidad a través de la creación artística, concluye el cuento en una especie de moraleja que denomina “pos-epilodal”; en ella insiste con su tesis longevista y aconseja, no la terapéutica de las drogas y los ásperos pinchazos, sino la Terapéutica Acariciante, hecha de agradables sabores y tisanas vaporosas que estimulan la vitalidad del enfermo, como el sabroso olor del pan fresco que aseguró la inmortalidad de Solano Reyes.

La prolongación de la vida, tema central de este cuento, coincide con las ideas desarrolladas por Macedonio en un capítulo de *Papeles de reciénvenido*, titulado “Días actuales del que con los anteriores envejeció”. En él, siguiendo su línea humorís-

tica habitual, argumenta que “La muerte natural (sin violencia química, mecánica, infecciosa, de fatiga, de temperatura, hambre o sed, etc.) no es forzosa; y existe todavía porque nunca se ayudó del todo a un viejo. En todo día hay tiempo para *ganarse un día siguiente* de existencia; un viejo ayudado del todo tiene siempre día siguiente y no pide más eternidad que eso.”

De la confrontación de estos cinco relatos surge como tema insistente la anulación de las relaciones temporales o espaciales para asegurar nuestra inmortalidad. En *Tantalia*, al borrar la identidad individual para eludir la muerte, el ser y la nada son equivalentes: “una brizna, un deseo, una idea pueden volcar el mundo del Ser hacia el No-ser”. *El zapallo que se hizo cosmos* demuestra cómo una célula absorbe el universo y en su “totalidad interna, libre de relaciones con la externalidad” nos asegura una perenne existencia. *Suicidia* reitera esa convicción, lograda aquí a través de un *automatismo integral* que para anular las muertes individuales reemplaza la pluralidad vital por el Cosmos-Persona. En *Cirugía psíquica de extirpación*, la búsqueda de eternidad se resuelve en un presente único y total que surge al abolir el pasado y el futuro. Por último, en *Donde Solano Reyes era un vencido...* a través de estímulos sensoriales y de la creación artística que se entremezcla con el plano real, puede alcanzarse la prolongación indefinida de la existencia.

Los recursos técnicos a que apela Macedonio para exponer tan complicadas elaboraciones se basan en una constante interrelación de lo real y lo ficticio. El autor mantiene un permanente contacto con el lector por medio de diálogos, saluciones, prólogos y notas adicionales. También se dirige a los personajes, los compadece, los censura y hasta les pide colaboración para concluir el relato. Esa fusión de la realidad con lo imaginario se enriquece a través de continuas reflexiones sobre la literatura y sus propios procedimientos narrativos que ponen en evidencia ante el lector el proceso de su elaboración creadora.

Las densas meditaciones de Macedonio Fernández, sus juegos humorísticos y sus renovados intentos por lograr un "belarte concienzial" que no exceda con anecdotismos los inaprehensibles límites del espíritu, están subrayando ese angustioso afán de intemporalidad que lo lleva a negar el mundo material, el yo, el espacio y el tiempo para suprimir de ese modo toda eventualidad, todo posible riesgo vital. Esta negación de la realidad, lejos de precipitarlo en la nada lo libera de sus contingencias al sumergirlo en un presente eterno donde ser y no-ser se equiparan en un transcurrir sin límites en cuya inmutabilidad no tiene jurisdicción la muerte.

NÉLIDA SALVADOR



## N O T A S

### EL SIGLO XV Y EL TEATRO CASTELLANO <sup>1</sup>

Cuando Ramón Menéndez Pidal forjó el concepto de “frutos tardíos” para la historia literaria de España, resolvió magistralmente muchos interrogantes que habían extraviado a los críticos en escolásticas discusiones; las ciencias literarias no son ciencias estrictas y muchas veces una sola palabra clarividente puede cambiar el panorama de las ideas con solo propiciar un enfoque distinto. Este hecho, importante de por sí al tratarse de materias del espíritu, se agiganta cuando las circunstancias se dan en momentos culturales alejados temporalmente. Desde nuestra cómoda posición de laboratorio barajamos fechas y elementos que fueron significativos hace cinco siglos, pero se nos escapan vinculaciones más sutiles entre los acontecimientos; padecemos de la peculiar ceguera que cada época da a los nacidos en ella. En la nuestra, por asombrosa pervivencia, se da la particularidad de querer suponer “eslabones perdidos” en la “evolución” literaria española, a imagen de otras culturas que la circundan. En esto se revela, pues, un comparatismo subyacente, que conduce a callejones sin salida. De aquí la importancia de la noción del “fruto tardío”, que explica una especial y reiterada “anomalía” de las letras españolas. No se trata, sin embargo, de una desventaja cultural, sino del hecho de entender que cada comunidad lleva una marcha que no tiene por qué coincidir siempre con la de sus vecinas. En determinados momentos de morosidad las etapas de balbucesos son más extensas. Esa es la realidad del siglo XV castellano en los dominios del teatro.

<sup>1</sup> A propósito de *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, de HUMBERTO LÓPEZ MORALES, Madrid, Alcalá, 1968, 259 pp.

La Edad Media se nos presenta ahora como un mosaico de piezas de difícil encastre. Nuestra manía explicatoria moderna choca contra una realidad que se manejaba con otros términos; sin embargo, nos atrevemos a negar vinculaciones, petulantemente, olvidándonos de la manera en que ciertas ideas podían fluir a través del espíritu de época: “la certidumbre de la caducidad de los bienes terrenales”, “la conciencia de lo huidizo de la fama”, “el concepto del amor como mezcla de opuestos”, etc. Estos y otros tópicos expresados de una especial manera fueron engendrados por una misma idiosincrasia y modo de ver el mundo. Con esta perspectiva es más acertado, pues, intentar relacionar las manifestaciones culturales que negar sus puntos de contacto <sup>2</sup>.

De la misma manera debería estar preparado nuestro siglo XX para franquear las vallas llamadas géneros literarios; puesto que si de extremos se trata, más beneficiosa nos parece la posición de Croce que la de Luzán. Esta actitud permitiría ver el campo de la Edad Media castellana con una mente menos clasificatoria. Cada día resultan, pues, más endebles los argumentos que apartan la actividad juglaresca de la dramática <sup>3</sup>, tal vez, porque el teatro moderno, perro que se muerde la cola, nos ofrece el espectáculo de juglaría de un Samuel Beckett o un Peter Weiss para permitirnos a nosotros, modernos, estar otra vez en los principios, lejos de Ibsen o von Kleist. Para el profesor López Morales, sin embargo, la actividad juglaresca “no fue en sí drama sino poesía narrativa o lírica, ni promulgó su creación” (*Tradición y*

<sup>2</sup> Por eso nos alegramos al leer el estudio de J. RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS: *Fray Íñigo de Mendoza y sus “Coplas de Vita Christi”*, Madrid, Gredos, 1968, donde se establecen documentalmente las coincidencias entre la *Representación* de Gómez Manrique y la obra de F. Íñigo; su autor descubre, además, que en el ms. Egerton n° 939 del British Museum, donde aparecen las *Coplas de Vita Christi* en su primera versión, incompleta, están también las *Coplas de Mingo Revulgo* con el epígrafe de “Bucolica que fizo un frayle”.

<sup>3</sup> Cfr. el juicio de KARL YOUNG en *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 2ª ed., 1951, p. 10: “There is no positive reason why the mimes could not have persisted throughout the centuries, and have achieved literary permanence ultimately in such forms as Rutebeuf’s “Dit de l’Erberie” of the thirteenth century, and the farces of the end of the Middle Ages.”

creación... , p. 67). Por nuestra parte, creemos que no existen pruebas, hasta el momento, que impidan las profundas imbricaciones entre las formas de manifestación de la materia literaria. Al juicio de López Morales podría oponerse el más cauteloso de Dámaso Alonso, surgido de una lectura oral del *Poema del Mío Cid*, y expresado en sus *Ensayos sobre poesía española*, Madrid-Buenos Aires, Rev. de Occ., 1944, p. 70: "No debemos ni un momento olvidar que la recitación juglaresca debía ser una semi-representación, y así no me parece exagerado decir que la épica medieval está a medio camino entre ser narrativa y ser dramática".

Últimamente las inamovibles teorías de Chambers-Young acerca del concepto del teatro, que López Morales acata, han sido puestas en tela de juicio por O. B. Hardison, Jr., en su *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages. Essays in the Origin and Early History of Modern Drama*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1965<sup>4</sup>. Esta posición nos parece un paso adelante, pues permite considerar como drama toda actividad que tenga como fin reproducir otra ante nuestros ojos, haciendo a un lado el concepto tripartito de "diálogo", "acción" e "identificación" (o "impersonation"), que pueden aparecer o no parcialmente.

Por lo tanto, apoyándonos en Menéndez Pidal y Hardison, nos atrevemos a decir que el teatro español se gesta tarde por especiales circunstancias históricas que eran inhóspitas para su aparición<sup>5</sup>, y que en el siglo XV se van allegando para su con-

<sup>4</sup> Cfr. nuestra reseña de esta obra en *Fil*, XII (1969), 230-7.

<sup>5</sup> Sirvanos de ejemplo una clara comparación con hechos modernos: la actividad cinematográfica alemana no ha conseguido expresarse con convicción hasta el momento; sin embargo, no son carencias materiales las que vedan los filmes de calidad. A su lado otros países también devastados por la guerra consiguen bellísimas manifestaciones. Entre algunas de las causas que se aducen está la de que el alemán medio considera que el cine no tiene nada que ver con el arte. Este consenso general negativo frustra la libre expresión en ese campo (pero no en su cercano, el teatro, que goza de prestigio). Las escasas producciones de gran nivel artístico surgen en un páramo desolador. Piénsese, por ej., en "Weisse Sklaven" (1936), de KARL ANTON (en castellano "El acorazado Sebastopol"). Tal vez quepa esperar en el panorama del cine alemán los "frutos tardíos".

formación elementos variadísimos (sean estos materiales de otros "géneros literarios" o influencias de regiones en las que las representaciones tenían éxito, como sucedió en el Este peninsular). Este siglo produjo obras de nivel desigual y no progresivo, y su culminación se halla hacia su fin con *La Celestina*, drama complejísimo que no será eclipsado ni siquiera en los Siglos de Oro.

A continuación presentamos un cuadro que procura clarificar los nexos entre las distintas obras, haciendo a un lado los compartimientos estancos que hasta aquí han sostenido los seguidores de la partición estricta en géneros literarios.

MANIFESTACIONES REPRESENTACIONALES CASTELLANAS  
(Siglo XV)

<i>Fecha</i>	<i>Establecida por</i>	<i>A través de forma literaria</i>	<i>Textos</i>	<i>Testimonios</i>
[1430-40]		lírica	Serranillas del M. de S.	
1430-40	M. Morreale	debate	<i>Danza de la Muerte.</i>	
1435	Schack	momos		en Soria ( <i>Crónica de Juan II</i> ).
1438	Simpson	representación		"de la Pasión" ( <i>El Corbacho</i> ).
1440	Schack	momos		en Briviesca (Conde de Haro).
1446-1512	García Morales	representación	<i>A. de la h. a Egipto.</i>	
1448	A. de los Ríos	lírica	<i>Diálogo de Bías contra Fortuna del M. de Santill.</i>	
1450-71	Cotarelo	momos		"entremeses" mencionados en la <i>Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo</i> .
1456	Lázaro Carreter	momos		mencionados por A. de Cartagena.
1464	Escrivá de Romani	debate	<i>Coplas de M. Revulgo.</i>	

<i>Fecha</i>	<i>Establecida por</i>	<i>A través de forma literaria</i>	<i>Textos</i>	<i>Testimonios</i>
1465	Riquer/ Lázaro Carreter	representación		“auto de amores” en novela <i>Triste Deleytación</i> .
1467-1468	Julio R. Puértolas	narración	Escenas de pastores en las <i>Coplas de Vita Christi</i> .	
1467-81	Crawford	representación	<i>del Nacimiento</i> de G. Manrique.	
1467	Kohler	momos	<i>de D. Ysabel p. su hermano D. Alfonso</i> de G. Manrique.	
[1467-81]		lírica (Plancto)	<i>Coplas fechas p. S. Santa</i> de G. Manrique.	
1470-1511	Moratín	debate	<i>Diálogo de Cota</i> .	
1473	Lázaro Carreter	“ludi teatrales”		del Concilio de Arand.
1474	D. S. Vivian	narración	escenas de la <i>Passion Trobada</i> de D. de S. Pedro.	
1476	Kohler	momos	“para un sobrinillo” de G. Manrique.	
1493-4	Kohler	églogas	primeras de Encina.	
1495	Gillet	égloga	de F. de Madrid.	
[1495]	Lázaro Carreter	lírica	<i>Coplas de Puertocarrero</i> .	
[1495]	Lázaro Carreter	lírica	<i>Querella de Comendador Escrivá</i> .	
1496	Cañete	églogas	de L. Fernández.	
1499	M. R. Lida	representación	<i>La Celestina</i> .	

Pasemos ahora al comentario detallado de *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano* de López Morales. En este libro se suceden un pequeño “Prólogo”, la “Introducción”, “Castilla y el teatro medieval” —el tema más discutido y, por lo tanto, más vulnerable—, “Teatro medieval en los siglos XV y XVI. Elementos tradicionales”, “Teatro medieval en los siglos XV y XVI. Originalidad” y “Conclusiones”<sup>6</sup>. La “Introducción” resume la historia de los críticos de nuestro teatro, desde Luzán y Nasarre en adelante. Su autor reconoce como vigentes los aportes de Moratín, Cañete, Kohler y Crawford, especialmente.

En “Castilla y el teatro medieval” López Morales pretende llegar a problema tan intrincado a través de una reiterada actitud negadora de posiciones respetadas por la crítica literaria especializada. Este apriorismo nihilista lo lleva a despreciar todo elemento dramático anterior a Encina y, por ello, a situarse, paradójicamente para un renovador, en el punto de vista de los escritores del siglo XVII, quienes consideraban a Encina como único fundador del teatro español. Por otra parte, en algunas ocasiones, nuestro autor tiene el acierto de no dejarse guiar por las circunstancias literarias de otros países<sup>7</sup>, pues relaciona, en

<sup>6</sup> En la p. 17 se dice que el estudio se centra “En un período de 25 años, desde que Encina hace representar sus primeras églogas de Navidad hasta 1524, en que se publica por primera vez completa la *Propalladia...*”; esto llevaría a fijar el término inicial del enfoque de López Morales en una fecha irrelevante: 1499, si nos atenemos al sentido exacto de la frase citada. Es sabido que los primeros dramas navideños del salmantino aparecen publicados por primera vez en su *Cancionero* de 1496, pero fueron representados unos años antes. López Morales, por otra parte, critica a quienes vienen fijando estos comienzos dramáticos en el crucial año de 1492; por ello son enjuiciados, entre los antiguos, Agustín de Rojas, Mendes Silva, Jovellanos, De la Barrera y A. de los Ríos (debió incluirse aquí también a Moratín). Parecería, pues, necesario que nuestro autor fijara, por su parte, otra fecha en su reemplazo; sin embargo, esto no sucede en el libro al que nos referimos ni en su edición de los dramas de Encina (Madrid, Escelicer, 1963, tomo I), de donde hemos tomado las citas que figuran en estas notas.

<sup>7</sup> En otras páginas, en cambio, se deja llevar por un comparatismo (que él mismo critica) hasta el punto de insertar en el cap. “Castilla y el teatro medieval” una aseveración que ya era un lugar común entre los críticos de otras literaturas: “Cuando se multiplicaron los episodios alrededor del sepulcro vacío y cuando los pastores que recibían la buena nueva

cambio, las posibilidades de nacimiento del drama con la historia española y su fisonomía particular: las principales catedrales —Burgos, León, Astorga, Palencia— no se completaron hasta el siglo XIII. Poco antes las ciudades devastadas van siendo repobladas paulatinamente. A esto se agrega el problema del rito mozárabe, extraño a los tropos y a las formas literario-musicales; y el de la “avalancha” cluniacense que, contrariamente a lo que hasta ahora se había creído, no favoreció las representaciones<sup>8</sup>.

Apoyado en los descubrimientos de Rafael Lapesa de la base gascona en el habla del autor del *Auto de los Reyes Magos*, y en el estudio de sus fuentes francesas, de Sturdevant, López Morales llega a la conclusión de que no es obra castellana, sino solo “una flor exótica con lo cual quedan alejadas las esperanzas de encontrar fundamentos para un teatro litúrgico castellano” (p. 68)<sup>9</sup>. Esta obra revela, es cierto —en ello coinciden todos los críticos—, una madurez ajena al páramo dramático que la rodea; es, por lo tanto, un producto de trasplante, término no peyorativo, ya que presupone la aceptación que le brinda el medio, hecho que nuestro autor se esfuerza en desconocer.

Continuando con su posición negativista, López Morales afirma que la presencia de profetas y sibilas en las obras de Gil Vicente y Diego Sánchez de Badajoz no responde a la popularidad del “Ordo Prophetarum”, sino a la labor de predicación de los sacerdotes; aunque luego indica que María R. Lida y Leo Spitzer descubrieron que la fuente del *Auto de la Sibila Casandra* es una novela italiana: *Guerino il Meschino*, de Andrea de Magnabotti

empezaron ya en lengua vulgar, a introducir jocosidades, a veces profanas, populacheras siempre, el drama estaba listo para salir al atrio y a la plaza” (pp. 41-2). Nada de esto, sin embargo, está documentado para España.

<sup>8</sup> Este desinterés cluniacense está en contradicción con su aserto de la p. 55, donde expresa que el *Auto de los Reyes Magos* le parece “de procedencia francesa, y que por ser litúrgico debió llegar en manos de los cluniacenses, quizá traído por algunos monjes de Cluny o de sus prioratos, como sugiere Donovan”.

<sup>9</sup> Adelanta esta temeraria afirmación en la p. 47 al decir que “En el siglo pasado, Graf y Hartmann, creyendo que el fragmento de los Reyes Magos era obra castellana, consideraron que podría ser un desprendimiento de la liturgia mozárabe”.

de Barberino, y que la ceremonia toledana de la sibila pudo haber inspirado a Diego Sánchez. Le parece terminante para sus afirmaciones la búsqueda infructuosa de textos dramáticos llevada a cabo por Donovan en dieciocho "ordinaria" españoles, los que también señalan la carencia de ceremonial litúrgico en Palencia, San Millán de la Cogolla, Huesca, Burgo de Osma, Segovia, Toledo y Valladolid.

López Morales propone una interpretación más al pasaje tan traído y llevado de las *Partidas*, I, vi, 34, del Rey Sabio; la lectura tradicional de texto indicaba, simplemente, la evidencia de representaciones de "la nacencia de nuestro señor Jesucristo en que se muestra cómo el ángel vino a los pastores, e cómo les dijo cómo era Jesucristo nacido. E otrosí de su aparición cómo los tres reyes magos le vinieron a adorar. E de su resurrección, que muestra que fue crucificado e resucitó al tercero día..." (citado así por López Morales)<sup>10</sup>. Una nueva interpretación, la segunda, del pasaje alfonsí, que tanto ha dado que hacer, fue sostenida por F. Lázaro Carreter cuando escribió: "...lo que hace es —si se lee con atención y sin prejuicios— estimular y autorizar a los clérigos a que celebren representaciones de Navidad, Epifanía y Resurrección"<sup>11</sup>. La tercera es la mencionada por López Morales, para quien esta cita no vale como testimonio, pues calca expresiones variadas de fuentes extranjeras de derecho canónico y romano, como sucede en otros pasajes en sus condenaciones a los juglares, y, por lo tanto, no reflejaría la realidad castellana.

Nuestro autor tampoco concede fe a los testimonios de Fernández Vallejo ni al análisis de arcaísmos de sus preciosas citas, realizada por Lázaro Carreter para probar su antigüedad<sup>12</sup>, aunque dice sin precisión: "Todo parece indicar que la ceremonia era arcaica, aunque carecemos de datos para situarla con alguna

<sup>10</sup> Véase F. LÁZARO CARRETER, *Teatro medieval*, Madrid, 2ª ed., 1965, p. 38, n. 61, donde se citan los pasajes de los principales sostenedores de la interpretación tradicional.

<sup>11</sup> Op. cit., p. 38.

<sup>12</sup> Op. cit., pp. 28-9.



exactitud. Cualquier posible fecha no llegaría más allá del siglo XVI, acaso hasta finales del siglo XV, pero los cotejos de este texto con antífonas más o menos dialogadas, que se encuentran en documentos franceses, autorizan a llevarlo hasta la Edad Media" (p. 53). Cabría preguntarse aquí qué debe entenderse por "Edad Media"<sup>13</sup>.

López Morales acepta fielmente las opiniones de Donovan sobre el drama litúrgico en España medieval, pero se aparta de él en una de sus más importantes conclusiones: la de que la influencia francesa se cumpliría tempranamente en la España reconquistada, mediante formas vernáculas que, por ello, se habrían transmitido oralmente y no habrían alcanzado el prestigio necesario para figurar en los "ordinaria" eclesiásticos. Que estos textos no se hayan conservado, solo prueba que no existieron nunca, según López Morales.

Nuestro autor es escéptico acerca de la dramaticidad de obras como la *Danza de la muerte*, el *Diálogo* de Cota y otras, pues considera con una visión no medievalista qué cosa es teatro. Preferimos, al respecto, la explicación de Lázaro Carreter: "Quizá no sea más aventurado llamar a esto *teatro cortesano del XV* que aplicar el término de *drama litúrgico* a los tropos"<sup>14</sup>, y la más general de Charlotte Stern: "The modern classifying mind that has neatly divided poetry into lyrical, dramatic and narrative is perhaps befuddled by the total lack of such distinctions in the Middle Ages"<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> López Morales tampoco menciona el valioso pasaje del Arcipreste de Talavera: "¡Ay, como esto enojada! Dueleme la cabeça; syentome de todo el cuerpo; el estomago tengo destenprado estando entre estas paredes; quiero yr a Sant Francisco; quiero yr a misa de Santo Domingo; *rrepresentacion fazen de la Pasyon al Carmen*; vamos a ver el monesterio de San Agustín..." (el subrayado es nuestro), *Corbacho o reprobación del amor mundano*, del Bachiller Alfonso Martínez de Toledo [1438], ed. de LESLEY BYRD SIMPSON, Berkeley, 1939, 2ª parte, cap. IX, "Como la muger es doctada de vanagloria ventosa", p. 174, que daría la razón a la opinión de Lázaro Carreter sobre una de las causas de la difusión del teatro: la lucha contra el "enojo" o "ennuie".

<sup>14</sup> Op. cit., véase pp. 66-68, 73-75 y la n. 140.

<sup>15</sup> "Fray Iñigo de Mendoza and Medieval Dramatic Ritual", *HR*, XXXIII, 3 (1965), p. 200, n. 8. Este artículo no figura en la bibliografía de *Tradición y creación*...

Prosiguiendo con el desarrollo de sus ideas, López Morales se opone a la tesis de que en la base pastoril de la *Vita Christi* haya representaciones que puedan haber servido de inspiración a Fray Íñigo de Mendoza; y fielmente atado a su idea de la separación estricta de los géneros literarios, niega a los críticos la dramaticidad del trozo. Especialmente rebate la tesis de Frida Weber de Kurlat<sup>16</sup> sobre el valor de ciertos verbos de movimiento que abren el intermedio pastoril y que urgen al lector a trasladarse, a ver la escena, con ejemplos de exhortaciones simplemente retóricas del mismo Fray Íñigo, similares a otros que sirvieron a la autora en sus explicaciones para probar el especial valor de las formas no retóricas. El ejemplo citado por López Morales es de "Dechado del Regimiento de Príncipes", *Cancionero*, p. 78: "A los romanos *dexemos/* y *busquemos/* la cosa porque en Castilla..."; a esta cita agrega otras igualmente retóricas de las *Coplas* de Jorge Manrique: "*Dexemos* a los troyanos,/ que sus males no los vimos,/ ni sus glorias./ *Dexemos* a los romanos,/ aunque oímos y leímos/ sus historias...", "*Vengamos* a lo de ayer,/ que también es olvidado/ como aquello". López Morales no percibe, pues, la artificiosidad de estos imperativos que exhortan a una traslación temporal y mental, no espacial como los de la escena pastoril. También aduce la coloquialidad de otros pasajes de la *Vita Christi*, entre ellos el del ofertorio de los Reyes Magos, argumento que podría utilizarse en forma contraria, si se tiene en cuenta el documento que representa el *Auto de los Reyes Magos*. En definitiva, para nuestro autor "la naturaleza medio narrativa, medio dramática del pasaje no es eco de tradición dramática alguna, sino, por el contrario, denuncia un paso de desembarazamiento de lo narrativo hacia la forma plenamente teatral" (p. 87), aseveración con la que admitiría, finalmente, que la *Vita Christi* contiene formas embrionariamente teatrales, después de haber empezado negando su dramaticidad; esta cita está, además, en contradicción con un juicio anterior sobre la

<sup>16</sup> *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava*, Univ. de Buenos Aires, Inst. de Lit. Esp., 1963, pp. 33-4.

imposibilidad del paso de la narrativa juglaresca al drama (cfr. la ya citada p. 67 de su libro).

En "Teatro medieval en los siglos XV y XVI. Elementos tradicionales", nuestro autor analiza la herencia bíblica y trovadoresca en los dramaturgos de alrededor del 1500. El primitivismo de estas representaciones le permite a López Morales reiterar la falta de tradición dramática. Solo el *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente indica un afianzamiento en la técnica teatral, visible en la simetría de elementos, lo que, tal vez, anuncie mejor, a nuestro juicio, la entrada en el "medievalismo renacentista".

En cuanto a la "Originalidad" del teatro medieval de Castilla, se hace hincapié en el desequilibrio argumental de las Natividades; en estas el tema principal, la anunciación a los pastores, se ve desplazado por elementos ajenos a las fuentes bíblicas. Cabría agregar aquí que esto se produce, tal vez, por la buena acogida que el público otorgaba a la descripción de tipos reales y cotidianos. No se halla el mismo desequilibrio en las "Pasiones" que, por el contrario, se atienen con fidelidad al Nuevo Testamento.

En este punto llegamos al arduo problema del origen del personaje de estas obras, el pastor. Según *Tradición y creación...* los elementos que sirven de nexo con las *Coplas de Mingo Revulgo* son superficiales: nombres rústicos y sayagués. Además, tres formas diferentes asume el pastor en el siglo XV: el litúrgico y semilitúrgico (*Representación* de Gómez Manrique), el simbólico (*Coplas de Mingo Revulgo*) y el cómico-teatral (la *Vita Christi*, los dramas de Encina y seguidores). Los creadores de este último tipo hacen cantar, tocar instrumentos y bailar a sus pastores, además de presentarlos entretenidos en juegos rústicos. Se admite, generalmente, que los pastores de la sátira política pertenecen a una tradición distinta de la de aquellos que fueron llevados al teatro, pues los fines eran diferentes en esos dos casos. Para López Morales estos últimos nacen en forma espontánea. Por nuestra parte, no creemos que la diferencia de intenciones implique que

una obra de la popularidad de las *Coplas de Mingo Revulgo* no haya podido influir fuertemente en Encina y sus sucesores<sup>17</sup>.

Si bien la consideración del pastor en tres estadios de aparición puede parecer acertada, faltaría agregar que las influencias han sido mutuas. Por nuestra parte hemos encontrado otros rasgos comunes entre las *Coplas*<sup>18</sup> y los dramaturgos de fines del siglo XV, y, aunque podrían ser tildados de superficiales, creemos que pueden ser significativos en su conjunto: en la *Égloga X* de Encina, v. 106, el Amor injuria a Pelayo de esta manera: “Modorro, bruto pastor,/ labrador,/ simple, de poco saber/ no me debes conocer”. Esta cita, además de revelar la influencia de Cota, conecta elementos importantes, el concepto de “modorro” con los que le siguen y expresan ignorancia, estupidez, unidas a la condición pastoril. Con las mismas connotaciones aparecen teñidas las palabras *modorro* (Copla VII de *Mingo Revulgo*), *modorrado* (Copla XII), *modorria* (Copla XVII)<sup>19</sup>, que se ven reafirmadas en la Copla VIII, con una personificación al estilo fabulístico, donde el pastor simbólico hace el mal papel: “Mas el lobo y la gulpeja/ Sienpre son de una conseja/ Barruntando su dinero”. Encontramos casos similares en L. Fernández: (Bras Gil) “...que no so algún modorro/ Que así me habéis de hacer befas...” (Ed. de M. Cañete, *Comedia I*); *modorrado* en la *Farsa o cuasi comedia* (IV), del mismo autor. De aquí nace, tal

<sup>17</sup> A propósito de esta literatura rústica en función de sátira política, por un lado, y diálogo cómico, por otro, permítasenos traer a cuento la similar bifurcación de la literatura gauchesca del siglo XIX en el Río de la Plata, ya que los “cielitos” de Hidalgo y luego el *Martín Fierro*, en un lenguaje convencionalmente agauchado, que recogía tradiciones de la época colonial, representaban la actualidad política, en un caso, y la amarga crítica político-social, en el otro, paralelamente al *Fausto* de Estanislao del Campo y a los diálogos de Ascasubi, que con los mismos elementos lingüísticos divertían a los lectores por la simplicidad e ignorancia de sus personajes. Esta situación ya fue relacionada en parte por MENÉNDEZ Y PELAYO en su *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Madrid, 1896, tomo VI (*Coplas de M. Revulgo*), y por Gillet en su ed. de la *Propalladia*.

<sup>18</sup> Hemos consultado la edic. de LUIS DE LA CUADRA ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Madrid, 1963.

<sup>19</sup> Recordemos que de este aspecto metafórico se hace eco Torres Naharro, cuando en su *Comedia Himenea* Eliso moteja de *modorro* a Boreas en la Jornada Primera.

vez, el criticado "stupid group", mucho menos estricto de lo que W. S. Hendrix supone. Esta palabra *modorro*, que implica una metáfora, aparece también en su sentido llano, unida a la idea de sueño que anula: "El letargico sanar/ Es muy grave de curar" (Copla XII del *Mingo Revulgo*), cita que recuerda la impostergable *modorría* de Zambardo en la *Égloga de tres pastores*, de Encina, y tiene tanto de estulticia. También es elemento negativo el sueño en el diálogo de Mingo Revulgo y Gil Arribato, en la Copla XII: "Con el pesado dormir/ Jamas nunca bien avanço", y en la XXII: "Echaste a dormir de pechos/ Siete oras amortiguado". Otro rasgo que se da al comienzo en el diálogo anónimo y en los dramitas primitivos, es esa certidumbre medieval de que el mal interior se trasunta en las maneras exteriores; así aparecen físicamente decaídos Mingo Revulgo, Juan Pastor del *Diálogo para cantar* de Lucas Fernández, y el Fileno de Encina, a quien Zambardo dice: "...en tus vestiduras no nada compuesto/ te veo, y solias andar muy polido". El pastor holgazán de las *Coplas* reaparece en los descuidados de la *Égloga de las grandes lluvias*, excepto en lo que de simbólico tiene el primero. El miedo a la tormenta también aparece en la obra de Encina recién citada y en la Copla XXXII del *Mingo Revulgo*. En las *Coplas* VII y VIII aparece, además, el pastor repelado: "Unol saca las pestañas", "Otrol pela los cabellos", "Uno le quiebra el cayado,/ Otro le toma el çurron,/ Otrol quita el çamarron", llamativo antecedente del *Auto del repelón*, donde ya se perfila la sinonimia "pastor" = "villano" = "bobo" = "simple", documentada en las obras del *Códice de autos viejos*. Encontramos, además, un verso idéntico en la Copla II y en la *Comedia* I, de L. Fernández, aplicado al pastor que está en escena "como rres que va perdida". Rasgos menores de semejanza aparecen en el "cinto con tachones" (¿antecedente de la "rastra" pampeana?) de las *Coplas* y de la *Égloga de tres pastores*; el llamado a escena con interjección de la Copla I: "Mingo Revulgo, Mingo,/ Mingo Revulgo, ahao" y de los pastores de Lucas Fernández, entre otros en la *Farsa o cuasi comedia* (IV), donde Pascual grita: "¡Antonilla, Antonilla!/ ¡Zagalilla!/ ¡Ha, ha

ha!”, a lo que Antona responde: “¡Ha, ha, ha!”. Otro elemento común, que sería el único que podría haber llegado también a través de la *Vita Christi* —aunque no de la escena pastoril—, es el del pastor simbólico, el rey descuidado, Enrique IV, en la sátira; y el valiente Duque de Alba, el polo opuesto, pero también simbólico, en la *Égloga I* de Encina, quien “Es tan justo y tan chapado,/ tan castigador de robos,/ que los mas hambrientos lobos,/ huyen mas de su ganado”; simbolismo que se repite en los cuatro pastores evangelistas de la *Égloga II* de Encina; en Peligro y Fortunato (Fernando el Católico y Carlos VIII de Francia) en la *Égloga* de Francisco de Madrid, y, luego, en los pastores del *Auto de la Sibila Casandra* de Gil Vicente.

En el punto siguiente nuestro autor analiza la “lengua” de los pastores y llega a la conclusión de que el así llamado “sayagués” es completamente diferente en los antecesores de Encina y L. Fernández, pues para López Morales la característica típicamente leonesa, que se identificará como rasgo rústico en los siglos XVI y XVII es la palatalización de *l* y *n*. Sin embargo, Frida Weber de Kurlat demuestra en su libro sobre Fernán González de Eslava que “es más definidor de dicha modalidad estético-lingüística el cambio  $l > r$  en sílaba trabada”<sup>20</sup>. Paul Teyssier había establecido en su libro *La langue de Gil Vicente*, Klincksieck, Paris, 1959, p. 31, que esta “lengua” convencional no tiene rasgos leoneses antes de Encina; López Morales hizo suyo este análisis, aunque se aparta de su antecesor al considerar que resulta arbitrario el apelativo de “sayagués”, por referencia a la aldea de Sayago, a la que ni siquiera nunca estuvieron conectados los mismos dramaturgos primitivos; nuestro autor fundamenta su crítica interpretando literalmente la denominación, que hasta un especialista como Teyssier había aceptado: cfr. “Ce terme est commode, et nous le conserverons, en le francisant sous la forme ‘sayagais’ ” (op. cit., pp. 23-4). Creemos, por nuestra parte, que si el rótulo no responde exactamente a la realidad geográfica, como sucede con tantas etiquetas literarias, tiene an-

<sup>20</sup> Op. cit., p. 69.

rigüedad y tradición apoyada en el hecho de considerarse esa aldea como el punto de rusticidad lingüística por antonomasia durante los siglos XV y XVI, circunstancia avalada por las definiciones de Covarrubias y Correas, que el mismo López Morales menciona, y es similar a la expresión “ser de las Batuecas”<sup>21</sup>. Si en su primera época el diálogo de Mingo Revulgo y Gil Arribato requirió rusticismos castellanos para su pintura satírica, es evidente que la intención de L. Fernández, sobre todo al agregar un barniz leonés al habla de sus pastores, fue acentuar su rusticidad<sup>22</sup>. Estos elementos leoneses son, en realidad, tan adventicios que en la mayoría de las obras de L. Fernández no se conservan con regularidad, en un mismo personaje. Citemos solo a Antona de la *Farsa o cuasi comedia* (IV): “ñno me engañases/ni burlases”, y Marcelo, de la *Égloga o farsa del Nacimiento* (V): “¿Ñno vos digo que no ha una hora?”. En el villancico final, a dos voces, del *Auto o farsa del Nacimiento* (VI) se halla léxico sayagués, pero no palatalización de *n* o *l* (‘no’, ‘nacer’, ‘nuestra’, ‘alegres’, etc.). J. Rodríguez-Puértolas, por su parte<sup>23</sup>, reconoce que, en el autor que estudia, los rasgos generales del sayagués son: “rotacismo de *l* y *r*, cuando la primera se agrega a otra consonante; perduración de *h* aspirada; vacilación en el timbre de las vocales inacentuadas; uso arcaico del presente de indicativo y de los pronombres personales; uso del posesivo con el artículo; arcaísmos como nota característica”.

<sup>21</sup> Cfr. J. E. GILLET: “Notes on the Language of the Rustics in the Drama of the Sixteenth Century”, *HMP*, 1925, tomo 1, pp. 443-5: “The so called dialect of Sayago appearing fully developed in *Mingo Revulgo* and accepted for two centuries as the proper idiom of the *villancico de Navidad* leads from Iñigo de Mendoza through the eclogues of Encina and the introito of Torres Naharro to Rueda thence to pass into the drama of the Golden Age, increasingly misunderstood and misapplied, and disappearing finally as a collection of mere vulgarisms under the ridicule of the satirists”. Tal vez podría pensarse de ahora en adelante en un ‘protosayagués’, un ‘sayagués aleonesado’, un ‘sayagués clásico’ y uno ‘post-áureo’.

<sup>22</sup> El problema especial que plantea el sayagués en Encina hace que O. T. MYERS llegue a la conclusión de que el *Auto del repelón* no es de su pluma en “Juan del Encina and the *Auto del repelón*”, *HR*, XXXII (1964), 189-201.

<sup>23</sup> Op. cit., p. 147; las citas del texto de F. Iñigo son de esta edición.

Para López Morales el único rasgo de rusticidad en la fonética de las *Coplas de M. Revulgo* es el de algunas aspiraciones de *f* inicial (en efecto, hemos encontrado 'has', 'a la he', 'hartos', 'harnero', 'holgazan', 'hostiga', 'desenarta', algunas de las cuales ya se habían cumplido en el castellano general); pero agreguemos que también se halla palatalización, por influjo de la yod, en 'yrroña', 'caloña' (como en L. Fernández: 'caloña', 'matrimonio', 'reñegos'), y 'familia'.

Nos parece interesante enfrentar un breve vocabulario, a fin de que se noten las múltiples influencias, que López Morales sólo indica al pasar.

<i>Coplas de M. Revulgo</i>	<i>Vita Christi</i>	<i>Dramas de Encina y L. Fernández</i>
cospanço		corpancho <sup>24</sup>
sobrecejo		sobrecejo
enbebido, desbavado		embabido
guadramaña (también Diego Sánchez de Badajoz)		guadrimaña
monzazillos		moncacios
fasta		hata
gulpeja		gulpeja
çagaleja		zagaleja
a osadas		aosadas
eudo		cudás
trasyjada		trasijado
jura diez		jura diez
mordiscadas		mordiscar
tovo		toviste
modorrado, etc.		modorrado, etc.
añales		añojales
pastorejo, pestorejada		pestorejo
morterada (machacada)		morteruelo (clase de comida)
recuda		percuda
a barrisco <sup>25</sup>		abarrisco
enconpieça		escomienza

<sup>24</sup> S. ALONSO GARROTE, *El dialecto vulgar leonés hablado en Maragatería y tierra de Astorga*, Madrid, 1947, 2ª ed., documenta "corpancho" como originado en "cuerpo ancho", y su uso es corriente en la zona que estudia.

<sup>25</sup> P. TEYSSIER, op. cit., en su "Vocabulaire sayagais de Gil Vicente", p. 37, lo define como vocablo de ámbito familiar más que rústico, pero no documenta su aparición en las *Coplas de M. Revulgo*.



<i>Coplas de M. Revulgo</i>	<i>Vita Christi</i>	<i>Dramas de Encina y L. Fernández</i>
ca		ca
cale		cale
el Beçado		el vezado
envisado		enviso
estremuloso		estremuloso, estremulado
cossos		cosijos
caloña		caloña
veleño		beleño
desfiuzado		ahuziar
enfiuzado <sup>26</sup>		
gormar (igual en Diego Sánchez de Badajoz)		gomitar
	revellada	revellada, revilencia (reverencia) <sup>27</sup>
	somo	somo
	muedo	muedo
	groria <sup>28</sup>	groria, etc.
	daca	daca
	medrosya	medrosía
	huerte	huerte
	pelleja	pelleja
	aturemos	aturar <sup>29</sup>
	gasajo <sup>30</sup>	gasajo y derivados
	huego	huego
	magino, etc.	magino
	saltejones	saltejones
	sobejo	sobejo
	çapateta	zapatela <sup>31</sup>
	mamoria	namoria
	lleva	lieva

<sup>26</sup> Tampoco relacionado por P. TEYSSIER, op. cit., p. 51, con las *Coplas*.

<sup>27</sup> Aunque según P. TEYSSIER: "Ces deux auteurs ignorent le substantif *revellada* (révérence) et le verbe *revellar* (faire la révérence)", op. cit., p. 61, lo hemos encontrado en L. Fernández.

<sup>28</sup> Palabra con llamativa transformación leonesa no documentada por P. TEYSSIER en *Vita Christi*, op. cit., p. 51.

<sup>29</sup> Según ALONSO GARROTE, op. cit., se documenta "aturar" con sentido de "durar", "resistir", en la zona que analiza.

<sup>30</sup> El término no aparece documentado en *V. Christi* por TEYSSIER, op. cit., p. 49; por lo tanto, creemos que el estudioso francés da de él una explicación incompleta al decir: "il est adopté par Encina et L. Fernández, comme un des éléments caractéristiques de leur vocabulaire sayagais", pues pudo haberlo lanzado antes F. Íñigo.

<sup>31</sup> También documentada en la obra de A. GARROTE como "zapata" (voltereta).

<i>Coplas de M. Revulgo</i>	<i>Vita Christi</i>	<i>Dramas de Encina y L. Fernández</i>
	apuetro	como potros
	ayna	áina, ainado
	matiego	matiego
	chufas	chufas
	circuncidar	circuncidar (cortar, apartar)
	xarope	xarópate
	greña	greña y derivados
	asmo	asmo
	aquellotar	llostrar, quillostrar y derivados
	estorcejar	estorcejar
	revellado	revellada (indócil)
	a la he	a la he, a he
	catar	catar
	çahareña	zahareña
	verga	verga
	ponçoña	ponçoña
	rabadan	
desgreñado		
asmo <sup>32</sup>		
llostras		
estorcejar		
rebellada		
a la he <sup>33</sup>		
catar		
çahareño		
verga		
ponçoña		
rrabadan'' (también en D Sánchez de Badajoz)		
titubaçion	titubar	
sujuzgados	sujuzgada	
juro a mí'' corriente en D Sánchez de B.)	juro a mí	

Hay otros elementos que podrían servir para un estudio comparativo entre el *Mingo Revulgo* y los pastores de las églogas prerrenacentistas, en cuanto a la transformación de palabras: los prefijos (*per* en lugar de *pre*) *perlados-perpotencia* <sup>34</sup>.

por aféresis, *basteciendo-cabado*.

sufijos (indicadores de lugar) *tresquiladero-chivitero*.

(diminutivos?) *escondedijos, condesijos y clavijos* frente a *tropecijos, enconijos y cosijos*.

(indicadores de oficio) *paçentadero-bendicidera*.

cambios de vocales átonas, *rrebevir-redemir, confysion-perhición*.

<sup>32</sup> Como en los casos anteriores P. TEYSSIER (op. cit.) pierde la oportunidad de documentarlo en las *Coplas*, aunque lo define correctamente como arcaísmo rústico.

<sup>33</sup> Tampoco señalado en las *Coplas* por TEYSSIER, op. cit., p. 29.

<sup>34</sup> En esta y las siguientes parejas de palabras el primer ejemplo pertenece a las *Coplas* y el segundo a los dramaturgos.

cambios consonánticos, *escuega* (escueza); *quejigos* (quejidos).

Recordemos, además, que uno de los usos sayagueses más llamativos lexicalmente es el de emplear una palabra, tal vez inventada, por analogía fonética con otra, en algunos casos, o como "comodines", otras veces; en ambas circunstancias la palabra utilizada se impregna del valor que le presta el contexto. Como ejemplo de lo primero encontramos en las *Coplas*: *estrachada* (estrugada?), y en L. Fernández: *xerjirina* ('jilguerilla', según Cañete). Como ejemplo del segundo caso recordar la extensa familia de *quellotrarse*. También encontramos síntesis de dos palabras: *enconpieça* (como cruce entre "empieza" y "comienza") en las *Coplas*, y *retrónica* ("retórica" y "crónica") en L. Fernández. Creemos que podrían hallarse otros casos de identificaciones psicológico-lingüísticas en el sayagués, que explicarían mejor por qué se han relacionado sus etapas, y la inutilidad de crear un nuevo nombre para cada una de ellas, prescindiendo del de "sayagués", que molesta a López Morales. No debemos olvidar, por otra parte que el sayagués fue también un lenguaje en evolución, a pesar de su convencionalismo, que perduró en la literatura desde los siglos XV a XVIII, como hemos dicho antes, con particularidades especiales en cada uno de los autores que lo utilizaron: un estudio total de él comportaría, pues, una visión diacrónica.

Para terminar con este aspecto, digamos que López Morales indica que las "pullas" no son elemento auxiliar para caracterizar al sayagués, porque su primera aparición como recurso cómico se halla en Torres Naharro<sup>35</sup>. Sin embargo, si entendemos por "pulla" la burla personal que "supone siempre una creación y despliegue imaginativo y provoca la respuesta y el intercambio rápido de formas"<sup>36</sup>, podremos decir que ya se encuentra este

<sup>35</sup> EUGEN KOHLER en su *Sieben spanische dramatische Eklogen*, Dresden, 1911, documenta mucho antes de Torres Naharro la utilización de este tópico en la *Égloga ynterlocutoria* de DIEGO [GUILLÉN] DE ÁVILA, vs. 901 ss., que, tal vez, sea el caso más acabado del "echarse pullas" en el teatro español, por su extensión y circunstancias.

<sup>36</sup> FRIDA WEBER DE KURLAT, op. cit., p. 88, n. 2. Cfr. J. P. W. CRAW-

valor también en L. Fernández, *Comedia I*, entre Juan-Benito y Bras-Gil:

J-B. - Dios te dé malos aperos.

B-G. - Y a vos no falten cosijos.

J-B. - Y a ti te sobren litijos.

B-G. - Y a vos mengüe la salud.

J-B. - Ño llogres la juventud

.....

J-B. - Oh hi de puta mestizo

Hijo de cabra y de erizo!

Más adelante, López Morales ve en el soldado fanfarrón de la *Farsa o cuasi comedia* (IV), de L. Fernández, una creación original, independiente del "miles gloriosus", como ya lo había señalado María R. Lida de Malkiel<sup>37</sup> extensamente para el personaje de Centurio, el rufián fanfarrón (de 1502); sin embargo, creemos que sería posible indicar que el personaje fanfarrón, ridiculizado en escena por su cobardía, va cobrando fuerza dramática paulatinamente, a la vez que difusión. Un atisbo de esta situación, que culmina en la *Farsa Theological* de Diego Sánchez, se halla en las *Coplas de Mingo Revulgo* (VIII) referido a Enrique IV: "Y aun el torpe majadero/ que se *prescía* de çertero". Luego lo encontramos en Encina, *Églogo I* (1492 a 1494): "¡O, lazerado pastor,/ de los mas ruynes del hato,/ aun no vales por un pato/ y *tieneste en gran valor!*"; *Ég. VII* (Mingo al escudero) "Porque soys un palaciego/ *presumis* de corcobado"; *Ég. VIII*: "*Enfinges de esforcejudo/ adonde no es menester;/ despues donde lo has de ser,/ pasmaste y tornaste mudo; Ég. de las grandes lluvias*: "¡Cata, yo soy hombre macho!"; *Ég. de Pelayo*: "Guarte, que si me decingo/ mi hondijo,/ fretirt'e en la cholla un guiijo", "Aballa toste, no vagues/ *si quieres yr de aqui sano*"; *Auto del repelón*: (Piernicurto) "No avria hilas en ellos/ si en el campo

---

FORD: "Echarse pullas: a Popular Form of Tenzone", *EE*, VI (1915), 150-164.

<sup>37</sup> "El fanfarrón en el teatro del Renacimiento", *RPh*, XI (1958), 268-91; "De Centurio al Mariscal de Turena: Fortuna de una frase literaria de *La Celestina*", *HR*, XXVII (1959), 150-66; y finalmente *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, Eudeba, 1962, "Los Caracteres": Centurio.

los tuviese,/ y ruyn sea yo si huyesse/ dellos, *aunque fuessen ocho*”, “. . . si ellos me repelaran,/ ¡que quças que *recaldaran/ para si harto de mal!*”; (Johan Peramás) “¿por que venias corriendo?”, (Piernicurto) “Ora dexalos gringar,/ que si ellos van al llugar/ *yo les hare que ño cuquen*”, “Si los via/ *maldito el que quedaria/ ca a palos ño derrengasse*”. Como vemos, en Encina se encuentran cada vez más acentuadas las características de los personajes puestos en ridículo por su fanfarronería. La innovación de L. Fernández consiste, pues, en haber adjudicado, seguramente bajo la influencia del Centurio, estos elementos a un soldado. Independientemente de esto, en el año de 1513 aparece en Italia el soldado fanfarrón Trasone, en la obra *I due felici rivali* de Jacopo Nardi, también por influencia de la *Tragicomedia*.

Al tratar el *Auto del repelón*, López Morales afirma que estos pastores son distintos de los de las otras obras de Encina, pues los de estas son miedosos, cobardes, ingenuos, al punto de estar a medio camino entre el “pastor” y el “bobo”; lo que lleva a nuestro autor a calificarlos de “antihéroes”. Esto último implicaría que los pastores anteriores eran “héroes”, pero ¿podrían serlo personajes desdeñados por pastoras y escuderos? En el caso de que esta obra fuera realmente de Encina, no habría arribado a la expresión de máxima rusticidad de golpe, pues la oposición “campo”-“ciudad o palacio”, de las églogas VII y VIII, se expresa aquí en la de “inorancia”-“cencia”. El rusticismo de Piernicurto y Peramás tiene antecedentes en la *Égloga VI*, donde se encuentran expresiones como “hi de puta” cuatro veces, en tanto que en el *Auto* ello ocurre cinco. López Morales nota, además, en el *Auto del repelón* un movimiento y ambiente propios del género entremesil posterior. Para nuestro autor la obra finaliza cuando Piernicurto y Peramás ven llegar a Juan Rabé y se alegran de que pueda cantar con ellos; el villancico final sería entonado por el estudiante sumado a los tres pastores, como final de fiesta, en el que ha cesado la “impersonation” y el encono entre los personajes. Esta libre interpretación, inspirada en palabras de J. P. Crawford (*The Spanish Pastoral Drama*, Cap. II, Philadelphia, 1915), de una vuelta a escena del estudiante, quien

no se ha expresado en ningún momento en 'sayagués', se origina en los versos: "¡Alli viene Juan Rabe!/ Muy bien estaria a nos/*cantassemos dos por dos*". Por nuestra parte, no estamos de acuerdo con esta reconciliación final, y nos apoyamos para ello en la continuación de la polaridad antes mencionada, que evidencia el villancico final, glosa del *Auto*; en él se encuentra solo el punto de vista del pastor, acompañado de su vehículo de expresión, el sayagués, en una de sus formas más rústicas. El verso inmediatamente anterior al villancico: "Pues yo lo llevaré", en boca de Johan Peramás, podría indicar una parte inicial de voz solista a su cargo, a la que se agregaría en contrapunto el segundo grupo formado por los otros dos pastores: Piernicurto y Juan Rabé. El singular del verbo en este último verso citado no sería admisible —cualquiera que fuese la interpretación de "llevaré"<sup>38</sup>— si, como entiende López Morales, hay dos grupos de dos voces, incluida la del estudiante.

Al tratar la estructura de las obras de Encina, López Morales encuentra que hay en este autor una complejización progresiva, desde la escenografía simple de sus primeras églogas, luego la que requiere su *Ég. de Cristino y Febea* (con el camino y la ermita), hasta los varios lugares de la *Ég. de Plácida y Victoriano*. En esta última obra, culminación del estilo dramático de Encina, la estilización renacentista de bosques y fuentes está interrumpida por el mundo truculento de Eritea, la alcahueta. López Morales interpreta esta intromisión como debida a una concesión a la parte baja del heterogéneo público de su primera

<sup>38</sup> En la *Farsa o cuasi comedia* (III) de L. Fernández, inmediatamente antes del villancico a dos voces, el pastor dice: "Sí, y aún quiero llevar/Un cantar". En Diego Sánchez (*Farsa del Santísimo Sacramento*, XI, en *Recopilación en metro*, Madrid, RAE, 1929), el pastor Juan dice: "pues tu lo as de llevar"; a lo que Pabro contesta: "que si acuerda di di di". Creemos que López Morales debió de guiarse para su interpretación por un pasaje mucho más claro: el final de la *Égloga II* del mismo Encina, donde uno de los cuatro pastores-evangelistas (Juan) dice: "Mas dad aca, respingüemos,/y dos a dos cantiquemos/porque vamos ensayados". Sin embargo, aun podemos agregar el ejemplo de la *Farsa de la salutación de N. Señora* (XXI) de Diego Sánchez, donde sus tres personajes: María, el ángel y el pastor, dicen: "*Cantemos de dos en dos/pues que dios es hombre y dios*".

representación romana. Disentimos, por nuestra parte, en cuanto a las razones de inclusión de la escena de Eritea, pues creemos que esta no es, ni más ni menos, que la evidencia de la arrolladora influencia de *La Celestina*, que también se nota en L. Fernández, *Égloga o farsa del Nacimiento* (V), con la mención explícita del personaje, y, quizás, en otra obra anterior del mismo autor, *Farsa o cuasi comedia* (IV), donde encontramos a una "sabionda vieja", que es también "bendicidera", es decir que sabe hacer conjuros. Por otra parte, la escena de Eritea no es más truculenta que las similares de la *Tragicomedia*, que rodean el amor de Calisto y Melibea. Para López Morales la *Ég. de Plácida y Victoriano* estaría dividida en tres "actos", separados por dos escenas de pastores, que serían el antecedente del entremés<sup>39</sup>. Estas dos escenas intercaladas aparecen como necesidad de suavizar la tensión, cuando Victoriano corre en una búsqueda ciega de su amada, y, luego, cuando este mismo personaje está a punto de suicidarse. No estamos de acuerdo con esta división simplista en "tres actos", pues no creemos que estas tres partes tengan un argumento con un núcleo bien diferenciado cada una, como cree López Morales (inspirándose en algunos juicios de J. P. W. Crawford, en su *Spanish Pastoral Drama*); el "segundo acto" no es más que una serie de lamentos, entre los que está la "Vigilia de la enamorada muerta", recitada por Victoriano durante 574 versos. Pensamos, en cambio, que la comprensión actual de la obra exigiría un intervalo, independiente de las escenas pastoriles o entremeses, después de la muerte de Plácida, entre el verso 1312 y el siguiente, para permitir que Victoriano y Suplicio la busquen largo tiempo, pues el "día" que la encuentran, los mismos pastores del primer entremés dicen al ver a Suplicio: "¿Quién sera?/ Si es de los del otro día" (v. 2203). Además, este nuestro "segundo acto" parecería requerir una puesta en escena simultánea de la invocación de Victoriano a Venus y el sueño de los pastores. Los movimientos de personajes en ese punto serían los siguientes:

<sup>39</sup> Notemos que López Morales llega a razonamientos similares a los del estudio de W. S. JACK: *The Early Entremés in Spain: The Rise of a Dramatic Form*, Philadelphia, 1923, obra no incluida en su bibliografía.

mientras Victoriano “reza” durante 574 versos, Suplicio busca a los dos pastores; cuando Victoriano desaparece en busca de un cuchillo para darse muerte, en un extremo del escenario Suplicio encuentra y pide ayuda a los pastores, los que deciden dormir antes de ponerse en camino; entonces entra nuevamente Victoriano, por el otro extremo, con el arma conseguida, e invoca a Venus; la diosa se le aparece y, luego, también Mercurio; Plácida resucita por designio divino; en ese momento, en el otro punto del escenario, los pastores, urgidos por Suplicio, despiertan y se ponen en marcha para encontrar a Victoriano; luego todos los personajes juntos celebran que Plácida haya vuelto a la vida. Creemos, pues, que el segundo entremés no termina con el dormir de los pastores, quienes deben hacerlo en escena, sino que, según nuestra opinión, marcharía paralelo al “tercer acto” de López Morales. Todavía el entremés no cumple la función del intervalo moderno; está aún en estado embrionario.

López Morales continúa en su estudio de las estructuras dramáticas con las obras de Torres Naharro, quien, a su juicio, consigue, por primera vez en la literatura española, una eficaz trabazón de planos. Según nuestro autor, la *Comedia Himenez* es su obra más lograda y “está más cerca del *roman courtois*, con sus personajes estereotipados, pero galantes y deliciosos, que de *La Celestina*, a la que únicamente la atan semejanzas anecdóticas” (p. 213). Por nuestra parte, creemos en una relación de fondo entre la *Himenea* y la *Tragicomedia*. Los personajes elevados, Himeneo y Febea, no están idealizados. Febea no lleva adelante el juego cortesano de mostrarse esquivada. Himeneo no es un discreto Don Duardos, en el que la nobleza surja a través del “*déguisement*”, sino un exaltado Calisto. Si se achaca a esta obra una falta de caracterización de los personajes, admitiremos que Febea resulta descolorida y su amante, poco menos; pero notamos, en cambio, que esto también se produce, en parte, en *La Celestina*, donde los verdaderos protagonistas son los que rodean a la pareja central. Eliso y Boreas, dos personajes de valores morales opuestos, están inspirados en Pármeno y Sempronio. Como en *La Celestina*, estos sirvientes se burlan de sus



amos, hablando entre dientes y respondiendo frases más respetuosas de sonido similar, al ser interrogados sobre lo dicho. Eliso es un misógino más relacionado con el *Corbacho*, que con el “roman courtois”. También los refranes de la *Comedia* la unen con sus antecedentes españoles; por ejemplo: “Dar coces al agujijón/ Y a la carreta pernadas”<sup>40</sup>; “Quizá vernemos por lana,/ No torne-mos trasquilados”; “Que en consejas/ Las paredes han orejas”. También nos recuerda a la *Tragicomedia* la forma nada cortesana ni perifrástica en que el amante expresa sus intenciones a su dama: “Que si no espero gozaros/ No quisiera conoceros...”, y “Que cuando viniera a veros/ En la noche venidera,/ Me mandéis abrir la puerta”.

En conclusión, creemos que *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano* es un reto a las teorías tradicionales de los críticos de nuestra literatura, que suplen las “ausencias” mediante las analogías que brindan literaturas cercanas. Aunque el libro de López Morales tiene puntos vulnerables, representa (de todas maneras), un toque de atención para los estudiosos, pues indica posibilidades que nadie se había atrevido a enunciar antes. Morigerados sus extremismos por sus seguidores —pues no dudamos de que los habrá—, sus conjeturas podrán abrir nuevas perspectivas de estudio.

JOSÉ AMÍCOLA

<sup>40</sup> La primera parte de este refrán se encuentra en el Acto II de *La Celestina*; y también en la *Farsa de Tamar*, de Diego Sánchez: “escusado es dar pernadas/en cuenta del agujijón” (*Recopilación en metro*, ed. cit., VII).

*LE TRIOMPHE DE PLUTUS* DE MARIVAUX Y  
*EL TRIUNFO DEL INTERÉS* DE RAMÓN DE LA CRUZ

Es conocida la doble contribución de Marivaux a la temática sainetesca de Ramón de la Cruz: dos de sus comedias en un acto —*L'école des mères* y *L'héritier de village*— son los originales de *El viejo burlado* y *El heredero loco*<sup>1</sup>. Pero en el catálogo de sus obras que Ramón de la Cruz entregó a Sempere y Guarinos figura el sainete *Triunfo del interés*, entre muchos más, con la señal característica ( $\pi$ ) de las piezas que “solo tienen el pensamiento tomado de otras”<sup>2</sup>. Y descubro que también en este caso el “pensamiento” ajeno pertenece a Marivaux: *Le triomphe de Plutus* (1728), comedia en un acto, alegórica y con un levísimo matiz mitológico<sup>3</sup>. Como se trata de un caso algo distinto de los anteriores, quizás no sea inútil comentarlo. Analicemos, pues, esta nueva fuente.

Dos divinidades de la mitología clásica, Apollon —dios de las musas— y Plutus —dios de las riquezas— son los protagonistas de *Le triomphe de Plutus*, si bien en sus rivalidades terrenas adoptan el disfraz del poeta Ergaste y del financiero Richard, respectivamente. Se entabla entre ellos una contienda amorosa, como lo expresa el monólogo inicial de Plutus-Richard:

<sup>1</sup> J. F. GATTI, “Un sainete de Ramón de la Cruz y una comedia de Marivaux”, *RFH*, III (1941), 374-378, y “Las fuentes literarias de dos sainetes de don Ramón de la Cruz”, *Fil*, I (1949), 59-67.

<sup>2</sup> JUAN SEMPERE Y GUARINOS, *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*, tomo II, Madrid, 1785, p. 238.

<sup>3</sup> Según MARCEL ARLAND es comedia alegórica (*Marivaux. Théâtre complet*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1949, p. XII). GUSTAVE LARRAUMENT, que la estudia entre las “pièces mythologiques”, dice sin embargo que *Le triomphe de Plutus* “n'emprunte à la mythologie qu'un titre” (*Marivaux. Sa vie et ses oeuvres*, 4ª ed., Paris, 1910, p. 243).

“J’aperçois Apollon; il est descendu dans ces lieux pour y faire sa cour à sa nouvelle maîtresse. Je m’avisai l’autre jour de lui dire que je voulais en avoir une; Monsieur le blondin me raila fort; il me défia d’en être aimé, me traita comme un imbécile, et je viens ici exprès pour lui souffler la sienne. Il ne se doute de rien; nous allons voir beau jeu. Cet aigrefin de dieu qui veut tenir contre Plutus, contre le dieu des trésors!...” (p. 611) <sup>4</sup>.

Ambos pretenden a la misma dama, Aminte, sobrina de Armidas. En el primer diálogo aparecen claramente definidas las armas de los rivales: el prestigio espiritual de la poesía, por una parte; el poder del dinero por la otra.

Ramón de la Cruz prescinde de toda referencia a personajes mitológicos. Atenido siempre a la realidad y aun a la menuda realidad cotidiana, rechaza el recurso de la alegoría. Ni Apolo ni Pluto, disfrazados, intervienen en *El triunfo del interés*, sino simplemente un petimetre pobre, don Sinfioriano y un rico “hombre de comercio”, don Celedonio. Pero si el tenue trasfondo mitológico se elimina y los nombres cambian, el tema y la intriga son los mismos y la expresión, con las variantes necesarias y las habituales ampliaciones o las frecuentes abreviaturas, corresponde al original no sin discreta fidelidad. Aquí la dama cortejada es doña Laura, sobrina de don Pedro, a la que don Celedonio alude en términos vulgares, motivo de la reprimenda de don Sinfioriano. Ramón de la Cruz traslada a Marivaux con las peculiaridades ya señaladas.

#### *Celedonio*

*Plutus.* — Bon! bon! vous voilà toujours avec votre esprit pindaric; je parle net et clair, et outre cela mes ducats ont un style qui vaut bien celui de l’Académie. Entendez-vous?

*Apollon.* — Ah! je ne songeais pas à vos ducats; ce sont effectivement de grands orateurs.

Bueno, bueno; siga usted siempre su estilo pindárico y pintoreseo, que yo sólo sé explicar mi discurso claro y neto; y para persuadir tienen mis doblones más ingenio que todas las academias célebres del universo.

<sup>4</sup> Cito la comedia de MARIVAUX según el texto de *Théâtre complet*, ed. MARCEL ARLAND, ya mencionado (pp. 609-635); el sainete de RAMÓN DE LA CRUZ, según la *Colección de sainetes...*, ed. AGUSTÍN DURÁN, Madrid, 1843, tomo II, pp. 301-312.

*Plutus.* — Et qui épargnent bien des fleurs de rhétorique.

*Apollon.* — Je connais pourtant des femmes qu'ils ne persuaderaient pas, et je viens, comme vous, voir ici une jolie personne auprès de qui je soupçonne que je ne serais rien, si je n'avais que cette ressource; votre maîtresse sera peut-être de même.

*Plutus.* — Qu'elle soit comme elle voudra, je ne m'en embarrasse point; avec de l'argent j'ai tout ce qu'il me faut;...

(p. 612)

*Sinforiano*

No pensaba yo ahora en vuestras riquezas; confieso que son grandes oradores.

*Celedonio*

Aténgase usté a esos versos y a esa retórica, y deje lo demás.

*Sinforiano*

Con todo eso, conozco algunas mujeres a quienes todo el empeño del oro jamás podrá persuadirlas; y yo vengo, como vos, aquí a ver una, a la que nunca, sospecho, merecerá quien no tenga más méritos que el dinero, y quizá puede bien ser la vuestra del propio genio.

*Celedonio*

Que sea como quisiere, no importa: con mis talegos tengo cuanto he menester...

(p. 302<sup>ab</sup>)

Desarrolla Ramón de la Cruz alguna vez ideas expresas o implícitas en la comedia francesa; y procura, en la siguiente escena, plantear claramente la contienda amorosa: a la afirmación del poeta respecto de las favorables disposiciones de doña Laura hacia él, el rico comerciante responde con insolencia que no amilana al poeta, quien insiste en los valores intelectuales y sociales.

¿Y qué se me da a mí? Yo tengo dos buros llenos de joyas y dos bolsillos atestados de caretos, que se están de todas esas disposiciones riendo. Déjelo usted a mi cargo <sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Cfr. "Qu'est-ce que cela me fait à moi? j'ai un écrin plein de bijoux qui se moque de toutes ces dispositions-là; laissez-moi faire" (p. 613).

*Sinforiano*

Por más que digáis, no os temo;  
que el interés poco vale  
si lidia contra el talento,  
la delicadeza, el gusto  
y una figura, a lo menes,  
regular.

(p. 303<sup>a</sup>)

Establecida así la contienda entre la riqueza y la poesía, toda la acción de las escenas inmediatas corresponde a Plutus - Richard, que soborna a la criada Spinette y al criado Arlequin o deslumbra con su generosidad a Armidas. *El triunfo del interés* reproduce o adapta, según los casos, las diversas etapas de esta eficaz labor de captación de voluntades realizada desenfadadamente por el rico financiero. Don Celedonio, como su modelo francés, da a Mariquita, la criada de doña Laura, un bolsillo de dinero y un anillo; Mariquita, disipado un malentendido, admite el valor de las "pruebas" de don Celedonio y se dispone a secundar sus planes. Durante toda la escena Ramón de la Cruz imita muy directamente a Marivaux.

*Plutus.* — Aime-t-ella la dépense, la maîtresse?

*Spinette.* — Beaucoup.

*Plutus.* — Nous la tenons, Spinette; ne t'embarrasse pas. Vante-moi seulement auprès d'elle, je lui donnerai tout ce qu'elle voudra; elle n'aura qu'à souhaiter; d'ailleurs je ne me trouve pas si mal fait, moi; on peut passer avec mon air; et pour mon visage, il y en a de pires [...] un louis d'or de quatre-vingts ans est tout aussi beau qu'un louis d'or du jour, et cela est considérable d'être toujours jeune du côté du coffre-fort.

*Spinette.* — Malapeste! la belle riante jeunesse! Allez, allez, je ferai votre cour. Tenez; moi d'abord, en vous voyant, je vous trouvais la physionomie assez com-

*Celedonio*

¿Gusta tu ama de gastar?

*Mariquita*

¿Tanto hubiera para ello!

*Celedonio*

Pues ya está cogida. Tú no has de aplicar otro esfuerzo que el de alabarme y decirle que yo no soy tan mal hecho, ni mi aire tan malo que no haya peores en el pueblo. Además que un doblón de a ocho de ochenta años es más bello que un peso duro de veinte.

*Mariquita*

Eso es verdad; yo detesto la juventud: ¡para amantes

mune, et l'esprit à l'avenant; mais depuis que je vous connais, vous êtes tout un autre homme, vous me paraissez presque aimable, et dès demain je vous trouverai charmant; du moins il ne tiendra qu'à vous.

(p. 616)

no hay hombres como los viejos! Yo os tuve al entrar por el hombre más bajo y plebeyo del mundo y sois muy distinto tratado, pues os confieso sois a mis ojos el más galán, valiente y discreto.

(p. 305<sup>b</sup>)

Esta imitación directa continúa en la escena siguiente. Con Tadeíllo, el criado de don Sinforiano, utiliza don Celedonio el mismo recurso del soborno. Pero con don Pedro el procedimiento es más complicado: el rico comerciante se propone deslumbrarlo con una actitud excepcionalmente generosa. Aunque en esta escena Ramón de la Cruz modifica algún ligero pormenor —la compra de un terreno se reemplaza por un préstamo—, una vez más la semejanza resulta evidente, si bien el personaje español procede con menos requilorios que el francés; pero no en todos los parlamentos:

*Armidas.* — Vous me comblez d'honnêtetés, Monsieur; je ne sais comment les reconnaître.

*Plutus.* — Oh! que si; vous les reconnaîtrez, si vous vouliez.

*Armidas.* — Dites-m' en les moyens.

*Plutus.* — Votre nièce est bien joli, Monsieur Armidas.

*Armidas.* — Eh bien, Monsieur?

*Plutus.* — Eh bien, troquons; reprenez la terre *gratis*, et je prends la nièce sur le même pied.

(p. 620)

*Pedro*

Yo no sé de qué modo agradeceros tanto favor.

*Celedonio*

No es difícil.

*Pedro*

Pues proponedme los medios.

*Celedonio*

Vuestra sobrina es graciosa.

*Pedro*

Es verdad, ¿y qué?

*Celedonio*

Troquemos:

dádmela gratis y yo os doy la letra lo mesmo.

(p. 307<sup>b</sup>)

Cuando aparece doña Laura, el tío y los criados están dispuestos al elogio desmedido de don Celedonio. Sin embargo, doña Laura queda perpleja, porque a ella el rico comerciante le parece hombre ridículo. Como en otros casos, Ramón de la Cruz

suprime detalles algo prolijos pero aprovecha los fragmentos más sabrosos del diálogo:

*Pedro*

... ¡No hay hombre  
más rico en el universo!

*Mariquita*

Ni más bizarro y gracioso.

*Laura*

*Aminte.* — Ah! quel dommage  
qu'un homme d'une si brillante  
fortune soit si rustique!

Pues es lástima, por cierto,  
que tan generosas prendas  
recaigan sobre un sujeto  
tan rústico.

*Armidas.* — Lui, rustique!

*Mariquita*

¿Rústico es?

*Spinette.* — Monsieur Richard,  
rustique!

*Pedro.*

¡Rústico! ¿Qué estás diciendo? <sup>6</sup>

(p. 623).

(p. 309<sup>a</sup>)

En *Le triomphe de Plutus* dice Plutus - Richard: "Chacun a sa poésie, et voilà la mienne"; su poesía es un espléndido brazalete que regala a Aminte y que ella, luego de fugaz vacilación, acepta. Ahora Aminte dice a Plutus, no sin hesitar: "Je vous trouve bien" y encuentra en él una peculiar especie de mérito. Sin la fuerza expresiva del texto francés, los hechos y a veces también las palabras son análogos en el sainete español.

Reaparece, por fin, Apollon - Ergaste con una canción y su música, acompañado por cantantes y bailarines. Más modesto, don Sinforiano solo llega con la compañía de cuatro abates cantores. Pero en ambas obras la reacción de los demás personajes es la misma: la música fastidia al tío y a la criada, y sugiere a la dama un comentario despectivo.

<sup>6</sup> Por cierto, hay más sutilezas en la dama de Marivaux; Aminte, a quien se califica de "un peu précieuse", reconoce que Plutus - Richard es "homme généraux et magnifique", pero deplora que sea "si rustique" y que tenga "une figure épaisse"; en fin, afirma que el rival que su tío opone a Apollon - Ergaste "est bien grossier" y concluye: "cela m'arrête, car je me pique de quelque délicatesse" (pp. 623-624).

Después del anuncio de que nuevos músicos contratados por Plutus - Richard (por don Celedonio en el sainete) <sup>7</sup> llegarán de seguida, Aminta desdeña a Ergaste, doña Laura a don Sinforiano:

*Apollon.* — Vous ne dites rien. Ah! je ne vois que trop ce que ce silence m'annonce. Qui vous aurait crue de ce caractère, ingrate que vous êtes!

*Plutus.* — Ah! ah! tu te fâches?

*Aminte.* — Mais, en effet, je vous trouve admirable, d'en venir avec moi aux invectives! qu'appellez-vous ingrate?

*Apollon.* — Perfide, est-ce là le fruit de tant de soins? Méritiez-vous tant d'amour?

(pp. 628-629)

*Sinforiano*

¿Y tú serás capaz de atender los ecos de aquella música, ingrata?

*Laura*

¿Ingrata yo? ¿Pues qué os debo, ni qué motivo os he dado para igual atrevimiento?

*Sinforiano*

¿Merecían mi cuidado y mi amor este desprecio?

(pp. 310<sup>b</sup>-311<sup>a</sup>)

Tres rápidas escenas —más rápidas aún, por momentos, en *El triunfo del interés*— muestran cómo los otros personajes, hasta Arlequin (Tadeillo) abandonan a su suerte al desdichado Ergaste, ahora “pleinement convaincu que l'or est l'unique divinité à qui les hommes sacrifient” (p. 631). Más cauto, don Sinforiano no dice sino “Fortuna,/ no te vengues, que ya cedo” (p. 312<sup>a</sup>).

Se alcanza así el final de la acción cómica. Descartado por don Ramón de la Cruz todo elemento mitológico, le era ineludible introducir fundamentales modificaciones en el desenlace de la trama. Apollon, al desenlazarse la comedia francesa, reconoce el triunfo de Plutus y moraliza: “Il n'est point honteux pour le dieu du mérite d'être au-dessous du dieu des vices dans le coeur des hommes” (p. 633). Plutus, a su vez, explica que Ergaste es

<sup>7</sup> RAMÓN DE LA CRUZ intercala una pequeña variante; luego que Tadeillo anuncia la llegada de los músicos salen cuatro modistas “con bandejas de regalos” y cantan a coro: “Este sí, este sí que es el aire,/ este sí, este sí que es el son/a que todos bailan/con mucho primor;/ este s., que los otros no” (p. 310 b).



Apollon y él, Plutus; deja todos sus regalos y se despide alegremente: “Adieu, la compagnie. Vous êtes de bonnes gens; vous m’avez fait gagner la gageure, et je vais bien faire rire dans l’Olympe de cette aventure” (p. 632). Deja también un *Diversissement*, cínico canto en alabanza del dios de las riquezas: “Dieu des trésors, quelle est ta gloire!...” (pp. 632-635). En el sainete español don Sinfioriano admite su derrota frente a don Celedonio: “Venció por fin tu riqueza/ a mi amor y mis talentos”, pero vaticina: “...de aqueste desaire/ quizá me vengará el tiempo” (p. 312<sup>a</sup>). Don Celedonio, cuerdo y discreto, rechaza el vaticinio:

No se vengará; que yo  
no soy, amigo, tan necio  
que me case con quien solo  
me quiso por el dinero.  
.....  
y usted queda en libertad (*a Laura*)  
para elegir...  
(p. 312<sup>a</sup>).

Convencido el rico comerciante de las causas verdaderas de sentimientos insinceros, las palabras “quien solo me quiso por el dinero” expresan una acusación definida contra doña Laura, quien se defiende apelando a una censura hipotética —infundada según el texto— contra don Sinfioriano:

No prefiero  
a quien solo por el dote  
acaso me tuvo afecto,  
sino el que solo me busca  
a mí por mí, con extremos  
tan grandes,...  
(p. 312<sup>a</sup>)

Observa justamente Tadeillo: “La salida es muy honrada”... Se trata, en efecto, de una “salida”, de un endeble recurso para un desenlace convencional. Ramón de la Cruz lucha desventajosamente aquí entre el claro sentido de *Le triomphe de*

*Plutus*<sup>8</sup> y el deseo de dar a su sainete una solución que suponga la defensa, siquiera relativa, de ciertos valores tradicionales<sup>9</sup>. El lógico desenvolvimiento de la acción dramática no podía tener un desenlace distinto del que ofrece, prescindiendo de su disfraz mitológico, la comedia de Marivaux.

JOSÉ FRANCISCO GATTI

<sup>8</sup> Solo un eco de él, excesivamente atenuado, hay en el comentario de Tadeillo: "...en la partida es cierto/que si no entrara triunfando/ le fallaba todo el juego" (p. 312 b).

<sup>9</sup> A idéntico propósito responde la actitud última de Tadeillo, que decide irse con su pobre amo, en cumplimiento de un deber, porque "en siendo de buena casta/los criados y los perros,/por el mal trato no dejan/ de ser fieles a su dueño" (p. 312 b).

## LA PARODIA DE DANTE EN *LUCES DE BOHEMIA*

Quizás ya no resulte arriesgado afirmar que la nota predominante de la obra de Valle Inclán es la paródica. No vamos a discutir si hubo dos Valles: el Valle de la luz (y las princesas) y el Valle de las tinieblas (y el compromiso noventaiochista) como quieren algunos críticos, sino a afirmar que la unidad de su obra radica en esta afición a la parodia —empleamos el término sólo en sentido etimológico (“canto paralelo”) y no con el significado tradicional de *imitación burlesca*. Alfonso Reyes sostiene una hipótesis semejante en su artículo *La parodia trágica*<sup>1</sup>. Allí dice que todas las criaturas de Valle Inclán tienen reminiscencia literaria: “Valle Inclán evoca el pasado artístico de cada una de sus figuras [...] ellas recuerdan los lugares retóricos del tema a que corresponden con tal levedad y finura que solo se percatan de la reminiscencia los que llegan al libro de Valle Inclán con veinte siglos de literatura en el alma...”

Indagar esas reminiscencias, anotar todos los datos necesarios para una mejor inteligencia de *Luces de bohemia*, fue la paciente y lúcida tarea que Alonso Zamora Vicente se propuso en *La realidad esperpéntica*<sup>2</sup>. Gracias a su estudio sabemos hasta qué punto *Luces de Bohemia* es un desmesurado documental de aquel “Madrid absurdo, brillante y hambriento” donde transcurre la acción, según anota el autor (véase cómo ha colocado Valle los adjetivos: un Madrid *absurdo* porque es real, porque la realidad es absurda ya que existe el vicio, la injusticia, la ex-

<sup>1</sup> En *Simpatías y diferencias*, 2ª serie. Obras completas IV, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 105.

<sup>2</sup> Madrid, Gredos, 1969.

plotación. Un Madrid *brillante*, aunque la mayoría de los personajes sean menesterosos y víctimas, porque el pueblo con hambre es brillante y alegre, para que rabien los victimarios).

El nuevo libro de Zamora Vicente es una ampliación de su discurso de ingreso en la Real Academia, leído el 28 de mayo de 1967. Que *Luces de bohemia* se convierta en puerta de entrada hacia el sillón académico no deja de ser reconfortante. Se cierra así el ciclo que comienza con las palabras atribuidas a Máximo Estrella en la escena cuarta de la obra: “¡La Academia me ignora! ¡Y soy el primer poeta de España! ¡El primero! ¡Y ayuno! ¡Y no me humillo pidiendo limosna! ¡Y no me parte un rayo! ¡Yo soy el verdadero inmortal y no esos cabrones del cotarro académico!” (p. 40) <sup>3</sup>.

*Luces de bohemia* apareció publicada por entregas en la revista *España* en 1920; el libro salió en 1924 con importantísimas adiciones y variantes. El propósito de Zamora es demostrar su intuición primeriza de que “todo cuanto en *Luces de bohemia* se dice o acontece, se dijo o aconteció [...] *en serio*, con su escolta abrumadora de dolores, pesadumbres, desencantos” (p. 8). Y sostiene que la literatura paródica, cultivada por los autores del género chico madrileño, es un antecedente del esperpento. A fines del siglo XIX y principios del XX era costumbre parodiar dramas y comedias, óperas y zarzuelas. “Medio mundo se ríe del otro medio: estreno en el Teatro Real, o en las salas distinguidas y opulentas y, al poco tiempo, sin respiro casi, se estrena la parodia en otros teatros “populares” y, a veces, en alguno céntrico” (p. 25). Por ejemplo, *Dos fanatismos*, de José Echeagaray, se ridiculiza abrumadoramente quince días después del estreno en *Dos cataclismos*.

Zamora Vicente ha anotado casi todos los parlamentos para que sepamos qué personas se esconden bajo los nombres de los personajes, qué frases fueron dichas realmente y en qué circunstancias, qué reminiscencias literarias hay a lo largo del esperpento. Nombres y casos fortuitos que aquí y ahora no dicen gran

<sup>3</sup> Citamos por la ed. de Espasa-Calpe, colección Austral, Madrid, 1961.

cosa adquieren así el significado que tenían para el madrileño de la década del veinte: sabemos quién fue el sargento Basallo (escena cuarta), qué resonancias tenía el nombre del obrero anarquista (escena sexta), por qué se dice que Benlliure era un *santi boniti barati* (escena séptima), por qué Rubén Darío es llamado *cerdo triste* y repite *¡admirable!* hasta el cansancio (escenas novena y décimocuarta).

Ahora bien, Zamora Vicente no ha anotado la grande, la enorme parodia que hay en *Luces de bohemia*. ¿Qué otra cosa son Máximo Estrella y Latino sino la parodia de Dante y Virgilio recorriendo el infierno? Claro que están “sistemáticamente deformados”. Virgilio, al reflejarse en el espejo cóncavo del Callejón del Gato, se convierte en Don Latino, el “perro” que guía al poeta ciego (p. 80). No es poca la gente conocida que encuentran en su *peregrinatio*. Los dos poetas conversan con víctimas y victimarios mientras recorren los círculos infernales: la librería de Zaratustra se convierte a través de esta óptica en el primer círculo: el de la gente que explota a sus iguales (escena segunda). En la escena tercera, Máximo Estrella y Don Latino —“sombras en las sombras” (p. 26)— entran en el círculo de la gente de taberna y vicio. En la escena cuarta caemos en el círculo de la bohemia estéril; aquí actúan como torturadores los “équites municipales” (p. 44). Más abajo está el mundo afeminado de la burocracia y más abajo aún, el círculo de la cárcel, donde solo dialogan los personajes puros de la obra: el poeta desvalido y el obrero anarquista. De ahí pasamos al círculo de los esclavos de sí mismos (escena séptima): periodistas y literatos que se aferran al mundillo de su pequeña cultura y se torturan mutuamente. La escena décima transcurre en un jardín fantasmal, “parodia grotesca del jardín de Armida” y círculo de la prostitución, también con patrullas remotas y sombras (p. 98). En la escena undécima, la voz de desesperación de una madre con su hijo asesinado actúa en contrapunto con las mesuradas *voces del orden* del empeñista, el tabernero y la portera. Máximo no lo puede soportar y dice: “—Latino, sácame de este círculo infernal”

(p. 101); y más adelante: “—Nuestra vida es un círculo dan-tesco”.

La acumulación de los datos que citamos no puede ser casualidad, sobre todo si tenemos en cuenta que en otras obras Valle se refiere siempre, de una u otra manera, al autor que ha parodiado. Justamente en *La realidad esperpéntica* Zamora Vicente señala que, en la escena décimocuarta de *Luces de bohemia*, hay una parodia de *Hamlet*. Ahora bien, después del diálogo de los sepultureros, el Marqués de Bradomín dice: “—¿Serán filósofos, como los de Ofelia?”. El mismo recurso había empleado Valle muchos años atrás, cuando introdujo en la *Sonata de primavera* aquel fragmento de las *Memorias* de Casanova denunciado por Julio Casares como plagio— sin darse cuenta de que, a pocas líneas de distancia, el autor indicaba su fuente. Lo mismo puede decirse para las fuentes de *Tirano Banderas*, como ha señalado Emma Speratti-Piñero <sup>4</sup>.

Naturalmente, no pretendemos decir que Valle Inclán siga paso a paso la *Divina Comedia*. Falta, por supuesto, la concepción teológica sobre la que está edificada la obra de Dante. Lo que ha hecho Valle es “...provocar en sus personajes actitudes y escenas de dignidad plástica que [...] se refieren a creaciones artísticas conocidas” <sup>5</sup>. La afición de Valle a parodiar —derivada de su visión irónica del mundo— y a poner la clave de la parodia es constante en su obra. Casi siempre parodia lo que admira, y así, la presunta imitación pasa a ser un acto de fe y un homenaje.

LEDA SCHIAVO

<sup>4</sup> De “*Sonata de Otoño*” al *esperpento*, London, Tamesis, 1968, p. 100.

<sup>5</sup> AMADO ALONSO, “Estructura de las Sonatas de Valle Inclán”, *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955, p. 282.

## RESEÑAS

JULIO RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi"*, Madrid, Gredos, 1968, 634 pp.

El denso libro que nos ofrece Julio Rodríguez-Puértolas consta de dos partes, la primera de las cuales constituyó su tesis doctoral de la Universidad de Madrid. Es justamente la presencia de esas dos partes lo que da a esta publicación su especial carácter, porque siendo la Segunda Parte una edición crítica de la *Vita Christi* seguida de "Notas al texto", la Primera no está pensada u organizada como lo que normalmente se esperaría —una simple introducción— sino que se trata de un extenso e importante estudio sobre los diversos aspectos del autor y la obra: solo destacaremos por ahora que consta de 7 capítulos (pp. 13-248) y 11 apéndices (pp. 251-258). El libro termina con una copiosa y adecuada bibliografía (cerca de 500 títulos), un "Índice de nombres propios y de lugares que aparecen en la *Vita Christi*" y un "Índice general".

La Segunda Parte nos ofrece la primera edición crítica de las *Coplas*... para la cual toma como base la primera edición, Zamora, Centenera, 1482 (único ejemplar conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid). Dicho texto constituye la tercera versión de las *Coplas* y ocupa la columna del lado izquierdo, reservando la de la derecha para los textos- variante, que constituyen la segunda versión (ms. de la Biblioteca del Escorial) y la primera (mss. de la Biblioteca Nacional de París y del British Museum, Egerton 939): en los casos en que estos ofrecen coplas

que no están en la edición base se agregan en la primera columna con letras, a fin de no alterar la numeración de la edición definitiva. A pie de página se anotan las variantes de otros mss. y las de las principales ediciones posteriores a la primera. Esta organización del texto se remonta a uno de los puntos principales desarrollados en la Primera Parte: la posibilidad de afirmar más allá de toda duda la existencia de tres redacciones que representan otros tantos estadios en el pensamiento del autor. Una primera redacción estaría en el Cancionero Oñate-Castañeda (largo tiempo desaparecido, ahora recobrado, pero sin que haya podido ser consultado por el autor), en el que se encuentran las estrofas contra la nobleza (hasta ahora sólo conocidas por el ms. de la Nacional de París) y en el que por primera vez se da una terminación lógica y adecuada en 14 estrofas finales en lugar de la terminación brusca con la degollación de los inocentes. La clasificación de los mss. y ediciones ocupa el capítulo III, en el que se da una nueva importancia a los mss. frente a las ediciones impresas. El autor puntualiza las diferencias de contenido, lo que le permite presentar su teoría de las tres versiones en forma documentada y totalmente convincente, así como fijar fecha aproximada, para todas anterior al acceso al trono de Isabel y Fernando.

Para el estudio de la personalidad y la obra de Fr. Íñigo de Mendoza parte el autor de elementos ya conocidos, que analiza y coloca en su adecuada perspectiva, sumando novedades y planteos que hacen de su trabajo una de las contribuciones significativas al conocimiento del período. Sitúa a Fr. Íñigo con precisión en su ambiente familiar y social como descendiente por línea materna de la familia de los Cartagena, judíos conversos que dieron a la iglesia figuras tan destacadas como Pablo de Santa María, y por la paterna, como descendiente de la antigua familia de los Mendoza, aunque de una rama segundona y pobre. Destaca Julio Rodríguez-Puértolas aspectos de la obra de Fr. Íñigo que pueden relacionarse con su condición de descendiente de conversos: su capacidad para la crítica social, la presencia en su obra del "atormentado mundo interno del converso", pero



sobre todo sitúa al autor en el contexto total de su vida. en primer término por el hecho de pertenecer a la orden franciscana de la Observancia, caracterizada por su vuelta a los principios básicos de San Francisco, y manifestada hasta en aspectos estilísticos<sup>1</sup>. Se aclaran datos externos de la biografía, como la posible fecha de nacimiento, que sería “algún tiempo después de 1424”, o sea atrasándola respecto de la ofrecida por otros críticos; habría entrado temprano en religión<sup>2</sup>, aunque “se permite dudar seriamente de su vocación”; lo que parece indudable después de estos análisis es la diferente actitud y posición de Fr. Íñigo en la corte bajo Enrique IV y bajo los Reyes Católicos de quienes fue ardiente defensor, y protegido de la reina Isabel, de la que llegó a ser predicador. A la época de Enrique IV corresponde su violenta y valiente sátira contra los males de la corte, contra los nobles y aun contra el propio rey, en una posición humana muy diferente de la que revelan ciertas composiciones del *Cancionero general de 1511* que nos lo presentan como un fraile mundano y enamoradizo. Además, su relación con el rey Fernando parece haber sido muy distinta de la que lo unía a la Reina: quizás habría entre ambos una frialdad que se podría llamar activa, y que pudo haber sido la causa de que ciertos poetas cortesanos enderezaran contra él su sátira; y si a todo

<sup>1</sup> Quizá se podría haber insistido algo más en aspectos estilísticos siguiendo la línea del artículo de KEITH WHINNON, “El origen de las comparaciones religiosas del siglo de oro: Mendoza, Montesino, Román”, *RFE*, XLVI (1963), 263-285, que se cita y utiliza, aunque no figure en la puntualísima bibliografía que acompaña al volumen.

<sup>2</sup> El hecho de que Fr. Íñigo entrara en la orden franciscana como luego lo hará Fr. Antonio de Guevara ha llevado al autor a suponer una igualdad en cuanto a la condición de converso de este último: cita al respecto a JUAN MARICHAL el cual de ninguna manera hace entrar a Guevara en el “clan” de los conversos, sino que habla de él como de un “marginado dentro de la aristocracia española” (*La voluntad de estilo*, p. 85 y *passim*). En la nota 7, p. 322 reproduce la opinión de MARÍA ROSA LIDA quien al pasar mencionó el hecho de que el hermano de Guevara, don Fernando había emparentado con conversos y que una pariente cercana, doña María de Guevara moriría en un auto de fe de Valladolid, 1559 (*RFH*, VII [1945], 348); la especial condición de Guevara en los círculos áulicos en su mocedad proviene de su carácter de miembro de una rama segundona, ilegítima y pobre. Quizá habría que rectificar la redacción de la nota n° 100, p. 41, en lo que respecta al carácter de descendiente de conversos asignado a Guevara.

ello se une su origen converso y "las envidias y rencillas presentes siempre alrededor del que ocupa una posición destacada" se explicarían por sí solas las diatribas de los poetas del *Cancionero general* sin necesidad de recurrir a una juventud borrascosa; otra prueba indirecta de los problemas que su obra pudo suscitar en la corte se da en el hecho de que en las versiones posteriores a la primera Fr. Íñigo se vio obligado a retractarse suprimiendo las coplas de sátira personalizada. Ello no implica, sin embargo, la negación total de una juventud galante, frívola y cortesana, que sería anterior a la redacción de la *Vita Christi*. Parecería haber existido en Fr. Íñigo una carrera de perfeccionamiento desde aquella juventud galante al período de composición de la *Vita Christi*, seguido del de predicador y favorecido de la reina Isabel y, por último, su retiro de la corte de la que estaba definitivamente ausente desde fines de 1498.

El cap. II contiene el análisis bibliográfico de su producción, dividiendo sus obras en religiosas, morales, político-sociales, amorosas y cortesanas, y cartas. El capítulo termina con un breve apartado acerca de la paternidad de las *Coplas de Mingo Revulgo*, cuya atribución a Fr. Íñigo de Mendoza fue desarrollada por el autor en un ensayo aparte (cfr. *Homenaje a Antonio Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, tomo II, pp. 131-142): constituye una hipótesis fecunda y muy significativa, por lo menos tan valedera como las que las asigna a Hernando del Pulgar, y mucho menos controvertible que atribuir las a Rodrigo de Cota o a Juan de Mena.

Con el cap. III entramos en la materia central del libro, a la que ya nos hemos referido, y a partir del cap. IV se inicia el estudio interno de la obra que se completará en las notas al texto de la Segunda Parte: versificación, lengua, especialmente sintaxis, caracterizada por acercarse más generalmente a usos vulgares; recursos ornamentales y una serie de tópicos de algún modo relacionados con los elementos expresivos del poema: luces, colores, sonidos, la naturaleza, etc. En más de una ocasión señala Rodríguez-Puértolas la presencia de comparaciones animalísticas, que aunque es rasgo de la época, resulta especialmente rico en

Fr. Íñigo: al respecto señala muy acertadamente la influencia que en ese aspecto pudieron tener los bestiarios medievales con su gran difusión. Otro apartado importante está formado por los cultismos, arcaísmos, vulgarismos, dialectalismos y el lenguaje pastoril. No se trata de exposiciones exhaustivas ni que impliquen enfoques enmarcados en determinadas técnicas lingüísticas: es simplemente la descripción de elementos constitutivos para una mejor comprensión del poema y para situar al autor en las corrientes literarias de la época. El apartado quizá más elaborado e interesante es el que se refiere a los cultismos de léxico que sirve para poner de manifiesto el hilo unitario que va de los poetas del siglo XV al gongorismo, línea en la que Rodríguez-Puértolas sigue el planteo de su maestro, Dámaso Alonso. El número de cultismos es realmente impresionante (es este el adjetivo que usa el propio autor) pero creo que algunos de los citados no pueden calificarse como tales: *romero, rosa, flor, flaco, iglesia, lindo*, que son semi-cultismos que ya tenían arraigo en la lengua del siglo XV; otros como *error* lo son, pero se remontan (cfr. *DCELC*) al siglo XIII. En realidad los temas aquí desarrollados son solo el desbroce o el modo de preparar el desarrollo del cap. V, mucho más importante para el autor estudiado y que da una muestra más cabal del trabajo preciso y de la inteligente capacidad crítica de Rodríguez-Puértolas: aquí se analizan “Lo popular”, “Lo culto” y “Lo religioso” que ofrecen las tres facetas fundamentales de la obra de Fr. Íñigo de Mendoza. En medio de su adhesión a la corriente culta de la época, hay en su obra auténtico popularismo tradicional, no solo estilístico sino ideológico, que se debe a su condición de fraile franciscano, pero también a sus ideas políticas y sociales, y que se manifiesta por ejemplo en el diálogo de los rústicos que acuden al pesebre a adorar a Jesús. En este caso hay una decidida intención popularista, en otros esta se le escapa de la pluma y el pensamiento sin intento consciente, como una expresión más “del popularismo colectivista del momento” que poco después será sustituido por el yo individualista del Prerrenacimiento y el Renacimiento. A ese mundo estilístico de lo popular pertenecen también el “Ro-

mance” (copla 100), (que ocupa un lugar especial en la historia del género), y su “deshecha”, en la que el autor se detiene especialmente, señalando paralelos y antecedentes. Lo culto es en realidad un breve resumen de un material que el lector puede apreciar en toda su magnitud en las notas al texto en las que se pone de relieve tanto el campo de conocimientos e intereses de Fr. Íñigo, visible en sus citas y en sus metáforas e imágenes, como la erudición del autor, que si unas veces se atiene a la simple cita de quienes le han precedido en el comentario de los autores de la época (como es natural utiliza en primer término el trabajo de J. E. Gillet en su edición de la *Propalladia*), otras lleva a cabo verdaderos estudios monográficos como ocurre en torno a las coplas 1, 4, 6, 7, 17, 18, 19, 30, 46, 111, 115, 156, 192, 268, 272, 307, 330, 346, 391, etc. El tercer punto estudiado, “Lo religioso” (que luego desarrollará en el cap. VI al estudiar las fuentes) lo lleva a plantear una triple influencia: franciscanismo, Lodulfo de Sajonia y “devotio moderna”, deteniéndose sobre todo en la primera, tema al que vuelve ineludiblemente en el cap. VI (“Fuentes, influencia y difusión de *La vita Christi*”) insistiendo también en aspectos relacionados con los sermonarios medievales: sátira social, comparaciones, exempla, diálogos, oraciones finales. Encontramos así desarrollado un aspecto cuya importancia se ha puesto de manifiesto en la crítica de los textos españoles medievales en los últimos años: el uso que los autores de formación religiosa hacían de las “artes praedicandi”, aun en sus obras en lengua vernácula y hasta en situaciones muy alejadas de la predicación. También en el cap. VI se discute la influencia de la *Vita Christi* de Lodulfo de Sajonia, considerada como segura por la crítica tradicional, pero que ha sido descartada por K. Whinnom. Señala sobre todo Rodríguez-Puértolas las complicaciones que la fijación de fuentes supone en estos casos, por la posibilidad de antecedentes “que pertenecen al fondo común del pensamiento religioso medieval” accesibles a ambos. Señala, sin embargo “numerosas coincidencias hasta formales”, aunque finalmente su exploración confirme más bien el juicio negativo de Whinnom. Se estudian otros antecedentes bíblicos, los

escasos de la antigüedad clásica y los de sus contemporáneos inmediatamente anteriores, para pasar finalmente a la ejercida a su vez por Fr. Íñigo en sus seguidores inmediatos, sobre todo en Juan de Padilla, cuyo *Retablo de la vida de Cristo* es en algunos casos “copia casi directa”.

Mención aparte merece la influencia ejercida por los pastores del episodio de la “Adoración”, importantísimo eslabón en la cadena del desarrollo del teatro religioso en lengua vernácula, y que parecen estar ahí indicándonos, para la época en que se escribió la *Vita Christi*, la existencia de una tradición que allí aflora y que se desarrollará con nuevo brío a partir de Encina (cfr. *NRFH*, XIII [1959], 383-384): si, como parece, se confirma plenamente que Mendoza escribió las *Coplas de Mingo Revulgo*, este sería el iniciador indudable de la tradición de la lengua pastoril en el teatro. El cap. VII agrega una perspectiva muy original en la apreciación de Fr. Íñigo al insistir en su carácter de escritor “político y moralista, especialmente lo primero”. Si bien estas preocupaciones se manifiestan en obras menos importantes del franciscano, es sobre todo la *Vita Christi* su lugar de exposición; ahí está la preocupación por “su tiempo y su Castilla”, con la que el lector tropieza inesperadamente en digresiones y sátiras completamente alejadas dada la temática de la obra, así como también la situación general de la religión en Castilla, las ideas respecto del rey ideal, etc. Rodríguez-Puértolas se detiene en estos aspectos sin duda interesantes en sí y que al mismo tiempo vinculan la obra estudiada con la literatura satírica y la historia social del momento, temas que interesan especialmente al autor, que ha logrado ofrecernos un cuadro muy significativo de la relación literatura-sociedad a través de sus planteos en torno a la “poesía de protesta” de la Edad Media y especialmente del siglo XV.

FRIDA WEBER DE KURLAT

F. J. NORTON, *Printing in Spain 1501-1520*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966, xiv. + 228 pp.

El presente libro está formado por la revisión de las "Sandars Lectures in Bibliography, 1963"; ampliadas y revisadas forman diez capítulos a los que se agregan dos apéndices: una carta de Arnao Guillén de Brocar al cardenal Jiménez de Cisneros que ilumina aspectos de las relaciones con las autoridades civiles y eclesiásticas y un importante análisis de las primeras ediciones de *La Celestina* (pp. 141-156) sobre el que volveremos. Siguen a los Apéndices un "Index of books printed in Spain, 1501-1520" y un muy bien organizado "General Index".

Las fechas elegidas como extremos del período estudiado se aclaran en las palabras de la "Introducción" que explican los motivos por los cuales, aunque se ha fijado como término *a quo* 1501 en realidad se estudian libros anteriores pues "there are no historical or stylistic grounds for separating books printed before 1501 from those printed after 1500": en todo caso las noticias de impresores, libros, tipos, grabados, etc., toman en cuenta el período previo al 1500 (cfr. p. ej. la "List of places where printing took place before 1521", de la p. 158). En cuanto al término *ad quem* se trata de una elección que el propio autor califica de arbitraria... pero que, eligió, como límite conveniente de una investigación personal, y —esto es lo esencial— considerando que "there is much to be said for regarding this, rather than the close of the fifteenth century as an average date for the end of the first epoch of European printing". Ahora bien, 1525 a diferencia de 1501 es una barrera infranqueable y Norton no estudia sino por excepción problemas posteriores a esa fecha, si bien se anota al pasar la persistencia de la actividad de impresores que se iniciaron en el período estudiado.

F. J. Norton nos ofrece en su libro una exposición clara, detallada, concisa, en la que ha organizado los materiales bibliográficos existentes sobre el tema y la documentación publicada y por publicar que ha llegado a su conocimiento (testamentos, es-

crituras, contratos, etc.) uniendo a ello su preciso dominio de los problemas del libro de la época y de la producción bibliográfica española del período (su análisis está hecho sobre 1307 ediciones que, registradas en el "Index...", representan "almost a half of the recorded production of the period", p. 161). El aspecto señalado se halla disperso en nítidas observaciones a lo largo de todo el libro, y hubiera sido de desear que el autor no fuera tan parco en una materia que domina con singular maestría y cuya bibliografía no es fácilmente accesible para el hispanista no especializado en la materia o que trabaja lejos de centros bibliográficos. Posee Norton una técnica adquirida en largos años de dedicación al estudio y examen comparativo de textos y ediciones, de la que surgen observaciones personales. Se presentan al pasar valiosas y aleccionadoras referencias a los problemas del traspaso entre editores e impresores, de tipos y grabados; a la importancia del precio del papel en el total de la producción y su incidencia en el tipo de libro producido; a la existencia de best-sellers, como *La Celestina*, y la influencia de la demanda popular en la calidad de las sucesivas impresiones; a los humanistas consultores; a la importancia de los trabajos de impresión patrocinados por las autoridades civiles; a las relaciones y diferencias entre impresores, editores y libreros; todo ello, entrevisto solamente, podría haber sido ahondado y desarrollado por quien se halla en inmejorables condiciones para llevar a cabo la tarea. De las páginas sobre Barcelona se recoge un cuadro que coincide con el que ofrece Cataluña frente a Castilla en otros aspectos, como por ejemplo la actividad teatral: abundancia de material documental en esta región, pobreza en las otras. Cataluña presentaba, desde el punto de vista de las editoriales, una situación compleja y peculiar que logramos conocer a través de estas páginas.

El Apéndice B reviste especial importancia, más allá de los límites de lo puramente bibliográfico, por tratarse de la redistribución de las primeras ediciones de la *Tragicomedia de Calixto y Melíbea* que se habían asignado tentativamente a Sevilla y al año 1502. Llena así el apéndice una laguna importantísima

en la historia textual de *La Celestina*, señalado por J. Homer Herriot, *Towards a Critical Edition of the "Celestina"*, The University of Wisconsin Press, 1964, p. 4 (obra posterior a las "Sandars Lectures" y que Norton no pudo haber conocido): "Scholars have questioned the date and place of publication of some of the next six editions [Toledo 1502; 4 ediciones de Sevilla, 1502, 3 de ellas asignadas a Stanislao Polono; Salamanca, Juan Porras, 1502]. We place question marks in the catalogue after all six, leaving the decisions in each case to specialists in the history of typography and printing". Norton inicia su análisis en torno a lo que Herriot ha establecido como stemma I, o sean las ediciones correspondientes al estadio de "comedia". Se detiene en tres aspectos del análisis del ejemplar de Burgos, Fadrique de Basilea, 1499?: carácter del colofón comparado con otros conservados en ediciones de la época, posible existencia de materiales introductorios y finales, número cada vez menor de páginas en sucesivas ediciones, y llega con bastante seguridad a la conclusión de que no incluiría los dichos materiales y que pertenece a un estadio anterior a la de Hagenbach de Toledo y a la probable de Sevilla, 1501. El análisis material de la edición y los razonamientos pertinentes en torno coinciden con aspectos involucrados en los planteos de Herriot, y llega Norton a la conclusión de que las ediciones existentes de la *Comedia* plantean subdivisiones que coinciden con la distribución que hace aquel dentro del stemma I. Puntos en el que el autor se detiene son la relación de una edición de Salamanca 1500 de la *Tragicomedia* ("That there was a Salamanca edition of a *Celestina* text in 1500 can scarcely be doubted") con las de la *Comedia* de Toledo y Sevilla (?), y en la intervención de Alonso de Proaza como corrector, llegando a la conclusión de que intervino en la formación de dichos textos, y en cambio no lo habría hecho en la *Tragicomedia* hasta la primera edición valenciana de 1514 (llama la atención que no haya en Norton referencia alguna al libro de D. W. McPheeters, *El humanista español Alonso de Proaza*, Valencia, Castalia, 1961).



Con respecto al grupo de ediciones asignado a Toledo, Sevilla y Salamanca, la primera conclusión de Norton se refiere al hecho de la temprana desaparición de Stanislao Polono del negocio editorial sevillano y su reemplazo por Jacobo Cromberger, quien a los materiales tipográficos usados por aquel añade otros, y como algunos de esos materiales añadidos se emplean en las ediciones sevillanas de la *Tragicomedia*, esta "must be assigned to Cromberger and not to its predecessor". Tres de las cuatro ediciones de la *Tragicomedia* con el colofón rimado de Sevilla, 1502, se imprimieron con material de Cromberger y gracias al estudio de tipos y signos se llega a la conclusión de que la más antigua debió de imprimirse después del 10 de febrero de 1510 y antes del 5 de agosto de 1516; más aún, por el estado del grabado de la portada, llega a fijar convincentemente la fecha unos pocos meses antes o después de 1511. Algo posterior es la que se conserva en un ejemplar incompleto en la Universidad de Michigan, para la que sugiere la fecha de 1513-1515; la tercera edición de Cromberger sería la que editaron Criado de Val-Trotter y reprodujo en facsímile Antonio Pérez Gómez, que, por el uso de un determinado tipo de *ǎ* introducido en 1516 y por el estado del material ornamental sería de 1518-1520. Por otra parte, también el análisis de los grabados lo lleva a la hipótesis, expresada con cautela, de que pudo existir una edición impresa por Polono en los primeros meses de 1502 que, fuera o no la princeps, dio el modelo que siguieron todas las ediciones que han sobrevivido. La última de las ediciones sevillanas que Norton examina junto con la asignada hipotéticamente a Salamanca, tuvo su origen en Italia, cosa de la que ya estaba convencido Foulché-Delbosc: es obra de las prensas de Marcelo Silber que pirateó una edición de Cromberger, quizás hacia 1515. La supuestamente salmantina usa los mismos grabados, y como ya fue apuntado por Henry Thomas en 1953 la última línea del colofón "fue de Salamanca impresso acabado", no indica referencia a la ciudad sino a Antonio de Salamanca, de Roma, más bien "mercader de libros" que impresor, y la obra se imprimiría hacia 1520. En cuanto a la de Toledo 1502 usa tipos de los que indistintamente se sir-

vieron Hagenbach y sus sucesores, pero ciertos rasgos apuntan a una fecha posterior a la de su propia actividad, entre 1510 y 1514.

El trabajo de Norton viene así a llenar los interrogantes que la gigantesca labor de Herriot entregaba a la pericia de los especialistas en la historia de la tipografía y la imprenta, y al mismo tiempo confirma sus palabras finales (p. 286): "If future studies should find valid reasons for changing the date or place of publication of any of the 1502 editions, or others, the four stemmas would still remain intact or changed very little". Efectivamente, con ligeras variantes se conserva el esquema de los cuatro stemmas postulados, sobre todo la relación entre los grupos que forman el II y el III. Del nuevo panorama obtenido por las conclusiones a las que llega Norton resulta que la edición más antigua de las conservadas sería la de Zaragoza, 1507 (re-encontrada en la Academia de la Historia en 1965 y todavía no examinada). Así, pues, el libro de Norton ofrece al hispanista una variedad de materiales en los que hay mucho para aprender y meditar.

FRIDA WEBER DE KURLAT

OTHÓN ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969, 339 pp.

No se había estudiado hasta ahora en forma exhaustiva la notable influencia del teatro y la novela del Renacimiento italiano sobre la comedia española inmediatamente anterior a Lope de Vega; el único estudio específico era el de P. Mazzei, *Contributo allo studio delle fonti, specialmente italiane, del teatro di Juan del Encina e Torres Naharro*, Lucca, 1922, que además de abarcar un período limitado, resulta inhallable. De ahí la utilidad de este libro, en que se reúne abundante documentación acerca de los contactos culturales de España e Italia en el si-

glo XVI y se analizan sus consecuencias en el nacimiento del drama español. El autor intenta demostrar, además, que del tratamiento español de los textos de comedia y *novelle* y de las evolucionadas técnicas de representación italianas surge la estructura peculiar de la comedia tal como será fijada a fines de siglo por Lope de Vega.

En las "Consideraciones Generales" del capítulo I se indican los límites de la investigación: 1548, año en que por primera vez representa una compañía italiana en España, y 1587, en que florece Lope. El capítulo II, donde se analiza el período que va desde Encina a Lope de Rueda, tiene por lo tanto carácter preliminar. El capítulo III estudia el período 1548-1587, y el IV la estructura de la comedia española a la luz de su deuda con Italia.

Las consideraciones del primer capítulo se refieren al contacto que se produjo en el siglo XVI, por razones políticas, entre dos culturas que presentaban una diferencia esencial: la española valoraba la tradición nacional y popular, la italiana la Antigüedad clásica. Por eso las primeras manifestaciones del teatro español se inspiran en lo medieval, en tanto las italianas tratan de reflejar la comedia plautina. A raíz de esta diferencia, el teatro italiano influirá en el español a partir de mediados del siglo XVI: en la primera mitad del siglo, el humanismo renacentista sólo se manifestó en España en la comedia humanística en latín y en el teatro de colegio. Ya desde la segunda mitad del siglo XV ambas culturas se relacionan por medio de los muchos españoles residentes en las grandes ciudades italianas, a través de los poetas y dramaturgos españoles que visitan Italia, de los italianos que viven en España, especialmente los comerciantes, librerros e impresores, y, finalmente, por el activo tráfico de libros entre los grandes centros impresores. Se estudia aquí, con detenimiento quizá innecesario, la figura de Alfonso de Ulloa, enlace muy importante entre España e Italia en esa época.

En el período 1492-1548, Arróniz elige a los autores que tuvieron relación con Italia para demostrar que en ningún caso ese contacto les hizo modificar esencialmente sus obras. Juan del

Encina siguió cultivando en Roma la égloga pastoral, género que ya había practicado; la diferencia que se nota en sus obras a partir de su primer viaje a Italia se refiere exclusivamente a los medios para la representación. En Torres Naharro varios elementos parecen revelar influencia italiana: ante todo, su preocupación teórica; luego, la utilización de algunos recursos como la mezcla de dialectos y la versificación con esquemas de rima italianos. Podrían haberse tenido en cuenta otros elementos, especialmente la división en cinco actos, que revela respeto por los clásicos. La conclusión del autor es que aun en las obras creadas para el público italiano (la *Comedia Soldadesca* o la *Comedia Seraphina*, por ejemplo) la fuente de inspiración es española: ni Naharro ni Encina mostraron interés por los clásicos, al contrarío de la comedia erudita de los italianos, que sin embargo veían representar en Italia. Finalmente, Arróniz selecciona cuatro obras de este período en que puede suponerse influencia italiana, no a través de la comedia, sino de la novela, el cuento, la égloga: *La Constanza* de Castillejo, la *Farsa a manera de tragedia*, el *Auto de Clarindo* de Antonio Díez, el *Coloquio de Fenisa*. La influencia, que se adivina por el tipo de anécdota, estructura, nombres de los personajes, no puede demostrarse con precisión por falta de datos y aun de textos completos.

El capítulo III, dedicado al período que va desde Rueda hasta Lope, es el más valioso del libro. Se analiza, en la primera parte, la influencia italiana en los temas, y en la segunda, en la organización teatral. La confrontación tan prolija de comedias, escena por escena, llega a resultar fatigosa, pero no innecesaria, porque se ven así más fácilmente las innovaciones que introdujeron Rueda y sus contemporáneos en sus adaptaciones. A partir de mediados de siglo, la fórmula teatral de Encina y Naharro, autores de comedias cortesananas de circunstancia, se ha desgastado; a eso atribuye Arróniz la poca fortuna de los seguidores de Encina y la necesidad de renovación, que se satisface a partir de la mitad del siglo apoyando el interés dramático en el tema. El estudio de Lope de Rueda y su tratamiento de las fuentes en *Los engañados*, *Eufemia*, *Medora* y *Armélina* es excelente; se

demuestra cómo Rueda, hombre de teatro e innovador, modificó sus modelos para darles mayor eficacia escénica y mantuvo, pero reelaborándolas, las escenas cómicas a veces independientes de la acción, de donde resultarán sus pasos o entremeses. La misma confrontación de textos se hace con la *Comedia llamada Cornelia* de Timoneda, con la *Comedia* de Sepúlveda, con la *Comedia prodiga* de Miranda (en este caso para demostrar que nada tiene que ver con *Il figliuol prodigo* de Cecchi), con las obras de Alonso de la Vega y Pedro Navarro. A propósito de la *Comedia de la marquesa de Saluzia*, de Pedro Navarro, puede seguirse el camino de las *novelle* italianas hasta llegar al teatro. La segunda parte del capítulo está precedida de una interesante reflexión sobre el origen del teatro español, teniendo en cuenta los testimonios de los autores del siglo XVII, para quienes el teatro nace con Lope de Rueda, es decir, desde que tiene lugares de representación, actores profesionales, público. Por eso es importante estudiar en qué medida influyeron los italianos en la organización teatral: el autor transcribe los datos que encuentra en las crónicas, en los testimonios de contemporáneos, en los libros de hospitales, para analizar, por un lado, las representaciones cortesanas en tiempo de Felipe II, y por otro, la actuación de las compañías italianas en España, que todavía no había sido estudiada tan detenidamente. Es precisamente entre 1574 (una vez desaparecido Rueda) y 1587 cuando las compañías italianas influyen en la organización del espectáculo teatral, en el surgimiento de grupos estables de actores, en la puesta en escena, en la tramoya, tanto en representaciones cortesanas como populares, aunque en distinta medida. Las compañías españolas compiten con las italianas, las observan, las imitan, adoptan sus innovaciones en la *mise en scène*, en el calendario teatral, en la aparición de mujeres en el escenario.

El capítulo IV está dedicado a demostrar cómo este nuevo espectáculo teatral en que importa menos el texto literario que la puesta en escena, y cuyo fin es satisfacer al público alborotador y prepotente de los corrales, contribuye a fijar los caracteres de la comedia de Lope, atento observador de los italianos. La

comedia española no se ajusta a la preceptiva clásica, por lo cual no se le da en su tiempo categoría artística, pero el éxito impulsa a Lope a escribir comedias con los recursos que contentan al público. Arróniz dice que el conflicto entre el respeto por las categorías estéticas, que defendía, y la comedia espúrea determinará en Lope una "crisis de conciencia" y desprecio por sus obras, en sus primeros años sobre todo. Esta afirmación debería completarse: Lope cree, como todos en su tiempo, que el conjunto de preceptos tradicionales debe, sí, aplicarse a la poesía, pero excluye a la comedia, que considera "poesía natural". Teniendo en cuenta el claro testimonio del *Arte nuevo de hacer comedias* ya no pueden tomarse al pie de la letra los vituperios de Lope contra sus comedias, como hacía la crítica a comienzos de siglo.

Hay en este capítulo algunas afirmaciones que, aunque coherentes con lo que se vino demostrando, necesitarían sin embargo más detenida fundamentación, por ejemplo la que concierne a la relación entre las *maschere* de la *commedia dell'arte* y los tipos de la comedia española, y la explicación de la mezcla de géneros de la comedia como la "inserción de elementos cómicos en un argumento serio". Lo que resulta menos convincente es la relación entre el *zanni* de la *commedia dell'arte* y el gracioso de Lope, cuyo origen parece más complejo que el sugerido por Arróniz.

En resumen, este libro que estudia un campo sólo tratado antes en forma ocasional y aislada, resulta imprescindible para acercarse al teatro del Siglo de Oro; pero también es valioso porque ofrece nuevos puntos de vista, y, aun donde no es muy explícito o convincente, interesantes hipótesis de trabajo. Es lástima que falten índices de temas y autores, y también bibliografía, especialmente de las obras que utilizó el autor para estudiar el teatro italiano renacentista.

GRACIELA L. REYES

ALEXANDER A. PARKER, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe, 1599-1753*. Edinburgh, University Press, 1967, 195 pp.

Cuando una ingente bibliografía sobre la novela picaresca hacía suponer que poco podía agregarse a lo ya dicho, un grupo de investigadores se interna nuevamente por esta fecunda veta de la narrativa y aporta originales reflexiones, al par que abre novedosos caminos de interpretación y crítica.

Alexander A. Parker, a quien los estudios de literatura española deben valiosos trabajos, vuelve al tratamiento de la picaresca con este libro al que incorpora una serie de conferencias dictadas en la Universidad de Cambridge en 1965. Los tres primeros capítulos ("The Genesis of the Picaresque", "The Delinquent Emerges", "Zenith and Nadir in Spain") estudian el desenvolvimiento de la novela picaresca en España; los dos últimos ("Germany and the Thirty-Years War", "The Picaresque Tradition in England and France") presentan su ulterior desarrollo en tres países europeos. De esta manera el Prof. Parker retoma el viejo (y solo cumplido en parte) propósito de Chandler, de presentar un amplio panorama del género, dándonos una visión del desenvolvimiento de esta forma narrativa hasta mediados del siglo XVIII.

Para lectores y estudiosos de la literatura española, los tres primeros capítulos ofrecen mayor interés; además, en ellos expone el autor su teoría sobre el género, y las razones que, para él, explican su aparición. Parte de una réplica: los críticos europeos no hispánicos han subvalorado con frecuencia las novelas picarescas españolas y, además, han considerado que el nacimiento de esta forma narrativa en la Península se debió a causas eminentemente sociales y económicas. De esta manera se minimiza el carácter del pícaro y se hacen pasar a primer término los factores sociales imperantes. Parker, mediante un análisis rápido pero contundente, aporta datos que demuestran que esas condiciones eran tan depresivas en España como en el resto de la Europa

occidental. Tampoco adhiere a la tesis de Américo Castro, que estima que la picaresca surge como la expresión del resentimiento de los sumergidos (especialmente los conversos) contra los privilegiados. La tesis de Parker es que el nacimiento de la novela picaresca en España se explica por un contexto moral y religioso peculiar que determina intereses literarios también peculiares: es decir, que la novela picaresca es producto de la Contrarreforma. ¿Y el *Lazarillo*? Este es un asunto en que la crítica, en general, ha de disentir con Parker, para quien la novelita anónima es solo un anticipo, pues el género nace con el *Guzmán de Alfarache* (“Although this [el *Lazarillo*] is generally considered the prototype of the picaresque novel, it is better called the precursor; the prototype is the very much longer *Guzmán de Alfarache*...”, p. 6). Es que Parker enfoca la picaresca desde el punto de vista de sus contenidos, no de sus formas; y su tesis del *background* religioso post-tridentino tiene, por fuerza, que eliminar el *Lazarillo* por razones cronológicas. Lo cierto es que el *Guzmán de Alfarache* articula su morfología sobre el *Lazarillo*, pues su contenido didáctico y religioso (al que Parker concede primacía) pudo darse en otros moldes; el que Alemán eligió estaba creado medio siglo antes. ¿Por qué Parker pasa por alto los aspectos formales, como si ellos significasen poco en la obra literaria? El desconocimiento del *Lazarillo* como obra primigenia, lo fuerza a obviar el tratamiento de facetas inexcusables del género, que fundamentan sus características (estructura, forma autobiográfica, tratamiento del tiempo, etc.) y centrar la atención solo en los contenidos determinados por ese fondo espiritual.

Al considerar la traducción al inglés de la palabra *pícaro*, desecha Parker la versión tradicional *rogue* por vaga e incierta, prefiriendo la de *delinquet*, por avenirse mejor al sentido de *pícaro* en el siglo XVII: trasgresor de las leyes morales y civiles, hombre sin honor, un antisocial en edad juvenil. La actualidad social y literaria de la delincuencia testimoniada por la novela picaresca, tiene hoy una especial resonancia. Esta atmósfera de delincuencia es lo distintivo —dice— de la novela picaresca; Alemán “chose delinquency as subject-matter for a novel because it



provided scope for an intelligent and earnest attempt to investigate the nature of moral evil" (p. 45). Este serio interés por la delincuencia se manifiesta, empero, en estilo jocoso: la regla clásica de los estilos imponía para tal tema el estilo bajo. Además, la cultura religiosa de la Contrarreforma exigía que la literatura fuera verosímil y moralmente responsable; y el realismo, la descripción de lo cotidiano, exigía también el estilo bajo. Por esto el *Guzmán* rompe las barreras entre lo cómico y lo serio, y al atraer al lector con la comicidad de las aventuras, lo lleva de la mano a la seriedad de los sermones didácticos que lo protegen del atractivo de lo pernicioso. Esta dualidad del *Guzmán* que Parker subraya, no nos parece convincente, pues quien escribe la obra ya redimido, al par que hace confesión general de sus pecados, inserta las admoniciones que señalan el camino de la salvación. Hay, además, en el libro que comentamos, una tendencia a la interpretación simbólica: así, Guzmán simboliza la humanidad delincuente; los vicios de sus progenitores, el pecado original (Blanco Aguinaga había visto en el pago de Alfarache un trasunto del paraíso terrenal); la trayectoria del pícaro es el símbolo de la odisea espiritual del hombre; la soledad y el desencanto del muchacho después del episodio de la tortilla simbolizan al ser privado de la gracia; su entrada en la cofradía de los mendigos de Roma representa, para quien lee "with religious eyes", la profesión en una orden religiosa...

Al estudiar la descendencia de esta —para él— primera muestra del género, pasa rápida revista a *La pícara Justina*, *La hija de Celestina*, *Marcos de Obregón y Alonso, mozo de muchos amos*: ninguna de ellas puede ser considerada cabalmente una novela picaresca. Esta calificación corresponde con todos los honores a *El buscón*, que para Parker marca el cenit, el ápice del género; obra genial que no cree escrita hacia 1604, proponiendo sin prueba alguna la fecha de 1620; da para ello razones tan vagas como, por ejemplo, que el maduro control de su estilo complejo supera la capacidad de un escritor de 24 años. También *El buscón* —dice Parker— pone el acento en el problema de la delincuencia; es esencialmente una obra cómica; personajes y

situaciones son símbolos que representan ideas trascendentes: Cabra simboliza la muerte del espíritu; don Diego Coronel, la realidad y la bondad. Además, en *El buscón* —afirma— se logra la fusión perfecta de las dos vertientes de la picaresca, pues lo doctrinal está implícito en lo narrativo. Al estudiar el personaje de Pablos, Parker reedita las ideas ya expuestas en su artículo “Psychology of the ‘Pícaro’ in *El Buscón*” (*MLR*, XLII [1947], 58-69): sentimiento de inferioridad por su origen y angustia por el rechazo de la sociedad, que lo llevan a refugiarse en un mundo de fantasía con sueños de caballero. Parker coincide con T. E. May (“Good and Evil in the *Buscón*”, *MLR*, XLV, 1950) en la consideración simbólica de la obra; la antinomia Pablos-Cristo, a veces, sin embargo, le resulta exagerada y a nosotros directamente inadmisibile.

A *El buscón*, obra maestra del genio, sigue la decadencia, hasta el *Estebanillo González* (1646) que marca el nadir, pero que sirve de puente por el que la novela picaresca pasará de España a Europa.

Para Parker, pues, y de acuerdo con su concepción, hay solo dos novelas picarescas españolas: el *Guzmán*, que marca el nacimiento del género, y *El buscón*, el cenit.

En los dos capítulos finales se estudia la difusión del género fuera de las fronteras que le vieron nacer. La tesis de que Pablos, al rehuir su crucifixión, cae en la delincuencia, preside el pensamiento de Parker en el análisis de las obras de Defoe y Lesage. Si el siglo del Barroco se caracteriza por una aguda conciencia del pecado, que actúa desde la base en la picaresca española, este sentimiento de angustia no preside el siglo XVIII; por ello, las obras de Defoe y Lesage representan una disgregación del género. No así el *Simplicissimus* (1669) de Grimmelshausen, producto de la Contrarreforma del sur de Alemania; lo que hace de esta obra una novela picaresca —dice Parker— es que el héroe sigue también la carrera de la delincuencia; pero el *background* ha cambiado: ha sido sustituido por la guerra.

Un prolijo análisis de las traducciones de las obras picarescas españolas al alemán, inglés y francés da una idea del interés por

estas novelas y de la influencia que pudieron ejercer en lectores extranjeros. Al terminar, Parker afirma: "The three great picaresque novels, *Guzmán de Alfarache*, *El buscón* and *Simplicissimus*, are far more modern than Defoe and Lesage" (p. 137). En efecto, en la historia de la novela europea, que habrá que volver a escribir con perspectivas más auténticas, Defoe y Lesage representan depresiones. Cierra la obra un apéndice en el que Parker rebate algunas afirmaciones de J. A. van Praag expuestas en *EMP*, V (1954), 283-306.

No puede negarse a este libro del profesor Parker originalidad, fervor y una constante incitación a sacudir la tendencia repetidora de la crítica. Y además, el mérito de entroncar la novela picaresca española en un cuadro amplio y dilatado, dentro del cual resplandece por su densidad humana.

Un índice general de materias y diez láminas fuera de texto enriquecen esta cuidada edición.

CELINA SABOR DE CORTAZAR

DONALD McGRADY, *Mateo Alemán*, New York, Twayne Publishers Inc., 1963, 190 pp.

Es éste un libro de notable utilidad, realizado con propósitos definidos, muy bien sistematizado, que presenta un panorama completo de la vida de Alemán en relación con su obra, y un estudio detallado del *Guzmán de Alfarache*. El autor dice modestamente: "Since this book is directed to a large audience, I have not hesitated to state for the benefit of the novice, what may seem obvious to the specialist" (p. 6); sin embargo, este trabajo del Prof. McGrady viene a satisfacer una urgente necesidad de los estudiosos de la literatura española del Siglo de Oro: una obra seria, bien informada, llevada a cabo con pulcritud y honestidad ejemplares sobre un autor fundamental de la época clásica española. Los trabajos anteriores sobre Alemán y su obra máxima son o parciales o poco meritorios.

En el "Prefacio" afirma McGrady: "In the present book I attempt to summarize previous studies on *Guzmán* and its creator at the same time that I introduce new points of view". En efecto, una de las características de este libro es la utilización muy inteligente y siempre documentada de los esfuerzos precedentes de la crítica (entre ellos los del propio McGrady), armonizándolos en un cuadro objetivo y equilibrado, presidido por una indiscutible tendencia didáctica y clarificadora que no es, en verdad, el menor mérito del trabajo.

Los fines perseguidos por el autor están también claramente explícitos en el "Prefacio": 1) mostrar la relación de la vida y la obra de Alemán, por cuanto considera que el alma atormentada de Guzmán refleja la de su creador; 2) afirmar la tesis de que la primera parte del *Guzmán de Alfarache* fue escrita más para divertir que para enseñar (hecho olvidado —dice— por la crítica de nuestro siglo), al revés de la segunda parte que, a causa de la aparición del *Guzmán* apócrifo, y ante la necesidad de Alemán de rever sus planes, se vuelve hacia lo alegórico, resultando en parte una novela de clave, que el autor utiliza para vengarse de sus enemigos y del robo literario de Juan Martí.

Al estudiar la vida de Alemán (cap. 1) realiza McGrady una paciente labor de reconstrucción, basándose fundamentalmente en las investigaciones de Rodríguez Marín, y aprovechando los datos dispersos en trabajos de otros investigadores (Guillén, Bleiberg, Leonard, etc.) a los que incorpora sus propios aportes previos. Resulta así una biografía completa y documentada, la más rica que pueda proporcionarse en el estado actual de la investigación. En ella se inserta, siguiendo la cronología, su actividad literaria, cuyas expresiones se procura entroncar con sus vivencias: así, en el *Guzmán*, su conocimiento de la Universidad de Alcalá, su antipatía hacia los médicos (desahogo de la frustración en sus estudios), su marcado antifeminismo y su actitud hostil hacia el matrimonio (resultado de su fracaso matrimonial), el odio a la madre (trasunto de una posible antipatía hacia la propia), etc.; señala identidades entre autor y personaje: ambos tienen la misma edad, son cristianos nuevos, desean pasar a América; hasta la

dualidad de Guzmán es trasunto de la de su creador, católico ferviente y comerciante de turbios manejos. McGrady insiste tanto en los aspectos autobiográficos que, reelaborados, configuran el *Guzmán*, que a veces pierde de vista los valores exclusivamente literarios de la novela; por otra parte, pensamos, cualquier creación fictiva refleja en alguna medida la experiencia personal de su creador, y más aún, su mundo espiritual e intelectual.

Los capítulos restantes (2 a 7) comprenden el estudio del *Guzmán de Alfarache*. Es lástima que McGrady no haya abarcado la obra total de Alemán, y que el resto de su producción solo haya sido aludida para completar el cuadro biográfico; sin la importancia del *Guzmán*, obras como el *San Antonio de Padua* y la *Ortografía castellana* bien merecían un análisis.

El estudio del *Guzmán de Alfarache* comienza con una caracterización del pícaro literario y de la novela picaresca dentro de los cánones conocidos, enfatizando el doble objetivo: entretener e instruir; sigue una sucinta historia del género dentro y fuera de España, una exposición de las distintas posiciones críticas ante la obra de Alemán y, con respecto a la intención del autor, McGrady se decide a engrosar las filas de los que sostienen la mayor importancia de la materia novelesca sobre la doctrinal (acepta la calificación de "digresiones" para los sermones): es una novela, no un tratado ascético; admite que hay materia religiosa y moralizadora, "just as in many novels". Y agrega: "But much more importantly, it is a very amusing work of entertainment" (p. 56). Cabe preguntar: ¿En qué otras novelas encuentra McGrady una carga doctrinaria como la del *Guzmán*? ¿Cómo reducir esta compleja creación a "a very amusing work of entertainment"? ¿Y agregar, además, que "these religious elements are incidental topics, not the principal concern"? No se trata de enfatizar el valor de unos elementos en desmedro de otros; se trata, creemos, de integrarlos en una realización total, en la cual hallarán sentido. Por supuesto que McGrady justifica estas "digresiones": son comentarios a la acción novelesca, testimonian el desengaño del protagonista, tienen relación orgánica con las bellaquerías del pícaro, sirven ya de introducción, ya de

epílogo a las aventuras; pero son siempre elementos secundarios. Este criterio lleva, indefectiblemente, a considerar el *Guzmán* como obra despareja, de elementos desintegrados. Contribuye a la pérdida de la visión unificadora la insistencia de McGrady en el elemento autobiográfico, sobre todo en la segunda parte; el peso de este elemento es tal, que —dice— a él obedece la mayor cantidad y extensión de la parte doctrinal en el *Guzmán* de 1604, en el que Alemán se vio obligado a sustituir los episodios jocosos que le plagió Martí; esto, dada la rapidez con que esta segunda parte debió de ser redactada (un año y medio) le llevó a echar mano de muchas piezas de carácter doctrinario ya escritas; y también influyó en esta intensificación teológico-moralizadora el afán de hacer olvidar su condición de cristiano nuevo, con miras a obtener autorización para viajar a México (“Alemán’s exposition of Christian doctrine in *Guzmán* may have been of help in his receiving permission in 1607 to go to Mexico”, p. 77). De esta manera, los sermones representan, también ellos, un desahogo del rencor contra sus enemigos personales (“...they [los sermones] are intimately related to Mateo Alemán’s personal life”). Se esfuerza, además, por identificar algunos personajes secundarios, como Pompeyo (anagrama de Pedro Patricio Mey, editor de la continuación apócrifa), o Alejandro Bentivoglio (Francisco Miguel, a cuya costa se editó); a veces, como en el caso último, McGrady persigue la identificación por caminos intrincados. En cuanto a Sayavedra, reflejo de la personalidad de Martí, considera que su intervención en la segunda parte determina una narración alegórica; así, por ejemplo, el robo del equipaje de Guzmán simboliza el despojo infligido a Alemán por la continuación apócrifa. Admitido o no el punto de vista de McGrady a este respecto, es importante la consideración de la segunda parte auténtica a la luz de la apócrifa, pues ello permite establecer una serie de interrelaciones.

Un exceso de atención hacia los aspectos factuales de la novela y una subvaloración de los doctrinales, resienten la visión de la estructura del *Guzmán*, al mismo tiempo que se elude el tratamiento de los complejos juegos de planos temporales. En este

terreno su exposición resulta demasiado atendida a lo meramente descriptivo, y lamentamos que su minucioso conocimiento del texto no cuaje en una interpretación abarcadora, en totalidad y unidad, de las intenciones de Alemán.

El capítulo 7 (“The Interpolated Novelettes in *Guzmán*”) es excelente. Despliega McGrady su notable conocimiento de fuentes (presente, también, a través de todo el libro); esto le permite analizar con finura las formas en que Alemán reelabora y engarza los diferentes motivos narrativos, en especial los de la novelística italiana; y además, apreciar los rasgos de originalidad que diferencian estas narraciones interpoladas de sus probables modelos. Claramente advierte McGrady la intención del autor al intercalar estas células narrativas independientes, verdaderos interludios, que analizan aspectos de la conducta humana distintos de los que se examinan en las aventuras picarescas, presentan distintos tipos de caracteres y permiten a su autor desplegar una rica muestra de realizaciones estilísticas diversas.

Caracteriza este estudio la atención que McGrady presta al texto; aun cuando conoce y aprovecha muy bien la bibliografía pertinente, las evidencias surgen de la lectura y relectura de la novela, en la cual su atención se sumerge y despliega. De ello surgen afirmaciones y observaciones de gran utilidad; así, la determinación del tiempo cronológico y sus desajustes con el psicológico, la distinta proporción en ambas partes de aventura picaresca y sermoneo didáctico, el análisis de los caracteres secundarios, el rastreo de los elementos autobiográficos, el minucioso recuento de intercalaciones narrativas, el paralelismo de situaciones (especialmente amorosas) en ambas partes. Por esto, sorprende algún desliz, fácilmente subsanable en una nueva edición, como el de la página 159 (Oracio “approaches Clorinia by imitating her lover’s dress and voice —a common situation in the *novella*”, situación que no existe en el original). Es lástima que las citas de texto traducidas al inglés (generalmente se utiliza la versión de Mabb, de 1622, basada no en la obra original, sino en la traducción italiana de Barezzo Barezzi) no remitan a una

edición española accesible, lo cual dificulta, a veces, la confrontación.

En resumen, un trabajo serio y concienzudo, de tipo preferentemente descriptivo, realizado con probidad ejemplar. Ningún estudio sobre Alemán y su magnífica novela podrá prescindir, desde ahora, de este libro del profesor McGrady.

CELINA SABOR DE CORTAZAR

FRANCISCO RICO, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Seix Barral, 1970, 141 pp.

Entre las nuevas contribuciones al conocimiento e interpretación de la novela picaresca, no puede obviarse este breve y enjundioso ensayo de Francisco Rico, joven y destacado profesor de las Universidades estatal y autónoma de Barcelona, que ha dado ya muestras de una labor intensísima y muy inteligente en los campos de la crítica literaria y de la historia del pensamiento español.

“Muy inteligente” es el calificativo que puede aplicarse, en primer lugar, a esta meditación sobre el arte de la picaresca en general y del *Lazarillo* y el *Guzmán de Alfarache* en particular. Rico ha dividido su obra en tres partes: “Lazarillo de Tormes y la polisemia”, “Consejos y consejas de Guzmán de Alfarache” y “La novela picaresca y el punto de vista”. Muchas de las ideas expuestas en los dos primeros capítulos estaban ya apuntadas por Rico en su importante “Introducción” a *La novela picaresca española* (Barcelona, Planeta, 1967) y, con respecto al primero solamente, en su artículo “Problemas del *Lazarillo*”, *BRAE*, XLVI, cuad. 178 (1966), 277-296.

Sin dejar de reconocer el parentesco de su pensamiento con notables ensayos anteriores, como el básico, sugerente y muy perspicaz artículo de Claudio Guillén sobre la disposición temporal del *Lazarillo de Tormes*, o los importantes estudios recientes de Fernando Lázaro Carreter, en “Lazarillo de Tormes y la poli-



semia” se interna Rico por las páginas de la que considera primera muestra del género; y estudia agudamente la función del *caso* (cuya explicación, como aclara en el “Prólogo” el narrador, es el objetivo de su “carta”) en la unidad estructural de la obra. El *caso* —el casamiento de Lázaro con la manceba del Arcipreste y la prosperidad económica y las hablillas consiguientes— es el punto de vista desde el cual el narrador selecciona de su vida pasada aquellos elementos que coadyuvan a aclararlo, tales como su genealogía y educación, más los aconteceres de una trayectoria que desemboca en el “ménage à trois”; al *caso* están subordinadas todas las células narrativas, cuyos nexos de unión establece Rico con notable sagacidad; a la luz del *caso* surge claramente la estructura unitaria de la obra, la magistral caracterización del protagonista y la ilusión de historicidad y verosimilitud. La novelita resulta, así, una estructura cerrada, ya que se han alcanzado los objetivos del autor; cualquier continuación no podrá sino falsear los propósitos enunciados. El *Lazarillo* es, pues, obra conclusa, alejada completamente de una técnica de “enfilage”; y hasta las interpolaciones de la edición de Alcalá, desdeñadas por la crítica, cobran valor y sentido, pues revelan no solo un lector atento, sino un veraz intérprete de las intenciones del autor anónimo, al presentar episodios que tienden claramente a configurar el *caso*.

Consideraciones muy atinadas sobre la posible “tesis” de la obra, que plantea el problema de los rígidos estamentos sociales, sobre la realidad polisémica captada magistralmente por el lenguaje, sobre los aspectos divertidos, etc., etc. completan este sustancioso ensayo.

El segundo capítulo, “Consejos y consejas de Guzmán de Alfarache”, plantea fundamentalmente el debatido problema de la unidad estructural del *Guzmán*. Una crítica secular viene señalando como defectuoso el desarrollo de la obra, que se desenvuelve en dos planos: el de los aconteceres del protagonista y el de los sermones de tipo doctrinario. Ya Alemán advirtió “al discreto lector” de la necesidad de integrarlos (“y no te rías de la conseja y se te pase el consejo”). Consejas y consejos forman

un todo en la intención del autor, aunque a simple lectura se diferencien hasta en el estilo. La afirmación de Rico es irrefutable: "Si Mateo Alemán escribió un libro y no dos sería porque juzgaba bien integrados los elementos constitutivos" (p. 60). El vínculo integrador es el intento didáctico, aleccionador, que muestra la trayectoria de Guzmán desde la caída hasta la conversión. He aquí —dice Rico— el punto de vista desde el cual la novela está concebida: el *Guzmán* es la historia de una conversión. Toda conversión presupone un constante buceo en la conciencia, una vigilancia estrecha, una amonestación continua. Si la peripecia narrativa presenta la debilidad de la carne y los avatares de un pecador que aun en la abyección sabe que "aquel que se salva, sabe", los sermones reflejan la actividad de la conciencia siempre alerta que señala los caminos de esa salvación. Esta lucha interior de un ser escindido es la materia novelable; tanto valor tienen, en la creación poética, las consejas como los consejos. Los dos carriles por los que transcurre la novela ponen de manifiesto, por tanto, el desgarró íntimo de Guzmán, personalidad dramática, ricamente caracterizada; el protagonista surge de esta interpretación (contra la opinión generalizada de la crítica) como un personaje atípico y perfecto, logrado en plenitud gracias a su conversión.

El aporte del profesor Rico a la comprensión de una obra tan compleja, es fundamental. En pocas e imprescindibles páginas, gracias a un enfoque certero y original, se echa luz sobre la tan controvertida unidad estructural del *Guzmán de Alfarache*; y se pone de manifiesto la fecundidad del concepto del punto de vista como motivador y legitimador de todas las variantes de la obra.

Es el tercer capítulo, "La novela picaresca y el punto de vista", el que presenta aspectos menos conocidos del pensamiento de Rico en este campo. Su objetivo es rebatir la tesis, sostenida por Parker y otros críticos, de que el *Lazarillo* es solo un anticipo del género novela picaresca, no un espécimen cabal, trasladando así al *Guzmán* la gloria de inaugurar el género. Para ello parte Rico de una caracterización de la novela picaresca y de su pro-

tagonista. Distingue el pícaro *real* del pícaro *literario* y señala las características de este último. Lázaro se muestra pícaro por derecho propio; pero el pícaro literario —dice Rico— no es solo un carácter, sino además, el esquema de una vida, esquema que no se desprende necesariamente de la realidad, sino que deriva de una elaboración novelesca. “Así, el héroe de la picaresca es también una forma y una fórmula narrativa” (p. 110). Lazarillo es la resultante y la síntesis de una selección de datos tomados de la realidad, más la forma autobiográfica. De esta manera vuelve Rico por los fueros de una crítica literaria realizada desde atalayas literarias, retaceando las perspectivas de una crítica sociológica empeñada en encontrar en el pícaro el representante de un estrato social y la resultante de un estado de cosas. Alemán toma del *Lazarillo* el diseño de la novela picaresca, utilizándolo desde un punto de vista totalmente distinto y haciéndolo cuajar en un género cuyas perspectivas desembocan en la novela moderna.

Al estudiar Rico las posibilidades de las novelas picarescas posteriores, llega a esta conclusión: ni *La pícaro Justina*, ni *El buscón* ni ninguna de las agrupadas bajo esta designación, son novelas picarescas si se las considera a la luz del esquema por él establecido; más bien significan la disolución del género, al que arrastran a una vía muerta. Mantienen los caracteres del personaje, usan la forma autobiográfica, pero la falta de principios unificadores, de un punto de vista que condicione y aglutine los elementos del relato, transforman ese personaje y la utilización del *yo* narrativo en un simple marco, en un soporte, en una convención. Analiza finamente los méritos y deméritos de *El buscón*, “libro genial y pésima novela” (p. 120), donde Quevedo, atento sobre todo al uso del lenguaje y a los recursos cómicos y grotescos, empobrece el esquema de la novela picaresca volviendo, por falta justamente de un punto de vista unificador, al sistema del “enfilage”, superado ya en el *Lazarillo*. Desde la posición del profesor Rico es innegable este cuadro del género: solo el *Lazarillo* y el *Guzmán* integran con derecho total una

ilustre forma novelesca. Queda por preguntar si, pese a lo convincente, no estamos ante un criterio excesivamente restrictivo.

Múltiples notas, algunas de relevante interés, completan y dilatan el ámbito del pensamiento del autor, y ponen de manifiesto no solo un conocimiento exhaustivo de la bibliografía específica y una vigilante actitud crítica sobre ella, sino un riquísimo caudal de lecturas atinentes.

CELINA SABOR DE CORTAZAR

*Two Cervantes Short Novels, "El curioso impertinente" and "El celoso extremeño"*, edited by Frank Pierce. Pergamon Oxford Spanish Series, 1970, vii + 103 pp.

Una vez más Pergamon Oxford Spanish Series ofrece a los hispanistas una buena contribución a sus tareas: después de volúmenes tan valiosos como las *Spanish Ballads* de C. Colin Smith (1964), *An Anthology of Spanish Poetry*, de Arthur Terry (1965 y 1968), *El castigo sin venganza* en edición de C. A. Jones (1966) y *El alcalde de Zalamea* de Peter N. Dunn, nos llega esta hermosa edición de Frank Pierce, lastimosamente desmerecida (sobre todo tratándose de una editorial tan cuidadosa en la elección de sus títulos y colaboradores como Pergamon Oxford Spanish Series) por una inadecuada corrección de pruebas. Pero haciendo a un lado ese aspecto, hay que destacar la labor del prof. Pierce que ha elegido dos obras de Cervantes relacionadas por la temática fundamental y la preocupación por los problemas que pueden presentarse a la pareja humana; las une también su indudable carácter de ejemplares, si bien una de ellas va habitualmente unida a las otras novelas del mismo tipo en la colección original, y la otra ocupa los capítulos XXXIII-XXXV de la Primera Parte del *Quijote*. Justamente, uno de los méritos de este libro es que al presentarlas unidas se pone especialmente de relieve la riqueza de la visión cervantina, la multiplicidad de enfoques del

tema del matrimonio y el arte tan distinto con que ambas, de acuerdo con los contenidos y ambientes, están tratadas. El lector puede así gozar, pasando de una a otra, del estilo sobrio, desnudo, casi factual, de crónica, de *El celoso extremeño* al más rico, retórico, verdadera filigrana con que está tratado *El curioso impertinente* y que si en su marco material se destaca por contraposición al de la novela misma en que está incluido, aquí lo logra con respecto a la otra novelita. Queremos destacar sobre todo la "Introducción", bien organizada, clara y precisa en la que los diversos aspectos que la crítica ha ido señalando en las dos obras se incorporan e integran en una exposición que es un verdadero modelo. Se analizan así para ambas las fuentes o antecedentes y en el caso de *El celoso extremeño* las necesarias referencias al entremés *El viejo celoso*; los procedimientos de composición y estilo, la elección de título, la caracterización de los personajes, la preparación del desenlace, el paralelismo que en este aspecto ofrecen las dos obras, su significación moral, presentada con ese arte maravilloso que deleita y persuade a sus lectores. Las 23 notas que acompañan la breve introducción, destacarían —si ello hubiera sido necesario— el dominio de la bibliografía y su preciso e integrado aprovechamiento.

FRIDA WEBER DE KURLAT

ANDRÉE COLLARD, *Nueva poesía; conceptismo, culteranismo en la crítica española*. Madrid, Castalia, 1967, xiv + 139 pp. (La lupa y el escalpelo, 7).

En los últimos años se ha producido un verdadero cambio en la actitud de la crítica que intenta, desde la dualidad culteranismo-conceptismo, el análisis del complejo panorama de la poesía española del siglo XVII. Ya no se trata tan solo de puntualizar los rasgos divergentes y antagónicos, sino más bien, de establecer las zonas de contacto y las coincidencias existentes

entre ambas manifestaciones, para lograr de este modo una visión más profunda de la literatura del período barroco.

El libro de la Dra. Andrée Collard, síntesis final de un trabajo realizado bajo la dirección del profesor Raimundo Lida, se sitúa, con verdaderos aciertos y original enfoque, dentro de esta nueva corriente crítica, pues propone una revisión total de los criterios en que se sustentan las categorías de culteranismo y conceptismo. El tema central del trabajo es el tan controvertido problema de la polémica provocada en el siglo XVII por las obras de Góngora, con el objeto de determinar sus causas y el modo en que estas incidieron en los juicios valorativos de los siglos posteriores.

La Dra. Collard ha indagado tan difícil como apasionante materia desde tres ángulos distintos, lo que ha determinado que el libro se divida, de igual modo, en tres partes o capítulos. (Si dudamos de la denominación a adoptar —partes o capítulos—, es porque en el *Índice General*, p. xiii, las tres divisiones están encabezadas únicamente por el título, mientras que en el cuerpo de la obra cada una va precedida además por la palabra *capítulo* y el número correspondiente, pp. 1, 53, 113).

En la primera parte, *El siglo XVII: definiciones*, la autora examina las palabras claves que, con muy diversas connotaciones, fueron utilizadas en la contienda literaria y cuya importancia es indiscutible, “pues están en la base de las correspondientes categorías histórico-críticas formuladas durante los siglos XVIII y XIX” (p. 1). Así analiza los usos y acepciones de *culto* y sus sinónimos y derivados (bizarro, culteranismo, gongorizar, gongorino); *concepto* y *conceptismo*; *crítico*, en sentido satírico y en sentido favorable. Ahora bien, aunque este capítulo contiene definiciones muy significativas para la comprensión de las tendencias estéticas en que se originarían con posterioridad, resulta no obstante muy desordenado en su desarrollo. Esto está determinado, en gran medida, por el hecho de que al estudiar cada palabra se atiende tanto a la evolución de su significado en orden cronológico, como a los variados matices de interpretación y usos que conviven simultáneamente, sin deslindar lo fundamental de

lo secundario. En este sentido es posible señalar también una desequilibrada subdivisión de los temas y subtemas, que no está configurada en modo alguno, por apreciaciones de igual contenido e importancia. Por ejemplo, no parece lógico dentro de la estructuración del capítulo, que la autora considere en el mismo nivel e importancia los tres puntos en los que realiza el análisis de las palabras claves (“Culto: sinónimos y derivados”, “Concepto”, “conceptismo” y “Crítico”) y el que titula “Fama de los conceptos gongorinos”. Este solo puede entenderse, de acuerdo con su contenido, como un subtema en dependencia directa del punto “Concepto, conceptismo”.

Finalmente, debemos hacer una última objeción a esta primera parte del libro, y es que existiendo un antecedente que en parte se aproxima al enfoque de la Dra. Collard, no haya sido señalado en todo el valor e importancia que la obra tiene como primera aproximación al problema. Se trata del meritorio libro de Lucien-Paul Thomas, *Le lyrisme et la préciosité cultistes en Espagne*, Paris, 1909, que al margen del incalculable número de datos, referencias y citas que es posible obtener a lo largo del texto incluye entre sus apéndices uno titulado: *C. Le mot “Culto”*. *Ses dérivés, synonymes et antonymes*, pp. 160-180. Aquí, junto a una breve aclaración de criterios metodológicos seguidos y la interpretación de carácter general sobre cada punto, transcribe el autor en orden cronológico fragmentos de los textos más significativos en los que se usan o explican los términos claves. Entiéndanse bien los alcances de nuestra observación: no pretendemos plantear esta cuestión en términos de originalidad e imitación porque esto sería más que injusto, absurdo, sino desde un nivel que concierne a la metodología crítica del trabajo de la Dra. Collard. En efecto, ya que es evidente que conoce y sigue de cerca la obra de L.-P. Thomas, pues la cita cuatro veces (pp. 13, 16, 25, 43) en relación con aspectos tratados por este autor y que también ella desarrolla, era de esperar, por la importancia que la misma tiene, el juicio valorativo que el trabajo del hispanista belga le merecía, particularmente cuando, como ocurre en otros casos, no ha dejado de juzgar los trabajos de

otros críticos con los que comparte opiniones o disiente. Así se evitaría toda interpretación equívoca sobre el problema de relaciones y dependencias entre ambos trabajos.

El capítulo II, *El siglo XVII: la crítica al gongorismo*, constituye el núcleo central del libro. La controversia gongorina se analiza en sus implicaciones tanto de orden puramente teórico-literario, como en su trasfondo étnico-social. De este modo la Dra. Collard establece, en primer término, la "base común" que anima las invectivas contra Góngora y la defensa del "arte nuevo" de Lope de Vega, para situar el carácter de ambas innovaciones en su perspectiva europea, en la medida que estas se relacionan con las disputas italianas sobre la superioridad de los modernos y preanuncian lo que más tarde será la "Querelle des anciens et des modernes" francesa. Es tal vez este enfoque de las implicaciones teóricas de la controversia uno de los aportes más valiosos y originales del libro (anticipado en parte por la Dra. Collard en su artículo "España y la 'Disputa de los antiguos y modernos'", *NRFH*, XVIII, n° 1-2 [1965-66], 150-156), ya que al plantear el problema dentro del marco de la perspectiva europea, surge con mayor evidencia lo que la polémica tiene de profundamente hispánico: la "actitud conflictiva del XVII frente a la cultura, a la vez desprestigiada y enaltecida" (p. 56), las connotaciones que encierra la noción de *buen gusto*, las discusiones sobre la dificultad frente a la oscuridad.

En la segunda parte de este interesante capítulo, se ciñe la autora al análisis de estos problemas al situar la polémica en su contexto hispánico. Se concretan aquí, de igual modo, algunas ideas que la Dra. Collard ha anticipado acerca de las consideraciones de orden étnico-social que explicarían la violencia y agresividad de la reacción antigongorina, "una de cuyas raíces ha de buscarse quizá en el conflicto entre cristianos viejos y nuevos, en que tanto ha insistido, en años recientes, Américo Castro" (p. x). Entender que las innovaciones poéticas de Góngora eran sentidas como una "herejía", y considerar que la crítica de Quevedo a los "cultos" sea el resultado de su antagonismo contra los conversos, o que las sátiras de Jáuregui y



Lope de Vega deban interpretarse como una afirmación de lo castizo frente a lo extranjero de los cultismos de Góngora, resultan afirmaciones excesivas y carentes de una fundamentación adecuada. (Sobre este aspecto ha vuelto a insistir la autora en su artículo "La 'herejía' de Góngora", *HR*, XXXVI, nº 4 [1969], 328-337). No es posible, dentro de los límites de una reseña, entrar en consideraciones de índole tan compleja, que nos llevarían a extensas disquisiciones; nos concretaremos por lo tanto a rechazar estas afirmaciones, proponiendo en tal sentido las ideas sustentadas por Eugenio Asensio en "La peculiaridad literaria de los conversos", *AEM*, IV (1967), 327-351. Asimismo, aunque breves, las observaciones de Robert Jammes al respecto son también muy esclarecedoras, en su obra *Études sur l'oeuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*, Bordeaux, 1967, pp. 26-29.

Por último, y para terminar, el libro se cierra en su tercera parte, *Conclusión: desde el siglo XVIII*, con una breve evolución de las categorías de *culteranismo* y *conceptismo* en la crítica posterior, pues en el siglo XVII no se distinguían como dos escuelas o tendencias separadas, sino dos maneras estilísticas —cultismo y concepto— presentes en la obra de cualquier escritor. El siglo XVIII simplifica las cosas y separa la literatura de la centuria anterior en dos movimientos opuestos entre sí, uno de carácter idiomático, creado por Góngora, el otro de figuras de pensamiento, fundado por Quevedo: división inexistente antes de José Luis Velázquez, según la autora. Este enfoque del problema propuesto por el siglo XVIII perdura en España durante el siglo XIX y se consolida definitivamente en los juicios críticos de Menéndez Pelayo. Este breve capítulo contiene conclusiones de mucha importancia sobre la comprensión de las causas que motivaron la falsa apreciación de la poesía barroca en España.

Nos resta por señalar que, como consecuencia del gran caudal bibliográfico manejado por la autora, se han deslizado algunos errores subsanables. Así entre otros, al citar a Juan de Robles en la p. 48, se indica entre paréntesis el año 1612, y como evidentemente se trata de una referencia a la fecha de su obra *El culto sevillano* no puede ser otra que 1631. También está equi-

vocada la fecha asignada al *Discurso poético* de Juan de Jáuregui (p. 63, n. 22): no es 1623 pues fue publicado en 1624. De igual modo se ha deslizado lo siguiente: "... la *Expostulatio Spongiae* de Pedro Torres Rámila parece haber sido el único libelo lanzado contra Lope" (p. 67, n. 30). Se trata en realidad de la *Spongia*.

Finalmente, podemos afirmar que el trabajo de la Dra. Collard, por la erudición que revela y la originalidad en el tratamiento del tema, resulta una valiosa contribución para el esclarecimiento de uno de los problemas más debatidos de la literatura española.

MELCHORA ROMANOS

GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS, *Obras en prosa*. Edición, introducción y notas de José Caso González, Madrid, Castalia, 1969, 347 pp. (Clásicos Castalia, 18).

José Caso González (cuya contribución a los estudios sobre Jovellanos ha alcanzado ya una importancia excepcional) nos entrega ahora esta antología de textos del escritor asturiano, que Castalia incorpora a su valiosa serie de "Clásicos". Eligió su contenido de acuerdo con criterios estrictos: "Dos fueron las limitaciones que me impuse en esta antología: la de no incluir más que obras completas y que las elegidas fueran ejemplos significativos de la prosa y del pensamiento de su autor" (p. 24). Esto exigía la exclusión de las obras muy extensas, o de aquellas que solo representaban una faceta marginal de la actividad de Jovellanos (por ejemplo, las poesías y obras teatrales); Caso González consideró preferible eliminar también los escritos oficiales, consecuencia directa de los cargos que su autor desempeñó. El resultado de esta selección es un grupo de escritos importantes, variados, representativos, algunos de los cuales han sido frecuentemente relegados por la crítica: el discurso de ingreso en la Academia de la Historia [*Sobre la necesidad de unir al estudio de la legislación el de nuestra historia y antigüedades*], el *Elogio*

*fúnebre del señor marqués de los Llanos de Alguazas*, cuatro de las *Cartas* [...] a don Antonio Ponz (las que llevan los números II, III, VIII y IX), el *Elogio de Carlos III*, las *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro llamado "La familia"* (es decir, el que solemos designar como *Las meninas*), la *Oración sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias*, la *Oración sobre el estudio de las ciencias naturales*, el *Discurso sobre la geografía histórica*, los *Dos diálogos sobre crítica económica*, la *Paráfrasis al salmo "Judica me, Deus"* y la *Descripción del castillo de Bellver* (con excepción de los preliminares y notas). De todos se dan textos depurados, basados en las mejores ediciones y, cuando ello ha sido posible, en los manuscritos. La anotación es precisa y oportuna.

La introducción reviste especial importancia, pese a la relativa brevedad impuesta por las características de la colección. Se inicia con una biografía de Jovellanos, acompañada por la mención de los principales acontecimientos políticos y culturales ocurridos por aquellos años en España y en el resto de Europa. Además de las fuentes publicadas, Caso González tuvo en cuenta "una larga serie de documentos inéditos" (p. 7 n.); el carácter de la edición no le permitía multiplicar las citas, pero "todos los datos nuevos y las personales interpretaciones de aspectos discutibles están siempre apoyados en documentación de primera mano" (*ibidem*).

Concluye esta parte de su estudio dándonos su interpretación de la personalidad de Jovellanos: "el hombre de la prudencia, del término medio, de la innovación que vivifica la tradición" (p. 23). Se opone así a los juicios de quienes lo consideran ya como liberal, ya como tradicionalista, ya como hombre en quien se da una íntima contradicción entre esas dos tendencias. Se pregunta si todo esto "no será un espejismo de los críticos", y añade: "Lo que yo veo en la obra de Jovellanos es, por el contrario, el más noble, el más honrado intento de síntesis, de conjunción de todas las actitudes conjugables. Su pensamiento tiene una perfecta unidad, que destrozan miserablemente los que ponen esto a la derecha, aquello a la izquierda" (p. 24).

Se refiere luego a los escritos incluidos en la antología; nos informa sobre las circunstancias en que se compusieron, indica su importancia en el conjunto de la obra de Jovellanos y señala los aspectos más interesantes de cada uno de ellos. Hay aquí observaciones nuevas y esclarecedoras; recordemos, para citar un solo caso, el hallazgo de inesperados matices irónicos, y aun críticos, en el elogio fúnebre del marqués de los Llanos. Caso González pone especial interés en indicar, cuando corresponde, cuál es el lugar que ocupa cada una de estas obras en la bibliografía sobre el tema a que se refiere. Así, por ejemplo, hace notar que, en el discurso de ingreso en la Academia de la Historia, Jovellanos trata de esbozar una interpretación histórica de la legislación española, con lo cual se anticipa en muchos años a la doctrina de Savigny; que su comentario sobre el boceto original de *Las meninas* es, hasta donde se sabe, el único que se le haya dedicado; o que la novena de las cartas a Ponz, sobre los vacueiros de alzada, “sigue siendo uno de los escritos fundamentales sobre el tema” (p. 156 n.).

Siguen a la introducción una “Noticia bibliográfica” sobre los manuscritos y ediciones de las obras recogidas en esta antología, y una “Bibliografía selecta”. Algunas bien elegidas ilustraciones enriquecen el volumen, que tiene la impresión impecable y la bella presentación habituales en las publicaciones de Castalia.

BEATRIZ ELENA ENTENZA DE SOLARE

BERTIL MALMBERG, *Lingüística estructural y comunicación humana. Introducción al mecanismo del lenguaje y a la metodología de la lingüística*. Traducción española de Eulalia Rodón Binué, Madrid, Gredos, 1969, 328 pp. \*

La lingüística moderna, que sobre la base del *Cours* de Saussure es llamada lingüística estructural, se apoya sobre dos tesis

\* *Structural Linguistics and Human Communication. An Introduction into the Mechanism of Language and the Methodology of Linguistics*, Ber-

fundamentales del maestro ginebrino: el estudio formal del lenguaje y la situación del fenómeno lingüístico en un contexto social y cultural. Aunque los métodos de análisis lingüístico difieran hoy en aspectos parciales y a veces en importantes principios teóricos, arrancan sin embargo de un mismo punto de partida: la concepción de la lengua como un código —un sistema de oposiciones funcionales— destinado a la comunicación. El mecanismo del lenguaje y la metodología de la lingüística moderna, considerada de acuerdo con lo dicho como una ciencia de la comunicación humana, constituyen el vasto y complejo campo de conocimientos que Bertil Malmberg se propone cubrir en una síntesis destinada a lectores iniciados en estos temas y a investigadores de áreas conexas.

La "Introducción" destaca el papel de los estudios lingüísticos dentro del panorama general del quehacer científico y define los fundamentos y la orientación de la lingüística estructural. Señala también que estudios físicos, matemáticos y sociológicos han abierto nuevas perspectivas sobre el estudio del lenguaje y ello obliga a una confrontación de la metodología lingüística con los problemas básicos de ingeniería del sonido, teoría de la información y antropología social.

El examen de las principales características de la descripción estructural comienza con la consideración del concepto saussureano de signo lingüístico: combinación de un significado (un concepto) y un significante (una imagen acústica), dos abstracciones; en consecuencia, las relaciones que las unidades lingüísticas guardan entre sí y no lo que ellas son de hecho pasan a constituirse en objeto de estudio. De aquí se desprende el principio fundamental de la descripción lingüística estructural que será examinado a lo largo de este manual: el conjunto de las unidades lingüísticas (tanto en el plano de la expresión como en el del contenido) debe ser descripto y definido sobre la base de

---

lin-Göttingen-Heidelberg, Springer-Verlag, 1963. La traducción sigue la 2ª edición (1967), en la que se han corregido errores y erratas. El "Prefacio a la primera edición" está fechado en Lund, junio de 1962.

sus oposiciones. El lenguaje es considerado una totalidad constituida por elementos discretos (delimitados entre sí con precisión: diferentes o idénticos, ninguna posibilidad intermedia puede ser tenida en cuenta), cuya clasificación exige la consideración de determinadas cualidades y la exclusión de otras (principio de relevancia o distintividad). La aplicación de este principio conduce a la distinción de unidades cada vez menores, hasta llegar a un punto en que el paralelismo entre contenido y expresión deja de existir y, por lo tanto, los elementos delimitados ya no son signos (son las "figurae" de Hjelmslev).

La caracterización de significado y significante como dos abstracciones opuestas a los hechos físicos que las manifiestan se relaciona con otra dicotomía saussureana: lengua-habla. La descripción teórica general del proceso de la comunicación ofrecida en el capítulo II se ajusta a esta distinción básica entre un sistema de signos y su utilización concreta. Distingue las fases principales de un acto de comunicación, i.e. la transferencia de un mensaje estructurado lingüísticamente de acuerdo con las pautas de un código, desde un sujeto emisor hasta un sujeto receptor. El proceso se describe en términos mentalistas (se trata de una transferencia de cerebro a cerebro, la manifestación física del mensaje es el único hecho externo) al igual que el "circuito de la palabra" de Saussure; pero hay diferencias. Ya no es "la palabra" la unidad mínima transmitida —resabio de una concepción psicológica atomística—; la ejemplificación de Malmberg escoge una oración. Tampoco se interpreta pasivamente la actitud del oyente: la relación con el código por parte de sus usuarios no puede ser nunca idéntica, de allí que la referencia a la realidad extralingüística que hace el receptor del mensaje no siempre sea idéntica a la del emisor. Los procesos de codificación y decodificación son un caso particular de un fenómeno mucho más general llamado en la teoría de la información "cuantificación": para posibilitar su transmisión a través de un sistema de comunicación, un continuum tiene que ser cuantificado en una serie de elementos discretos. Esto se observa tanto cuando el hablante impone una estructura lingüística a un continuum extralingüístico

como cuando la onda sonora emitida es interpretada por el oyente como una secuencia de fonemas.

El capítulo II se dedica a un análisis preliminar del plano de la expresión; su objetivo es el de la fonética general: determinar las principales diferencias de sonido y sus correspondencias fisiológicas. El autor continúa sosteniendo que la identidad de un sonido de lenguaje no reside en el modo de producirlo sino en su estructura acústica; no obstante hay una leve rectificación de puntos de vista anteriores (“Le problème de classement des sons du langage et questions connexes”, *StLing*, VI [1952], pp. 1-56) en el sentido de conceder mayor importancia al papel que desempeña la articulación en el reconocimiento de los sonidos del lenguaje: “la descripción articulatoria de los sonidos del lenguaje dada por la fonética tradicional es mucho menos inadecuada en la práctica de lo que podría parecer desde un punto de vista puramente teórico” (p. 102). Todo mensaje lingüístico contiene información en un doble aspecto: tiene un significado e implica también “información distintiva”, i.e. presenta características relevantes que permiten al oyente identificar el plano de expresión de los signos (aun sin cabal comprensión del mensaje). El objeto de la teoría de la información es solo la información distintiva, por ello es aplicable, en primer lugar, en el análisis del plano de la expresión lingüística. La cantidad de información que transporta una onda sonora depende del número de sus posibles variaciones (comunicación es variación; cantidad de información y predictibilidad son inversamente proporcionales). Sin embargo, el habla nunca explota toda la información potencial comprendida en una onda sonora. En los dos capítulos siguientes se examina el uso de estas distinciones potenciales con fines de comunicación y el papel del análisis acústico-articulatorio en la descripción estructural de la expresión lingüística.

La descripción estructural de la expresión lingüística, por medio de la segmentación exhaustiva de un texto en elementos conmutables, establece unidades mínimas independientes agrupables en clases funcionales (fonemas); el análisis de las oposiciones fonemáticas permite determinar la estructura paradigmática de

la lengua en este nivel (la propiedad de disposición de los fonemas de una lengua en series paralelas con un factor distintivo común es expresión de un importante principio estructural: el de la economía). Malmberg introduce una diferenciación terminológica y conceptual entre “oposición”, una función lingüística descripta formalmente; “distinción”, una diferencia fonética lingüísticamente relevante y “diferencia”, que se refiere a hechos físico-fisiológicos independientes de toda función lingüística. Esta terminología refleja tres planos del análisis de la expresión lingüística: 1. determinación de los fonemas (oposiciones funcionales); 2. definición de los rasgos distintivos que manifiestan las oposiciones; 3. descripción de todos los fenómenos físico-fisiológicos implicados en el proceso del lenguaje.

Ciertos rasgos físicos son los portadores de información sobre determinadas unidades mínimas discretas. El análisis estructural informa sobre oposiciones, distribuciones y limitaciones distribucionales (neutralizaciones); el análisis instrumental (en particular los métodos sintéticos que permiten aislar individualmente cada rasgo distintivo de los sonidos y examinar el papel que desempeñan en el proceso de la comunicación) puede descubrir los hechos físicos que corresponden a entidades lingüísticas. Estas afirmaciones son corroboradas en la prolija descripción de una investigación realizada por el autor sobre el acento de palabra fonológico que posee el sueco a partir de un análisis totalmente instrumental del material lingüístico. La serie de experimentos efectuados permite probar que el contraste estudiado reside en una diferencia de entonación y muestra los niveles de abstracción que pueden delimitarse en el análisis de la categoría “distinción” (que así aparece cumpliendo funciones de enlace entre la fonética y la fonología): 1. el nivel menos abstracto de distinción se caracteriza en términos de entonación, intensidad, duración y límites de sílaba (pero los tres últimos rasgos son redundantes —predictibles—); 2. el paso siguiente considera diferencias de esquema tonal; 3. aquí la distinción se describe tomando en cuenta el nivel tonal; 4. en el grado más alto de abstracción el acento de palabra sueco se describe como la oposición entre pro-



sencia o ausencia de marca (tono). Estas consideraciones plantean la necesidad de introducir las categorías de "relevancia" (comprende los rasgos de los que depende una distinción lingüística), "redundancia" (en relación con fenómenos predictibles estadísticamente que se presentan junto con rasgos distintivos y colaboran en su reconocimiento, aunque no son imprescindibles) e "irrelevancia" (se refiere a características fortuitas de la onda sonora que frente a las redundantes parecen ofrecer una distribución casual; no son distintivas ni redundantes). La terminología tradicional de la escuela de Praga clasifica como irrelevantes todos los fenómenos que acompañan una diferencia relevante; la lingüística moderna prefiere "redundante" a "irrelevante" y opone "redundancia" a "relevancia". "Redundancia" no debe confundirse con "superfluidad": la presencia de indicios redundantes de la distinción impide la interpretación errónea de un mensaje; cuanto más sutil es una distinción, más importante es la presencia de información redundante.

El concepto de relevancia está estrechamente relacionado con el concepto de rasgo distintivo y este, a su vez, plantea una importante cuestión que la lingüística actual debate: la posibilidad de identificar las unidades lingüísticas sobre la base de elecciones binarias. Estos problemas son examinados en el capítulo VI. De acuerdo con el concepto de rasgo distintivo, tal como ha sido desarrollado por Jakobson-Fant-Halle, el que oye la onda sonora se ve confrontado con posibilidades dobles y por lo tanto, tiene que elegir entre dos cualidades polares de la misma categoría (grave-agudo, compacto-difuso), o entre la presencia o ausencia de una determinada cualidad (sonoro-sordo, nasalizado-no nasalizado). De este modo, toda identificación de unidades fonológicas presupone una elección binaria y el código fonológico es, en consecuencia, un código binario. El código binario representa el límite de simplificación y, por ello, el mayor grado de eficiencia (mensaje reducido a una serie de respuestas "sí"- "no"); así lo establecen los principios de la teoría de la información. Sin embargo, los resultados obtenidos hasta ahora no permiten confirmar por completo la hipótesis; queda por demostrar que el prin-

cipio binario sea la única base posible para la identificación de unidades mínimas; es muy posible que entren también en juego distinciones ternarias o incluso de grado superior. Creemos que aquí, como en otros discutidos puntos de teoría lingüística, es necesario mantener un constante deslinde entre dos jerarquías lógicas: el objeto de conocimiento en sí (el lenguaje) y las exigencias del conocimiento del objeto (la adecuada organización de los datos, por ejemplo).

Las funciones de una unidad lingüística mínima están determinadas por las relaciones que guarda respecto a las demás unidades; con unas se integra dentro de un sistema de posibilidades de comunicación (paradigma) y con otras se combina dentro de una posible secuencia hablada (sintagma). A las estructuras sintagmáticas y al papel que los fenómenos de distribución y frecuencia tienen en la descripción científica de la lengua se refiere el capítulo VII. La estructura de las unidades de expresión complejas (sílabas, grupos de sílabas) es importante para determinar el valor informativo de los fonemas. Las leyes de distribución que rigen la conformación de estas unidades mayores (en ninguna lengua la combinación de entidades mínimas es libre) reducen a menudo la cantidad de información de las unidades menores. Por otra parte, la frecuencia de las unidades lingüísticas no afecta el paradigma correspondiente, pero sí afecta considerablemente la composición de los sintagmas y constituye una importante parte de la descripción estructural de la lengua. Los estudios estadísticos han hecho interesantes aportes a la metodología lingüística: toda descripción científica de fenómenos lingüísticos presupone alguna forma de tratamiento de un aspecto cuantitativo y de frecuencia que es parte de su estructura y que la lingüística tradicional había descuidado. Luego de referirse a algunos estudios particulares de este tipo, destaca el autor que de ellos puede inferirse que la estructura del léxico parece estar esencialmente determinada por el mismo principio de economía que rige la estructura del sistema de expresión de la lengua; ello confirmaría la concepción glosemática acerca del paralelismo estructural del plano del contenido y del plano de la expresión.

Este punto es retomado en el capítulo siguiente, dedicado al análisis del plano del contenido. De la misma manera que al continuum sonoro corresponde un limitado número de unidades mínimas, al continuum de hechos extralingüísticos corresponde un restringido número de categorías discretas estructuradas lingüísticamente. Ellas dan forma a las experiencias de toda una comunidad de hablantes y son categorías que deben establecerse como resultado del análisis del sistema de una lengua dada; su validez no puede ser determinada "a priori". Por otra parte, al igual que los fonemas, pueden ser clasificadas en paradigmas de invariables por medio del procedimiento de la conmutación. También admiten la comparación los fenómenos de redundancia que se ofrecen en ambos planos del lenguaje.

En el capítulo IX se advierte acerca del error al que puede inducir la considerable simplificación del esquema con que se ha representado el proceso de la comunicación (capítulo II): la identificación del hecho lingüístico con la transferencia de información acerca de algo. Para demostrar la falsedad de esta apreciación, se describen las funciones del lenguaje en los términos del "Organon-Modell" de Bühler (símbolo, síntoma y señal) y se señala la gran utilidad que esta esquematización ha prestado al análisis lingüístico. Sobre la base de este modelo triádico, es posible caracterizar importantes diferencias de conformación entre el plano simbólico del lenguaje y los otros niveles; así se puede marcar claramente el límite entre comunicación lingüística (convencionalmente estructurada) y extralingüística fundándose en las diferencias estructurales que existen entre el plano simbólico del lenguaje y los otros niveles: las funciones de señal y síntoma dependen de medios de comunicación estructurados menos estrictamente, en los cuales el límite entre la arbitrariedad (connotación) y la motivación (onomatopeya, etc.) es vago o inexistente.

El capítulo X hace referencia a problemas de psicología de la percepción en relación con la identificación de los estímulos auditivos de la comunicación humana. En ningún caso se trata de una actividad exclusivamente neurofisiológica: toda percep-

ción envuelve un acto de categorización; escuchar es seleccionar. En el capítulo XI el autor adhiere con entusiasmo a la tesis sustentada en el "Kindersprache" de Jakobson: la posibilidad de replantear en términos más rigurosos el problema del origen del lenguaje humano (aspecto que la moderna lingüística consideró inaccesible por vía científica y continúa inspirando desconfianza entre los investigadores) por medio del estudio estructural aplicado al lenguaje de los niños y los afásicos en la medida en que representan etapas más primitivas del desarrollo de la comunicación humana.

El último capítulo brinda un panorama de las posibilidades de aplicación de la metodología estructuralista al estudio del cambio lingüístico (extensión post-saussureana de las ideas contenidas en el *Cours*, ya que su autor no aplicó el enfoque estructural del lenguaje a la lingüística diacrónica). Desde el punto de vista estructural, el cambio lingüístico es un cambio de sistemas, no de elementos aislados (los anticuados métodos de investigación atomísticos estudiaban el desarrollo de elementos aislados sobre el eje del tiempo sin tener en cuenta que, en un momento dado, este elemento formaba parte de una estructura que determinaba sus funciones); por lo tanto, la descripción sincrónica de las distintas etapas de la evolución lingüística se considera como condición previa necesaria para el análisis diacrónico. Así el estructuralismo ha proporcionado una base más sólida aún a la lingüística histórica y ha permitido una mejor comprensión de los fenómenos afectados por el cambio. En el plano de la expresión, el estudio de los factores internos de los cambios fonológicos (el principio de economía, la presión paradigmática —particularmente, en los "huecos" del sistema—, la presión sintagmática —por predominio de los esquemas distribucionales más frecuentes—) ha sustituido a la mera descripción de las mutaciones fonéticas. La aplicación de los métodos estructurales a los cambios en el plano del contenido —hasta ahora menos estudiados— ofrece seductoras perspectivas.

El concepto de "manual" suele identificarse con el de compendio de las nociones básicas de determinada disciplina destinado a los que en ella se inician; un signo de la gran actividad científica y técnica de nuestra época, la abrumadora acumulación de información, hace del "manual para iniciados" (en la disciplina en cuestión o en campos vecinos) una imperiosa necesidad. Al servicio de este requerimiento está el libro que reseñamos. El autor se ha propuesto ofrecer un panorama informativo sobre un amplísimo campo de investigación y no promete teorías novedosas ni originales; pero esto no impide el aporte de su interpretación personal sobre hechos que conoce en profundidad y ordena con la claridad didáctica que hemos apreciado en otros trabajos suyos. Cuestiones variadas se resumen según los resultados más convincentes e importantes problemas aún no resueltos por la teoría lingüística se plantean en sus exactos términos. Abundante ejemplificación, rico material gráfico (espectrogramas, quimogramas, esquemas) y una copiosísima bibliografía anotada que discrimina estudios generales y específicos, fundamentales y complementarios, sobre los asuntos tratados añaden méritos al trabajo.

Podría reprochársele el haber dedicado más de la mitad de un manual que desea abarcar la totalidad del campo lingüístico a uno de sus aspectos: el análisis del plano de la expresión. El autor justifica su actitud en la "Introducción"; habrá en su libro "predominio de los principios de descripción sincrónica, por la simple razón de que han sido los más estudiados y se hallan más sólidamente establecidos. Por igual motivo, el análisis de la expresión será tratado con mayor detalle que el análisis del contenido" (pp. 22-23).

Bertil Malmberg, fonetista formado inicialmente en la vieja escuela, ha seguido paso a paso los más revolucionarios avances realizados en la especialidad, y amplía aquí el valioso material aportado en *La Phonétique* (Paris, Presses Universitaires de France, 1954), uno de los trabajos más completos de fonética general con fines pedagógicos y de divulgación que conocemos. Por otra parte, su insistencia en las relaciones entre los niveles fonético y fonológico pone el acento sobre aquella parte de la

investigación lingüística que ha logrado formular un método positivo y conocer con rigor la naturaleza de los hechos sometidos a su análisis. El intento de extender estas formulaciones al plano del contenido (en tanto que otros investigadores actuales prefieren enfocar la lengua como una configuración en la que se distinguen varios niveles estratales, cada uno con sus propias relaciones estructurales —e.g. Sidney Lamb, *Outline of Stratifical Grammar*, Georgetown University, Washington, 1966—) está en consonancia con la clase de estructura jerárquica que la glosemática atribuye al lenguaje. El principio del paralelismo estructural de ambos planos del lenguaje y la consideración de los fenómenos lingüísticos como elementos del proceso de la comunicación dan unidad y coherencia al tratamiento de cuestiones muy complejas y variadas.

El autor menciona especialmente en el "Prefacio" la influencia que la escuela glosemática ha tenido en sus investigaciones. Añade además: "Si el estudio formal del lenguaje fue la primera, y hoy la más generalmente conocida tesis de Saussure, el carácter social del lenguaje humano y su papel en el contexto social y cultural es la otra. En esta última dirección debo ideas muy estimulantes a don Ramón Menéndez Pidal, cuyos análisis lingüísticos e históricos de la evolución del castellano son modélicos en este campo de la investigación. [...] Don Ramón y Luis Hjelmslev son los dos extremos entre los que debe moverse toda investigación lingüística cuya finalidad sea la descripción exhaustiva del lenguaje humano" (pp. 11-12).

ÉLIDA LOIS

VILLAMEDIANA [JUAN DE TASSIS Y PERALTA, CONDE DE], *Obras*.  
Edición, introducción y notas de Juan Manuel Rozas, Madrid,  
Clásicos Castalia, 1969, 399 pp.

Este libro constituye la primera antología *general* de la obra de Juan de Tassis y Peralta, Conde de Villamediana: es la prime-

ra antología que cubre la trayectoria total de su producción poética, en un intento de presentación de la obra reconstruyendo su orden cronológico, lo que implica también, al hacer perceptible esa trayectoria, el de una comprensión de ella como un todo unitario del que es posible extraer un significado, una simbología últimos. Este esfuerzo de interpretación corona un trabajo arduo y paciente; el que consistió en desenterrar la figura del Conde de Villamediana, hacer menos denso el misterio siempre asociado a ella; no es fácil rastrear su vida turbulenta, poblada de alternativas confusas; a su vez su obra, póstuma, dispersa, presenta dificultades de autoría, de lectura, de fechas. Esta empresa, objeto de un tesis doctoral todavía inédita, está compendiada en el estudio introductorio, que abarca cincuenta páginas. Aunque el mismo Rozas dice alentar en ese estudio un criterio ecléctico (enumera el psicológico, el estilístico, el estructural, el sociológico), lo que predomina es un sólido criterio tradicional de documentación histórico-biográfica y de establecimiento de períodos en la creación poética que corresponden a determinadas experiencias vitales, criterio que ni la referencia a la interpretación del mito de Prometeo que hace Bachelard, a la que recurre al final del estudio (p. 6) ni la breve alusión al concepto de crítica literaria de Barthes (p. 55) llegan a quebrar.

Rozas distingue fundamentalmente cuatro "mundos" en Villamediana: el mundo de la poesía amorosa de clara influencia petrarquista, el que lleva la impronta de Góngora y de Marino, el de elaboración de fábulas mitológicas, siempre en estilo gongorino, y el de los poemas morales y satíricos, este último expresión ambivalente de una misma faz de Villamediana, su faz más esencial. De esos cuatro mundos, los nombrados en primero y último término son los que han sido en mayor medida conocidos a través de antologías anteriores; integrados en el conjunto de la producción, resultan iluminados y enriquecidos. Rozas lo revela además en aspectos mal conocidos, cuando no ignorados: en lo que se refiere a la *Fábula de Faetón*, por ejemplo, es de hacer notar que se trata de la primera edición desde el siglo xvii, y que el estudio introductorio incluye esquemas de su argumento y su estructura sumamente útiles para la lectura del texto. Tam-

bién por primera vez desde el siglo xvii se edita *La gloria de Niquea*, de la que nos brinda un breve fragmento inicial, dejando sentada la importancia del Conde como creador del teatro cortesano gongorino. Rozas ve esos diferentes mundos atravesados por una continuidad dada por tres mitos análogos, de creciente intensidad: Ícaro, Faetón y Prometeo, unidos a su vez por el denominador común del símbolo del fuego.

Previa a la antología, hay una prolija constatación de los manuscritos y ediciones de la obra de Villamediana, y de la bibliografía existente sobre él. Rozas, que prepara una edición de obras completas de Villamediana, no se propone aquí una edición crítica. Se basa fundamentalmente en la edición príncipe de las obras, que data de 1629.

Las notas remiten a las ediciones de donde se extrae cada poesía, justifican a veces su puesto o inclusión en la antología, aclaran su sentido conectándola con posibles fuentes o estableciendo relaciones dentro de la obra de Villamediana; abundan en explicaciones, en el caso de composiciones con contenido mitológico o satírico.

Un Apéndice recoge dos textos en prosa de Villamediana: una carta personal y una epístola-prólogo. El volumen incluye nueve láminas en blanco y negro.

MARTA VASSALLO

WERNER KRAUSS, *Miguel de Cervantes, Leben und Werk*, Neuwied und Berlin-West, Hermann Luchterhand Verlag GmbH, 1966, 254 pp.

El presente trabajo está dividido en 27 apartados de extensión muy variable en los que el autor analiza los hitos fundamentales de la vida y obra de Cervantes, formando con estos más las referencias histórico-sociales y la exégesis literaria un mosaico de características interesantes. Deben considerarse, también, las notas a cada apartado, que incluyen una bibliografía básica.



En cuanto a la estructura interna de cada uno de los temas tratados se advierte una constante preocupación por demostrar mediante comprobaciones fehacientes —a nivel biográfico, histórico, literario y crítico— la veracidad de lo que se afirma. Es así que en el primer capítulo Krauss sostiene lo siguiente: “Vida y obra se acercan una a otra en la unidad de un proceso que tiende al conocimiento y presentación del mundo y sus relaciones latentes. Cada vivencia le obligó a tomar una decisión que finalmente se canalizó solo a través de la elaboración poética. Los problemas, que gravaron sobre su vida, encontraron aquí su cauce.”

Sobre la obra cervantina propiamente dicha, Werner Krauss, después de introducirnos en ella mediante una rápida visión argumental, intenta corroborar su premisa de que toda obra del gran escritor español es una “*Sehöpferische Literatur-kritik*” [crítica literaria creadora], pero lamentablemente no hace un análisis estrictamente estético-literario de la obra en sí. Se advierte, claramente, una sostenida preocupación por presentar en forma accesible y clara todos aquellos datos, investigaciones y estudios de los cuales tiene una información certera. Una opinión más personal del autor se percibe en aquellos asuntos en los que él mismo investigó, como los siguientes: 1) Cervantes y los jesuitas de Sevilla; 2) Erasmo y el renacimiento español; 3) Cervantes y el camino español de la novela corta. Krauss pone en tela de juicio que Cervantes haya sido alumno de los jesuitas, pues se carece de una documentación que asevere que alrededor de 1564 Miguel de Cervantes se hubiera trasladado a Sevilla con su padre, a pesar de lo que se deja entrever en el *Coloquio de los perros*, novela ejemplar de alrededor de 1604. Cervantes “a lo sumo un filólogo mediocre, quedó sin embargo ligado al mundo humanístico”; permaneció —según Krauss— ajeno al arbitrario procedimiento de recargar excesivamente la prosa por medio de períodos demasiado extensos, al modo latino; su estilo enraiza profundamente en la lengua hablada, corriente, usual. En el apartado en que trata la permanencia de Cervantes en Madrid y su acercamiento a López de Hoyos, pone en duda que éste haya sido el que lo acercara a Erasmo, formulándose dos preguntas: ¿Fue Cer-

vantes erasmista? ¿Se está seguro de que López de Hoyos haya sido partidario de Erasmo? Respecto de la primera pregunta no cabe duda alguna, aunque los rasgos erasmistas surgen con fuerza en sus obras tardías; por lo tanto el fragmento del *Coloquio de los perros*, en el que se creyó ver uno de los *Adagia* de Erasmo “qui pecunia corrupti loqui non audent, bovem in lingua dicebantur habere”, no decide nada sobre la “Weltnaschauung” del preceptor que fue un escritor por encargo, lo cual estaría en desacuerdo con las ideas erasmistas.

Entre los apartados que revisten mayor interés se pueden mencionar aquellos en los que señala la influencia de Garcilaso de la Vega sobre Cervantes joven (VII); la explicación de las visiones de Don Quijote como resultado del clima y la geografía de España en contacto con el ilusorio mundo de las novelas de caballerías (XXI); la incorporación de *La Numancia* a los dramas en que el destino (aquí representado por el hambre) es el factor determinante, destacando que la presentación de las figuras alegóricas en los entreactos representan, si bien con otros medios, lo que el coro para las tragedias griegas (XI). Esta última aseveración hubiera necesitado de una explicación más clara y detallada.

Dignas de mención son las traducciones al alemán de los fragmentos líricos y en prosa, que revelan una sensibilidad poética que logra transmitir en lengua sajona la riqueza y genialidad del estilo cervantino; por otro lado hubiera sido preferible un criterio riguroso y uniforme para la mención de los títulos de las obras.

Nos hallamos ante una excelente obra de divulgación para los germano-hablantes que quieran introducirse con seriedad en la vida y obra del creador de la novela moderna.

El presente volumen se completa con un índice onomástico y nueve ilustraciones en blanco y negro que representan a Cervantes, a personajes de sus obras y personajes históricos de la España de su época.

MAXIME CHEVALIER, *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del siglo de oro*, Madrid, Castalia, 1968, 340 pp. (Biblioteca de erudición y crítica, X).

Conocíamos hasta ahora algunos estudios parciales sobre romances inspirados en el *Orlando furioso*, pero nadie había intentado “juntar los miembros dispersos del romancero ariostesco, ni tampoco comentarlo e interpretarlo en su totalidad” (p. 13). Maxime Chevalier lo ha hecho en este libro, complemento de su magistral estudio sobre la influencia de Ariosto en la literatura española del siglo de oro (*L’Arioste en Espagne [1530-1650]. Recherches sur l’influence du “Roland furieux”*, Bordeaux, Féret & Fils, 1966, Bibliothèque de l’École des Hautes Études Hispaniques, XXXIX).

El volumen se inicia con una breve introducción (pp. 13-31), en que el autor indica los criterios que guiaron su tarea, y caracteriza, en sus líneas fundamentales, la poesía española de inspiración ariostesca. Sigue (pp. 33-57) una relación de las fuentes, manuscritas e impresas, de donde se extrajeron los materiales publicados.

Chevalier dedica la parte principal del libro (pp. 59-321) a la edición y comentario de “todas las composiciones poéticas breves de tema ariostesco escritas entre 1540 y 1650” (p. 29) que pudo reunir. Reproduce la ortografía original, pero moderniza la puntuación y la acentuación, y desarrolla las abreviaturas. Corrige las erratas, y registra en nota las formas primitivas. En cada caso indica los manuscritos o impresos en que encontró la composición y, cuando hay más de una copia, señala en nota las variantes respecto de la que tomó como base.

Sigue a cada composición un breve comentario, en que Chevalier trata sus aspectos más dignos de interés: cuestiones textuales, rasgos de estilo, relación con otras obras, etc. La comparación con los fragmentos correspondientes del *Orlando furioso* le permite señalar cambios significativos, tales como el hecho de que muchos autores hayan elevado la categoría social de Medoro, o de que Doralice aparezca radicalmente modificada, como si “la

llamara a respetar el decoro un poeta que estimaría chocante el desenfado de Ariosto” (p. 90).

Para reunir los materiales aquí publicados se requirió una tarea larga y fatigosa; nos dice Chevalier: “Hemos examinado de modo sistemático las colecciones de romances, los *Cancioneros* y más generalmente las obras y antologías poéticas que aparecieron entre 1530 y 1650. También hemos recorrido el teatro de Lope y de sus discípulos, así como el de Vélez de Guevara y Calderón. Hemos procurado leer o consultar la mayor cantidad posible de obras de la época” (p. 14). Revisó también numerosos manuscritos de la Biblioteca Nacional y la Biblioteca Real de Madrid, de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, de la Biblioteca Nacional de París, y de algunas colecciones italianas. Pudo así presentar un conjunto de magnitud notable: más de un centenar de obras (algunas en varias versiones). Predominan los romances (ochenta y ocho, frente a los treinta y cuatro de la edición de Durán), pero también están representadas otras formas poéticas. Explica Chevalier: “No hemos querido separar de ellos diez series de octavas, género que unas profundas afinidades enlazan con los romances. También reproducimos siete sonetos, dos composiciones en verso suelto, una en quintillas, por parecernos estas obras imprescindibles para una definición exacta de ciertos temas” (p. 29).

Aclara Chevalier que estos textos “sólo representan parte de los que se escribieron, copiaron y cantaron” (p. 16), y es natural que así sea: resulta imposible pretender exhaustividad en un trabajo de este tipo (sobre todo si se tiene en cuenta la dispersión del material y la escasez de catálogos e índices adecuados). Hubo, además, algunas exclusiones voluntarias: “los textos cuyo asunto es muy lejanamente ariostesco, por ejemplo *La justa de París* de Andrés Rey de Artieda, y las composiciones que se podrían extraer de las comedias inspiradas en el *Orlando furioso*, trabajo este que nos hubiera llevado a ofrecer una antología bastante artificial” (p. 29).

Parte de las composiciones que Chevalier presenta aquí se habían publicado antes; declara el autor: “Las obras inéditas que publicamos, sin tener en cuenta las versiones múltiples y los

arreglos, no pasan de treinta y cinco" (p. 15). Prefirió, con acierto, publicar la totalidad del material recogido. Varias razones lo movieron a ello: "La primera es que buena cantidad de las obras impresas figuran en colecciones de acceso difícil, por lo cual las referencias que podíamos hacer a tales colecciones hubieran perdido parte de su interés. La segunda es que varios romances de estos están mal editados. Para los que lo fueron de modo muy correcto, teníamos muchas veces variantes bastante numerosas que proponer, y a veces unos arreglos casi totales: en tales casos era difícil no reproducir el texto anteriormente conocido. En fin, pensamos que estas composiciones, menos contadas excepciones, sólo adquieren verdadero interés cuando se puede oponerlas y compararlas unas con otras. Estos motivos nos han llevado a ofrecer una suma del romancero ariostesco, completa en lo posible, aceptando desde luego el incluir en ella unos textos que todos los hispanistas tienen presentes" (p. 29).

Al ordenar el contenido de este volumen Chevalier no siguió un criterio cronológico, no solo porque resulta casi imposible establecer con exactitud la fecha de composición de cada obra, sino porque "es tal la variedad de los temas ariostescos y tan grande la abundancia de los romances en unos períodos relativamente breves que dicha clasificación llevaría a un caos establecido de modo arbitrario" (p. 30). Prefirió, en cambio, adoptar un orden temático: "Las composiciones [...] están distribuidas en tres secciones: las armas y los amores, Rugero y Bradamante, Angélica y Medoro. Dentro de las diversas secciones, las piezas van ordenadas según la sucesión de los acontecimientos en el *Orlando furioso*, lo que hace más clara su presentación" (p. 30). Solo intenta aproximarse a un orden cronológico cuando varias composiciones tratan exactamente el mismo tema.

La clasificación adoptada destaca los arreglos y modificaciones que sufrieron algunos romances; hace evidente la preferencia por determinados episodios (hasta el punto de que a veces se constituyeron verdaderos ciclos romancescos: Ruggiero y Bradamante, Olimpia y Bireno, etc.); o muestra cómo evolucionaron ciertos temas, hasta llegar a veces, ya a las más brutales parodias burlescas, ya a versiones a lo divino. En una palabra: permite

a Chevalier demostrar, sin necesidad de recurrir a largas explicaciones, su opinión de que los temas ariostescos están perfectamente integrados en la literatura española; y, en el caso particular de los romances inspirados en el *Orlando furioso*, que “no constituyen ninguna excepción dentro del romancero y que, muy lejos de quedar arrinconados en un imposible aislamiento, han participado de su vida siempre fluctuante” (p. 15). Es cierto (Chevalier no lo oculta) que algunas composiciones especialmente complejas no se limitan a un solo tema, pero estas dificultades ocasionales nada significan frente a las ventajas de la solución elegida.

El hecho de que Chevalier no presente en orden cronológico los poemas que edita no significa que haya renunciado a situarlos en el tiempo, siquiera aproximadamente; basándose en el estilo de las composiciones y en la fecha de las colecciones en que aparecen, pudo distinguir en el conjunto “varios estratos sucesivos” (p. 17). Se observa en ellos, como era de esperar, el creciente dominio de las técnicas narrativas, el avance hacia los más exquisitos refinamientos formales; pero Chevalier hace notar también (y esto es especialmente interesante) una variación en la preferencia por determinados temas. Así vemos cómo a los episodios de carácter caballeresco, predilectos de los autores de los primeros tiempos, suceden en los que escribieron hacia 1560-1580 escenas de gran tensión emotiva: las muertes de Zerbino e Isabella, por ejemplo, o el dolor de Flordelís; cómo en esta misma época (en que el *Orlando furioso* se ve ante todo como “una gesta nupcial, un poema épico y genealógico” -p. 136-) los poetas cantan con gran frecuencia los amores de Ruggiero y Bradamante, que más tarde desaparecerán casi por completo; cómo, hacia el final del siglo, unos hombres empapados de cultura latina elegirán los pasajes de evidente resonancia clásica (el dolor de Olimpia abandonada, o el llanto de Doralice); cómo el tema de Angélica y Medoro adquiere después de 1580 importancia cada vez mayor, llegando “a un exquisito equilibrio cuando unos poetas se olvidaron de Roldán y de su furor celoso para tratar únicamente del encuentro y la felicidad de los dos amantes” (pp. 236-237), y degenerando luego “bajo los golpes de las alusiones burlescas” (p. 236).

El volumen tiene dos apéndices. En el primero (pp. 323-328) Chevalier publica y comenta cuatro romances (uno de ellos en dos versiones) inspirados en el *Orlando innamorato*; en el segundo, titulado "El romancero de Roncesvalles y los poemas españoles inspirados en Ariosto" (pp. 329-335) muestra cómo influyeron sobre ciertos romances de tema carolingio los poemas de Nicolás Espinosa y Francisco Garrido de Villena.

Refiriéndose a los propósitos que lo llevaron a componer este libro dice el autor: "Solo hemos querido mostrar que los romances ariostescos gozaron de una difusión mucho mayor de lo que en general se sospechaba y que eran miembro vivo en el cuerpo del romancero español" (pp. 28-29). Logra, sin duda, su propósito, pero va más allá. Sus páginas no interesarán solamente a los comparatistas y a los estudiosos del romancero. No olvidemos que aquí se publican y comentan textos de diversos autores, desde los pocos conocidos, como Fabián de Cucalón o Pedro de Guzmán, hasta los muy ilustres, como Quevedo, Calderón o Lope de Vega; que los materiales que se reúnen en este volumen pueden ser utilísimos para análisis de fuentes; que quienes deseen estudiar la figura de Pedro de Padilla encontrarán valiosas indicaciones, especialmente el hallazgo de un cartapacio autógrafo. Es lamentable que no se haya preparado un índice de autores o, mejor aún, de nombres, que facilitara el acceso a la rica información contenida en la introducción y los comentarios.

A los ya señalados debemos agregar un mérito fundamental: la posibilidad de servir de guía a trabajos semejantes, que nos ayuden a orientarnos mejor en el enmarañado campo del romancero nuevo.

BEATRIZ ELENA ENTENZA DE SOLARE

## NECROLOGÍAS

### *Antonio Rodríguez-Moñino (1910-1970)*

Ha muerto en Madrid, el 20 de junio de 1970, Antonio Rodríguez-Moñino, figura verdaderamente ilustre de la erudición española en este último medio siglo, tan difícil y a veces tan ingrato para quienes como él desean trabajar intensamente en el camino elegido y a la vez hacerlo con la frente alta y el paso firme, siguiendo los principios escogidos como valiosos. Sufrió nuestro amigo las consecuencias de su posición durante la guerra civil española, y aun hasta los últimos años de su vida, en una especie de ensañamiento del destino; sin embargo, siguió trabajando para España y en España, salvo breves períodos, sobre todo en los últimos años, cumplidos en tareas docentes en los Estados Unidos, principalmente en Berkeley, en la que profesó varias veces y que lo nombró catedrático en 1966.

En el Madrid anterior a la guerra civil, en el año 1933, se licenció en Filosofía y Letras después de estudios previos en su provincia natal de Badajoz. Desde temprano se manifestó su vocación por las tareas bibliográficas, en las que llevaría a cabo el núcleo de su obra. Miembro correspondiente de la Hispanic Society of America en 1947, miembro de número en 1955, es elegido su vicepresidente en diciembre de 1960, y cumple en torno a ella una labor notable, como lo pone de manifiesto, para nombrar solo una obra, su monumental *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de la Hispanic Society of America (Siglos XV, XVI y XVII)* hecho en colabo-



ración con su mujer, doña María Brey Mariño (New York, 1965). Paralelamente, su actividad bibliográfica le conquista en la Academia Española, pese a sinsabores y escollos, sucesivos nombramientos y encargos: en 1952 lo elige Académico correspondiente y le encarga diversas tareas, que son otros tantos jalones en una obra cada vez más depurada: las *Poesías inéditas* de Meléndez Valdés (1954), *Las fuentes del "Romancero general"*, 12 volúmenes (1957), *El Cancionero general de 1511* (1958). Presentada su candidatura en 1960 para la Academia con las firmas de Dámaso Alonso, José María de Cossío y Camilo José Cela, debió ser retirada antes de la votación por haber sido vetado su nombre por el gobierno, y solo fue elegido miembro de número años más tarde, ocupando su sitial el 20 de octubre de 1968.

Junto con su actividad de crítico y bibliógrafo en relación con las dos instituciones mencionadas, llevó a cabo otras publicaciones, todas ellas de alto valor erudito, en un afán de respeto profundo y efectivo por los textos, y con sus reproducciones pulcras, perfectas, elegantes, realizó una tarea verdaderamente ejemplar. No se limitó a ser editor: era al mismo tiempo un crítico fino, un erudito con sentido creador que iba más allá de la presentación formal de los textos, aunque esta misma en su acabado y perfección sea símbolo de valores y principios profundos; ese carácter se manifestó en estudios como los recopilados en *Relieves de erudición (del "Amadís" a Goya)*, Editorial Castalia, 1959; en prólogos escritos a lo largo de toda su vida para sus exquisitas ediciones y que dieron fruto muy significativo en el *Discurso* del IX Congreso de la International Federation for Modern Languages and Literatures, 1963, "Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII": se nos muestra allí como el crítico agudo a quien un inteligente y vasto conocimiento bibliográfico permite llegar a conclusiones trascendentes de historia literaria que servirán de base a la crítica interna de obras, géneros y épocas.

Su amor al libro era en realidad la faceta más patente de su hondo sentido humano que se manifestaba en la generosidad con que ponía al alcance del amigo, y aun de todo estudioso des-

interesado, tanto los admirables tesoros de su biblioteca particular como su conocimiento sin igual del acervo bibliográfico español guardado en bibliotecas públicas y privadas de España y del extranjero. Esa misma generosidad le llevó a organizar y dirigir varias colecciones de la Editorial Castalia, con cada vez más singulares aportes al conocimiento y apreciación de la literatura española; en los últimos años había afinado su empeño con la publicación de *Abaco. Estudios sobre literatura española*, de la que solo llegó a ver publicados dos números.

Con su desaparición hemos perdido un ejemplo de humanidad, un maestro, un amigo.

FRIDA WEBER DE KURLAT

*Guillermo de Torre (1900 - 1971)*

Sin resignarse a interrumpir trabajos literarios que no podía ya continuar por las sucesivas dolencias que disminuían sus fuerzas, ha muerto, al pie de las letras, Guillermo de Torre, sobresaliente escritor español que, en sus últimos años, se desempeñó en nuestra Facultad de Filosofía y Letras como catedrático regular de literatura española moderna y contemporánea (1956-1965) hasta que fue nombrado profesor consulto. Esa actividad docente, que abrazó con entusiasmo, vino a consagrar una larga carrera literaria que había comenzado en España en los años de la primera posguerra, y continuó desde 1936 en la Argentina, adonde le trajeron los acontecimientos políticos de su patria. Su matrimonio con la conocida pintora Norah Borges contribuyó a que se estableciera en nuestro país: muy pronto estaba incorporado plenamente a la vida intelectual y artística de Buenos Aires. Eso no le impidió seguir estrechamente vinculado con los escritores y artistas españoles y con los problemas de su país, frente a quienes adoptó una actitud firme, generosa e invariable.

Había participado en las campañas ruidosas del ultraísmo español, cuyo *Manifiesto vertical* (1920) redactó. Escribía, por entonces, versos que reunió luego en una colección titulada *Hélices. Poemas 1918-1922* (Madrid, 1923), pero la misión que asumió fue la de constituirse en el crítico de ese movimiento, de sus antecedentes, paralelos, y resultados, sobre todo a partir de su entusiasta apología, *Literaturas europeas de vanguardia* (Madrid, 1923), que por largos años fue la inevitable introducción al conocimiento del complejo período artístico del primer cuarto del siglo. La experiencia ultraísta sería el punto de partida de sus reflexiones y estudios; ese fue el núcleo de sus ensayos e investigaciones por casi cuarenta años: corrigió y amplió largamente el texto en 1953, y le dio forma definitiva en 1965, cuando apareció como *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, Guadarrama, 1965). nuevamente acrecentado.

El concepto muy limitado de la *vanguardia* de 1923 era cada vez más amplio con el paso de los años y con la aparición de posteriores movimientos: afluentes de esa obra que crecía sin cesar fueron una serie de monografías y estudios parciales que surgieron al margen, como extractos, desarrollos o glosas de esa revisión en que estaba empeñado para convertir la imagen inicial del testigo en equilibrada estimación histórica, o si se quiere, para alcanzar la perspectiva de la literatura comparada, sin dejar de razonar y explicar los primeros entusiasmos.

*Guillaume Apollinaire, su vida, su obra, las teorías del cubismo* (1946); *Valoración literaria del existencialismo* (1948); *Qué es el superrealismo* (1955); *La aventura estética de nuestra edad* (1962), *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura* (1968), *Nuevas corrientes de la crítica* (1970) señalaron etapas sucesivas en la obra del especialista en las nuevas experiencias del arte contemporáneo, que en su colección *La Pajarita de Papel* de "Losada" divulgó, además, escritos de Kayser, Rilke, Santayana y Valéry. Que le preocupaban los problemas de la política del espíritu en los años muy duros del segundo tercio del siglo, lo prueban ciertas páginas de *La metamorfosis de Proteo* (1956) y de *La problemática de la literatura* (1958). Fundamen-

talmente, su concepción de la literatura fue siempre la que inspiró sus primeros ensayos en la década del veinte, bajo el signo de Ortega y Gasset, y por lo tanto más se interesaba en movimientos y generaciones que en el análisis interno de la obra.

Había sido secretario de la *Gaceta Literaria* de Madrid y en Buenos Aires colaboró regularmente en *Sur* y en *La Nación*, sin contar numerosas publicaciones que reproducían sus escritos: no sería fácil contar con una nómina completa de esos artículos y ensayos que daban testimonio de su curiosidad siempre alerta por los problemas de la nueva pintura, que comenzaron con su *Vida y obra de Picaso* (1936), y se manifestaron luego en sus presentaciones de *Torres García* (1948), y *Raquel Forner* (1954). En las más importantes colecciones de sus ensayos son particularmente valiosos los dedicados a la literatura española del siglo XX, que estudió en *La aventura y el orden* (1943), *Tríptico del sacrificio* (1943), *El fiel de la balanza* (1963), *La difícil universalidad española* (1965) y *Del 98 al barroco* (1963), y a la que contribuyó con ediciones, que en su momento fueron muy valiosas como las *Obras completas* de Federico García Lorca, de Miguel Hernández y de Antonio Machado, entre otras. También le interesaron los temas hispanoamericanos, buscando las líneas generales (*Claves de la literatura hispanoamericana*, 1959; *Escalas en la América Hispánica*, 1961 y *Tres conceptos de la literatura hispanoamérica*, 1963) o editando obras de autores individuales: Herrera y Reissig, Delmira Agustini.

JULIO CAILLET-BOIS

*Para recordar:* PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

El 11 de Mayo se cumplieron veinticinco años de la muerte de Pedro Henríquez Ureña, valor excepcional del pensamiento americano, inteligencia precisa y sensibilidad de artista, en quien el arte y el destino del hombre, el espectáculo del mundo y los más profundos problemas del ser encontraban un observador apasionado. Verdadero humanista moderno, don Pedro, como se lo llamaba en el Instituto, era al mismo tiempo ameno y profundo, filósofo y artista, pensador original e investigador minucioso en las áreas de su especialización; su huella fue profunda en quienes tuvieron el privilegio de convivir con él.

Este hispanoamericano excepcional fue maestro en el sentido más cabal del término.

## A B R E V I A T U R A S

- AHAM*: Anales de Historia Antigua y Medieval. Buenos Aires.  
*ÆEM*: Anuario de Estudios Medievales. Barcelona.  
*BHi*: Bulletin Hispanique, Bordeaux.  
*Bib. Aut. Esp.*: Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.  
*BLit*: Buenos Aires Literaria. Buenos Aires.  
*BRAE*: Boletín de la Real Academia Española. Madrid.  
*CuH*: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid.  
*Clás. Cast.*: Clásicos Castellanos. Madrid.  
*DCELC*: J. COROMINAS, Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana, Madrid, 1954-56.  
*EE*: Estudios Escénicos. Barcelona.  
*EMP*: Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Madrid.  
*Fil*: Filología. Buenos Aires.  
*HMP*: Homenaje a Menéndez Pidal. Madrid, 1925.  
*HR*: Hispanic Review. Philadelphia.  
*MA*: Le Moyen Age. Bruxelles.  
*MLR*: The Modern Language Review. Oxford.  
*MST*: Medieval Studies. Toronto.  
*NBAE*: Nueva Biblioteca de Autores Españoles. Madrid.  
*NRFH*: Nueva Revista de Filología Hispánica. México.  
*Núm.*: Número. Montevideo.  
*RAE*: Real Academia Española. Madrid.  
*RFE*: Revista de Filología Española. Madrid.  
*RFH*: Revista de Filología Hispánica. Buenos Aires.  
*RHi*: Revue Hispanique. New York-Paris.  
*RLus*: Revista Lusitana. Lisboa.  
*Ro*: Romania. Paris.  
*EOcc*: Revista de Occidente. Madrid.  
*RPh*: Romance Philology. Berkeley, California.  
*RR*: The Romanic Review. New York.  
*StLing*: Studia Linguistica. Lund.

# S U M A R I O

## ARTÍCULOS

ALICIA C. DE FERRARESI, *Sentido y unidad de "Razón de amor"* p. 1; NILDA GUGLIELMI, *Los elementos satíricos en las "Coplas de la panadera"*, p. 49; JULIO RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, *La transposición de la realidad en el "Códice de autor viejos"*, p. 105; NÉLIDA SALVADOR, *Técnicas narrativas de Macedonio Fernández*, p. 127.

## NOTAS

JOSÉ AMÍCOLA, *El siglo XV y el teatro castellano*, p. 145; JOSÉ FRANCISCO GATTI, *"Le triomphe de Plutus" de Marivaux y "El triunfo del interés" de Ramón de la Cruz*, p. 171; LEDA SCHIAVO, *La parodia de Dante en "Luces de bohemia"*, p. 181.

## RESEÑAS

JULIO RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, *Fray Íñigo de Mendoza y sus "Coplas del Vita Christi"* (Frida Weber de Kurlat), p. 185; F. J. NORTON, *Printing in Spain 1501-1520* (Frida Weber de Kurlat), p. 192; OTHÓN ARRÓNIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española* (Graciela L. Reyes), p. 196; ALEXANDER A. PARKER, *Literature and the Delinquent. The Picaresque Novel in Spain and Europe. 1599-1753* (Celina Sabor de Cortazar), p. 201; DONALD MCGRADY, *Mateo Alemán* (Celina Sabor de Cortazar), p. 205; FRANCISCO RICO, *La novela picaresca y el punto de vista* (Celina Sabor de Cortazar), p. 210; *Two Cervantes Short Novels, "El curioso impertinente" and "El celoso extremeño"*, edited by Frank Pierce) (Frida Weber de Kurlat), p. 214; ANDRÉE COLLARD, *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española* (Melchora Romanos), p. 215; GASPAR MELCHOR DE JOVELLANOS, *Obras en prosa*. Edición, introducción y notas de José Caso González (Beatriz Elena Entenza de Solare), p. 220; BERTIL MALMBERG, *Lingüística estructural y comunicación humana. Introducción al mecanismo del lenguaje y a la metodología de la lingüística* (Élida Lois), p.

222; *Villamediana, Obras*. Edición, introducción y notas de Juan Manuel Rozas. (Marta Vassallo), p. 232; WERNER KRAUSS, *Miguel de Cervantes, Leben und Werk* (Elena Huber), p. 234; MAXIME CHEVALIER, *Los temas ariestescos en el romancero y la poesía española del siglo de oro* (Beatriz Elena Entenza de Solare), p. 237.

## NECROLOGÍAS

Antonio Rodríguez-Moñino (Frida Weber de Kurlat), p. 243;  
Guillermo de Torre (Julio Caillet-Bois), p. 245.





SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LA IMPRENTA  
DE LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
EL 17 DE DICIEMBRE DE 1971

## ÚLTIMAS PUBLICACIONES DEL INSTITUTO

RUBÉN BENÍTEZ, *Ensayo de una bibliografía razonada de Gustavo Adolfo Bécquer* (1961).

LEO SPITZER, *Sobre antigua poesía española* (1962).

FRIDA WEBER DE KURLAT, *Lo cómico en el teatro de Fernán González de Eslava* (1963).

AGUSTÍN DE ZÁRATE, *Historia del descubrimiento y conquista del Perú*. Edición crítica con introducción y notas por DOBOTHY McMAHON (1965).

HUGO W. COWES, *Relación Yo-Tú en el teatro de Pedro Salinas* (1965).

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Ensayos de literatura española y comparada* (1966).

FRIDA WEBER DE KURLAT, Diego Sánchez de Badajoz, *Recopilación en metro* (Trabajos de seminario) 1969.

### REVISTA DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA (RFE)

Publicación trimestral; al año un tomo de unas 450 páginas. Comprende estudios de lingüística y de literatura sobre temas españoles y da información de cuanto aparece en revistas y libros referente a filología española.

*Suscripción anual*: España, 250 pts.; extranjero, 360 pts.; *número suelto*: España, 75 pts.; extranjero, 105 pts.; *número doble*: España, 150 pts.; extranjero, 210 pts.

*Fundador*: Ramón Menéndez Pidal. *Director*: Dámaso Alonso.

*Subdirector*: Rafael de Balbín.

*Secretario*: Alfredo Carballo Picazo. Instituto "Miguel de Cervantes". Duque de Medinaceli, 4. Madrid 14. España.

Próximamente publicaciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

En prensa :

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Jerusalén: el tema literario de su cerco y destrucción por los romanos.*

En preparación :

BEATRIZ ELENA ENTENZA DE SOLARE, *El Cancionero manuscrito 1132 de la Biblioteca Nacional de Madrid.*