LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL (EL SIGLO XV)

Miguel Ángel Pérez Priego

Segunda edición



Editorial Universitaria Ramón Areces

UNED

ISBN-13: 978-84-9961-124-2

www.cerasa.es

LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL (EL SIGLO XV)

Segunda edición

Literatura Española y Teoría de la Literatura

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO
Catedrático de Literatura Española (UNED)

LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL (EL SIGLO XV)

Segunda edición

Editorial Universitaria Ramón Areces

UNED

Primera edición: mayo 2010
Primera reimpresión: octubre 2012
Segunda edición: julio 2013
Primera reimpresión: julio 2016
Segunda reimpresión: septiembre 2018
Tercera reimpresión: julio 2019
Cuarta reimpresión: octubre 2019
Quinta reimpresión: julio 2020
Sexta reimpresión: octubre 2020
Séptima reimpresión: julio 2021
Octava reimpresión: septiembre 2021
Novena reimpresión: octubre 2021
Décima reimpresión: octubre 2021
Undécima reimpresión: noviembre 2021
Duodécima reimpresión: julio 2022
Décimotercera reimpresión: agosto 2023
Décimo cuarta reimpresión: julio 2024

Reservados todos los derechos.
Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, S.A. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.conlicencia.com) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© EDITORIAL CENTRO DE ESTUDIOS RAMÓN ARECES, S.A.
Tomás Bretón, 21 - 28045 Madrid
Teléfono: 915.398.659
Fax: 914.681.952
Correo: cerasa@cerasa.es
Web: www.cerasa.es

ISBN-13: 978-84-9961-124-2
Depósito legal: M-22.485-2013

Impreso por: Campillo Nevado, S.A.
Desierto de Tabernas, 8
28320 Pinto (MADRID)

Impreso en España / *Printed in Spain*

Índice

INTRODUCCIÓN 11

INTRODUCCIÓN A LA SEGUNDA EDICIÓN 15

CAPÍTULO 1: LA POESÍA CORTESANA DEL SIGLO XV 17

1. La poesía de cancioneros 17
   1.1. Los cancioneros poéticos 17
   1.2. Poetas del *Cancionero de Baena* 19
   1.3. El *Cancionero de Palacio* 25
   1.4. El *Cancionero de Estúñiga* y la poesía en la corte de Alfonso V .. 27
   1.5. Otros cancioneros. El *Cancionero General* 29
2. Poetas de la segunda mitad del siglo 31
   2.1. Gómez Manrique 31
   2.2. Antón de Montoro 34
   2.3. Diego del Castillo 37
   2.4. Fray Íñigo de Mendoza 39
   2.5. Fray Ambrosio Montesino 45
   2.6. Juan del Encina 46
   2.7. Florencia Pinar y otras mujeres poetas 57

CAPÍTULO 2. LOS GRANDES POETAS: SANTILLANA, MENA Y MANRIQUE 71

1. El Marqués de Santillana 71
   1.1. Perfil biográfico 71
   1.2. El humanismo de Santillana: biblioteca y traducciones 72
   1.3. Primera obra poética: las serranillas 74

1.4. Los poemas alegóricos y narrativos 78
1.5. Poesía moral y otros poemas 82
1.6. Los sonetos 88
2. Juan de Mena 90
2.1. Biografía 90
2.2. Poesía de amores 92
2.3. Versos de elogio y vituperio 97
2.4. La poesía político-alegórica de la *Coronación del Marqués de Santillana* 99
2.5. El *Laberinto de Fortuna* 100
2.5.1. Dedicatoria al rey Juan II 100
2.5.2. Argumento: la casa de Fortuna y los círculos de los planetas 101
2.5.3. Los temas 106
2.5.4. Estilo y métrica 108
2.5.5. Las fuentes 109
2.6. Las coplas morales 110
2.7. La obra en prosa 111
3. Jorge Manrique 115
3.1. Biografía 115
3.2. La poesía de cancionero 116
3.3. Las *Coplas sobre la muerte de su padre* 123
3.3.1. Composición y estructura 123
3.3.2. Reflexión sobre la muerte 124
3.3.3. *Ubi sunt?* 126
3.3.4. El epicedio del maestre don Rodrigo 130
3.3.5. El *auto* de la muerte 131

CAPÍTULO 3. OTRAS MANIFESTACIONES POÉTICAS: LA LÍRICA TRADICIONAL. EL ROMANCERO. LA POESÍA SATÍRICA 137

1. La Lírica Tradicional 137
1.1. Proceso de dignificación 137
1.2. Temas de la lírica tradicional 139
1.3. Forma poética 145
2. El Romancero 147
2.1. Características generales 147
2.2. Romances históricos 150
2.3. Romances literarios 155
2.3.1. Romances épicos castellanos 155
2.3.2. Romances carolingios 161
2.3.3. Romances bíblicos y clásicos 164
2.4. Romances líricos 164

3. La Poesía Satírica 166
3.1. Las *Coplas de la Panadera* 167
3.2. Las *Coplas del Provincial* 170
3.3. Las *Coplas de Mingo Revulgo* 173
3.4. Las *Coplas del tabefe* 178

CAPÍTULO 4. MODALIDADES DE LA PROSA EN EL SIGLO XV .. 183

1. La escritura de la historia 184
1.1. Las crónicas del siglo XV 184
1.2. Biografías 192
1.2.1. *El Victorial* 192
1.3. Semblanzas y retratos 196
1.3.1. Las *Generaciones y semblanzas* 196
1.3.2. Los *Claros varones de Castilla* 197
2. Los libros de viajes 201
2.1. La *Embajada a Tamorlán* 202
2.2. Las *Andanzas y viajes*, de Pero Tafur 206
2.3. Los *Diarios* de Colón 209
3. La prosa de ficción 216
3.1. El relato breve 216
3.1.1. El *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho* 216
3.2. Libros de caballerías 220
3.2.1. El *"Amadís"* primitivo 222
3.2.2. Novelas cortas de tema caballeresco 224
3.3. La ficción sentimental 226
3.3.1. Características generales 226
3.3.2. Juan Rodríguez del Padrón y su *Siervo libre de amor* .. 228
3.3.3. Juan de Flores 233
3.3.4. Diego de San Pedro y la *Cárcel de amor* 235
4. Algunos escritores humanistas 243

CAPÍTULO 5. EL TEATRO. LA CELESTINA 255

1. El teatro en el siglo XV 255
1.1. Teatro religioso 255
1.2. Teatro profano 258
1.3. Juan del Encina 263
1.4. La *Danza de la muerte* 272
2. *La Celestina* 275
2.1. Presentación de la obra 275
2.2. Fernando de Rojas 276
2.3. El argumento y los personajes 278

2.4. Celestina 287
2.5. Una sociedad decadente 292
2.6. Género literario 297
2.7. Estilo y lengua literaria 299

APÉNDICES 303

I. Comentarios de textos literarios del Siglo xv 305
1. Comentario de una canción ("Ya, mi bien, vos remediad") 305
2. Comentario de un fragmento del *Laberinto de Fortuna* ("La muerte de Lorenzo d'Ávalos") 307
3. Comentario de lírica tradicional ("Al alba venid, buen amigo") 313
4. Comentario del romance del *Prisionero* 315
5. Comentario de un texto en prosa (Retrato de don Enrique de Villena) 318
6. Comentario de un texto de *La Celestina* ("El conjuro", auto III) 321

II. Instrumentos críticos para la interpretación del texto 326
1. La edición del texto 326
2. La comprensión del texto 333
3. La interpretación del texto 336
4. Las referencias culturales del texto 340

III. La teoría poética de la época 344
1. Prólogo del *Cancionero de Baena* 344
2. *Prohemio e carta* que el Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal 348
3. Juan de Mena, Preámbulos a la *Coronación del Marqués de Santillana* . 353
4. Juan del Encina, *Arte de poesía castellana* 354

IV. La recepción de los autores antiguos 363
1. Homero 363
2. Platón 364
3. Aristóteles 367
4. Cicerón 367
5. César 369
6. Virgilio 370
7. Ovidio 375
8. Séneca 376
9. Carta del Marqués de Santillana a su hijo don Pero González, cuando estaba estudiando en Salamanca 377

Introducción

Es el siglo xv una época fundamental en la historia de la literatura española y de la cultura, en general. Es un tiempo ya de plena creación literaria, de estimación de lo literario, que cobra valor absoluto como creación estética y no sólo como algo pragmático. Se forma asimismo una mayoría letrada, a la que se adhieren muchos nobles y caballeros, que tiene en la literatura una de sus actividades primordiales. La lengua castellana, por su parte, logra el pleno reconocimiento de lengua literaria, hasta entonces prácticamente monopolizado por el latín.

La literatura alcanza, en efecto, unas dimensiones que no había conseguido hasta entonces. A lo largo del siglo, se desarrollan y amplían todos los géneros literarios. En poesía, es espectacular la producción que se registra: más de siete mil poemas y unos setecientos poetas de nombre conocido. El teatro se consolida por fin como producto literario que se recoge por escrito y ocupa como escenarios iglesias, palacios, universidades o plazas públicas. La prosa se abre a las más diversas manifestaciones, como la crónica, la biografía, el retrato, el libro de viajes, el tratado doctrinal o teológico, la ficción caballeresca, la ficción sentimental, o las traducciones de todo género.

La lengua lógicamente se va moldeando y adaptando a cada uno de esos géneros y va enriqueciendo sus posibilidades expresivas en un lento proceso de maduración, hasta llegar a la lengua precisa y clara, al castellano casi perfecto del Renacimiento. Es un proceso de depuración y de descubrimiento de registros, en el que se distinguen dos momentos: uno de imitación del latín, de cultismo y retoricismo, y otro de busca de una lengua más natural y propia. Así puede apreciarse, por ejemplo, en el desarrollo de la poesía y de la lengua poética.

La poesía castellana vive en el siglo xv su primera etapa de plenitud creadora, tanto por el hallazgo de una lengua poética como por la adhesión que hacia ella se produce. En efecto, la poesía se convierte en la dedicación cortesana

más refinada, que interpretan multitud de caballeros y también algunas damas, y se recopila y atesora en ricos manuscritos ornamentados que lujosamente se difunden por las cortes más selectas. De igual modo, la lengua castellana se proclama como lengua lírica en herencia y sucesión del gallego-portugués. A partir de ahí el castellano va a debatirse entre la imperfección y la aptitud. Contrastado con el latín, será lengua imperfecta para los poetas latinizantes, que buscarán en el cultismo y la retórica su aptitud. Con el final del siglo, se irá descargando de esas adherencias y apuntará una lengua más propia y capaz. Temas y formas poéticas, modelos y orientaciones nuevas se sucederán bulliciosamente a lo largo de todo el siglo. La refinada poesía cortés, de obsesiva dedicación amorosa, alternará con la poesía más ocasional de elogio y vituperio, e incluso contemplará cómo se abre paso la poesía popular de los romances y la lírica tradicional. Los modelos franceses e italianos inspirarán mucha de aquella poesía, especialmente en la construcción del poema, lírico o narrativo, y en el revestimiento sutil de la alegoría que utilizarán tantos poemas de la época. En los modelos clásicos, griegos y latinos, lo que se busca son sus materias y sentencias, y se intenta seguirlos de lejos en sus maneras de decir. Se llega a veces al experimento extraordinario de nuevas formas, como la del soneto que mueve a Santillana, o a la de la recuperación del romance a través del juego poético, como hacen los poetas de la corte de Isabel la Católica. Desde cualquier punto de vista, estamos ante una etapa poética enormemente sugestiva, llena de descubrimientos y de logros, poblada de un elevado número de poetas principales de nuestra historia literaria y de infinidad de poetas menores de mucho interés, una etapa en la que la poesía española entra en la senda de la modernidad.

En lo político, la historia del siglo XV está marcada por el gobierno de la dinastía Trastámara. Ésta llega al trono en 1369 con Enrique II, hijo bastardo de Alfonso XI y Leonor de Guzmán, tras haber dado muerte al hijo legítimo Pedro I en Montiel. A Enrique le sucederán en breve tiempo Juan I y Enrique III, que logran una cierta consolidación del reino, con el nombramiento de diversos títulos nobiliarios y una voluntariosa política exterior, como refleja la sorprendente embajada diplomática a Tamorlán, rey de Persia.

En la minoría de edad de Juan II se produce la regencia de Fernando de Antequera, que será coronado rey de Aragón en 1414, y cuyos hijos, los infantes de Aragón, promoverán largas discordias en Castilla reclamando derechos de gobierno y señoreando los reinos de Navarra y de Nápoles. La mayoría de edad de Juan II viene marcada por el valimiento de don Álvaro de Luna, que ejercerá su poder frente a buena parte de la nobleza y a los infantes de Aragón, defendiendo la autoridad real y proponiendo al rey un programa de gobierno. Quizá la ambición desmedida de don Álvaro y el propio poder de la nobleza terminan dando con el valido en el patíbulo. El reinado de Enrique IV, tras una primera fase de cierta prosperidad, se despeña en una triste etapa de desgobierno y de abandono de sus obligaciones de rey. Su segundo matrimonio y el nacimiento de Juana la Beltraneja, la muerte de su hermano Alfonso, al que habían tratado de entronizar los nobles, y la aparición en escena de la princesa Isabel ocupan la etapa más negativa de su reinado.

Con la llegada al trono de los Reyes Católicos y tras la guerra civil desencadenada por la defensa de los derechos de Isabel, se producirá la unificación del reino y en gran medida su pacificación. Queda pendiente la política en Italia y las guerras intermitentes con Francia. Se culmina por fin la reconquista con la toma de Granada, tras una dura guerra final de asedios y escaramuzas en la vega. La conversión o expulsión de judíos y moriscos será un episodio interminable y determinante de la historia posterior. La expansión por el Atlántico, con la conquista de Canarias y los anhelos de empresas africanas son un logro en la política exterior. La gran empresa de Colón y la incorporación de nuevas y lejanas tierras a la corona suponen algo ciertamente extraordinario.

Las relaciones de la realeza con la nobleza son complejas. El poder absoluto del rey es aceptado, pero sufre algunos condicionamientos. Juan I multiplica los títulos nobiliarios (duque, conde, marqués), títulos que otros monarcas también seguirán otorgando a lo largo del siglo. Los nobles aspirarán igualmente a los grandes títulos de las órdenes militares (maestre) o del ejército (almirante). A la nobleza de cuna se le superpone una nobleza de mérito, con lo que se extiende ampliamente la condición de caballero. A la cancillería real llegan personas formadas fuera de la caballería, letrados con estudios de latín y educados en estudios generales. El noble y el caballero buscan también su formación letrada, se crea un gusto por el saber. Diversos nobles, como el conde de Haro, el de Benavente o el marqués de Santillana, forman bien nutridas bibliotecas de libros adquiridos o hechos copiar y traducir. Los eclesiásticos igualmente se forman cada vez con más estudio en teología y letras latinas, conocimientos que adquieren en seminarios y universidades, como la de Salamanca, en torno a la cual crece una activa vida intelectual.

El aprecio por el libro y su difusión es otro síntoma de los nuevos tiempos. Se valora el libro de la antigüedad, que se hace copiar y muchas veces traducir, para poder conocer e imitar sus contenidos. Se aprecia el valor de los clásicos como modelos de comportamiento y, de manera progresiva, como modelos de decir. También se cuida de recoger cuidadosamente, cuando no de corregir y pulir, la creación propia. Se recopilan lujosos cancioneros, pero también el poeta cuida la transmisión de sus versos. De las obras mejores se multiplican las copias, como del *Laberinto de Fortuna*, los *Proverbios* de Santillana o las *Coplas* de Manrique. La invención y desarrollo de la imprenta, desde la década de 1470, modificó notablemente el proceso. Se editaron prioritariamente los textos doctrinales y universitarios, los de contenido religioso y político, pero también muchas obras de creación literaria. Fue muy importante para obras como *La Celestina*, que se formó a través de un proceso de amplificación del texto, primero como *Comedia* y luego como *Tragicomedia*, debido a la demanda de los lectores, que pedían su ampliación.

Muchas obras, sin embargo, se siguieron transmitiendo manuscritas. En copias diversas quedó recluida la mayor parte de la poesía de cancioneros (desde los sonetos de Santillana a los poemas líricos de Mena o de Manrique). Sólo la publicación del monumental *Cancionero General*, por las prensas valencianas de Juan Jofre, en 1511, pudo proyectar la lírica del siglo XV a todo el Siglo de Oro. Manuscritos quedaron los libros de viajes y las crónicas reales, de Juan II a los Reyes Católicos, aunque sí fueron impresas otras obras de carácter historiográfico, como la la fantasiosa *Crónica abreviada* de Diego de Valera o la galería de retratos de Fernando de Pulgar en sus *Claros varones de Castilla*, varias veces editados desde 1486.

Introducción a la segunda edición

Cumplidos los tres primeros años de la salida de este libro y dada su buena aceptación por parte los estudiantes de Grado y por el público lector en general, la editorial y el autor han creído conveniente publicar una nueva edición que, en la medida de lo posible, mejorara el anterior resultado. En esta segunda edición, en efecto, se ha procedido a revisar el texto y a completarlo en algunos puntos, sin modificar nada sustancial de sus contenidos. Se han corregido algunas erratas del texto, que se habían deslizado en la primera edición. Se han añadido algunas notas explicativas al pie de los poemas que más dificultades presentaban en su léxico. Se ha completado algún capítulo con el análisis y comentario de alguna obra no tenida antes en cuenta (como el caso de los *Gozos*, en el dedicado al Marqués de Santillana) o con el añadido de un apartado completo (como el capítulo de la prosa, en el que hemos creído necesario incluir el estudio de algunos humanistas con el fin de ofrecer una visión más amplia del tema). Por último, se han enriquecido y mejorado los Apéndices. En ellos, hemos querido ofrecer unas páginas instrumentales y complementarias que ayudaran a entender mejor la exposición de las temas. Se ofrecen, por tanto, una serie de comentarios de texto, que ilustrarán de forma práctica cada uno de los temas abordados. De manera resumida y abreviada, se presentan a continuación algunos instrumentos críticos para la interpretación del texto, que van desde consideraciones sobre la edición del texto a la comprensión de sus referencias culturales. En otras páginas, se ofrecen transcritos los principales textos sobre teoría poética de la época, del *Prologus Baenensis* al *Arte de poesía* de Juan del Encina. Finalmente, se han recogido diversos testimonios sobre la recepción de algunos de los principales autores de la Antigüedad. Son referencias muy elocuentes del conocimiento y estima que por entonces se tenía de aquellos autores, cuyas obras se traducían prácticamente por primera vez al castellano.

Madrid, junio de 2013

CAPÍTULO 1

La poesía cortesana del siglo XV

1. LA POESÍA DE CANCIONEROS

1.1. Los cancioneros poéticos

Durante buena parte de la Edad Media, fue el gallego-portugués la lengua en que se compuso la lírica culta en la Península Ibérica. Esa lengua dominaba en las cortes literarias y hasta un rey como Alfonso X escribía en ella su obra poética, como hace en las *Cantigas de Santa María* (h. 1270). Por eso, todavía a mediados del siglo XV, podía escribir el Marqués de Santillana en su célebre *Proemio e carta*:

> no ha mucho tiempo cualesquier decidores y trovadores de estas partes, agora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa.

Pero hay un momento en que la escuela gallego-portuguesa se extingue y el centro poético se desplaza a Castilla. Aunque iniciado algunos años atrás, ese proceso se ha cumplido en los comienzos del siglo XV. La fecha de 1350, cuando moría el conde de Barcelos y legaba a su sobrino Alfonso XI de Castilla "un livro de cançôes", puede entenderse como simbólica de la transmisión del testigo de la primacía poética a Castilla. El propio Alfonso XI, hacia 1339, escribía ya un poema en castellano dedicado a su célebre amante doña Leonor de Guzmán:

> En un tiempo cogí flores
> del muy noble paraíso,
> cuitado de mis amores
> y del su fermoso riso;
> ca siempre vivo en dolor
> y ya lo no puedo sofrir;
> más me valiera la muerte
> que en este mundo vivir...

Desde entonces comienza una intensa actividad poética en castellano, que cubre todo el final de la Edad Media y que, según los cálculos más recientes, cuenta con unos setecientos poetas y más de siete mil composiciones poéticas. Tal inusitada eclosión literaria estuvo favorecida, sin duda, por la expansión de una sociedad cortesana que incorpora la poesía a sus hábitos y ocupaciones, con una concepción cada vez más trascendente y artística de ella. El prólogo del *Cancionero de Baena*, el *Prologus Baenensis*, marca ya ese nuevo concepto de la poesía frente al puro divertimiento cortesano, al definirla como un arte elevado y sutil para el hombre cultivado, que haya frecuentado cortes, que sea cortés, agudo y se finja enamorado:

> El arte de la poetría e gaya ciencia es una escritura e composición muy sutil e bien graciosa (...) es arte de tan elevado entendimiento e de tan sutil ingeño que la no puede aprender ni haber ni alcanzar ni saber bien ni como debe, salvo todo omne que sea de muy altas e sutiles invenciones e de muy elevada e pura discreción e de muy sano e derecho juicio, e tal que haya visto e oído e leído muchos e diversos libros e escrituras e sepa de todos lenguajes, e aún que haya cursado cortes de reyes e con grandes señores e que haya visto e platicado muchos hechos del mundo, y finalmente que sea noble hidalgo e cortés e mesurado e gentil e gracioso e polido e donoso e que tenga miel e azúcar e sal e aire e donaire en su razonar, e otrosí que sea amador e que siempre se precie e se finja de ser enamorado (...)

Esa cuantiosa producción poética se nos ha transmitido en unas colecciones de textos que conocemos con el nombre de *cancioneros*. Aunque a veces se utiliza el término *cancionero* con un sentido muy amplio, podemos considerar con propiedad que existen unos setenta cancioneros que contienen un número de composiciones suficientemente representativo (en torno a las veinticinco) para calificarlos de tales.

Los cancioneros son de diferentes tipos y características: hay cancioneros manuscritos y cancioneros impresos, cancioneros colectivos y cancioneros individuales. Los cancioneros manuscritos suelen ser espléndidos códices escritos en pergamino, con bellas miniaturas, adornos y dorados de diversos motivos en los folios, y un texto en letra muy cuidada, por lo general, humanística redonda, con iniciales y orlas a varias tintas. Todo ello indica su alto destino cortesano o incluso regio, como podemos apreciar, por ejemplo, en el *Cancionero de Estúñiga*, en el de *Roma*, en el de *Venecia* o en el propio *Cancionero de Baena*. En cambio, la utilización del papel, sin adornos ni iniciales y una sola tinta, o la presencia de varios copistas, denota por lo común un destino menos elevado para el códice.

Por lo general, estos cancioneros colectivos se formaron en las cortes reales o nobiliarias a través de un complicado proceso, que no siempre conocemos bien, pero que a veces permite emparentar unos cancioneros con otros. Muchos de ellos se basan en lo que se ha llamado una "tradición nuclear" e integran una colección de poesías, creada más o menos al azar; esto es, usando los materiales y núcleos poéticos más generales que se tenían a mano (quizá cuadernos, cartapacios, cancionerillos) y añadiendo algunas obras producidas en el ámbito local. Así hacen el navarro *Cancionero de Herberay* o el napolitano *Cancionero de Estúñiga*, que recogen un núcleo de unos cuarenta poemas comunes a otros cancioneros castellanos, al que añaden otra larga serie producida en aquellas cortes particulares, ya sea la de Leonor de Navarra ya la de Alfonso V de Nápoles. Otros cancioneros siguen un criterio que se ha llamado "clasificado", y constituyen así una recopilación organizada con un criterio selectivo, sobre la base de autores, temas y géneros.

1.2. Poetas del *Cancionero de Baena*

Este último es el criterio utilizado en el *Cancionero de Baena*, el cancionero más antiguo de todos, recopilado por Juan Alfonso de Baena en torno a 1430 para el rey Juan II de Castilla y su esposa, la reina doña María, a quienes fue ofrecido en febrero de 1445. En realidad, los poetas que se recogen en él (unos cincuenta y casi seiscientas composiciones) pertenecen a un período poético anterior, de manera que lo que viene a reflejar la obra es la poesía de fines del siglo XIV y primeros años del XV, cuando se está produciendo el abandono del gallego por el castellano y comienzan a introducirse modas francesas e italianas. El criterio que Baena siguió en la ordenación de los poetas fue el de la configuración de una especie de galería poética, distribuida por autores (con rúbricas o encabezamientos extensos, que contenían muchas veces un resumen biográfico y una explicación de la escritura del poema) y, dentro de cada uno de ellos, los géneros que habían cultivado, aunque ese orden se complica en el caso de los poemas colectivos (como las preguntas y respuestas poéticas), en los que tienen que intervenir consecutivamente diversos autores.



Poetas representativos de las dos tendencias o escuelas del *Cancionero de Baena* son Villasandino e Imperial.

Alfonso Álvarez de Villasandino desempeñó oficio de poeta durante más de medio siglo, en las cortes sucesivas de Enrique II, Juan I, Enrique III y Juan II. Forma parte del más antiguo grupo de trovadores castellanos, junto a Pero Ferrús, Macías, Garci Fernández de Gerena o el Arcediano de Toro, sobre los que todavía pesa la tradición poética gallego-portuguesa. La obra de Villasandino comprende unos doscientos poemas, muy variados en formas y temas, que vienen a constituir una animada crónica poética personal y de la corte. Muchos fueron compuestos por encargo, como el solicitado por el adelantado Pero Manrique "cuando andaba enamorado de su mujer", o el dirigido a María de Cárcamo, manceba de Enrique II, escrito todavía en una lengua híbrida de gallego y castellano:

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por amor e loores de doña María de Cárcamo, manceba que fue del dicho rey don Enrique.

¡Biva sempre ensalçado
o Amor maravilloso,
por el qual, sin duda, oso
dezir que só enamorado!
Amor, Esforço e Ventura,
en concordia, sin errança,
todos tres con gran mesura
guarnesceron miña lança.
Amor me deu esperança,
Esforço noble osadía,
Ventura, que al mundo guía,
me faz'amar e amado.
Desque me vi garnescido
de arnés de tal valía,
omne de o mundo nascido
non ovo tanta alegría.
Longe de toda folía
vi ante os ollos meus
una rosa que fiz'Deus
fermosa de alto estado.
Cuando ben mirei su gesto,
seu falar e noble riso,
lindo rostro, claro, onesto,
aire, luz de Paraíso,
entón quise e ela quiso
que foise seu servidor;
ésta teño por señor,
de otro ben non he cuidado.
Ésta siempre será ley:
que meresce ser servida,
e jamáis partiréi
miña entención complida.

Ora veña morte o vida
non faría otra mudança,
pois l'amo con lealtança
e non por fol gasallado.
Ya todo ben pensamento
será sempre en aquela
que per seu merescimiento
chaman todos linda estrela;
si es dona o donzela,
por mí non será sabido
fasta el mal ser abenido
e eu ledo e muy pagado.

A veces estos poemas cobraban un tono difamatorio, como el decir "contra una dueña deste reino por manera de la afear e deshonrar, por ruego de un caballero que gelo rogó muy afincadamente, por cuanto la dicha dueña no quiso aceptar sus amores". Muy numerosas son, en cambio, las composiciones laudatorias, casi siempre con petición de favor, como las dirigidas al infante don Fernando por la victoria de Antequera, o las escritas en loores y petición de ayuda a Juan II, en demanda de aguinaldo al rey, suplicando merced a la reina doña Catalina, o en loor de la ciudad de Sevilla que le recompensará con algunos favores:

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez a la dicha cibdad de Sevilla, e fízogela cantar con juglares otra Navidad e diéronle otras cien doblas.

Linda sin comparación,
claridad e luz de España,
plazer e consolación,
briosa cibdad estraña,
el mi coraçón se baña
en ver vuestra maravilla,
muy poderosa Sevilla,
guarnida d'alta compaña.
Paraíso terrenal
es el vuestro nombre puro;
sobre cimiento leal
es fundado vuestro muro,
onde bive Amor seguro
que será siempre ensalçado;
si esto me fuer' negado,
de maldizientes non curo.
Desque de vos me partí
fasta agora, que vos veo,
bien vos juro que non vi
vuestra egual en aseso;
mientra más miro y oteo
vuestras dueñas e donzellas,
resplandor nin luz de estrellas
non es tal, según yo creo.
En el mundo non ha par
vuestra lindeza e folgura,
nin se podrían fallar
dueñas de tal fermosura;
donzellas de gran mesura,
que en vos fueron criadas,
éstas deven ser loadas
en España de apostura.
Una cosa que non es
–si en vos fuesse, sería
más guarnido vuestro arnés
de plazer e de alegría–:
que la flor de gran valía
en el mundo ensalçada,
si fiziesse en vos morada,
vuestro par non avería.

Francisco Imperial es el poeta más importante de la llamada segunda escuela del cancionero, en la que se incluyen también Fray Diego de Valencia, Ferrán Manuel de Lando, Diego y Gonzalo Martínez de Medina, Ruy Páez de Ribera y Ferrán Sánchez de Talavera. Nacido hacia 1372, era natural de Génova y morador de Sevilla, donde en 1404 desempeñaba el puesto de lugarteniente del almirante de Castilla y donde desarrolló su actividad poética hasta 1409, fecha probable de su muerte. Su obra recorre varias etapas, a lo largo de las cuales va ensayando diversos experimentos poéticos tratando de imitar también distintos modelos literarios. Sus primeros poemas, anteriores a 1404, son decires amatorios, en los que la tradición gallega y castellana se ve enriquecida con motivos de la poesía cortés francesa y del estilnovismo italiano. Hay algún poema alegórico, como el que narra la visión de cuatro damas en un vergel, las cuales personifican a Castidad, Humildad, Paciencia y Lealtad. También interviene en una controversia poética sobre el tema de Fortuna, con motivo de la sustitución que promueve Enrique III del condestable Ruy López Dávalos por Pedro de Frías. De esa etapa el poema más famoso y polémico, a juzgar por el número de réplicas que tuvo entre los contemporáneos debido a lo arriesgado de sus hipérboles religiosas, es el compuesto por amor y loores de una hermosa dama sevillana, a la que llamó *Estrella Diana*, y vio un día "yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Santa Ana fuera de la cibdat":

Este dezir fizo el dicho Micer Francisco Imperial por amor e loores de una fermosa muger de Sevilla que llamó él Estrella Diana, *e fízolo un día que vido y la miró a su guisa, ella yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Sant' Ana fuera de la cibdad.*

Non fue por cierto mi carrera vana
passando la puente de Gudalquevir
atán buen encuentro, que yo vi venir
ribera del río, en medio Triana,
a la muy fermosa Estrella Diana,
cual sale por mayo al alba del día,
por los santos passos de la romería.
¡Muchos loores aya Santa Ana!
E por galardón demostrarme quiso
la muy delicada flor de jazmín,
rosa novela de oliente jardín,
e de verde prado gentil flor de liso.
El su gracioso e onesto riso,
semblante amoroso e viso suave
propio me paresce al que dixo "Ave"
cuando embiado fue del Paraíso.
Callen poetas e callen autores,
Omero, Oracio, Vergilio e Dante,
e con ellos calle Ovidio *De Amante*
e cuantos escrivieron loando señores,

que tal es aquesta entre las mejores
como el lucero entre las estrellas,
llama muy clara a par de centellas
e como la rosa entre las flores.
No se desdeñe la muy delicada
Eufregimia griega, de las griegas flor,
ni de las troyanas la noble señor
por ser aquesta atanto loada;
que en tierra llana e non muy labrada
nasce a las vezes muy oliente rosa:
assí es aquesta gentil e fermosa
que tan alto meresce de ser comparada.

(*novela*: nueva; *al que dixo Ave*: Gabriel; *Eufregimia*: Ifigenia, hija de Agamenón, pretendida de Aquiles; *de las troyanas la noble señor*: Helena)

También son de entonces los poemas dedicados a doña Angelina de Grecia, misteriosa dama de procedencia oriental que recibe Enrique III como regalo de Tamerlán en 1403, así como otras dos composiciones dedicadas a Isabel González, manceba del conde de Niebla. De 1405 es el *Decir de los siete planetas*, en celebración del nacimiento del rey Juan II, una visión alegórica en la que los siete planetas ofrecen al recién nacido cada uno una doncella que simboliza una de las virtudes, que deben adornar el buen gobierno del príncipe. En el poema se combinan elementos dramáticos y narrativos, y podríamos considerarlo la primera construcción alegórica de amplios vuelos de Imperial, en la que aún prevalece la imitación de obras francesas, como el *Roman de la Rose*, sobre la *Commedia* de Dante. Pronto, sin embargo, se impondrá ésta en poemas como el que comienza "Vuestra llaga, amigo, es incurable", que introduce una serie de consideraciones sobre la predestinación, con argumentos tomados del *Purgatorio* dantesco y aplica el nombre de "Beatriz santa" a la teología.

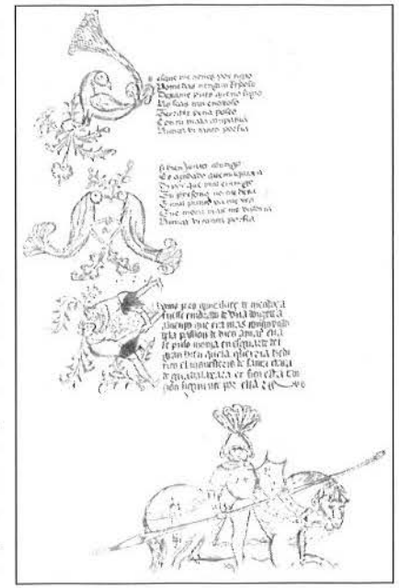
En el *Decir de las siete virtudes*, de 1407, es ya plena la imitación dantesca y esencial el empleo del endecasílabo. El poema consta de cincuenta y ocho coplas de arte mayor y representa una visión del poeta en la que se ve transportado al paraíso terrenal, el alma de Dante viene a su encuentro y le invita a que le acompañe para contemplar las siete estrellas, que simbolizan las siete virtudes, al tiempo que le hace reparar en las siete sierpes que les han acompañado hasta el arroyo que rodea el paraíso, y que representan a los siete pecados capitales. Dante se encarga de explicar al poeta toda la simbología de virtudes y pecados, para lanzar a continuación una dura invectiva contra la ciudad de Sevilla, denunciando que las siete sierpes anidan en su seno y oscurecen la luz de las estrellas. No obstante, profetiza la reinstauración de la Justicia a cargo del que es ahora "niño moçuelo" (Juan II) y el castigo de los abusos y desmanes:

Dezir de Micer Francisco a las siete virtudes

El tiempo perder pesa a quien más sabe
e dende aqueste principio yo tomo;
non es menester que por mí se alabe,
a me laudandum non sum sufficiens homo,
non en tanto nin en cuanto nin en como.
Empero loando el principio tomado,
por yo non estar un día ocupado,
de la mi edad non aún en el somo.
Cerca la ora qu'el planeta enclara,
al oriente, que es llamada Aurora,
fuéme a una fuente por lavar la cara
en un prado verde que un rosal enflora;
e ansí andando, vínome a essa ora
un grave sueño, maguer non dormía,
mas contemplando la mi fantasía
en lo que el alma dulce assabora (...)
Era en vista benigno y suave,
e en color era la su vestidura
ceniza o tierra que seca se cave,
barva e cabello albo sin mesura.
Traía un libro de rica escriptura,
escripto todo con oro muy fino,
e començava "En medio del camino",
e del laurel corona e centura (...)
La cuarta de las cuatro e la setena
Sardanápala ha nombre propiamente;
de suzios vizios nunca se enfrena
e deleita en ellos muy vilmente.
El fedor dellas, fijo, ciertamente
el aire turba tanto sin mesura,
en nuestro regno, que la fermosura
de aquestas dueñas non vee la gente.
¡Oh cibdad noble, pues te esmeraste
en todo el regno por más escogida,
que destas sierpes una non dexaste,
que todas siete en ti han guarida!
Vergüença vergüence, tú mal regida,
vergüença vergüence e espelunca,
que luengo tiempo ha que en ti nunca
passó la lança nin fue espada erguida (...)
Mírate, ciega, mírate el seno,
mira tus faldas, después el regaço,
mira las riendas e mira el freno
si en ti queda sano algún pedaço.
Miémbrate, triste, que eres gran braço
de todo el regno, siquiere ave duelo
de la adolecencia del niño moçuelo,
e guarda, guarda, guárdate del maço (...)
A los tus sucesores claro espejo
será ¡mira! el golpe de la maza,
será ¡mira! el cuchillo bermejo
que cortará doquier que falle raça;
estonces luzirá en toda plaça
la cuarta dueña de aquestas estrellas
e cantarán todas estas donzellas:
"¡Biva el Rey do justicia ensalça!"

(*a me laudandum non sum sufficiens homo*: "no soy yo el hombre indicado para alabarlo"; *fuéme*: me fui; *maguer*: aunque; *assabora*: saborea; *"En medio del camino"*: es el verso con que comienza la *Divina Commedia* de Dante; *centura:* cinturón; espelunca: cueva; *miémbrate*: acuérdate; *siquiere ave duelo*: siquiera ten compasión)

El poeta prosigue el viaje con su guía hasta llegar al empíreo, donde contempla la rosa celeste. Terminada la visión, despierta en un jardín con la *Divina Commedia* en sus manos. El poema, como se advierte, es la obra en que Imperial lleva a cabo su creación más ambiciosa, asentada sobre una sólida construcción alegórica, una lengua elaborada llena de cultismos y alusiones cultas, en un metro elevado, y todo bajo la imitación de Dante como modelo. Ésta se refleja sobre todo en la visión alegórica y el viaje sobrenatural acompañado del guía y maestro, así como en la exposición de un orden moral de virtudes y pecados y su proyección en la situación política del reino, aparte de infinidad de recursos estilísticos y el intento de imitar el endecasílabo italiano.



1.3. El *Cancionero de Palacio*

Representativo de la actividad poética de la corte castellana de Juan II es el *Cancionero de Palacio,* que puede fecharse entre 1437 y 1442. Se trata de una amplia colección, de unos cuatrocientos poemas, recopilados sin un orden sistemático, de manera que se suceden nombres de autores y poemas, carentes también de ordenación temática. El cancionero refleja el ambiente aristocrático y cortesano de la corte de Juan II de Castilla, también con referencias a la corte aragonesa y las campañas italianas de Alfonso V. Domina en la colección el tema amoroso y quedan bastante relegados los temas graves didácticos y morales. Sí hay, en cambio, presencia del tema histórico, no muy frecuente en los cancioneros. Recoge composiciones de autores muy diversos, desde el propio rey Juan II y el condestable don Álvaro de Luna a los miembros más ilustres de la nobleza.

Del rey Juan II se incluyen cuatro composiciones, todas de amores, entre ellas esta canción quejándose del poder del Amor. Se trata de una canción elegantemente compuesta, de una sola estrofa, con todas sus partes bien marcadas (pie, mudanza, vuelta y estribillo):

Amor, yo nunca pensé,
aunque poderoso eras,
que podrías tener maneras
para trastornar la fe,
hasta agora que lo sé.
Pensaba que conocido
te debía yo tener,
mas no pudiera creer
que eras tan mal sabido,
ni tampoco yo pensé,
aunque poderoso eras,
que podrías tener maneras
para trastornar la fe,
hasta agora que lo sé.

De la clase nobiliaria, se recogen poemas juveniles de don Fadrique, conde de Trastámara, del infante don Pedro de Portugal, de don Alfonso Enríquez, almirante de Castilla. De éste se incluyen canciones de amores "de amar e non ser amado" y poemas, como el *Vergel del pensamiento*, muy repetido en cancioneros, diálogo consigo mismo sobre su dedicación al amor, o el *Testamento de amores*, donde cita a diversas damas de la corte que le homenajearán en su muerte de amor. Hay asimismo poemas de la familia Mendoza: del joven Íñigo López y de don Diego Hurtado, su padre. Hay también abundante poesía de caballeros cortesanos, como Francisco Bocanegra, doncel de Juan II; Suero de Quiñones, el famoso mantenedor del paso honroso en el puente del Órvigo; Juan Pimentel, conde de Mayorga; Fernando de Guevara, también doncel del rey; y un poeta elegíaco, Juan Agraz, que canta la muerte del conde de Mayorga (1437) y la del conde de Niebla. Hay caballeros parciales de don Álvaro, como Juan de Merlo, Gómez Carrillo de Acuña, Alonso de Córdoba y Juan de Silva. Muy representado aparece Juan de Torres, con más de treinta composiciones entre canciones y decires amorosos breves.

Junto a ellos, hay poetas más conocidos y de oficio: nombres ilustres del pasado anterior (Imperial, Villasandino, Macías), otros del presente (Juan Rodríguez del Padrón y sus *Siete gozos de amor*, a los que aspira y ahora se le niegan), otros que pasarán con Alfonso V a Nápoles y hasta algún poeta ajuglarado de humilde extracción (Martín el Tañedor). Un poeta aragonés, que frecuentó también la corte castellana fue Pedro de Santa Fe, hijo del converso Esperandeu. Fue protegido de Alfonso V, a quien acompaña en 1420 en su primera expedición a Italia, de cuando datan varios poemas recogidos en el cancionero en los que describe aquellas jornadas. También le acompañó en su incursión a Castilla para auxiliar al infante don Enrique, prisionero de Juan II. No marchó definitivamente a Nápoles con Alfonso y se quedó en las cortes peninsulares.

Entre los poetas que luego se trasladarían a Nápoles y continuarían su carrera poética, se encuentra Juan de Dueñas, que primero pasó de Castilla a Aragón, desde donde intercambia versos con Íñigo López de Mendoza, y luego a la corte de Navarra. Sus poemas en el cancionero son galantes, de amores, sin alegorías pero sí comparaciones con los héroes caballerescos (Tristán, Amadís, Oriana, Apolonio); el más célebre de los que se le conocen, la *Nao de amores,* lo escribirá preso en Nápoles. Juan de Tapia también pasaría de Castilla a Aragón y allí se alistaría en la expedición napolitana (1432); antes, como refleja nuestro cancionero, deja escritas algunas canciones de amores. Suero de Ribera también dejó aquí poesías más bien primerizas, como el villancico que comparte en atribución con Santillana, o un breve fragmento de una primera versión de su *Misa de amores*.

Por todo lo dicho, el *Cancionero de Palacio* se nos revela como un cancionero de gran importancia en la historia de la lírica del XV, que refleja la poesía que se cultivaba en la corte de Juan II, una poesía galante y mayoritariamente de tema amoroso. Como vendrían a ejemplificar los poemas del propio Juan II, esa es la tónica dominante en el cancionero: poemas de amores, en los que el caballero poeta se queja del poder del amor llegando a invocar retóricamente la venida de la muerte, exalta la belleza de su dama y se duele de sus rigores, o intercambia versos sobre reflexiones y conocimientos de amor con otros poetas. Es decir, juego galante de toda la sociedad cortesana en torno a esa gran convención que es el amor cortés. Sin que falte algún poema mucho más descarnado y sensual, como esta sorprendente canción de Pedro de Caltraviesa, en la que desea el cuerpo desnudo de su dama, que compara con Eva arrojada del paraíso:

Como echaron del paraíso,
señora,
a Eva por pecadora,
vos querría ver agora
en mi poder emproviso.
Habría placer, sin duda,
si fuese hoy el día
que vos viese yo desnuda
en el lugar que querría;
señora,
mi corazón con vos mora,
vuestro es, en vos adora,
pues Amor así lo quiso.
Fin
Dulce flor de paraíso,
desque vos no vi ni veo,
noche y día con deseo
pierdo gasajado y riso.

1.4. El *Cancionero de Estúñiga* y la poesía en la corte de Alfonso V

La poesía de la corte de Alfonso V el Magnánimo, en Nápoles, la recoge, por su parte, el *Cancionero de Estúñiga*. Éste se hubo de recopilar algo después de la muerte de Alfonso (julio de 1458), ya en tiempos de su heredero Ferrante, puesto que a él y a hechos de entonces alude algún poema. En realidad, debería decirse que refleja sólo parcialmente la actividad poética de aquella corte de Alfonso, quien, tras pacificar el reino, fue protector de humanistas, músicos y poetas. La poesía, sin embargo, estuvo allí dominada por el gusto castellano, sin que en los poetas prendieran mucho

los modos italianizantes. El cancionero recoge efectivamente, en ese momento, el gusto poético de aquella corte y mantiene en la materia poética recopilada una parte "nuclear" común a los cancioneros castellanos, en la que se agrupan poetas sancionados por el gusto general (como Juan de Mena o el Marqués de Santillana), a quienes imitarán muchos de los poetas del entorno de Alfonso, y poemas castellanos diversos.

Se trata ahora de una poesía algo más evolucionada que la del *Cancionero de Palacio*, también de tema amoroso, pero ya con predominio del decir sobre la canción. Esto es, con predominio del poema extenso, discursivo, en que el poeta analiza más detenidamente los afectos de amor y reflexiona acerca de la pasión amorosa, sobre la impresión ligera y fugitiva de la galante canción de amores.

Está compuesta esta parte por poemas que se repetirán en los sucesivos cancioneros, y muchos llegarán incluso al *Cancionero General*. Así ocurre con los poemas lamentatorios de Lope de Estúñiga ("¡O cabo de mis dolores!", "¡O triste partida mía!"), o composiciones de Juan de Mena, que ya aparece en la nómina de poetas y va a extender este estilo de queja y meditación amorosa ("¡Guay de aquel hombre que mira!", "Ya no sufre mi cuidado"). De semejante factura son poemas de Santillana, como la *Querella de amor*, el *Infierno de los enamorados* o el *Triunfete de amor*, de Juan de Dueñas (*La nao de amor*), y de Juan Rodríguez del Padrón (los *Siete gozos de amor*, el *Planto de Pantasilea*). Lugar aparte ocupa el poeta de origen catalán Pere Torrellas, quien, con sus *Coplas sobre las calidades de las donas* (seguramente dirigidas en tono desenfadado a doña Juana, reina de Nápoles: "vos sois la que desfazéis / lo que contienen mis versos"), inaugura la poesía misógina y abre un extenso debate poético en el que participarán Suero de Ribera, Gómez Manrique, Antón de Montoro y Hugo de Urriés.

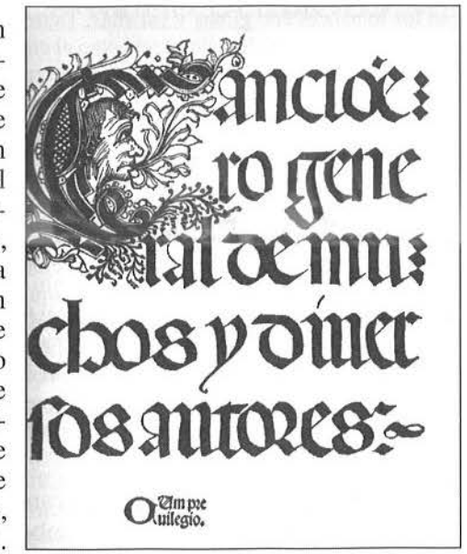
Sobre la parte 'nuclear' del cancionero hay añadidos de asuntos y noticias locales, muchos poemas que se refieren a circunstancias de la corte napolitana. Hay lógicamente numerosas alusiones a Alfonso V y sus hechos de armas, como en el *Romance por la señora reina de Aragón*, en la composición que comienza "Tú venciste al rey africano / e otro rey nascido en Galia [Luis III], / tú venciste por tu mano / el mejor reino de Italia", o en la canción de Juan de Andújar "Nunca jamás vencedor / al mundo fue tan ardido". Hay poemas sobre los amores del rey con Lucrecia d'Alagno, bella dama napolitana, cantados por Juan de Tapia o por Carvajal. Otros que hacen referencia a representantes de la nobleza napolitana, como los condes de Aderno, dama Gatula, Minutela Margarita mujer de mosén Gallarte (todos recordados en un decir de Suero de Ribera), numerosas damas napolitanas (introducidas por Juan de Tapia en otro decir). Hay alusiones a la derrota de Ponza, por el mismo Juan de Tapia, que escribe un poema desde la prisión de Génova, adonde fueron conducidos los derrotados en la batalla ("Ya yo vi gente vencida / a vencedores vencer, / vi justicia se perder / por batalla mal regida"); o a las sublevaciones y desafecciones que ya se produjeron durante el reinado de Ferrante.

1.5. Otros cancioneros. El *Cancionero General*

Aparte estos cancioneros colectivos, que acabamos de ver, hay también en el siglo XV numerosos cancioneros individuales, colecciones personales de poetas como el Marqués de Santillana, Gómez Manrique, Fernando de la Torre, Juan Álvarez Gato, que normalmente en su inicio deben su existencia a la propia voluntad del autor. Esta tradición continuó con los cancioneros individuales impresos, como el de fray Íñigo de Mendoza, el de fray Ambrosio Montesino, el del Comendador Román o el de Juan del Encina. El más importante es seguramente el recopilado de su propia poesía por el Marqués de Santillana hacia 1456, a ruego de su sobrino Gómez Manrique.

La imprenta modificaría notablemente la transmisión de la poesía cancioneril. Aunque ya no pudo imprimirse mucho de lo que había manuscrito y los cancioneros quedaron guardados en anaqueles y bibliotecas particulares, de algunos poetas principales, como Mena, Santillana y Jorge Manrique, llegaron a imprimirse varias de sus obras, y de otros, como fray Íñigo de Mendoza o Juan del Encina, prácticamente todas.

La gran publicación poética en estos primeros tiempos de la imprenta fue el *Cancionero General*, de Hernando del Castillo. Después de un laborioso período de recopilación de materiales y tras asociarse con el impresor Cristóbal Cofman y el mercader italiano Lorenzo Ganoto, Castillo publicó la obra en Valencia en 1511. Ante el notario Juan Casanova, el 22 de diciembre de 1509, quedó estipulado que Castillo cobraría el veinticinco por ciento de la venta de los mil ejemplares de tirada, ya que figuraba como autor. Se tardó un año en imprimir el tomo de 242 folios de texto, a tres columnas, que apareció el 15 de enero de 1511.



Como él mismo cuenta en el prólogo, Castillo fue compilando el cancionero a lo largo de los veinte años que pasó al servicio del Conde de Oliva y fue recogiendo los poemas que pudo de diversas partes y de diversos autores, desde los tiempos de Juan de Mena a su presente. No sabemos las fuentes que manejó ni qué cancioneros manuscritos pudo tener en cuenta. Sí nos dice que no siempre eran los verdaderos originales, también parece que su criterio era publicar lo no editado de los autores (como en el caso de Jorge Manrique). Es significativo también el criterio de ordenación de la materia poética que sigue. Frente a la ordenación por autores, más común, Castillo distribuye el libro por secciones y géneros poéticos (canciones, decires, obras de burlas, etc.) y, dentro de cada una de esas secciones, va colocando la obra de los diferentes autores, aunque no siempre es claro ni respetado ese orden.

Antonio Rodríguez Moñino describe así el contenido, un tanto desorganizado, del cancionero:

> Repasemos ahora, con rapidez casi esquemática, los grupos del *Cancionero* por su orden. Contiene el primero las *Obras de devoción y moralidad*; en total, cuarenta y seis, de quince poetas (...) El segundo grupo, según las indicaciones que nos suministra Hernando del Castillo en su prólogo, debería estar constituido por *Obras de amores*, pero la realidad es muy otra, puesto que el contenido no responde en absoluto al propósito. Es una selección por autores que comprende veintiséis poetas con un total de doscientas treinta poesías (...) Ocupa el tercer grupo los folios 122 a 131, y está constituido por las *Canciones*, en su mayoría lindísimas y desde luego una de las partes del libro que conserva mayor fragancia poética a través del tiempo. De aquí ha salido en general lo que pasó a las antologías y florilegios modernos como ejemplo de la lírica del siglo XV. Casi siempre constan las piezas de dos partes: una, la canción propiamente dicha o pie, y otra, en la cual se glosa el concepto en la primera vertido, concluyendo generalmente con repetir uno o dos versos de aquélla. A partir del folio 131 comienzan los romances con glosas y sin ellas. Tiene extraordinaria importancia para nosotros esta sección, porque puede considerarse como el embrión del *Cancionero de romances*, s.a., como ya apuntó –y demostró– hace muchos años el maestro Menéndez Pidal. Los poemitas que aquí van con glosa, a veces extensa, están despojados de ella al pasar al volumen de Martín Nucio Viene luego, en las *Invenciones y letras de justadores*, una gran cantidad de estas ingeniosidades añejas, poco gratas al paladar contemporáneo. Más lo es la sección siguiente, en la cual los motes, generalmente un verso suelto, van glosados en una canción amorosa casi siempre: las hay muy bellas de Quirós, Soria, Jorge Manrique, don Juan Fernández de Heredia, etc. Siguiendo el orden prefijado continúa nuestro *Cancionero* con los *Villancicos* y las *Preguntas*. (...) [A continuación] constituyendo las secciones octava y novena del volumen, se ha incluido un gran número de poesías que manifiestan bien a las claras cómo el primitivo plan ha sufrido una variación. Todo lo contenido en estos folios es, pudiéramos decir, *extra-vagante* (...) Finalmente, concluye el volumen con las *Obras de burlas*, sección perfectamente definida, en la cual hay gracia, burlas, chocarrería y hasta brutal rijosidad; no creemos que en el siglo de oro se haya estampado un conjunto tan obsceno como el que integra estos folios (Antonio Rodríguez Moñino, introducción al *Cancionero General*, Madrid, Real Academia Española, 1958, pp. 17-18)

El libro alcanzó enseguida un gran éxito comercial y pronto hubo copias y continuaciones. Hacia 1513, Jacobo Cromberger imprimía en Sevilla el *Cancionero llamado guirnalda esmaltada de galanes*, de Fernández de Constantina, cuyos noventa folios son prácticamente una copia directa, aunque desordenada, de nuestro cancionero. Castillo, por su parte, decidiría publicar una segunda edición que, con numerosas adiciones (entre ellas, un importante grupo de poetas valencianos) y supresiones, apareció también en Valencia, en la imprenta de Jorge Costilla, en 1514. El éxito se extendió a Portugal, donde García de Resende publicó su *Cancioneiro General*, en 1516, en Lisboa, que es una colección de poesías originales portuguesas paralela a la compilación castellana. El *Cancioneiro General* se editó varias veces más a lo largo del siglo: una tercera edición se hizo en Toledo, por Juan de Villaquirán, en 1517; la cuarta fue también en Toledo, por el mismo impresor, en 1520; la quinta, igualmente en Toledo, Ramón de Petras, 1527; nuevas ediciones surgieron en Sevilla, Juan Cromberger, 1535 y 1540; y Amberes, Martín Nucio, 1557 y 1573. Numerosos cancionerillos se fueron desgajando independientemente de sus folios y algunos pliegos sueltos también extrajeron de allí sus materias.

Dentro de las muchas novedades que ofrece el *Cancionero General*, cabe señalar que es la primera gran recopilación poética que nos documenta una poesía compuesta por mujeres. Por sus folios desfilan, en efecto, damas de la corte como la marquesa de Cotrón, Catalina Manrique, Marina Manuel, autoras de ingeniosas invenciones y motes, y la más sobresaliente, Florencia Pinar, de la que documenta unas cuantas apasionadas canciones amorosas.

2. POETAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

2.1. Gómez Manrique

Es uno de los poetas más representativos de la poesía de cancioneros en la segunda mitad del siglo XV. Como otros nobles letrados de su época, supo combinar la dedicación literaria con la actividad política y militar. Era hijo del adelantado don Pedro Manrique y hermano del conde de Paredes, don Rodrigo, a quien secundó en sus empresas políticas. Partidario de los infantes de Aragón, militó siempre frente a don Álvaro de Luna. Con Enrique IV fue decidido defensor de las aspiraciones del infante don Alfonso, apoyó luego los derechos de la princesa Isabel y defendió su matrimonio con Fernando de Aragón. Los Reyes Católicos le nombraron corregidor de Toledo donde, aparte de frenar la actuación partidista del arzobispo Alfonso Carrillo, llevó a cabo una política pacificadora de protección a los conversos y de reedificación de obras públicas.

Como poeta, fue autor de una amplia e interesante obra, transmitida en un cuidado cancionero que recopiló él mismo a instancias del conde de Benavente. Muchas de sus composiciones son de tema amoroso, ya utilizando la habitual

canción lírica, ya por medio de alegorías muy de época como la *Batalla de amores* o la *Carta de amores*. Otras son composiciones de loores, como la dirigida a la reina doña Juana, o las dedicadas a su propia esposa, doña Juana de Mendoza, entre las que merece especial mención la *Consolatoria* por la muerte de dos de sus hijos en el breve espacio de cuatro meses:

¡Oh qué materia tan dina
de encomendar al papel
dio la justicia divina,
cuya sola melecina
es la clemencia de Aquél
que con mano rigurosa,
de mis pecados sañuda
y de piedad desnuda,
me hizo llaga tan cruda
en parte tan dolorosa!
Mas ¿qué lengua hablará
con llaga tan dolorida
o cuál mano tal será
que sin temblores podrá
tomar la pluma teñida,
para recontar aquí
mis amargas aflicciones,
mis angustias, mis pasiones
y prestar consolaciones
a quien amo más que a mí? (...)
¡Oh señora de mi vida
y sin duda más amada
y con más razón querida!
De pensar cuán afligida,
cuán triste, cuán angustiada
debe tu merced estar
y con cuán justas razones
acreciento mis pasiones,
mis grandes tribulaciones.
¡Siento tanto tu pesar! (...)
Tu dolor es el que siento,
tu dolor es el que duele;
este dobla mi tormento,
este no me deja tiento
para que yo te consuele.
Que tan angustiado padre,
a quien Dios por su pecar
ha querido lastimar,
¿cómo podrá consolar
a tan afligida madre?
A quien estos doloridos,
amargos tragos mortales

y pesares tan crecidos
es cierto que son venidos
por las culpas paternales.
Pues si por éstas, señora,
eres sin hijos quedada
tan triste, tan lastimada,
¿cómo serás consolada
por la mano matadora?
Tú, señora, los pariste,
contigo bien se criaron;
si te han dejado triste
en mi desdicha consiste:
en esta no se lograron.
En esta permitió Dios
fuésemos así heridos,
no pudiendo ser punidos
mis pecados tan crecidos
sin lastimar a los dos.
A mí porque merecí
los azotes que me da;
a ti, señora de mí,
porque merezcas aquí
la gloria que te dará.
Pues si usa de clemencia,
amada mujer, contigo,
y de justicia comigo
en me dar este castigo,
debemos haber paciencia.
Mas con todo nuestro afán
traigamos a nuestras mientes
cómo nos dice San Juan:
"Hijos de Dios llamarán
a los que fueren pacientes".
¡Oh, qué troque tan llenero,
si bien pensar lo queremos:
pues que hijos no tenemos,
que de padres nos tornemos
hijos de Dios verdadero!
Y que no sufriendo mal
estos golpes lastimeros,
de la su gloria eternal
y del reino celestial
seamos sus herederos.
Y de ser antecesores
de nuestros hijos mortales,
en esos angelicales
asientos luciferales
nos tornemos sucesores.

Cultivó también la poesía de circunstancias, satírica o de alabanza, e intercambió versos con numerosos poetas de la corte, como Juan de Mazuela, Diego de Saldaña, Pero Guillén de Segovia, Pedro de Mendoza, Juan Hurtado o su tío el Marqués de Santillana. Al lado de todo ello escribió asimismo una poesía ética, más profunda y atormentada, que ha sido la más estimada por la crítica. De carácter elegíaco son la *Defunsión del noble caballero Garci Laso de la Vega*, en coplas de arte mayor, y el *Planto de las virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza*.

De proyección política y moral son las *Coplas para el señor Diego Arias de Ávila*, en que fustiga severamente la política del contador mayor de Enrique IV y alecciona sobre la vanidad de las glorias terrenas; la *Exclamación y querella de la gobernación*, aguda crítica de la situación social bajo el reinado de Enrique IV; y el *Regimiento de príncipes*, extenso poema alegórico dirigido a los Reyes Católicos a manera de tratado doctrinal en verso sobre el buen gobierno de la monarquía. Digamos, por último, que también asumió la tarea de continuar las *Coplas de los pecados mortales*, de Juan de Mena, incluyendo la reprensión poética de los tres pecados, gula, envidia y pereza, que aquél había dejado sin concluir.

Gómez Manrique es también autor de algunas piezas dramáticas, tenidas por uno de los primeros testimonios del teatro castellano, como son la *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor*, las coplas *Fechas para la Semana Santa*, o los momos en honor del príncipe Alfonso con motivo de su mayoría de edad y los momos al nacimiento de un sobrino suyo.

Un núcleo poético de gran interés es éste que se forma en torno a Gómez Manrique, bajo el mecenazgo y protección de Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo. Supone este grupo la continuación de una poesía docta y renovada, conforme a las directrices marcadas por Santillana y Mena. Además de la familia Manrique, a ese círculo estuvo estrechamente vinculado el poeta Pero Guillén de Segovia. Relación más esporádica tuvieron poetas como Juan de Valladolid, Antón de Montoro, Juan Álvarez Gato o Rodrigo Cota.

2.2. Antón de Montoro

Nacido en Montoro (Córdoba), en 1404, y muerto probablemente en Sevilla, hacia 1477, es un poeta cuya actividad se extiende por los reinados de Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos. Las pocas noticias que de él conocemos proceden casi todas de sus propios versos. Así, su fecha de nacimiento aproximada, por un poema dedicado a la reina Isabel en el que afirma tener setenta años, o su condición de converso, a la que aluden muchos de sus poemas y otros a él dirigidos, o su oficio de sastre o ropero, igualmente mencionado en su poesía. En su testamento se dice que era aljabibe (ropavejero) y se ha supuesto que podría haber sido sastre, quizá de nobles y cortesanos,

dadas las buenas relaciones con algunos de ellos y la acumulación de cierta riqueza que se desprende de su testamento.

Montoro tuvo una larga actividad poética y se relacionó con numerosos poetas y personajes de la época, de manera que muchos de sus poemas han podido sobrevivir por la calidad e importancia de la persona a la que iban dirigidos. Una gran parte de su producción parece compuesta en Córdoba, donde vivió, y hace referencia al paso de sus interlocutores por esta ciudad. Aparte algunos poemas ocasionales contra Pere Torrellas, Rodrigo Cota o Juan Agraz, las diatribas más enconadas las mantiene con el Comendador Román y con Juan de Valladolid. Al primero lo acusa de haberle plagiado unos versos dirigidos a una dama, a lo que Román contesta aconsejándole que vuelva a su oficio de ropero y acusándole de creencias y prácticas judaizantes. Montoro a su vez pone en duda el origen de Román llamándole moro y sospechando también de su gran conocimiento de las prácticas judaicas. La diatriba con Juan de Valladolid, surgida porque sus versos habían obtenido recompensa del cabildo de Córdoba, es la de dos conversos que se injurian mutuamente por su ascendencia hebrea, insulto étnico frecuente en la España del siglo XV, en el que se mezcla lo risible con un sentimiento de amarga autodegradación.

Montoro buscó también la relación con círculos que defendían a los conversos o que al menos eran indiferentes. Especial relación parece que mantuvo con don Pedro Fernández de Córdoba, señor de Aguilar, padre del Gran Capitán, que seguramente fue su protector al igual que lo fue luego su primogénito Alonso de Aguilar. También tuvo buen trato con el condestable Miguel Lucas de Iranzo y el obispo Alfonso Carrillo. Sus versos revelan que mantuvo buenas relaciones con Juan de Mena, el Marqués de Santillana y Gómez Manrique, quien lo defiende de Juan Poeta. Debido a la persecución y expulsión de que fueron objeto los judíos de Córdoba en 1473, tras los alborotos promovidos contra ellos por Alonso Rodríguez, muchos se refugiaron en Sevilla. Entre ellos probablemente iba Montoro, cuyos poemas ahora se duelen de aquellos hechos. Con motivo de la matanza de Carmona en 1474, habrá nuevas quejas de Montoro y algún duro poema contra Rodrigo Cota en respuesta a su *Epitalamio burlesco* criticando la burla que allí hacía Cota de los de su propia sangre:

> Señor, do virtud acata,
> sed persona conocida;
> que quien de su sangre trata,
> quien a sí mismo se mata,
> ¿a quién puede dar la vida?

En muchos otros poemas Montoro se queja de la persecución y acoso a los conversos. Uno de los más significativos es el dirigido a la reina Isabel, donde se lamenta con amargura e ironía de que, a pesar de su fe y sus prácticas devotas (alabanzas a la Virgen y al Creador, rezos y misas) y culinarias

(adoración a las ollas de tocino), inequívocamente cristianas, no cese su discriminación como confeso (judío converso), por lo que pide a la Reina, con cierto sarcasmo, que acabe ya ese hostigamiento por lo menos hasta el fuego del invierno por Navidad (aludiendo quizá, en nota de humor negro, a las quemas de judíos en los autos de fe):

¡Oh Ropero, amargo, triste,
que no sientes tu dolor!
¡Setenta años que naciste
y en todos siempre dijiste
Inviolata permansiste
y nunca juré al Criador!
Hize el Credo y adorar
ollas de tocino grueso,
torreznos a medio asar,
oír misas y rezar,
santiguar y persignar
y nunca pude matar
este rastro de confeso.
Los inojos encorvados
y con muy gran devoción
en los días señalados
con gran devoción contados
y rezados
los nudos de la Passión,
adorando a Dios y Hombre
por muy alto Señor mío,
por do mi culpa se escombre,
no pude perder el nombre
de viejo, puto y judío.
Pues, alta Reina sin par,
en cuyo mando consisto,
gran razón es de loar
y ensalzar
la muy santa fee de Cristo;
pues Reina de gran valor,
que la santa fee crecienta,
no quiere Nuestro Señor
con furor
la muerte del pecador,
mas que biva y se arrepienta.
Pues Reina de gran estado,
hija de angélica madre,
aquel Dios crucificado,
muy abierto su costado,
con vituperios bordado
e inclinado,
dixo: "Perdónalos, Padre".
Pues, Reina de auctoridad,
esta muerte sin sosiego
cese ya, por tu piedad
y bondad,
hasta allá por Navidad,
cuando sabe bien el fuego.

Después de este poema a la Reina Católica prácticamente desaparece su rastro y nada volvemos a saber del Ropero.

2.3. Diego del Castillo

Es un poeta menos conocido, pero muy representativo de la poesía de mediados de siglo, nacido en torno a 1420 y muerto hacia 1480. Su obra se encuentra dispersa en diversos cancioneros, aunque la mayor parte de sus poemas hubieron de componerse en Nápoles, adonde se trasladó Castillo en su juventud, acompañando a Alfonso el Magnánimo, tal vez ya en 1435. De por entonces son sus primeros versos, recogidos en los cancioneros napolitanos, y algo anterior debe de ser, todavía en Aragón, un poema dirigido al poeta catalano-aragonés Pere Torrellas, a quien ensalza y reconoce como maestro, en tanto que éste elogia en Castillo su juventud, elocuencia y saber. Los poemas más importantes los escribió en torno a la muerte de Alfonso v (1458), reinando ya su hijo Ferrante: la *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso*, un extenso poema en arte mayor; otro algo más breve, también en arte mayor, *Sobre los amores del rey de Aragón con madama Lucreçia antes que el rey moriese, por mandado del rey don Fernando su fijo, loando los actos virtuosos entre ellos pasados*; y un decir consolatorio a la reina doña María, que comienza "Parténope la fulgente".

El poema sobre la muerte del rey don Alfonso es una visión alegórica en una pavorosa noche en medio de una gran tempestad, en la que aparecen las Parcas y la espantable Artropus amonesta con indignación a los mortales y dirige luego su discurso al Rey, a quien recuerda su frágil condición humana y la inexorabilidad de su muerte. Intervienen a continuación los criados y servidores, que lloran tan lamentable pérdida, en tanto que la reina viuda doña María invoca a la muerte. Artropus indignada toma la palabra como juez que ha dictado sentencia y nada la puede cambiar. A la Reina la emplaza a su propia muerte, y a los criados recrimina igualmente sus llantos y les razona su personal proceder. Abandonado el cuerpo del Rey en un pobre lecho, sólo le queda la compañía de la voz del poeta, quien lamenta el olvido en que ahora los demás le han dejado

y le anuncia, sin embargo, que no se olvidará su memoria ni decrecerá su fama. Se trata, pues, de un poema culto y elevado, en la línea de la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana, que también tenía como protagonista a Alfonso V.

El poema *Sobre los amores del rey de Aragón* es una composición escrita por encargo de Ferrante, ya muerto Alfonso, loando la virtud de sus amores con la famosa dama napolitana Lucrezia d'Alagno, que cantaron otros poetas de la corte. Pero, en tanto que esos poetas buscaron la justificación de los amores de Alfonso en su adecuación al código cortés, Castillo sustenta todo el planteamiento sobre la doble condición del rey como vicario de la divinidad y como hombre. Esa doble condición es la que ha posibilitado los amores de Alfonso y la que los ha sublimado. Como hombre, ha podido compartir "los mundanales casos de amor" y como rey, por su dignidad más que humana, los ha ennoblecido y dignificado. Por último, el poema que comienza "Parténope la fulgente" está construido como una carta consolatoria de Parténope (el antiguo nombre de Nápoles) a la reina doña María, con motivo de la muerte de su marido el rey Alfonso, en la que la propia ciudad describe su desolación y trata de consolar a la reina.

Tras su estancia napolitana, que no sabemos cuándo concluiría, Castillo regresaría a España, donde se integra en el círculo toledano formado en torno a Gómez Manrique y a Alonso Carrillo. Para Gómez Manrique escribe un poema dedicándole encendidos elogios. Otro poema de entonces son las *Coplas que fizo Diego del Castillo al coronista del rey don Enrique*. Poema que plantea un problema de identidad: si escribe el poema para Diego Enríquez del Castillo, cronista de Enrique IV, o si él mismo es el cronista de Enrique IV (y hay que leer *el* en lugar de *al* en la rúbrica del poema). Es sugestiva la idea de que se trate de una misma persona e imaginar que, a su regreso de Nápoles, Castillo se integrara como cronista en la corte del sobrino de Alfonso el Magnánimo. El poema, por lo demás, consiste en una larga serie de consejos en lenguaje sentencioso y proverbial, en los que el poeta recomienda a su destinatario un comportamiento prudente. Tales consejos se diluyen en una larga sarta de refranes, que hacen muy inconcreta la situación referencial del poema. No obstante, creemos que debe tener que ver con los continuos enfrentamientos políticos y militares del arzobispo Carrillo, partidario del príncipe Alfonso, y el rey don Enrique, en los que intervino activamente su cronista. En el marco de esos acontecimientos, en 1467, la casa de Enríquez del Castillo, en Segovia, fue asaltada y requisados sus escritos. Por el contenido de éstos, él llegó a ser condenado a muerte, aunque no se ejecutaría la sentencia. Como consejero del rey, Enríquez intervendría con frecuencia en los asuntos de Toledo y recogería en su crónica duras recriminatorias contra los enemigos rebeldes. En ese ambiente histórico deben situarse estas *Coplas al coronista del rey don Enrique*.

2.4. Fray Íñigo de Mendoza

Nacido en Burgos, hacia 1424 y muerto en Valladolid, hacia 1507, es uno de los más conspicuos representantes de la poesía religiosa de finales de la Edad Media. Era descendiente de la ilustre rama de los Mendoza y, por parte de madre, de la influyente familia de conversos García de Santa María. Vivió un tiempo en la corte de Enrique IV y, por lo que parece, llevó una vida mundana escasamente edificante. Abandonadas esas inclinaciones juveniles por una vida más piadosa, su rectitud moral y religiosidad contribuyeron a que la reina Isabel, con quien mantuvo siempre una relación de confianza, le nombrara su predicador y limosnero. En 1495 se retiraba al convento de San Francisco en Valladolid, donde probablemente había tomado antes el hábito franciscano y al que ya siempre estaría vinculado. De su vida no tenemos datos posteriores a 1502, fecha en la que firma algunos documentos de su orden y participa en las disputas entre dominicos y franciscanos sobre la Inmaculada Concepción. Por testimonio de fray Francisco de Ávila, sabemos que en 1508 ya había fallecido.

Su principal obra poética son las *Coplas de Vita Christi*, que gozaron de gran aceptación y se editaron más de diez veces desde 1482. La obra fue compuesta en varias y sucesivas redacciones. La primera redacción se llevaría a cabo hacia 1467, se conserva sólo en testimonios manuscritos y relata distintos episodios de la vida de Cristo, tomados de los evangelios canónicos, como la Natividad, la Circuncisión, la Adoración de los Reyes Magos y la historia de los Inocentes. En el relato, en quintillas dobles, se van intercalando además diversas coplas contemplativas, moralizantes y críticas. Especialmente duras son las escritas contra Enrique IV y sus privados y contra los nobles. La redacción definitiva de las *Coplas* sería publicada en Zamora en 1482, por el impresor Antonio de Centenera. En ella amplía los episodios de la vida de Cristo y mitiga la invectiva crítica. Añade así, situándolo antes del relato de los Inocentes, el nuevo episodio de la presentación en el templo y la huida a Egipto, esta vez con elementos de los evangelios apócrifos. Al mismo tiempo suprimirá los pasajes de más severa crítica política eliminando referencias personales.

El cuerpo fundamental de la obra, como se observa, es la materia sagrada, el relato evangélico de la vida de Cristo, en realidad, la infancia de Cristo, pues sólo llega hasta la matanza de los Inocentes. El nacimiento de Cristo va asociado a la idea de pobreza, y la Virgen, segunda figura principal, está vista como partícipe y también desde su dolor y humildad. Junto a esa materia sagrada, hay asimismo una reflexión moral e incluso política, que refleja la preocupación del poeta por su tiempo y por la situación de Castilla. De ese modo, se introducen abundantes digresiones críticas y satíricas, tanto sobre el propio rey, los nobles, los prelados, como sobre los poetas (que en sus canciones llaman dioses a sus damas):

Reprende las pompas y regalos de los grandes con la pobredad y pena del Señor

¡Ay de vos, emperadores!
¡Ay de vos, reis poderosos!
¡Ay de vos, grandes señores,
que con ajenos sudores
traés estados pomposos!
¡Oh grandes, cuán de llorar
es a vos lo del pesebre!
¡Oh pobreza singular!
¿Quién te puede contemplar
que su soberbia no quiebre?
¡Oh locos desvariados,
si pensáis, por ventura,
que de ser muy delicados
que viváis tan regalados
os demanda la natura!
¡Oh cegado entendimiento,
llégate al pesebre y vey
en su tierno nacimiento
cuán poco regalamiento
ha de menester el rey!
¡Oh niño recién nacido
de dos reales linajes!
¡Cuán regalo conocido
son al cuerpo endurecido
nuestros delicados trajes
cuando tus miembros sagrados
con tan poco se comportan:
¡oh grandes, cuán condenados
son en esto los brocados
que los vuestros sastres cortan! (...)
Traen truhanes vestidos
de brocados y de seda;
llámanlos locos perdidos,
mas quien les da sus vestidos
por cierto más loco queda,
y muchos santos romeros
porque no dicen donaires
con pobreza de dineros
andan desnudos en cueros,
por los campos, a los aires.
En galas y en convidar
que se gasten diez mil cuentos;
pues al tiempo del justar,
¡vía, sastres, a cortar,
y rastren los paramentos!
Y las doblas a montones
que bailen por los tableros,
mas las santas religiones
que pasen tres mil pasiones
a falta de limosneros.
¡Oh dolor digno de lloro,
que las entrañas lastimas!
¡Oh tan perdido tesoro!
¡Colorar las vigas de oro,
de seda vestir las rimas,
y los pobres lacerados
mostrar las carnes al cielo,
andar los desventurados
hambrientos, envergonzados,
teniendo por cama el suelo!
¡Oh Señor, di cuál bondad
detiene la tu justicia!
¡Oh Señor, cuál piedad
enfrena la crueldad
que merece tal malicia!
Mas mucho temo, Señor,
o me engaña el pensamiento,
que les dejas por peor
el su pomposo dulzor
como el del rico avariento.

El célebre episodio del Nacimiento, que ocupa casi cuarenta coplas, ha sido particularmente estudiado, debido a su importancia en el desarrollo del teatro castellano. En él se sirve el autor de rituales tradiciones líricas y dramáticas para la noche de Navidad, que vierte a su poema narrativo. El diálogo de los pastores en una lengua rústica artificialmente creada sobre cierta base dialectal, tendría a partir de entonces una larga proyección, ya que sería la forma de expresión habitualmente usada por el pastor en todo el teatro del Renacimiento:

Comiença la revelación del ángel a los pastores

Pasemos de los señores,
qu'el ángel dellos pasado
es ya ido a los pastores,
pobrezillos peccadores,
a do están con su ganado.
Andemos, aína, andemos,
con congoxoso deseo,
porque a tal hora lleguemos
que todos juntos cantemos

"Gloria in exçelsis Deo".

Corramos por ver si quiera
aquella gente aldeana
cómo se turba y altera
en ver de nueva manera
en el aire forma humana,
diziendo con grand temor
el uno al otro temblando:
«¡Cata, cata, Juan Pastor,
y juro a mí, peccador,
un ombre viene bolando!» .

Responde el otro pastor

«¡Sí, para Sant Julián,
ya llega somo la peña!
Purre el çurrón del pan,
acogerm'é a Sant Millán,
que se me eriza la greña,
y mi muça colorada,
para que, si a mí se llega,
por que no me haga nada,
le haga la revellada
a huer de la palaçiega» .

Respondió el otro pastor

«Yo lo veo, prometo a mí,
de que puedo aquellotrar
que del día en que nasçí
yo nunca tal cosa ví,
nin pastor deste lugar.
Daca, yérguete, Minguillo,
enantes que él nos vea,
y nuestro poco a poquillo
por tras este colladillo
vamos dillo al aldea».

Habla el otro pastor

«A la he, bien lo querría,
mas estoy tan pavorido
que mudar no me podría,
segund es la medrosía
que en el cuerpo me ha metido.
Y tanbién si, mientras vamos,
bolando desapareçe,
cata, Juan, dirán que entramos
que borrachos estamos
o qu'el seso nos fallesçe».

Replícale el otro

«¿Tú eras hi de Pascual,
el del huerte coraçón?
¡Torna, torna en tí, zagal,
sé que no nos hará mal
tan adonado garçón!
Pónteme aquí a la pareja
y venga lo que viniere,
que la mi perra bermeja
le sobará la pelleja
a quien algo nos quisiere.
Y si de aquí nos mudamos
a dezillo a la villa,
por mucho que nos corramos,
como crees, Domingo Ramos,
buela como aguililla.
Mas paresçe mejor es
convidallo a un presado
y sabremos bien quién es,
porque quiçá después
espantarnos ha el ganado».

Respondió el otro pastor

«¡O, pésete mal grado!
Calla, calla, Juan Pastor,
que si es algund peccado
que viene así asombrado
a meternos en pavor...
Mas ponte la tu çamarra,
la que tienes de holgar,
y templa bien tu guitarra,
y yo con una piçarra
començemos de bailar.
Saquemos el cucharal
y tanbién mi caramillo,
y llamemos a Pasqual,
porque nunca vio atal,
y a su hermano Minguillo;
mas juro a mí, peccador,
que me tiene aquellotrado,
que ni sé si es encantador
o si ombre malhechor,
que todo estó espantado» (...)

Mendoza es autor también de abundante poesía religiosa vinculada a la piedad y tradición franciscana, que, como la de otros miembros de la orden, busca más la emoción y compasión que la edificación en la severidad del dogma. Son así poemas que se refieren a los gozos de la Virgen y a la Encarnación, pero sobre todo se inspiran en los episodios de la muerte de Cristo: la última cena, el camino del Calvario y la Verónica, o la angustia de la Virgen al pie de la Cruz.

A los Reyes Católicos dirigió varios poemas de contenido político, en los que se adscribe a su causa y trata de marcarles algunas directrices de gobierno. A la reina Isabel va dedicado el *Dechado del Regimiento de príncipes*, un breve espejo de príncipes en verso. Se trata de una no muy compleja ni desarrollada alegoría política, en la que, sobre las labores del dechado ejemplar y modélico, se entreteje la exposición doctrinal acerca de las virtudes de justicia, fortaleza y templanza, a las que corresponden respectivamente el bordado de una espada, de una torre y de una brida.

Al rey Fernando, por su parte, va destinado el *Sermón trobado*, que se publicó con la *Vita Christi* en 1482. En él exhorta al rey a imponerse sobre sus enemigos y a dominar Castilla, al tiempo que censura a quienes no reconocen a los nuevos reyes y se han aliado con Portugal. A los mismos impulsos y motivaciones responden las *Coplas en que declara cómo por el advenimiento destos muy altos señores es reparada nuestra Castilla*, escritas por aquellos años y dirigidas a ambos monarcas.

Obra discutida viene siendo la *Justa entre la Razón y la Sensualidad*, poema alegórico en que sigue las *Coplas de los pecados mortales* de Juan de Mena y que le censuró jocosamente, por encargo del rey Fernando, el poeta Pedro de Cartagena, primo suyo, acusándole no sólo de plagio, sino de haber dirigido un poema, que él considera licencioso, a la reina Isabel y en él haber confesado públicamente sus inclinaciones. Muestra también de un cierto espíritu ambiguo y contradictorio, que en muchos aspectos descubrimos en Fray Íñigo, debatiéndose entre un abierto vitalismo mundano y la severidad del moralista, son sus doce *Coplas en vituperio de las malas hembras, que no pueden las tales ser dichas mugeres*, contrapuestas a otras doce *En loor de las buenas mugeres, que mucho triunfo de honor merecen*, irónica recriminatoria y exaltación a la vez de la condición de la mujer.

Se le han atribuido asimismo las famosas *Coplas de Mingo Revulgo*, poema alegórico y pastoril que encierra una dura sátira contra Enrique IV y su mal gobierno (véase más abajo el capítulo III). La atribución a Fray Íñigo basa precisamente uno de sus argumentos en que las *Coplas* utilizan también aquella lengua rústica que el franciscano usa en el pasaje del Nacimiento de su *Vita Christi*. Por su acerada crítica contra el rey y su tono apocalíptico, sin embargo, más propio ha parecido atribuirlas al círculo de Alonso de Palencia.

2.5. Fray Ambrosio Montesino

Es un escritor franciscano de la época de los Reyes Católicos. Nacido en Huete (Cuenca), a mediados de siglo, en el seno de una acomodada familia, de origen converso, profesó en el convento de la orden franciscana de su localidad y pronto era miembro del convento de San Juan de los Reyes en Toledo, fundado en 1476 por Isabel la Católica. Enseguida le vemos introducido en la corte, donde, protegido por la reina, fue confesor y predicador real, cargo en el que sucedió a Fray Hernando de Talavera. En 1512 fue nombrado obispo de Sarda, en Albania (*in partibus infidelium*). Murió en Madrid, hacia 1514.

Escribió abundante poesía religiosa, en la línea de la nueva devoción de su época, es decir, una poesía inspirada fundamentalmente en el Evangelio y en los episodios de la vida de Cristo, y no en las tradicionales vidas de santos, como se había venido haciendo en los siglos anteriores. Muchas de sus composiciones son poemas extensos, en sucesión estrófica, en los que narra aquellos episodios evangélicos. Otras, las más originales, son composiciones más ligeras y breves, canciones, romances y villancicos, inspiradas normalmente en estribillos populares, que él reelabora a lo divino. Los temas tratados son los más característicos de la piedad franciscana: episodios de la vida de Cristo y de la Virgen, que tienen que ver con su nacimiento (adoración de los pastores y los Reyes, huida a Egipto y sucesivos milagros y prodigios) y con su pasión y muerte (la lanza de Longinos, la Verónica, el cuerpo desnudo y llagado). También como moralista no deja de dar cabida a una cierta crítica social y de costumbres, cuyos temas más frecuentes son la exaltación de la pobreza, la denuncia en términos genéricos del poder y la riqueza, o la sátira de los comportamientos de los clérigos y de las mujeres.

La primera obra que publicó fueron las *Coplas sobre diversas devociones y misterios*, hacia 1485, cuando debía de ser hombre de mediana edad, en las que recogía su primera producción poética. De esos últimos años del siglo fue también su traducción de las *Meditaciones* de San Agustín, que sólo se conocen en manuscrito. En línea con aquella nueva devoción y por encargo de los Reyes Católicos, Montesino tradujo al castellano la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia. La obra la fue redactando en los distintos conventos de su orden que fue recorriendo (Cifuentes, Huete, Granada), se publicó en cuatro volúmenes, en Alcalá de Henares entre 1502 y 1503, y alcanzó una gran difusión. En 1508 publicó un *Breviario de la inmaculada concepción de Nuestra Señora*, obra hoy perdida. Ese mismo año, también en Toledo, se publicó su *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas*, edición definitiva de sus composiciones poéticas.

Los poemas del *Cancionero*, dedicados muchos a personas de la nobleza, particularmente damas y religiosas, revelan que Montesino ha ampliado su círculo de influencias. Convertido en poeta favorito de la reina Isabel (a quien

todavía consuela con un poema en su última enfermedad) y en predicador del rey Fernando, proyectaría su obra de traducciones, sermones y poemas al servicio de la Corona y de la Iglesia. En ese orden, una obra suya de notable importancia son las *Epístolas y Evangelios por todo el año con sus doctrinas y sermones*. Partiendo del antecedente de *Los Evangelios y Epístolas* de Gonzalo García de Santa María, Montesino lleva a cabo una traducción fragmentaria de la Biblia, que tuvo gran difusión en aquellos años. La editó primero en 1512 y una segunda vez en 1527, con el añadido de nuevos sermones. En tiempos de prohibición de la lectura de los textos sagrados en lengua vulgar, como eran aquéllos, la traducción de Montesino pasó a ser una obra fundamental y un texto muy leído y manejado. La editó Juan de Molina para la corte virreinal de Valencia, la leyeron los alumbrados del círculo de Pedro Ruiz de Alcaraz, donde seguramente la conoció Juan de Valdés, que recomienda su lectura, y fue prohibida en el Índice inquisitorial de 1559.

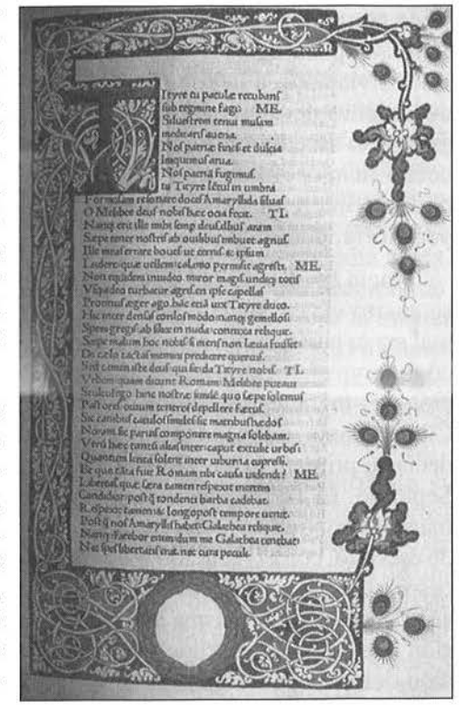
2.6. Juan del Encina

Nació en torno a 1469, en Salamanca, donde estaba avecindado su padre, Juan de Fermoselle, zapatero de oficio, que en 1489 aún vivía "frontero de las Escuelas". De sus seis hermanos, Diego, el mayor de ellos, sería catedrático de música en la universidad y Miguel alcanzaría el puesto de racionero y capellán de coro en la catedral. Juan cursó estudios universitarios y se graduó de bachiller en leyes, al tiempo que también se ordenaba de menores, lo que en el futuro le iba a permitir aspirar a diversos beneficios eclesiásticos. En las aulas salmantinas recibiría instrucción latina de Antonio de Nebrija, y allí seguiría también cursos de retórica y de música. Alternando con sus estudios, en 1484 entró de mozo de coro en la catedral y, en 1490, ascendió a capellán, cambiando por entonces su apellido paterno por el de Encina, con el que ya siempre se firmaría y sería conocido.

En sus años de vida universitaria, fue también paje del maestrescuela y cancelario de la universidad don Gutierre de Toledo, quien le introdujo al servicio de su hermano don Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba, que se había retirado a su palacio de Alba de Tormes una vez concluida la guerra de Granada. Allí permanecería Encina unos cinco años, a lo largo de los cuales ejerció actividades de músico, poeta y de autor e intérprete de obras dramáticas. Al final de su servicio presentó a los duques la compilación de todas sus obras, recogidas en un *Cancionero* que se publica en Salamanca en 1496. Hacia 1497 hubo de dejar definitivamente el palacio de Alba. Por aquellas fechas representaría su *Auto del repelón* en los ambientes estudiantiles de Salamanca, y pondría en escena la *Representación sobre el poder del Amor*, dedicada al príncipe don Juan, quien tras contraer matrimonio con Margarita de Austria visitaba a finales de septiembre la ciudad del Tormes, en la que moría el 4 de octubre de 1497.

En 1498, Encina optaba a la vacante de cantor de la catedral (producida por fallecimiento del maestro Fernando de Torrijos) en competencia con Lucas Fernández, quien era promovido por dos influyentes personajes del cabildo, su tío Alonso González Cantalapiedra y el canónigo Francisco de Salamanca. El apoyo que, por su parte, Encina recibió del arcediano Bernardino López de Logroño hubo de pesar menos en la decisión del cabildo, puesto que en enero de 1499 éste hacía provisión de la plaza en favor de Lucas Fernández y quedaba excluido nuestro poeta, quien, sin embargo, no dejaría de pleitear por ella en años sucesivos desde Roma.

Desengañado tal vez y fracasado, Encina decidió abandonar su patria y trasladarse a Italia en busca de nuevos horizontes. Se estableció en Roma y parece que pronto llegó a introducirse en la corte del papa Alejandro VI, el español Rodrigo Borja, que ocupó el solio pontificio de 1492 a 1503. Enseguida hubo de abrirse paso y alcanzar influencias en aquella corte muy abierta a todo lo español, de manera que en 1500 obtenía ya beneficios en iglesias de la diócesis de Salamanca y hasta conseguía un poder papal sobre la ración de la plaza de cantor de la que años atrás había sido excluido. Sabemos, sin embargo, que el cabildo salmantino volvió a oponer resistencia y apeló tal provisión, con lo que el pleito se prolongó durante varios años, sin que haya llegado a conocerse el fallo definitivo. Sólo es seguro que en 1507 Lucas Fernández no ocupaba ya aquella plaza de cantor. En la corte de Alejandro VI, tal vez fuera introducido por el propio César Borgia, a quien hacia 1500 parece que servía nuestro poeta. A la muerte del pontífice en 1504, se hallaba al servicio del cardenal español Francisco de Lorris, gran aficionado a las artes y a las letras, casi tanto como a los placeres mundanos, quien le acogió en su círculo, le proporcionó alguna canongía y hasta llegó a inscribir su nombre en el cónclave que eligió a Julio II.



Durante el pontificado de éste (1503-1513), Encina siguió gozando, pues, de gran favor en la curia romana y, en 1508, recibió del Papa la dignidad de arcediano de la catedral de Málaga, de la que, en abril de 1509 y en nombre de nuestro poeta, tomaba posesión su hermano Pedro de Hermosilla. En enero de 1510, se hallaba ya Encina en su nuevo desti-

no malagueño, aunque pronto surgieron desavenencias con el cabildo, que se resistía a admitirlo en su seno por no estar ordenado de mayores. No obstante, a comienzos de 1512, es comisionado como representante de la clerecía malagueña en el concilio provincial de Sevilla e igualmente era autorizado para emprender viaje a Roma, en donde ya se encontraba en noviembre de dicho año. De esta segunda estancia de Encina en Italia, tenemos la interesante noticia de su actividad dramática en la corte romana, en concreto, en la casa del cardenal de Arborea, el valenciano Jacobo Serra, donde, el 6 de enero de 1513, después de la cena, en presencia de Federico Gonzaga y ante un nutrido auditorio español e italiano, representó una "comedia" (tal vez la *Égloga de Plácida y Victoriano*) en la que él mismo "intervino para exponer la fuerza y accidentes del amor", tal como lo cuenta Stazio Gadio, acompañante del joven Federico, en una famosa carta dirigida al duque de Mantua.

A mediados de 1513 Encina estaba de nuevo en Málaga, desempeñando otra vez funciones de representación del cabildo ante la corte, y al año siguiente, a pesar de la oposición de aquél, que quiso privarle de parte de su beneficio, marchó una vez más a Roma, ahora a la corte de León X. Allí permanecería hasta mediados de 1516, ya que en mayo de ese año recibe en Málaga orden de viajar a Valladolid a requerimiento del obispo Diego Ramírez de Villaescusa. Al año siguiente daba cuenta de su misión al cabildo malagueño y les comunicaba que había sido nombrado 'Subcolector de expolios de la Cámara apostólica'. Desde el 12 de septiembre de 1517, en que de nuevo le vemos viajando a la corte, no hay más noticias de Encina en Málaga. En un documento de 21 de febrero de 1519 aparece ya un don Juan de Zea reclamando el arcedianazgo malagueño, en razón de la permuta que con él había hecho Juan del Encina por un beneficio simple en la iglesia de Morón (el cual hubo de interesar más a nuestro poeta, ya que no obligaba a residencia y le permitiría, por tanto, una mayor libertad de movimientos).

Hacia finales de 1517 o comienzos de 1518 Encina emprendía, en efecto, su cuarto viaje a Italia y poco después se producía un profundo cambio espiritual en su persona. Ya cumplidos los cincuenta de su edad, decide ordenarse sacerdote y celebrar su primera misa en Jerusalén. Se une entonces a la expedición del marqués de Tarifa y, desde Venecia, emprenden viaje por mar a la Ciudad Santa, adonde llegan el 4 de agosto de 1519. Dos días después Encina decía su primera misa, visitaba los santos lugares y velaba tres noches el Santo Sepulcro. El 17 de agosto abandonaban Jerusalén y regresaban a Venecia. El marqués continuó viaje a España, en tanto que Encina se dirigió a Roma, donde escribió, con el recuerdo todavía fresco, la narración en verso de aquellos sucesos que, con el título de *Tribagia o vía sacra de Hierusalem*, se publicaba dos años después en la misma ciudad de Roma y de la que nos ha llegado la impresión que se hacía muchos años más tarde en Lisboa, en 1580, junto a la relación del viaje del citado marqués de Tarifa, don Fadrique Enríquez de Rivera.

Del pontífice León X, obtuvo Encina el cargo de prior de la catedral de León. En su nombre y poco antes del viaje a Tierra Santa, el 14 de marzo de 1519, tomó posesión el canónigo Antonio de Obregón. Nuestro poeta siguió residiendo en Roma, pero a la muerte de León X, en 1521, hubo de decidir abandonar definitivamente Italia y ocuparse de las funciones de su priorato leonés, al que, en efecto, le vemos ya entregado desde 1523. Con escasas ausencias de la ciudad, en León hubo de pasar los últimos años de su vida, que se extinguiría hacia diciembre de 1529 o enero de 1530, fechas en las que era presentado su testamento y se daba posesión a un nuevo prior en la catedral leonesa. Cinco años más tarde, conforme había dejado dispuesto, su cuerpo era trasladado a Salamanca y allí enterrado bajo del coro de la catedral.

La obra artística de Juan del Encina es de las más amplias e importantes de su época. Ensayó todos los temas y géneros poéticos con una extraordinaria variedad y dominio, fue autor de la primera producción dramática consistente de nuestro teatro y fue un destacado músico, compositor de numerosas piezas líricas, sobre todo, villancicos y romances, en las que supo combinar armoniosamente el nuevo estilo de la polifonía europea con la sencillez melódica de la vieja canción medieval.

La obra musical de Encina, conservada en su mayor parte en el *Cancionero musical de Palacio*, se compone de unas sesenta composiciones conocidas, a muchas de las cuales puso también letra. Los tres géneros que cultiva son el romance polifónico, con frases musicales de cuatro versos y ritmo binario; y la canción y el villancico, muy próximas entre sí, ambas con dos secciones musicales, una para el estribillo y la vuelta, y otra para las mudanzas, aunque hay composiciones muy conocidas, como *Fata la parte* o *Caldero y llave, madona*, que se apartan de ese esquema. Las piezas de Encina son a tres o a cuatro voces, distribuidas en tiple, tenor y contra (alto y bajo). Predomina el ritmo ternario, propio de los temas pastoriles, frente al binario que usa para los morales y graves. Es característica asimismo la ajustada adecuación de la melodía al texto, de manera que a cada estrofa o parte viene a corresponder una sección musical y a cada sílaba una nota. Muy interesante es el uso que hizo de la música en su teatro, consistente principalmente en la incorporación de un villancico como final de la pieza dramática. La mayoría son villancicos pastoriles, cantados por los pastores que aparecen en la obra correspondiente, con gran ritmo y musicalidad, plagados de expresiones rústicas, pintoresquismo y colorido.

La obra literaria de Encina, siguiendo el orden y disposición de su *Cancionero*, se abre con el *Arte de poesía castellana*, un breve tratado en prosa sobre teoría poética, uno de los primeros del género en nuestra literatura. De las ideas que expone, son muy significativas, por ejemplo, la proclamación de una edad dorada a la que ha llegado la poesía castellana, la defensa de la antigüedad y excelencias de la poesía, o la concepción de ésta como arte y no como simple disposición natural. Muy ilustrativas son, por otra parte, las variadísimas y sugerentes observaciones sobre metros, recursos poéticos y 'galas de trobar'.

La parte poética del cancionero se inicia con una larga serie de poemas religiosos, varios dedicados a distintas festividades (Natividad, Reyes, Pasión, Resurrección, Asunción), otros a la fundación de algún templo y la mayoría son paráfrasis de himnos litúrgicos, como el *Memeto homo* o el *Salve regina*. A esta serie sigue la *Translación de las 'Bucólicas'*, original traducción en verso de la obra de Virgilio, pero, conforme a los dictados de la exégesis medieval, interpretada y adaptada simbólicamente a los sucesos contemporáneos de la España de los Reyes Católicos.

Dentro del apartado de poesía moral, destacan tres poemas, el *Triunfo de la Fama*, la *Tragedia trobada* y la *Trivagia*, los dos últimos compuestos después del cancionero de 1496. El *Triunfo de la Fama*, dirigido a los Reyes Católicos, es un extenso poema alegórico en el que narra el poeta, en elevado estilo y coplas de arte mayor, su recorrido por la fuente Castalia, donde contempla el cortejo de poetas famosos, entre los que se halla Juan de Mena que le inquiere nostálgico por el tiempo presente y le incita a escribir y caminar hasta que encuentre la casa de la Fama, donde contemplará pintadas las grandes hazañas de los Reyes. La *Tragedia trobada* es también un poema en sonoros versos de arte mayor, en el que llora la prematura y desdichada muerte del príncipe don Juan, que siente profunda y personalmente el poeta, como muestran estos versos:

Estando Castilla en gran perdición,
sembrada de robos por nuestros pecados,
los pueblos perdidos y muy trabajados,
los unos con otros en gran turbación,
dionos Dios reyes de tal perfeción
que fueron remedio de mal tan entero,
dioles Dios hijo varón, heredero,
juntando a Castilla, Sicilia, Aragón.
¡O, quántos plazeres España sintió
en todos lugares haziendo alegrías,
fiestas las noches y fiestas los días
quando el gran Príncipe ya nos nació!
Pariólo nobleza, bondad lo engendró,
de todas virtudes tomó la criança;
él era de España la flor y esperança,
de niño cresciendo su fama creció (...)
Mostró Salamanca tal gozo en llegando
los Príncipes ambos, tan bien recebidos,
que todos andavan en gozo encendidos,
los unos corriendo, los otros saltando,
saltando, bailando, bailando, dançando,
toros y cañas, cien mil invenciones,
bordados y letras, romances, canciones,
los unos tañendo, los otros cantando.
El Príncipe nuestro, precioso, ecelente,
ya reposado en su gran ciudad,
al día tercero sintió enfermedad,
mostrándola poco, no poco doliente;
luego se vio muy triste la gente,

aunque pensavan su mal ser liviano;
creció la dolencia, pensando ser sano,
hasta que vino la muerte presente (...)
¡Qué Príncipe umano, Don Juan el tercero,
qué fe tan entera, qué gran devoción,
qué seso y reposo, qué gran coraçón,
manánimo, justo y muy verdadero!
Polido, muy limpio, cortés, plazentero,
discreto, esforçado, persona muy franca;
dio fin a sus días en su Salamanca,
dexónos llagados de mal muy entero.
¡O Salamanca, y quánto perdiste!
No sin misterio tal nombre cobraste,
bien quedas manca del bien que gozaste
quando a tu Príncipe tú recebiste;
por su mal te vio, por tu mal le viste
y no por su mal, qu'él reina con Dios,
y el bien es por él y el mal es por nos,
¡o triste ciudad, de todas más triste!
En ti que tenías la cumbre y primor
de todas las ciencias y cavallería,
en ti feneció aquel que tenía
de ciencia y milicia muy gran resplandor;
en ti que tenías más fe y más amor
y más procuravas de más le servir,
en ti quiso Dios traerle a morir
por darte más pena, manzilla y dolor.
De mucho dolor estás lastimada,
ya queda por siempre tu gloria perdida,
de todos serás muy aborrecida,
de tuyos y agenos, sin ser tú culpada;
cuitada ciudad, desaventurada,
ya nunca saldrás de mala ventura,
sembraste plazer, cogiste tristura,
entró el bien en ti en ora menguada.
El año y el mes, semana y el día,
el tiempo, la ora y el punto y momento
fue triste, sin dicha, de mucho tormento,
de mucha tristura, de poca alegría;
plazer ya ninguno no tenga osadia
de entrar en ciudad tan llena de llantos;
después que murió la vida de tantos,
la vida que bivo ya no sé si es mía.
Ni sé si me estoy sin mí ni comigo,
si ando en el mar, si en cielo, si en tierra,
si tengo seguro, si paz o si guerra,
si estoy en amor, si soy mi enemigo;
ni bivo ni muero, ni callo ni digo,
ni sé qué me diga, ni puedo callar;
dolor no me dexa poner en hablar
ni dexa estar queda mi lengua consigo (...)

De temática amorosa, por su parte, aunque dentro del estilo grave de la poesía moral que comentamos, es el *Triunfo de Amor*, dedicado a don Fadrique de Toledo, en el que describe el autor su visión de los palacios de Cupido, los bosques de los penados amadores (de recuerdo virgiliano) y el castillo de Venus, en medio de un incesante desfile de personajes mitológicos y de la antigüedad.

La *Trivagia* es un poema más tardío, escrito ya cumplidos los cincuenta años y fruto de una nueva situación espiritual, aunque en la forma aún mantiene el arte mayor, "que más alto suena". En esta ocasión, se trata de un poema narrativo en el que se da cuenta del viaje a Tierra Santa que ha emprendido el poeta en 1519. Seguramente con el recuerdo todavía fresco de los acontecimientos, Encina, a su regreso a Roma, se aprestaría a la redacción del libro. En él, aparte ese proceso espiritual, ascético, lo importante, como en todo libro de viajes, es la narración viajera a lo largo de un itinerario (de Roma a Venecia, Jafa, Jerusalén y, desde allí, a distintas partes de Tierra Santa) y la descripción pormenorizada de lo más nuevo e insólito, que lógicamente aquí se reduce a las cosas sagradas (reliquias, lugares santos, capilla del Santo Sepulcro, sepulcro de la Virgen, ceremonias, etc.). Varios poemas menores, romances y villancicos, completan este ciclo del viaje a Tierra Santa, entre los que resultan ciertamente sorprendentes las *Coplas sobre el año de quinientos y veinte y uno*, compuestas a su regreso de Roma y en las que refleja la calamitosa situación por la que ese año atravesaba España, de guerra en Castilla y Valencia, y hambre en Andalucía:

Año de mill y quinientos
y veinte y uno en España
uvo tantos perdimientos,
tantas plagas y tormentos,
que contarlo es cosa estraña,
por guerra, hanbre y modorra,
sin cosa que las socorra
sino mal que más atize;
la guerra, según se dize,
fue en Castilla por ser horra.
En Castilla Nueva y Vieja,
de León y de Toledo,
no quedó toro ni oveja,
persona brava o sobeja
que en paz pudiese estar quedo;
no avía en ella lugar
que no desease estar
franca y libre y sin señor
y aun sin rey enperador,
aunque se quiera escusar (...)

Y en el reino de Valençia
dizen que tanbién ansí
uvo la misma pendençia;
mas por hanbre y pestilençia
te diré lo que yo vi:
en toda la Andaluzía,
quando de Roma venía,
vi tan gran modorra y hanbre
que a la lengua da calanbre
tentar contar en quantía.
Y si quieres saber quánta,
fue qual nunca fue jamás
y la gente muerta tanta
que su multitud me espanta,
y eran por hanbre los más;
fue tal hanbre que te digo
que yo vi vender el trigo
media carga en çien reales;
infinitos animales
murieron muy sin abrigo (...)
Y en Castilla Vieja y Nueva
de Toledo y de León
todo en guerra se renueva
y toda guerra se prueva,
fuego y sangre a la sazón;
y rovos por todas partes,
y discordias de mill artes
anduvieron por Castilla;
y aun modorra y su manzilla
pasó allá sus estandartes. (...)
Así que este año, a mi ver,
fue muy malo y sin remedio
y a muchos echó a perder,
y de su perverso ser
yo no digo aquí lo medio;
de manera que aqueste año
fue de tanto mal y daño
quanto nunca fue jamás,
y Dios nos guarde de oy más
de otro tal y mal tamaño.

(1521: es el año de la derrota de los comuneros en Villalar; *horra:* libre)

La producción lírica de Encina es la más amplia, rica y sugestiva de toda su obra. Infinidad de coplas, canciones, villancicos, glosas, romances y can-

ciones con sus deshechas, muchos de ellos musicados también por él, le vienen atribuidos en cancioneros poéticos y musicales de fines del siglo XV y en pliegos sueltos del siglo XVI. La siguiente composición es una glosa a un famoso cantarcillo popular de la época:

Coplas por Juan del Enzina a este ageno villancico

¡O castillo de Montanges,
por mi mal te conocí!
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!
Conocíte, desdichado
por mi desastrada suerte,
no porque tema la muerte
ni de mí tenga cuidado;
mas me siento lastimado
en verme dentro de ti,
por la triste de mi madre,
que no tiene más de a mí.
Y no me pena perderme,
pues la causa me consuela,
mas es razón que me duela
porque no supe valerme.
Quisiera muriendo verme
delante quien me vencí.
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!
No muere quien, desque muerto,
dexa la fe por memoria,
que en la muerte está la gloria
y el bivir es desconcierto;
pues amé tan descubierto
muera, si lo merecí.
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!
Fin
Assí que quien pena y arde
en amores, si es disereto,
procure tanto secreto
que de sí mesmo se guarde;
porque temprano que tarde
nunca amor secreto vi.
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!

Y esta otra, un villancico glosado:

¡No te tardes, que me muero,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
Apressura tu venida,
porque no pierda la vida;
que la fe no está perdida,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
Bien sabes que la tardança
trae gran desconfiança;
ven y cumple mi esperança,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
Sácame desta cadena,
que recibo muy gran pena,
pues tu tardar me condena,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
La primer vez que me viste,
sin te vencer me venciste;
suéltame, pues me prendiste,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
La llave para soltarme,
ha de ser galardonarme
proponiendo no olvidarme,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
Fin
Y siempre, quanto bivieres,
haré lo que tú quisieres
si merced hazerme quieres,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!

El tema dominante de estas composiciones es el amoroso, en su habitual marco y convencionalismo cortés, más ágil, condensado y expresivo en las canciones y villancicos, y más pormenorizado y anecdótico en los decires o coplas, como puede apreciarse en esta canción:

Si supiesse contentaros
como sé saber quereros,
yo ternía sin perderos
esperança de ganaros.
Soy tan vuestro desque os vi
que ninguna cosa sé,

sino tener con vos fe
sin saber parte de mí.
Assí que si contentaros
supiesse como quereros,
yo ternía sin perderos
esperança de ganaros.

Las alabanzas a la amiga, su retrato físico y moral, el rigor y distancia de la dama, y los distintos afectos de la pena amorosa son motivos que se reiteran una y otra vez en los poemas, sin que falte tampoco su intervención en el debate misógino de época con un alegato contra los que dicen mal de mujeres. Junto a ello, Encina gusta de muy diversos juegos poéticos, desde, por ejemplo, hábiles acrósticos y rebuscados *perqués* a diferentes formas de la alegoría amorosa en justas, testamentos o cartillas de amores. De un delicado tono menor son poemas como el dedicado a una señora que le dio un manojo de alhelelíes o a la dama que le dio un regojo de pan.

Especial relieve cobran también los temas pastoriles, frecuentemente en villancicos dialogados –a veces a lo divino–, a los que trasvasa Encina algunos de los motivos de la poesía amorosa cortesana, cobijando bajo la máscara pastoril sus propios afectos:

¡Ay, triste, que vengo
vencido de amor,
maguera pastor!
Más sano me fuera
no ir al mercado,
que no que viniera
tan aquerenciado;
que vengo, cuitado,
vencido de amor,
maguera pastor.
Di jueves, en villa,
viera una doñata,
quise requerilla
y aballó la pata.
Aquélla me mata,
vencido de amor,
maguera pastor.
Con vista halaguera
miréla y miróme;
yo no sé quién era,
mas ella agradóme.
Y fuesse y dexóme
vencido de amor,
maguera pastor.

De ver su presencia
quedé cariñoso,
quedé sin hemencia,
quedé sin reposo,
quedé muy cuidoso,
vencido de amor,
maguera pastor.
Ahotas que creo
ser poca mi vida,
según que ya veo
que voy de caída.
Mi muerte es venida,
vencido de amor,
maguera pastor.
Fin
Sin dar yo tras ella
no cuido ser bivo,
pues que por querella
de mí soy esquivo,
y estoy muy cativo,
vencido de amor,
maguera pastor.

De gran lirismo son asimismo las canciones y villancicos sacros, especialmente los dedicados a la Virgen. Testimonio del ingenio y habilidades poéticas de Encina son, finalmente, diversos poemas jocosos que le darían gran celebridad. Así, los *Disparates trobados*, sobre el viejo tópico del mundo al revés, la *Almoneda trobada*, donde describe el ajuar de un estudiante que se traslada a Bolonia, o el *Juicio sacado de toda la astrología*, con toda suerte de pronósticos y profecías burlescas.

2.7. Florencia Pinar y otras mujeres poetas

En medio del excepcional panorama poético del siglo XV, es llamativa la casi total ausencia de la mujer como poeta. Sin embargo, a pesar de esa escasa presencia en los cancioneros –siempre habrá, no obstante, que tener en cuenta que éstos no recogieron sino una parte de toda la actividad poética–, no deja de documentarse una poesía femenina que, aunque reducida en número, nos parece muy reveladora en aquel marco de la poesía cortesana.

Los poemas que conocemos van de los comienzos del siglo XV, en la corte de Enrique III, hasta la época de los Reyes Católicos. Intenso fue el papel de la mujer en la corte de Juan II, donde la reina doña María creó un movimiento de defensa de la condición femenina y, frente a los ataques del *Corbacho* del capellán Alfonso Martínez de Toledo (ver más adelante cap. 4, 3.1.1), se escribieron varios tratados

sobre las "claras y virtuosas" mujeres (Alonso de Cartagena, Diego de Valera, don Álvaro de Luna, Juan Rodríguez del Padrón). Pero el momento de mayor actividad poética fue la corte de los Reyes Católicos, cuando se produce un activo movimiento literario y cultural femenino en torno a la reina Isabel y sus damas, varias de las cuales, como la marquesa de Cotrón o doña Marina Manuel, son auténticas musas para los poetas y autoras también de algunos versos.

La primera muestra de poesía femenina que ofrecen los cancioneros es la cantiga puesta en boca de doña **Mayor Arias**, mujer de Ruy González de Clavijo, con motivo de la partida de éste, enviado por el rey Enrique III, el año 1403, en embajada a Samarkanda, corte del gran Tamorlán, rey de Persia (véase más abajo, cap. 4, 2.1). La cantiga es un poema de 113 versos haxasílabos, que en realidad se agrupan en trece estrofas monorrimas en versos de arte mayor, 6+6, con rima interna y estructura zejelesca AA BBBA, en la que el cuarto verso rima en asonante con el estribillo que encabeza y cierra la composición. La estructura zejelesca es muy acertada, pues se trata de un metro ejercitado tradicionalmente en las canciones de ausencia, tanto en la lírica gallego-portuguesa como en la provenzal.

En el poema, la dama, apartada del marido amante y fiel, dirige sus quejas a la mar esquiva por haber sido causante de su separación y de sus penas, al tiempo que le inquiere por el destino de su esposo:

¡Ay, mar brava, esquiva, de ti doy querella,
fázesme que viva con tan gran mansella!
Tenía meus amores: que avía conoscido,
gentil más que flores, onrado marido.
Por servir señores, en ti es metido:
dime adónde es ido, dó volvió la vela.

La mujer recuerda luego los preparativos del viaje: cómo su esposo vivía rico y sosegado en la casa, cómo le llamó el rey para que embarcara en embajada al Tamorlán..., cómo soplaba vendaval la mañana de la partida y cómo deseó ella entonces que hubieran regresado ya a Sevilla:

En su casa estaba rico y sosegado,
ciertas no pensaba de en ti ser metido.
El rey que lo amaba, envióle mandado
que él tenía ordenado en la mar carrera.
Para ir mensajero al rey Tamorlán,
quel daría dinero e un trujamán;
diole marineros y biscocho pan.
Por siempre lo habrán por noble en Castilla.
Vendaval fazía aquesa mañana,
levaban por vía a la trasmontana;
derecho sería de ser en Triana,
si tú hobieras gana, ya fuera en Sevilla.

A partir de ahí el poema toma un sentido religioso y las quejas de la mujer parecen dirigirse a la Virgen, a quien ruega encarecidamente por el regreso del marido y hace promesa de distintos actos piadosos:

Dueña muy honrada, yo te aseguro
hasme baldonada, de nada no curo;
mas esta vegada por buena fe juro
que verná seguro por ti, que eres vela (...)
Yo fago promesa en vosos altares
que si por mi puerta veo a Ruy González,
de sacar de pena dos almas mortales
e vestir dos fraires de fina burneta.

La composición resulta una curiosa combinación de motivos profanos y sagrados. Junto al lamento de mujer enamorada ante la ausencia de su amigo (motivo que emparenta con la lírica tradicional y, de forma más próxima, con las cantigas gallegoportuguesas en cuanto a la presencia del mar como confidente), se manifiestan también sentimientos piadosos de devoción mariana, que venían recorriendo la vida y religiosidad de la época. A todo ello hay que añadir la situación nada frecuente de un amor doméstico (la mujer bien casada y el marido "rico e asosegado"), muy distinto del "amor adúltero" que cantaban los poetas cortesanos. Esa peculiar situación es la que transforma también el habitual tono patético de la queja amorosa en lamento resignado y la que introduce momentos de alguna ternura, al ser evocados, por ejemplo, detalles del pequeño entorno familiar:

Creo en Dios del cielo, en Santa María,
en santo evangelio, que no mentiría
bendición de abuelo que lo trairía
a ver a María que dejó pequeña.

Una interesante muestra de lírica religiosa femenina viene representada por doña **María Sarmiento**. Lamentablemente sólo conservamos de ella un fragmento de diez versos que formaba parte de un poema religioso más extenso, una especie de oración litúrgica, en el momento de la consagración y del *Agnus*:

Señor, tú que me feziste
de nada muger entera (...)
Cordero que a pecadoras
muchas has aconsolado,
a ésta que todas oras
te quiso por abogado,
non le sea denegado
contigo ayuntamiento,
a doña María Sarmiento,
que te ovo ofensado.

Tales versos son suficientes, sin embargo, para descubrirnos un poema de un intenso sentir piadoso, expresado abiertamente desde un alma femenina. Arranca, así, el fragmento con la vigorosa afirmación de esa condición de mujer: "Señor, tú que me feziste / de nada muger entera (...)", y concluye con un conmovedor reconocimiento de los propios pecados y ofensas, por los que pide perdón y consuelo al "cordero divino", rubricando con su propio nombre esa confesión de culpas, en una especie de devoto desplante imprecatorio que viene a revelar una firme y decidida personalidad: "no le sea denegado / contigo ayuntamiento / a doña María Sarmiento, / que te ovo ofensado".

Esta sola muestra conservada nos hace lamentar quizá aún más la pérdida de los versos de María Sarmiento. De ella sabemos que, junto a su marido Fernán López de Ayala, hijo del famoso Canciller Ayala, y compartiendo sentimientos de religiosidad familiar, fue fundadora y protectora de hospitales y conventos (en 1428 fundaron el Hospital de Santiago en Vitoria, en 1435 y 1436 hicieron donaciones al monasterio jerónimo de San Miguel del Monte). Fruto de esa dedicación devota a la que vivió entregada, serían seguramente algunas composiciones religiosas que escribiría para aquellos círculos conventuales y monásticos, cuyo texto, sin embargo, no ha llegado a nosotros.

Tampoco se han conservado los poemas de **Isabel González**, amante del Conde de Niebla, Juan Alfonso de Guzmán (+1396), que es mencionada de forma un tanto enigmática en el *Cancionero de Baena*. A ella dirige Francisco Imperial dos decires poéticos, en los que ofrece algunas noticias de esta dama, a la que también celebra "por amor e loores" exaltando su condición y hermosas cualidades ("Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de la dicha Isabel Gonçález, mançeba del conde don Johan Alfonso, por quanto ella le avía embiada rogar que la fuese a ver al monesterio de Sant Clemente, e él non osava ir por razón que era muy arreada e graçiosa muger"). En uno de ellos, parece hacer referencia a su dedicación literaria, y afirma que en ella reina la poetría y gaya ciencia en armonía con su belleza:

¡Oh, tú, poetría e gaya çiençia!
¡Oh, dezir rímico engenioso!
¡Oh, tú, rectórica e pulcra 'loquençia
e suavidat en gesto graçioso!
¡Oh, ayuntamiento compendioso!
pues que vos plogo reinar en aquésta,
assí, a Dios graçias, con fe manifiesta,
rindo por ende al Miraculoso.

Pero la más interesante es una composición que le dedica Diego Martínez de Medina, jurado de Sevilla, en la que la califica de excelente poeta y la compara hiperbólicamente con el propio Ovidio:

toda lengua retroçede
e declina su çiençia
ante la vuestra presençia,
muy eçelente poeta,
singular, muy discreta
e de grant magnifiçençia.
Nunca tales poetrías,
diçiones por silogismo
notificó el *Graçismo*,
Catholicón nin Papías.
Las vuestra filosofías
retoricadas e nuevas
vos eligen e dan pruevas
por gentil en vuestros días (...)
¿Quién podría disponer
vuestros dezires perspicuos
e limados e melifluos,
nin a ellos responder?
Creo que sobreseer
quiso Venus en tal caso
de non proveer a Naso
de tan agudo saber.

Martínez de Medina cierra su decir preguntándole si amando sin esperanza se vive con mayor felicidad que renunciando a ello:

si algund omne amando,
sin ninguna esperança,
bive en mayor folgança
que del todo lo dexando.

Curiosamente, después de esos planteamientos, no es Isabel quien da la respuesta sino que la ofrece por ella un fraile anónimo. En tal respuesta, se vienen a rechazar los encarecimientos hiperbólicos anteriores proclamando que sólo en Dios cabe tal perfección y sólo a él es convenible la perfecta sabiduría. En cuanto a la cuestión propuesta, se afirma que lo mejor es seguir la propia voluntad, ya dicte amar aunque no se sea amado, ya dicte vivir fuera de la entrega de amor:

Por ventura, si vos fuerdes
tan pagado de amar
atán mucho en tal lugar
donde nunca bien ovierdes,
o si más plazer sintierdes
en ser vuestro que ajeno,
aquello vos es más bueno
de que más provecho vierdes.

En cualquier caso, estos poemas plantean un problema de no fácil solución. No se entiende bien por qué no es la dama quien responde, puesto que es una re-



conocida poeta, y por qué se delega la respuesta a un fraile que hable por ella. Cabe pensar que sí sean de Isabel los versos de respuesta, pero que oculta su identidad bajo la personalidad inconcreta de un fraile que aparece en la rúbrica ("Respuesta que dio por ella un fraile") (a veces respondía otro poeta por la dama). También cabe pensar que el recopilador, Juan Alfonso de Baena, cambiara la respuesta de la dama por otro poema, que en realidad no se ajusta en la forma –como era lo convencional– al poema que abría la cuestión, pues consta de siete estrofas frente a las cinco del de Diego Martínez de Medina y no sigue las mismas rimas.

El tema de la partida amorosa, que veíamos en la cantiga de Mayor Arias, vuelve a repetirse en una canción atribuida a la reina **doña Juana** (esposa de Enrique IV y madre de la Beltraneja), en su despedida del poeta Juan Rodríguez del Padrón cuando éste marcha de España en peregrinación a Jerusalén:

Verdadero amigo mío,
pues que te partes d'España,
trata bien esa compaña,
que llevas en poderío
mi libertad y alvedrío.
Gentil señor, otrossí
plégate de amenazar
el seso, que a tu pesar
va corriendo en pos de ti;
que de tu bondad confío
que serán muy bien tratados
essos dos acompañados,
que llevas en poderío
mi libertad y alvedrío.

La canción, como se observa, aunque se hace cargo de ese momento emotivo de la separación de los dos enamorados, resulta un tanto fría y poco apasionada, pues la dama se limita apenas a recordar al amante que, en su partida, le ha entregado como prendas su libertad y albedrío.

En tal ocasión Rodríguez del Padrón, según es fama, compuso unos famosísimos versos a su amante: "Bive leda, si podrás, / e non penes atendiendo, / que, segund peno partiendo, / non espero que jamás / te veré nin me verás (...)". Por lo demás, hay que decir que es dudosa la atribución del poema a la reina doña Juana. Según la leyenda y más conforme a la cronología verdadera, la partida a que alude el poema no ocurrió sino en 1441, cuando Rodríguez del Padrón emprendió viaje a Jerusalén para tomar el hábito franciscano, y la dama real, de cuyos amores se aleja, no fue sino la reina doña María, primera mujer de Juan II. De todos modos, si no es más que fantasía este intercambio de versos en el supuesto momento de la separación amorosa, hay que reconocer que no deja de estar bien traída la relación del desdichado amante Juan Rodríguez del Padrón, que penó amores reales, con la infortunada esposa de Enrique IV, que buscó también sus amores lejos del lecho conyugal con don Beltrán de la Cueva.

Las fiestas y juegos caballerescos fueron asimismo ocasión de activa participación femenina. En aquellos desfiles, torneos o justas, lo admirable residía siempre en la variedad de elementos artísticos que se combinaban, de lo musical sonoro a lo plástico visual y lo poético literario. Unas de las combinaciones más armoniosas y espectaculares fueron las llamadas *invenciones*, que conjugaban un motivo plástico y visual (la *devisa*, que consistía en un adorno o un dibujo que la dama o el caballero traían en el vestido o en la armadura, en la cimera habitualmente) con otro literario (el *mote* o *letra*), que portaban escrito en su vestido, en su cabalgadura o en algún adorno, consistente a su vez en una breve sentencia poética que venía a completar o ilustrar, si bien de una manera un tanto oblicua e ingeniosa, lo representado en la devisa. Las invenciones solían ser obra de los caballeros poetas, pero muchas veces fueron también las damas las ejecutoras de tales juegos artísticos.

Un impresionante despliegue de *invenciones* hubo en las fiestas de Valladolid de 1475, celebradas por los Reyes Católicos con motivo de su proclamación real. Allí intervinieron el propio rey Fernando y numerosos nobles y caballeros, y fue muy nutrida la representación femenina. La **Marquesa de Cotrón**, doña Leonor Centellas, sacó una ingeniosa invención en la que combinaba unos fuegos bordados en la manga de su vestido (fuegos inflamados de amores) con unos versos que decían:

Mi hazer ansí me conviene
contenta con lo que fuere.

La invención alude a la imagen del fuego de amor, tan repetida en la poesía cancioneril, y a la altivez desdeñosa de la dama, igualmente tópica en aquella poesía. Por lo demás, la marquesa era ciertamente dama cortejada y centro de la gala cortesana. Y su mismo apellido Centellas propiciaba también el juego poético de la imagen del fuego de amor. Su marido, el marqués de Cotrón (o

Cotrone, en la provincia italiana de Catanzaro), era un noble napolitano que fue apresado por los turcos y murió trágicamente en prisión.

También en esas justas vallisoletanas hubo de exhibir doña **Catalina Manrique** otro mote, recogido en el *Cancionero General*, en el que, para proclamar su altivez de dama cortés solicitada y requerida, apelaba a la sentencia popular:

Nunca mucho costó poco,

A ese "Nunca mucho costó poco", escasamente poético aunque insinuante, contestaba en glosa el joven poeta Pedro de Cartagena, ofreciendo su servicio y merecimientos como paga:

Con merecello se paga

Glosa

De bevir ya desespero
sin saber, triste, qué haga,
pues el remedio qu'espero
con merecello se paga.
No porque presumpción toco
que no pagarme me ofende,
que bien claro se m'entiende
que mucho no costó poco.
Por esso confiesso y quiero,
comoquier que satisfaga,
que, pues galardón no espero,
serviros tomo por paga.

En aquellas fiestas sacarían igualmente sus respectivas invenciones la famosa e influyente doña **Marina Manuel** (tataranieta de don Juan Manuel, dama de Isabel la Católica, a la que dirigieron versos y dedicatoria Diego López de Haro y Diego de San Pedro) y una dama desconocida cuyo nombre no menciona el cancionero. Ambas imprimieron un mayor atrevimiento a sus motes al añadirles ciertas connotaciones sacroprofanas que podían rayar en la irreverencia. Doña Marina parece, así, encomendar a la divinidad el sufrimiento amoroso:

Esfuerçe Dios el sofrir.

Y la dama anónima, sirviéndose del latín evangélico y de las palabras de Jesucristo, expresa su deseo de ser liberada del sufrimiento de la pasión amorosa y tal vez, como se ha sugerido en una arriesgada interpretación erótica, insinúa su disposición al sacrificio de la propia virginidad, ostentando la siguiente *letra*:

Transeat a me calix iste.

Fuera de estas fiestas y justas cortesanas, se documenta también la presencia de la mujer autora en otras formas de poesía colectiva, como los intercambios de versos y los juegos de preguntas y respuestas. Había siempre en éstos un alarde de destreza poética y de ingenio, ya que era preceptivo seguir las pautas temáticas y métricas del poeta que abría el debate. Unas veces tocaban temas de importancia moral o política, otras trenzaban versos cruzados de panegírico o de vituperio. Pero, como divertimento cortesano que esencialmente eran, con gran frecuencia no pasaban de asuntos intrascendentes, juegos de ingenio en forma de enigmas y adivinanzas, o hacían lugar a alusiones picantes y escabrosas.



Versos de panegírico son, por ejemplo, los de la dama **Vayona** en respuesta a la pregunta del poeta Diego de Sevilla sobre la actitud de la infanta doña Leonor de Navarra. Ésta se había hecho cargo del gobierno de Navarra, y aparte de desempeñarlo enérgicamente, había formado una selecta corte literaria. A ella pertenecía esta dama Vayona (seguramente un nombre poético), que canta la condición cuasi divina y las excelsas virtudes de la infanta:

Si mirades más vezes, Diego y hermano,
aquesta señora tanto excellente,
fallares que su real continente
es muy más divino que humano;
su rostro y sossiego con tanta mesura,
su mirar tan honesto de sabia entendida,
todos aquestos con gran fermosura
la tienen velada y no adormida.

La única voz femenina que se deja oír en los cancioneros con tono individual y una breve obra poética, es **Florencia Pinar**. Lamentablemente no conocemos dato biográfico alguno sobre ella, salvo que vivía a fines del siglo XV, en el reinado de los Reyes Católicos. Suponemos que pertenecía a una familia culta, con aficiones literarias, y sabemos que hermano suyo fue el poeta Pinar –así se le nombra en las rúbricas de los cancioneros de la época–, autor de una obra más amplia que la de Florencia, de la que sobresalen las glosas a algunos conocidos romances como el de Moraima o el de *Rosa fresca*, así como un famoso *Juego trobado*, dirigido a la reina y a sus damas.

Unas cuantas canciones constituyen la obra poética de Florencia, y el amor el tema único de su poesía. Alguna vez aparece éste tratado en abstracto, como sentimiento universal, que induce a la dama poeta a una cierta reflexión aleccionadora:

Ell amor ha tales mañas
que quien no se guarda dellas,
si se l'entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas (...);

Lo más frecuente, sin embargo, es que el amor venga tratado en primera persona (aunque sin llegar a desvelar la personalidad femenina de la autora) como sentimiento íntimo que provoca un continuo y dolorido desasosiego en la persona que ama.

En este último caso, cobran frecuencia las expresiones de queja y lamento:

¡Ay! que ay quien más no bive
porque no ay quien d'¡ay! se duele,
y si ay, ay que recele:
ay un ¡ay! con que s'esquive
quien sin ¡ay! bevir no suele.

O recurre la autora a imágenes muy expresivas, como la de la prisión de amor:

Destas aves su nación
es cantar con alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave passión,
sin sentir nadie la mía (...)

O la de la cadena de amor:

La voluntad me condena
y en ello consiente amor,
do por avelle temor
hago del hilo cadena (...)

Con tal fuerza parece sentir Florencia su pasión que llega a representársele en un desbordante e irrefrenable crecimiento:

Tanto más creçe el querer
y las penas que sostengo,
quanto más quiero esconder
el grado que de vos tengo.
El grado creçe mirando
en tanto que más os miro,
y las penas sospirando
si de vos mirar me tiro (...),

(*grado:* estima, valor; *tiro:* me apunto)

O como algo vivo que penetra y consume las entrañas:

Ell amor es un gusano,
bien mirada su figura:
es un cánçer de natura
que come todo lo sano (...)

Es de notar que, frente a las abstracciones habituales por que discurre la reflexión amorosa de la poesía de la época, la de Florencia manifiesta una muy singular atención por lo concreto, por el detalle realista incorporado al poema. Así se advierte, sobre todo, en la canción famosa *A unas perdices que le enviaron vivas*, donde se conduele del cautiverio de esas avecillas, tan semejante al que ella misma siente por amores:

Destas aves su nación
es cantar con alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave passión,
sin sentir nadie la mía.
Ellas lloran que se vieron
sin temor de ser cativas
y, a quien eran más esquivas,
essos mismos las prendieron.
Sus nombres mi vida son,
que va perdiendo alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave passión,
sin sentir nadie la mía.

O en la que el amor es comparado a un "gusano" o "cánçer" que devora las entrañas:

Ell amor ha tales mañas
que quien no se guarda dellas,
si se l'entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.
Ell amor es un gusano,
bien mirada su figura:
es un cánçer de natura
que come todo lo sano.
Por sus burlas, por sus sañas,
dél se dan tales querellas
que, si entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.

Tales imágenes animalísticas, tomadas seguramente de la tradición de los bestiarios medievales (la perdiz como símbolo del deseo carnal y el gusano como símbolo fálico y de la unión sexual aniquiladora de los reptiles), podrían

ser interpretadas como símbolos eróticos que encubren la ardorosa pasión de la dama.

Aquellos rasgos temáticos, por último, encuentran su formulación en un estilo artificioso, muy de época, con abundancia de conceptuosos juegos expresivos, construidos, por ejemplo, sobre la repetición de palabras homófonas:

> ¡*Ay*! que *ay* quien más no bive
> porque no *ay* quien d'¡*ay*! se duele,

paronomasias ("Será *perderos pediros*") que, a veces, por elisión, encierran un ingenioso acertijo:

> Sus nombres [*perdices*] mi vida son,
> que va *perdiendo* alegría,

o combinaciones antitéticas y paradójicas:

> Será *perderos* pediros...
> pues quanto *gano* en serviros;

Estos rasgos literarios que comentamos (atención al detalle concreto y realista, intenso uso del discurso metafórico y del símbolo, fuerte tono sexual en la expresión de la pasión amorosa desde la propia intimidad de mujer) parecen singularizar la poesía de Florencia entre los poetas de su tiempo y le prestan ciertas marcas diferenciales, en alguna medida, propias de la que la crítica moderna viene dando en llamar "escritura femenina".

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, A. (ed.). *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986.

ÁLVAREZ PELLITERO, A. Mª. *La obra lingüística y literaria de Fray Ambrosio Montesino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1976.

BELTRÁN, V. (ed.). *Poesía española, 1. Edad Media: Lírica y cancioneros*, Madrid, Visor-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2009.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, eds. B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993.

Cancionero de Palacio, ed. Ana María Álvarez Pellitero, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.

Cancionero de Estúñiga, ed. N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987.

Cancionero General, ed. facsímil, introducción bibliográfica, índices y apéndices de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, RAE, 1958.

CASTILLO, H. del, *Cancionero General*, ed. J. González Cuenca, Madrid, Castalia, 2003, 5 vols.

DARBORD, M. *La poésie religieuse espagnole, des Rois Catholiques à Philippe II*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965.

DUTTON, B. *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Universidad de Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, 1990-91, 7 vols.

FOULCHÉ DELBOSC, R. *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Bailly Bailliére, NBAE, 1912, 2 vols.

LE GENTIL, P. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, Rennes, Plihon, 1949 y 1953, 2 vols.

LORENZO GRADÍN, P. *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

— "Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales", en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer*, Madrid, Anthropos, 1997, pp. 13-81.

MANRIQUE, G. *Cancionero*, ed. Francisco Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003.

MENDOZA, F. I. de, *Cancionero*, ed. Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

— *Coplas de Vita Christi*, ed. Marco Massoli, Messina-Firenze, D'Anna, 1977.

MONTESINO, F. A. *Cancionero*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Cuenca, Diputación Provincial, 1987.

MONTORO, A. de, *Cancionero*, eds. Marcella Ciceri y Julio Rodríguez Puértolas, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

PÉREZ PRIEGO, M. Á. *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED, 2004.

— *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1990.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1973, 2 vols.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. *Fray Iñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi"*, Madrid, Gredos, 1968.

ROVIRA, J. C. *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.

SALVADOR MIGUEL, N. *La poesía cancioneril. El "Cancionero de Estúñiga"*, Madrid, Alhambra, 1977.

CAPÍTULO 2

Los grandes poetas: Santillana, Mena y Manrique

1. EL MARQUÉS DE SANTILLANA

1.1. Perfil biográfico

Íñigo López de Mendoza (Carrión de los Condes, 1398–Guadalajara, 1458) es una de las figuras de mayor relieve político y literario del siglo XV. Miembro de una de las familias principales de la nobleza castellana y heredero de un rico mayorazgo, con posesiones en el señorío de Álava, en las Asturias de Santillana y en tierras de Madrid y Guadalajara, supo encarnar en su persona el ideal del noble letrado, entregado a un tiempo a las armas y a las letras. Como hombre de armas, intervino en numerosos hechos guerreros y participó activamente en la intrigante y veleidosa política nobiliaria de su tiempo, combatiendo unas veces del lado de los infantes de Aragón, otras junto a Juan II y casi siempre frente al privado don Álvaro de Luna. Conquistó a los moros las importantes plazas fronterizas de Huelma y Bexis (1438), y por su intervención en la batalla de Olmedo (1445) recibió de Juan II el título de marqués de Santillana y conde del Real de Manzanares. Con esa intensa actividad política hizo alternar una



permanente dedicación a las letras, dando impulso, aparte su propia actividad creadora, a la difusión en Castilla de un humanismo vulgar de copias y de traducciones de los autores antiguos e italianos.

Fernando de Pulgar, en sus *Claros varones de Castilla* (1486), dejaría de él un preciso y expresivo retrato:

> Fue hombre de mediana estatura, bien proporcionado en la compostura de sus miembros y hermoso en las faciones de su rostro (...) Era hombre agudo y discreto, y de tan gran corazón que ni las grandes cosas le alteraban ni en las pequeñas le placía entender. Era caballero esforzado y ante de la facienda cuerdo y templado y puesto en ella era ardid y osado (...) Fue capitán principal en muchas batallas que hubo con cristianos y con moros, donde fue vencedor y vencido (...) Gobernaba asimismo con gran prudencia las gentes de armas de su capitanía y sabía ser con ellos señor y compañero, y ni era altivo en el señorío, ni raez en la compañía (...) Tenía gran copia de libros y dábase al estudio, especialmente de la filosofía moral y de cosas peregrinas y antiguas. Tenía siempre en su casa doctores y maestros con quien platicaba en las ciencias y leturas que estudiaba (...) Tenía gran fama y claro renombre en muchos reinos fuera de España, pero reputaba mucho más la estimación entre los sabios que la fama entre los muchos.

1.2. El humanismo de Santillana: biblioteca y traducciones

En el palacio de Guadalajara, fundado por su abuelo Pero González de Mendoza y embellecido por él mismo, don Íñigo formó una rica biblioteca, constituida primordialmente por cuidados manuscritos miniados y ornamentados con su escudo de armas, en los que se recogía lo más selecto y avanzado del saber de la época. Allí se encontraban, como muestra de la moderna inquietud humanística, clásicos griegos (Homero, Tucídides, Aristóteles, Platón) y latinos (Cicerón, Séneca, Virgilio, Ovidio, Tito Livio, Lucano, Valerio Máximo), así como autores italianos (Dante, Petrarca, Boccaccio, Leonardo Bruni, Pier Candido Decembrio, Giannozzo Manetti) o franceses (Alain Chartier, *Roman de la Rose*). Junto a ellos pervivían obras representativas del pensamiento religioso medieval (tratados de San Agustín, San Basilio o San Juan Crisóstomo) y de sus preocupaciones por la historia o por el arte militar (Egidio de Roma, Gil de Zamora, Guido delle Colonne, Honoré Bonnet). Tanto afán y entusiasmo puso en el cuidado de su biblioteca que su recuerdo le servirá de consuelo en la otra vida, como evocan los versos del *Bías contra Fortuna*: "E la biblioteca mía / allí se desplegará, / allí me consolará / la moral filosofía".

Santillana era un hombre docto, nuevo Salomón como le llama alguno de sus colaboradores, quienes ponderan su afición a los libros (Andrés Zorita), llegando a asegurar alguno que ha leído "más libros que ningún otro de los que

han estudiado en nuestro reino" (Pero Díaz de Toledo). No sabemos bien el número de libros que llegó a poseer Santillana ni los que han sobrevivido de su biblioteca. En su testamento dejó establecido que se vendiesen todos a excepción de cien que dejaba a la elección de su heredero. Sucesivos avatares por los que atravesó la biblioteca del Infantado sólo permiten el reconocimiento de unos cuantos volúmenes que fueron del Marqués. La biblioteca la custodiaron después sus descendientes, en 1702 sufrió un incendio que destruiría parte de ella. Por fin, a la muerte del Duque de Osuna, XV Duque del Infantado, en 1882, pasaron aquellos libros a la Biblioteca Nacional de España.

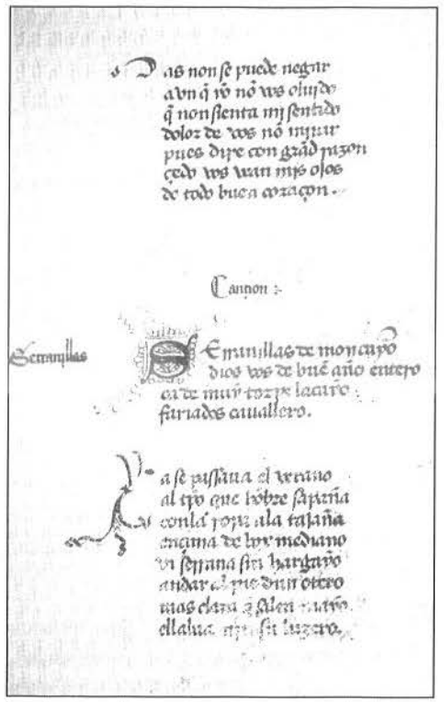
En torno a la biblioteca mantuvo Santillana un auténtico círculo literario, compuesto por doctores y maestros en ciencias y en letras, así como traductores, copistas y miniaturistas, como el pintor Jorge Inglés. Para sus fondos hizo traer de Italia las mejores versiones de los clásicos latinos e italianos, muchas de las cuales mandó traducir en lengua castellana, convirtiendo aquel lugar en un auténtico estudio y núcleo humanístico de numerosos colaboradores. Entre ellos se encontraba Pedro Díaz de Toledo, miembro de una familia de conversos toledanos, letrado y doctor en derecho civil, autor de varias traducciones de obras de Platón (*Axiocus, Fedón*) y Séneca (*De moribus*, *Proverbios* apócrifos), así como de una glosa moral de los *Proverbios* de Santillana y del *Diálogo e razonamiento en la muerte del Marqués*, en 1458. Otros muy notables colaboradores fueron los bachilleres Antón de Zorita, Juan de Salcedo y Alonso de Zamora, su secretario Diego de Burgos y su escudero Martín de Ávila, también secretario de cartas latinas de Juan II y de Alonso Carrillo. Frecuentaban su biblioteca y círculo literario, Juan de Mena, Juan de Lucena y Gómez Manrique. Inquietudes literarias compartieron con él Alonso de Cartagena, obispo de Burgos, que le puso en relación con humanistas italianos, así como el hidalgo cordobés Nuño de Guzmán comprador de libros, promotor de traducciones al italiano y al castellano, y un tiempo residente en Florencia, relacionado con Giannozzo Manetti y otros humanistas italianos.

La carta que don Íñigo escribe a su hijo Pero González de Mendoza, estudiante en Salamanca, a quien pide la traducción de Homero al castellano, revela la actitud de Santillana ante la traducción. Con modestia ejemplar, porque no aprendió latín, y consciente de que buena parte de la dulzura y graciosidad la retienen los vocablos latinos, solicita la traducción a la lengua vulgar, "pues no podemos aver aquello que queremos, queramos aquello que podemos e, si careçemos de las formas, seamos contentos de las materias". También nos informa aquella carta de muchas de las traducciones que promovió: "A ruego e instançia mía, primero que de otro alguno, se han vulgarizado en este reino algunos poetas, assi como la *Eneida* de Virgilio, el *Libro mayor de las transformaçiones* de Ovidio, las *Tragedias* de Lucio Anio Séneca e muchas otras cosas en que yo me he deleitado fasta este tiempo e me deleito" (El texto completo de la carta puede verse en *Apéndices, IV.9*).

1.3. Primera obra poética: las serranillas

Al frente de la compilación de sus obras, hacia 1445, dirigida al joven condestable don Pedro de Portugal, Santillana incluyó un breve escrito de teoría poética, que es uno de los primeros del género conocidos en la literatura española. Allí se proclama el origen divino de la poesía y se la concibe como un bien útil y alimento del alma; no como un mero entretenimiento cortesano, sino como una verdadera ciencia, que tiene por objeto los contenidos más graves y trascendentes, recubiertos por una forma bella y armoniosa:

> Mas como quiera que de tanta insuficiencia estas obretas mías, que vos, señor, demandades, sean, o por ventura más de cuanto las yo estimo y reputo, vos quiero certificar me place mucho que todas cosas que entren o anden so esta regla de poetal canto vos plegan (...) Como es cierto este sea un celo celeste, una afección divina, un insaciable cibo del ánimo; el cual, así como la materia busca la forma y lo imperfecto la perfección, nunca esta ciencia de poesía y gaya ciencia buscaron ni se hallaron sino en los ánimos gentiles, claros ingenios y elevados espíritus. ¿Y qué cosa es la poesía –que en el nuestro vulgar gaya ciencia llamamos– sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas y escandidas por cierto cuento, peso y medida? Y ciertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o decir que solamente las tales cosas consistan y tiendan a cosas vanas y lascivas: que, bien como los fructíferos huertos abundan y dan convenientes frutos para todos los tiempos del año, así los hombres bien nacidos y doctos, a quien estas ciencias de arriba son infusas, usan de aquéllas y del tal ejercicio según las edades (El texto completo puede verse en *Apéndices, III.2*).


Serranillas

A un tipo de poesía más ligera, de "cosas más alegres y jocosas", estuvo dedicado, sin embargo, en el tiempo de su "edad de juventud". Esa poesía está constituida fundamentalmente por las *canciones* y por los *decires líricos*, poemas de gran variedad de formas métricas y estilísticas, que tratan los habituales motivos temáticos del amor cortesano. A esa lírica de tono menor pertenecen también las famosas *serranillas*, que forman un auténtico ciclo poético escrito entre 1429 y 1440. Cada una de las ocho que lo integran tiene que ver con alguna de las andanzas viajeras o militares de Santillana: en la sierra del Moncayo, en Cantabria, en Lozoyuela y Buitrago o en la sierra de Jaén y de Córdoba. Son las serranillas poemas cortesanos, que siguen la tradición de las pastorelas provenzales y de las canciones de serrana del folclore peninsular. Nuestro autor supo darles un tratamiento muy sugestivo y variado en virtud de una sabia y calculada combinación de sus elementos poéticos. La diversidad de figuras que encarna el personaje de la serrana (desde la agresiva y montaraz de Boxmediano o Menga de Manzanares hasta la estilizada mozuela de Bores o la vaquera de la Finojosa), la multiplicidad de escenarios evocados mediante la acumulación localista y pintoresca de nombres geográficos, o la variación de la estrategia amorosa en el encuentro del caballero con la serrana, el diálogo entre ambos y el desenlace subsiguiente, hacen de las serranillas un conjunto poético de extraordinario atractivo. Véase como muestra la dedicada a la mozuela de Bores, lugar de la comarca de La Liébana, en Santander:

Mozuela de Bores,
allá do la Lama,
pusome en amores.
Cuidé que olvidado
amor me tenía,
como quien se había
gran tiempo dejado
de tales dolores
que más que la llama
queman, amadores.
Mas vi la hermosa
de buen continente,
la cara placiente,
fresca como rosa,
de tales colores
cual nunca vi dama,
ni otra, señores.
Por lo cual: «Señora»,
le dije, «en verdad
la vuestra beldad
saldrá desde agora
d'entre estos alcores,
pues merece fama
de grandes loores».
Dijo: «Caballero,
tiradvos afuera,
dejad la vaquera
pasar al otero;
ca dos labradores
me piden de Frama,
entrambos pastores».
«Señora, pastor
seré, si queredes:
mandarme podedes
como a servidor;
mayores dulzores
será a mí la brama
que oír ruiseñores».
Así concluimos
el nuestro proceso,
sin facer exceso,
y nos avenimos.
Y fueron las flores
de cabe Espinama
los encubridores.

El poema, compuesto tras su viaje a Cantabria hacia 1430 y el recuerdo de aquellos lugares (Bores, La Lama, Frama, Espinama) es una de las más bellas serranillas del autor, y describe un encuentro en el que contrastan las refinadas maneras de la estrategia amorosa con la sensualidad incitante de la pastora y de la propia naturaleza. El poeta, que llevaba tiempo apartado del



amor ("Cuidé qu'olvidado / amor me tenía..."), ahora, al contemplar la hermosura y lozanía de la moza de Bores, queda decididamente prendado, prendido en amores. Enseguida, como experimentado y cortés amante, la requiebra y hace alabanza de su belleza. La vaquera se muestra esquiva al primer envite, y pide al caballero que se aparte de su camino y hasta alardea de sobra de pretendientes ricos ("ca dos labradores / me piden de Frama..."). Pero el caballero está dispuesto incluso a hacerse pastor si ella quiere, a cambiar la brama por el canto del ruiseñor ("«Señora, pastor / seré, si queredes..."). Tal disposición no puede menos que lograr la avenencia de los amantes, que gozarán del encubrimiento cómplice de las flores del campo de Espinama, en un final feliz pero delicadamente sugerido.

Un tema fijo y una situación que, en lo fundamental, es siempre la misma, se desarrollan con gran riqueza de variaciones en las serranillas de Íñigo López, repulsa o final trunco se dan en condiciones y circunstancias diversas cada vez que aparecen. Así, cuando la diferencia no está en el desenlace, surge en las actitudes de los personajes, en el ambiente que los rodea, en el plano poético elegido: la aventura con la mozuela de Bores diverge mucho de la que tiene como protagonista a Menga de Manzanares, y ambas se apartan de la primera situada en el Moncayo, aunque las tres acaben con la entrega de la serrana. De igual modo, la brusca negativa dada por la aragonesa de Trasmoz dista de la burlona cortesía con que se evaden la vaquera de la Finojosa y la aldeana de Bedmar. El poeta sale airoso en la difícil prueba de no repetirse (Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, pp. 61-62).

Más idealizado aún es, en efecto, el encuentro con la vaquera de la Finojosa, en el paisaje cordobés de La Sierra, que recorrería don Íñigo en una de sus expediciones guerreras al reino de Granada. En un marco geográfico muy preciso y embellecido, resplandece la presencia de la vaquera que elegantemente y con cierta sorna sabe deshacerse del ocasional pretendiente:

Moza tan hermosa
no vi en la frontera,
como una vaquera
de la Finojosa.

Haciendo la vía
del Calatraveño
a Santa María,
vencido del sueño,
por tierra fragosa
perdí la carrera,
do vi la vaquera
de la Finojosa.

En un verde prado
de rosas y flores,
guardando ganado
con otros pastores,
la vi tan graciosa
que apenas creyera
que fuese vaquera
de la Finojosa.

No creo las rosas
de la primavera
sean tan hermosas
ni de tal manera,
hablando sin glosa,
si antes supiera
de aquella vaquera
de la Finojosa.

No tanto mirara
su mucha beldad,
por que me dejara
en mi libertad,
mas dije: «Donosa
(por saber quién era),
¿dónde es la vaquera
de la Finojosa?»

Bien como riendo,
dijo: «Bien vengades,
que ya bien entiendo
lo que demandades:
no es deseosa
de amar, ni lo espera,
aquesa vaquera
de la Finojosa.»

1.4. Los poemas alegóricos y narrativos

Los *decires narrativos* constituyen el núcleo más extenso y destacado de la obra poética de Santillana. Muestran en su conjunto una complejidad creciente y una elaboración artística cada vez más madura, que se va aproximando a aquella teoría poética a que hacíamos referencia más arriba y, al propio tiempo, se van alejando de las maneras más juveniles. Es esencial en ellos el relato en primera persona, un marco alegórico a la manera de Dante y los poetas italianos y un lenguaje poético lleno de referencias cultas. Unos cuantos se inspiran también en el tema amoroso, aunque ahora desde un perspectiva ejemplar y moralizante, como el *Triunfete de amor* o el *Infierno de los enamorados*. En éste, que presenta influencias dantescas desde el propio título, el poeta, perdido en la «montaña espesa» a donde le ha trasladado Fortuna, se ve asaltado por un puerco salvaje, símbolo de la lujuria, del que lo libra Hipólito, el casto cazador de Diana. Éste actúa a continuación como sabio consejero en amores y guía al poeta amante hasta un «castillo espantoso», donde contemplará el tormento que padecen las almas de los enamorados. Ante él desfilan los más preclaros amadores del pasado, entre los que también se encuentra el trovador gallego Macías, mítico personaje muerto por amor, con quien se para a dialogar y de quien escucha sus penas y sufrimientos infernales. El siguiente fragmento recoge algunos de esos momentos:

Entramos por la barrera
del alcázar bien murado,
hasta la puerta primera,
a do yo vi entallado
un título bien obrado
de letras, que concluía:
«El que por Venus se guía
venga penar su pecado» (...)
Vimos Poris con Tesena,
vimos Eneas y Dido,
y la muy hermosa Elena
con el segundo marido;
y más en el dolorido
tormento vimos a Ero
con el su buen compañero
en el lago perecido.
Aquiles y Policena,
y a Hipermestra con Lino,
y la dona de Ravena,
de que habla el florentino (...)
mi paso me fui llegando
a dos, que vi razonando
que nuestra lengua hablaban.

Las cuales, desque me vieron
y sintieron mis pisadas,
una a otra se volvieron
bien como maravilladas (...)
y bien como la serena
cuando plañe a la marina,
comenzó su cantilena
la un ánima mezquina,
diciendo: «Persona digna,
que por el fuego pasaste,
escucha, pues preguntaste,
si piedad algo te inclina.
La mayor cuita que haber
puede ningún amador
es membrarse del placer
en el tiempo del dolor;
y ya sea que el ardor
del fuego nos atormenta,
mayor pena nos aumenta
esta tristeza y langor (...)
y si por ventura quieres
saber por qué soy penado
pláceme, porque si fueres
al tu siglo trasportado,
digas que fui condenado
por seguir de Amor sus vías,
y finalmente Macías
en España fui llamado».

Temas más severos y graves, como el de la fama y el destino del hombre o el del poder de Fortuna, ocuparán los dos decires mayores, escritos también en un estilo más elevado y en el ritmo sonoro del arte mayor: la *Defunsión de don Enrique de Villena*, que exalta al hombre sabio y al poeta amigo, y la *Comedieta de Ponza*, que canta la derrota naval de la casa de Aragón por la armada genovesa, en 1435, lo que conduce al poeta a una honda reflexión sobre los poderes de Fortuna y su intervención política.

El 5 de agosto de 1435 se libró la batalla naval cerca de Gaeta, a la vista de la isla de Ponza, entre la flota aragonesa, capitaneada por el rey don Alfonso V, y una escuadra genovesa, al servico del duque de Milán, bajo el bando del almirante genovés Blas de Axarate. Los aragoneses fueron vencidos y el rey Alfonso y sus hermanos don Juan, rey de Navarra, y don Enrique, maestre de Santiago, fueron apresados y trasladados a Milán. El infante don Pedro consiguió escapar. Recibieron los diputados de la Generalidad de Cataluña la noticia del desastre el 29 de agosto y desde allí la nueva se difundió rápidamente sobre la Península. Antes de fines de septiembre fue informado el rey don Juan de Castilla (Maxim P. A. Kherkhok, introd. a la edición de la *Comedieta de Ponça*, p. 35).

La *Comedieta* narra un sueño, en el transcurso del cual el poeta asiste al duelo de cuatro nobles damas (que no son sino la madre y esposas de los príncipes aragoneses) que exponen su dolor al poeta italiano Boccaccio a quien, como cantor de otras memorables caídas de príncipes y casos de Fortuna, invitan a que también se haga cargo de aquel acontecimiento desventurado. La reina doña Leonor es la encargada de referir las tristes nuevas de la derrota y prisión de sus hijos, nuevas que le habían sido anunciadas por funestos presagios y que le confirma ahora la carta enviada por sus hijas las reinas de Castilla y de Portugal. Tras la lectura de la carta y concluido su relato, la reina madre se desmaya y muere de dolor. En medio del duelo de las otras tres damas, aparece Fortuna en figura femenina, rodeada de un impresionante cortejo de reyes, emperadores, reinas y dueñas de estado y, respondiendo a las quejas y lamentos de las tres damas, justifica su actuación contra los maridos de éstas, al tiempo que les anuncia su pronta liberación y un próximo futuro de glorias y nuevas conquistas.

Para la exposición de tan delicado asunto, tratando de aproximarse al estilo de la *Commedia* de Dante, Santillana buscará una elocución grave y elevada, constituida por el empleo del verso sonoro de arte mayor y de una lengua culta con abundancia de latinismos y extranjerismos, de recursos retóricos amplificativos y ornamentales (repeticiones, antítesis, perífrasis, hipérbatos, enumeraciones) y de referencias al mundo de la antigüedad (alusiones mitológicas, comparaciones, citas y relaciones librescas, etc.). Todo ello hará del poema una creación selecta y aristocrática, dirigida fundamentalmente a un público cortesano, y en la que el ambiente de la corte aparece magníficamente captado, en sus reuniones literarias, en el ir y venir de criados por las salas de palacio, en los personajes retratados en actitudes y indumentaria ceremoniosos o en los cuadros ricamente ornamentales que componen los blasones de armas.

Muchos de los rasgos de ese estilo culto, así como la evocación de la vida cortesana (incluso contrastada con el de la vida retirada, en imitación de Horacio: "Benditos aquellos...") y la descripción de la batalla, podemos apreciar en este fragmento que protagoniza la reina madre doña Leonor:

no menos hermosa y más dolorida
que la Tirïana, cuando al despedir
de los ilioneos y vio recogida
la gente a las naves en son de partir,
la lengua despierta la cuarta a decir
comenzó: «Poeta, mi mala fortuna
no pienses de agora, mas desde la cuna
jamás ha cesado de me perseguir.

»Humanas son tigres y fieras leonas
con nuevos cadillos, y virgo piadosa
aquella Elenesa que a las amazonas
pensó hacer libres por lid sanguinosa;
tratable es Caribdi y no espantosa,
según me contracta esta adversa rueda,
a quien no sé fuerza ni saber que pueda
huir al su curso y saña rabiosa.

»¡Benditos aquellos que con el azada
sustentan su vida y viven contentos,
y, de cuando en cuando conocen morada
y sufren pacientes las lluvias y vientos!

Ca estos no temen los sus movimientos,
ni saben las cosas del tiempo pasado,
ni de las presentes se hacen cuidado,
ni las venideras do han nacimientos (...)

«No pienses, poeta, que ciertas señales
y sueños diversos no me demostraron
los daños futuros y vinientes males
de la real casa según que pasaron;
que las tristes voces del búho sonaron
por todas las torres de nuestra morada,
do fue vista Iris, deesa indignada,
de quien terrecieron los que la miraron.

»Así fatigada, turbada y cuidosa,
temiendo los fados y su poderío,
a una arboleda de frondes sombrosa,
la cual circundaba un hermoso río,
me fui por deporte, con gran atavío
de muchas señoras y dueñas notables;
y como entre aquellas hobiese de afables,
por dar cualque venia al ánimo mío,

»hablaban novelas y placientes cuentos,
y no olvidaban las antiguas gestas
do son contenidos los avenimientos
de Mares y Venus, de triunfos y fiestas;
allí las batallas eran manifiestas
de Troya y de Tebas, según las cantaron
aquellos que Apolo se recomendaron
y dieron sus plumas a hablas honestas (...)

»Ya los corredores de Apolo robaban
del nuestro horizonte las obscuridades,
y las sus hermosas batallas llegaban
por los altos montes a las sumidades;
y bien como el Teucro y los eneades
firieron las haces y señas de Turno,
rompió la tiniebra, el aire nocturno,
y fizo patentes las sus claridades.

»Las nobles servientes las ricas cortinas
corrieron del lecho, y me demostraban
cómo ya las lumbres, al alba confinas,
los cultivadores al campo llamaban;
y sentí compañas que murmureaban
por todo el palacio en son de tristeza,
y yo sospechosa, pospuesta pereza,
temiendo inquiría de lo que trataban.

»Y como Fiameta con la triste nueva
que del peregrino le fue reportada,
según la tu mano registra y aprueba,
la más fiel de aquellas, no poco turbada,
la infecta carta, del luto sellada,
con húmido viso me representó;
cuál era su forma y qué concluyó
quiero que te sea por mí relatada»

Comienza la carta:

«Los altos corajes, reina venerable,
mayormente aquellos que naturaleza
formó del comienzo de sangre notable,
no debe sobrarlos ninguna aspereza;
ca los que pacientes sostienen graveza
han de la Fortuna loable victoria,
y de estos ficieron los sabios memoria,
a quien no sojuzga dolor ni tristeza (...)

»No son los martillos en el armería
de Milán tan prestos ni tan avivados
como la batalla allí se fería
con ánimos duros y muy denodados;
ca unos caían en el mar llagados,
y otros en pronto las vidas perdían,
y otros sin piernas y brazos se vían,
así fieramente eran afincados (...)

»Y como del fuego la yerba curada
veloce se aprende, universalmente
por toda la flota fue voz divulgada
que el Rey se anegaba; y de continente
los nobles hermanos con toda la gente
sintieron aquella tristeza y dolor
que los de Cartago por su emperador,
la vez postrimera que fue padeciente.

»Así, concluyendo, la flota fue presa
con todos los reyes, duques y varones,
y puesta en Saona la notable presa,
en lo cual se acuerdan las más opiniones.
Leídos, oh Reina, los tristes renglones,
pues viven, espera, que Dios es aquel
que puede librarlos, como a Daniel,
e hizo a David en sus impresiones».

Leída la carta o letra, cayó
en tierra, privada de habla y sentido,
y de todo punto el ánima dio,
no menos llagada que la triste Dido (...)

1.5. Poesía moral y otros poemas

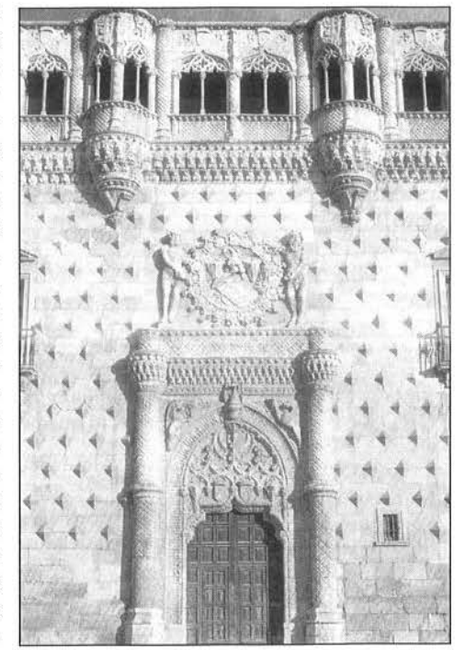
Los temas estrictamente morales y políticos los trata Santillana en sus obras de madurez. De 1437 son los *Proverbios*, escritos por encargo de Juan II para educación de su hijo el príncipe don Enrique, que constituyen un singular tratado de "regimiento de príncipes", en verso, lleno de sentencias y ejemplos de doctrina. En él se encierra todo un programa de filosofía moral, con recomendaciones sobre los deberes de gobierno y relación con los súbditos, o sobre la actitud ante los bienes de fortuna o los bienes morales. El poema resulta un interesante ejercicio de inducción al saber, por la abundancia de referencias históricas cargadas de dificultad para un lector en formación (como era el príncipe) y por el estilo sentencioso, proverbial, en que está escrito, que invita a la meditación reflexiva y al continuo desciframiento del concepto:

Hijo mío mucho amado,
para mientes
y no contrastes las gentes
mal su grado;
ama y serás amado,
y podrás
hacer lo que no harás
desamado.
¿Quién reservará al temido
de temer,
si discreción y saber
no ha perdido?
Si querrás, serás querido,
ca temor
es una mortal dolor
al sentido.
César, según es leído,
padeció
y de todos se falló
decebido:
quien se piensa tan ardido,
pueda ser
que solo baste hacer
gran sonido.
¡Cuántos vi ser aumentados
por amor,
y muchos más por temor
abajados!
Ca los buenos, sojuzgados,
no tardaron
de buscar cómo libraron
sus estados.

¡Oh hijo, sei amoroso,
no esquivo,
ca Dios desama al altivo
desdeñoso!
Del inico y malicioso
no aprendas,
que sus obras son contiendas
sin reposo.
Y sea la tu respuesta
muy graciosa,
no terca ni soberbiosa,
mas honesta.
¡Oh hijo, cuán poco cuesta
bien hablar,
y sobrado amenazar
poco presta! (...)

El estilo proverbial, como ha estudiado bien la lingüística moderna, posee unos rasgos específicos, que en este caso comparte nuestro poema y cuyo efuerzo expresivo refuerza mediante el octosílabo y el quebrado:

Estilísticamente, estas sentencias o "versos de doctrina" se inscriben en el llamado "estilo o escritura proverbial" (...) Su fuerza y singularidad expresiva, como la de todo lenguaje proverbial, reside en el efecto de sentido que se produce debido a la particular contracción de su forma y elementos gramaticales. Lo más característico es, pues, la brevedad y contracción de la frase que, sin embargo, adquiere un más denso, rico y universal significado (es en definitiva a lo que aludía Pero Díaz cuando los calificaba de "compendiosos y cortos"). El período corto de marcada estructura rítmica y disposición binaria –como ha señalado Greimas–, reforzada frecuentemente por el paralelismo o la antítesis, y la sintaxis elíptica con frecuente omisión de determinantes y verbos –como ha hecho notar F. Lázaro Carreter–, son artificios característicos del estilo proverbial, muy ostensibles también en los versos sentenciosos de nuestro poema (...) Por lo demás, cabe decir también que esa sintaxis de frase contracta y breve –que contrasta vivamente con el largo período latinizante de otros poemas– y este significado cierto y compendiado encuentran un feliz apoyo en la forma métrica ahora elegida por Santillana: la copla de ocho versos y tres rimas con alternancia re-



gular de octosílabos y quebrados. El ritmo binario, en efecto, se ve favorecido por la disposición de la copla en núcleos estróficos breves de dos miembros –las dos semiestrofas, segmentadas a su vez en dos pares de versos–, en tanto que la expresión se condensa plegándose al reducido marco de la cuarteta heterométrica de tres pies. Por su parte, la presencia intermitente del quebrado produce un continuado contraste rítmico y una ruptura de la cadencia, lo que ocasiona un efecto entrecortado, dinámico y sentencioso, muy distinto, por lo demás, del ritmo sonoro y solemne del arte mayor que venía ensayando nuestro poeta (Miguel Ángel Pérez Priego, *Estudios sobre la poesía del siglo XV,* pp. 101-104).

De 1448 es el *Bías contra Fortuna*, poema consolatorio escrito a petición de su primo el conde de Alba, encarcelado por mandato de don Alvaro de Luna, y en el que a través de la nueva forma dialogada del debate entre Fortuna y el filósofo Bías, se proclama la validez de los principios de moral estoica y se recrean actitudes y ideales de vida paganos. Bías. era uno de los siete sabios de Grecia que, cuando su ciudad fue tomada y destruida, no quiso llevar consigo nada de lo que poseía y, como muestra de su desapego de los bienes materiales y su sola creencia en el valor de la virtud, se limitó a decir: "Todos mis bienes llevo conmigo". Se trataba, pues, de un personaje de grandes posibilidades para los propósitos de Santillana, ya que, como su primo, tras tiempos de gloria, era ahora duramente probado por los rigores de Fortuna, ante la que no cabe oponer sino la fortaleza de ánimo y la autarquía de la virtud. La Fortuna lanza sobre Bías toda suerte de calamitosas amenazas: el saqueo de su ciudad y de su casa, la pérdida de sus amigos y familiares, el destierro, la cárcel, la ceguera, la muerte y las penas del infierno. A esas intimidaciones opondrá Bías su resistencia de ánimo, proclamando una y otra vez su sola adhesión a la virtud y su desprecio por los bienes materiales. Luego, tras hacer examen de su propia existencia, manifestará su confianza en no merecer las penas del Averno, sino gozar de la felicidad de los bienaventurados en los «verdes y fértiles prados, / do son los Campos rosados / Eliseos». El poema resulta así una abierta defensa de la moral estoica, que ha aprendido en las obras de Séneca y trata de recrear y traer a su tiempo Santillana:

BÍAS ¿Qué es lo que piensas, Fortuna?
¿Tú me cuidas molestar,
o me piensas espantar
bien como a niño de cuna?

FORTUNA ¡Cómo! ¿Y piensas tú que no?
Verlo has.

BÍAS Haz lo que hacer podrás,
Ca yo vivo por razón.

FORTUNA ¿Cómo entiendes en defensa,
o puédeslo presumir
o me cuidas resistir?

BÍAS Sí, ca no te hago ofensa.

FORTUNA Sojugados sois a mí
los humanos.

BÍAS No son los varones magnos
ni curan punto de ti.

FORTUNA ¿Puedes tú ser eximido
de la mi jurisdicción?

BÍAS Sí, que no he devoción
a ningún bien infingido.
Gloria ni triunfo mundano
no lo atiendo:
en sola virtud entiendo,
la cual es bien soberano.

FORTUNA Tu ciudad haré robar
y será puesta so mano
de mal príncipe tirano.

BÍAS Poco me puedes dañar:
mis bienes llevo comigo.
No me curo.
Así que yo voy seguro
sin temor del enemigo (...)
Bien quisiera me dejaras
contrastar las tus excusas,
mas veo que lo recusas
y del efecto disparas
con menazas de prisiones
que me haces.
Yo temo poco tus haces
y tus huestes y legiones.
Ca si tú me prenderás,
busca en otro la desferra.
Yo soy ya fuera de guerra
ni pido lo que tú das:
ca son bienes a vicendas
y tesoros,
lutos, miserias y lloros,
disensiones y contiendas.
Ni creas me robarás
las letras de mis pasados,
no sus libros ni tratados,
por bien que hagas jamás.
Y con tanto, maguer preso
en cadenas,
gloria me serán las penas
y comer el cibo a peso.
Que a mí no placen los premios
ni otros gozos mundanos,
sinon los estoicianos
en compaña y academios,
y los sus justos preceptos
divinales,
que son bienes inmortales
y por los dioses electos (...)

FORTUNA En el profundo del huerco
a do tú no cuidas, Bías,
así como vocerías
impiden el paso al puerco,
te haré penar cien años
denegado
que no seas sepultado,
porque no queden tus daños.

BÍAS ¡Oh cuánto ligeramente
con la buena confianza
pasa cualquier tribulanza
y cuasi de continente!
Pues ya prueba, si pudieres,
de nucirme,
y no creas reducirme
a tus frívolos quereres (...)
Y los Cíclopes dejados
en los sus ardientes hornos,
saliré por los adornos
verdes y fértiles prados,
do son los Campos rosados
Eliseos,
do todos buenos deseos
dicen que son acabados (...)
Allí las diversidades
son tantas de los colores,
recontado por autores
de grandes autoridades,
que éstas de nuestras pinturas
cerca de ellas
son como lumbre de estrellas
ante el sol en sus alturas.
En aquellas pra derías
y planicies purpuradas
dicen que son colocadas
a perpetuales días
las personas que huyeron
los delitos
y los rectísimos ritos
guardaron y mantuvieron (...)
Este camino será
aquel que yo haré, Bías,
en mis postrimeros días,
si te place o pesará,
a las bienaventuranzas,
do cantando
viviré, siempre gozando,
do cesan todas mudanzas.
Yo me cuido con razón,
mera justicia y derecho,
haberte pro satisfecho,
y así hago conclusión
y, sin vergüenza ninguna,
tornaré
al nuestro tema y diré:
¿qué es lo que piensas, Fortuna?

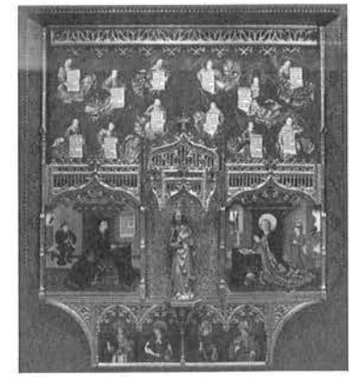
Ningún poema castellano de la época, como dijo Rafael Lapesa, ofrece una exposición tan rotunda de la moral estoica:

> La noble lección estoica del Marqués suponía muy honda penetración del espíritu humanístico. Entre sus contemporáneos españoles, sólo él fue capaz de crear un poema tan fiel al punto de vista de una doctrina pagana. Por otra parte, el *Bías*, rico de ideas robustas, marcó el principio de una orientación estilística más sobria. Su autor empezaba a practicar en su poesía lo que con otro motivo escribía por entonces a su hijo, el futuro Cardenal: se contentaba con la materias de la literatura grecolatina, ya que las formas resultaban inasequibles. Lo que no sabía era que renunciando al ornato desmedido emprendía el camino hacia la verdadera forma clásica, que sólo se alcanzaría plenamente después, con la ejemplar sencillez de Jorge Manrique y Garcilaso (Rafael Lapesa, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, p. 223)

Santillana ensayó también la poesía de sátira política, casi toda surgida de su enemistad con don Álvaro de Luna. La caída y muerte de éste le inspirarán las duras y crueles *Coplas contra don Álvaro*, en las que lanza severas y mordaces inculpaciones al valido derrocado, o el *Doctrinal de privados*, patética confesión y ejemplarizante discurso en primera persona, en el que el propio valido hace recuento de sus culpas y pecados. La poesía religiosa, por su parte, sólo le ocupó los últimos años de su vida, con algunos poemas dedicados a la Virgen de Guadalupe o a San Vicente Ferrer.

Un poema muy interesante es el de los *Gozos de Nuestra Señora*, inspirado en aquella forma de oración mariana que era la meditación sobre los misterios gozosos de la Virgen que, en número de cinco, siete o doce, se rezaba en la Edad Media, particularmente fomentada por la orden franciscana. Santillana ofrece la versión más extensa de doce gozos, que distribuye en doce estrofas, más una de cierre, cada una de las cuales va dedicada a un gozo particular. Con los siete habituales de la tradición franciscana (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Magos, Resurrección, Ascensión y Asunción), se intercalan ahora el de la Presentación en el templo, la Huida a Egipto, la Disputación con los doctores, las Bodas de Canaán y la Decensión del Espíritu Santo. El conjunto compone un fresco muy elocuente de la vida de la Virgen y su presencia en los evangelios, canónicos y apócrifos, subrayando particularmente aquellos momentos en que tuvo especial protagonismo como madre de la divinidad. El poeta utiliza una forma de exhortación gratulatoria que se abre con un imperativo, que invita a la Virgen al gozo y se repetirá al comienzo de cada una de las estrofas: "Gózate, gozosa Madre... Gózate, luz reverida...", al que seguirán diverso número de epítetos y aposiciones en exaltación de María, además de la referencia más o menos extensa al episodio evangélico correspondiente. El resultado será un poema eminentemente lírico, un poema-oración, cuyo ritmo y musicalidad viene además potenciado por la forma métrica elegida de la copla castellana de ocho versos y cuatro rimas, en la que el octosílabo dominante combina con el quebrado en el sexto:

Gózate, gozosa Madre,
gozo de la humanidad,
templo de la Trinidad
elegido por Dios Padre.
Virgen que por el oído
conçepisti,
gaude, Virgo, Mater Christi
e nuestro gozo infinido.
Gózate, luz reverida,
segund el Evangelista,
por la madre del Baptista
anunçiando la venida
de nuestro gozo, Señora,
que traías;
vaso de nuestro Mexías,
gózate, *pulcra e decora* (...)
Gózate, nuestra claror,
por aquel acto divino
que por tu ruego benigno
el tu fijo e fazedor
fizoquando el agua en vino
convertió
e, fartando, consoló
la fiesta de Architiclino (...)
Gózate, sacra Patrona,
porgraçia de Dios assumpta,
non dividida, mas junta
fue la tu digna persona
a los çielos e sentada
a la diestra
de Dios Padre, Reina nuestra
e de estrellas coronada.



Una particularidad muy significativa del poema es que fue copiado íntegramente en un retablo que Santillana encargó al pintor Jorge Inglés, que durante siglos estuvo colocado en el altar de la capilla del Hospital de Buitrago y que hoy podemos contemplar en el Museo Nacional del Prado. El cuerpo central del retablo está ocupado por los retratos orantes de don Íñigo, en el lado del evangelio, y de doña Catalina, su esposa. En la parte superior se contemplan doce ángeles, con caras no muy infantiles ni bellas, vestidos con amplias tú-

nicas de abundantes pliegues y alas puntiagudas, cada uno de los cuales porta en un cartelón de pergamino una estrofa del poema, en cuidada escritura y perfectamente legible. El poema quedaba así perpetuado en la pintura, junto a su autor, para contemplación, lectura y meditación de todo el que se acercara al cuadro.

1.6. Los sonetos

El intento poético quizá más interesante y moderno de Santillana fue la adaptación del soneto a la poesía castellana. Atraído por los autores italianos, especialmente Dante y Petrarca, emprendió, no sin ciertos titubeos, el cultivo de esa forma que con el tiempo se convertiría en la más universal y poética. A lo largo de unos veinte años, de 1438 a 1458, no dejó de practicar ese nuevo y desafiante arte del soneto "al itálico modo", que se plasmaría en un total de cuarenta y dos poemas originales, en los que tuvieron cabida temas diversos, desde el amor a la política o la religión.

Los sonetos de tema amoroso ocupan prácticamente la mitad de la serie y aparecen en toda la cronología; los devotos, en cambio, forman un grupo más definido de siete poemas, en su mayoría dedicados a los santos, y aparecen singularmente en los últimos años de la vida del poeta. Los político-morales suele tratar de los "fechos de Castilla", ya exhortando a sus parciales y advirtiéndoles de las asechanzas intestinas, ya lamentando los daños y decadencia de la patria. Un buen logro de soneto heroico, en el que arenga a los suyos a acometer a sus enemigos en el combate siguiendo el ejemplo de Castino, que fue el primero en lanzarse contra las tropas de Pompeyo, en éste:

Fiera Castino con aguda lanza
la temerosa gente pompeana:
el cometiente las más veces gana,
al victorioso nuce la tardanza.
Razón nos mueve, y cierta Esperanza
es el alferce de nuestra bandera,
y Justicia patrona y delantera,
y nos conduce con gran ordenanza.
Recuérdevos la vida que vivides,
la cual yo llamo imagen de muerte,
y tantas menguas séanvos delante;
pensad las causas por qué las sufrides,
ca en vuestra espada es la buena suerte
y los honores del carro triunfante.

El amor fue el tema en que el soneto santillanesco logró elevarse con mayor dignidad artística. En sus fundamentos, se trata aún de un amor concebido en términos corteses, donde el enamorado sufre la "llaga del dardo amoroso", padece el asedio y la prisión de amor, o se queja de su "servicio" y de la "crueza" de la dama. Pero a esos planteamientos se superpone enseguida la herencia estilnovística y dantesca que había hecho de la dama un ser extremadamente idealizado, angélico y celestial. La dama de los sonetos se convierte así en la "sincera claror quasi divina" o en "templo emicante donde la cordura / es adorada", y "choro plaziente do virtud se reza", y el poeta acude con insistencia a la hipérbole sagrada para expresar aquellos conceptos:

Cuando yo soy delante aquella dona,
a cuyo mando me sojuzgó amor,
cuido ser uno de los que en Tabor
vieron la gran claror que se razona,
o que ella sea hija de Latona,
según su aspecto o gran resplandor,
así que punto yo no he vigor
de mirar fijo su deal persona.
El su hablar grato, dulce, amoroso
es una maravilla ciertamente
y modo nuevo en humanidad,
el andar suyo es con tal reposo,
honesto y manso su continente,
ca, libre, vivo en cautividad.

De Petrarca, por su parte, procederán numerosos motivos ornamentales, como la descripción de los cabellos rubios de la amada, la evocación del primer encuentro y del lugar donde la vio por vez primera, la queja por el tiempo gastado en amar, al igual que diversos artificios retóricos y compositivos, como la antítesis o el elogio y enumeración de ríos en relación con la amada, bien reflejados en este conocido soneto:

Lejos de vos y cerca de cuidado,
pobre de gozo y rico de tristeza,
fallido de reposo y abastado
de mortal pena, congoja y graveza;
desnudo de esperanza y abrigado
de inmensa cuita y visto aspereza,
la vida me huye, mal mi grado,
y muerte me persigue sin pereza.
Ni son bastantes a satisfazer
la sed ardiente de mi gran deseo
Tajo al presente, ni me socorrer
la enferma Guadiana, ni lo creo:
sólo Guadalquivir tiene poder
de me guarir y sólo aquél deseo.

En los dos cuartetos, el poeta, ausente y alejado de la dama, expresa su sentimiento a través de una serie sucesiva de antítesis, casi una en cada verso (lexos/cerca, pobre/rico, fallido/abastado, desnudo/abrigado, vida/muerte), que reflejan la intensidad de su pena, más que lo contradictorio de su sentir. Aunque formuladas de manera antitética, todas las frases giran en torno a la misma idea de ausencia y tristeza, mediante el artificio de la negación y la afirmación de lo contrario: pobre de gozo-rico de tristeza, falto de reposo-abastado de pena, la vida me huye-la muerte me persigue).

En los tercetos, el poeta pasa a la enumeración de diferentes ríos, que no son suficientes para consolarle (calmar su sed), como Tajo o Guadiana, y el encarecimiento particular de uno de ellos, que sí puede sanarle y que es Guadalquivir. El procedimiento es el mismo que emplea Petrarca en el soneto: "Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige y Tebro, / Eufrate, Tigre, Nilo, Ermo, Indo y Gange...". Como en el poeta italiano, el río encomiado es aquel que baña la ciudad donde reside la amada. En este caso, sería Sevilla, regada por el Guadalquivir, aunque no sabemos nada de una dama sevillana, amante posible de Santillana. (lo que sabemos de su estancia en Sevilla es de fecha tardía, 1454).

Con todo y a pesar de ese magnífico y encomiable esfuerzo por la adaptación del soneto, es evidente que Santillana se queda a distancia de sus modelos y lejos de la perfección que cobrará el soneto renacentista. En ese sentido, es cierto que presentan numerosas diferencias técnicas, como la frecuencia de rimas alternas, o la presencia de una cesura muy marcada en el verso, o la abundancia de endecasílabos acentuados en cuarta y séptima sílaba, rimas agudas, encabalgamientos abruptos, algunos versos hipermétricos. Pero más que a dureza o impericia artística, hay que achacarlas más bien a la novedad del intento y al peso coercitivo de las formas métricas que como el arte mayor imperaban entonces en la poesía castellana. En realidad lo que Santillana hace es acomodar el soneto italiano a aquellas formas castellanas, lo que acaba consiguiendo, en definitiva, son sonetos "al hispánico modo".

2. JUAN DE MENA

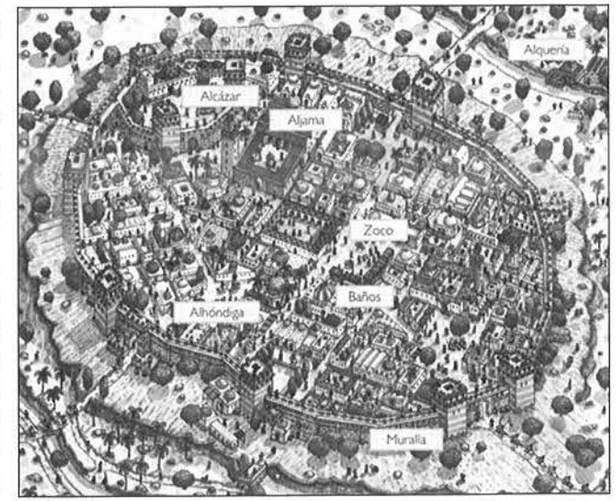
2.1. Biografía

No muchos datos seguros conocemos de la biografía de Juan de Mena. Sabemos que nació en 1411, en Córdoba, de familia hidalga procedente de la Montaña y que sus antepasados intervinieron en episodios diversos de la reconquista. Su abuelo fue Ruy Fernández de Peñalosa y Mena, señor de Almenara y Caballero Veinticuatro de Córdoba, y su padre, Pedrarias de Mena y Peñalosa, que murió dejando huérfanos a dos hijos varones.

Por alguna cita literaria de la época, en la que se le viene a motejar de converso, algunos críticos han querido asignarle una ascendencia judía sobre la que no hay mayores pruebas. De su formación sabemos que, tras realizar los primeros estudios en Córdoba, a la edad de veintitrés años se trasladó a Salamanca, donde llegó a licenciarse de maestro en Artes. De las aulas salmantinas hubo de marchar a Italia. En 1442 y 1443 se hallaba ya en Florencia, residencia de la corte papal de Eugenio IV, ante quien solicitaba, protegido por el cardenal Juan de Torquemada, beneficios eclesiásticos en la diócesis de Córdoba.

La estancia italiana del poeta hubo de ser breve y quizá no muy provechosa para sus intereses, pues en 1443 se le señala ya ausente de la curia y en 1450, cuando se conceden beneficios para Córdoba, queda excluido al haber contraído matrimonio. La interrupción de su permanencia en Italia también se debió a que, por entonces, lograba un puesto en la corte de Juan II, pues el monarca, a quien en febrero de 1444 ofrecía su *Laberinto de Fortuna*, le nombraba cronista real y secretario de cartas latinas. A partir de entonces y prácticamente hasta el final de sus días, Mena estuvo ya siempre ligado a la corte regia, interrumpiendo sólo su estancia en ella por algunos viajes a Córdoba, donde también había sido nombrado por el rey caballero Veinticuatro. Fue persona principal en aquella ciudad, donde gozó del trato de nobles y de poetas.

Por sus versos sabemos que se relacionó con los principales personajes de la corte. En numerosas coplas celebró al rey Juan II, lo mismo que a don Álvaro de Luna, a quien siempre confesó lealtad y admiración, por lo que no deja de ser sorprendente que, a su muerte, aceptara una donación anual con cargo a las rentas confiscadas al Condestable en Córdoba. Con el marqués de Santillana guardó asimismo cordial amistad (hasta el punto de que don Íñigo costearía su sepulcro en Torrelaguna) y un largo y fecundo trato literario. Otros personajes cortesanos con los que estuvo relacionado fueron Pedro González de Mendoza, señor de Almazán, o el mariscal Íñigo Ortiz de Estúñiga, con quien llegó a cruzar unos agrios y polémicos versos en los que le tilda de converso. Interesante resulta su conexión con el infante don Pedro, duque de Coimbra y regente de Portugal, quien se muestra admirador de su obra y le solicita el envío de su cancionero.



Muerto Juan II en 1454, no se prolongaría mucho la vida cortesana de nuestro poeta, que poco después se retiraba a Córdoba de manera definitiva. En mayo de 1456, todavía firma con su esposa Marina Méndez una cesión sobre ciertas propiedades en Écija, pero en septiembre del mismo año la renta como cronista real es transferida a Alonso de Palencia "por fin del dicho Juan de Mena".

2.2. Poesía de amores

De comparecencia obligada en los cancioneros de la época, que difundieron sus versos en decenas de copias manuscritas, reiteradamente editado por las prensas del siglo XVI y hasta comentado, como si de un clásico de la antigüedad se tratase, por gramáticos de la talla de Hernán Nuñez o el Brocense, Juan de Mena fue tenido durante más de un siglo por el principal de los poetas españoles.

Con todo merecimiento gozó fama de poeta amoroso y hasta compareció como ilustre amante en los 'infiernos de amor' de Garci Sánchez o Pere Torrellas. El citado don Pedro de Portugal lo calificó de sentido trovador de amor y Juan de Valdés aseguraba que en las coplas de amores era singularísimo. De la variedad de registros poéticos que se le ofrecían para la expresión de su sentir amoroso, Mena utilizó algunas veces la *canción* lírica, breve y condensada, que con gran concisión verbal da cuenta de impresiones poéticas fugitivas aunque intensas, como el dolor por la partida de la dama ("Donde yago en esta cama") o el poder matador de los ojos, como podemos apreciar en esta que transcribimos:

Vuestros ojos que miraron
con tan discreto mirar,
firieron e no dexaron
en mí nada por matar.
Ellos, aún no contentos
de mi persona vencida,
me dan atales tormentos
que atormentan mi vida:
después que me sojuzgaron
con tan discreto mirar,
firieron e no dexaron
en mí nada por matar.

La forma preferida, sin embargo, fue el *decir* lírico, mucho más extenso y abierto en sucesión estrófica, donde hallan cauce las emociones prolongadas y los sentimientos más complejos del análisis de la pasión amorosa así como las quejas del amante, en poemas como los que comienzan "¡Guay de aquel hombre que mira!", "¡Ya dolor del dolorido!", "¡O rabiosas temptaçiones!". El amor que canta Mena tiene sus raíces en la lírica cortés, por lo que

no faltan en él los motivos de loor y encarecimiento de la dama, si bien formulados en términos retóricos a través, por ejemplo, de la hipérbole o la comparación, como en el siguiente decir:

Más clara que non la luna
sola una
en el mundo vos naçistes,
tan gentil que non uvistes
nin tovistes
competidora ninguna.
Desde niñez en la cuna
cobrastes fama e beldad,
con mucha graçiosidad
que vos dotó la fortuna.
Assí vos organizó
y formó
la composición humana,
que vos sois la más loçana
soberana
que la natura crió.
¿Quién, si non vos, mereçió
en virtudes ser monarca?
Quanto bien dixo Petrarca
por vos lo profetizó.
Yo nunca vi condición
por tal son
en la humana mesura,
como vos, linda e pura
criatura,
fecha por admiración.
Creo lo ayan a baldón
las otras fermosas bellas,
que en estremo grado dellas
vas tenéis la perfeción.
Vos vedes cómo las rosas
deleitosas
se terminan de las çarças,
y los cuervos de las garças
e picaças,
los adobes de las losas,
y lo blanco de lo prieto,
de lo simple lo discreto:
así es vuestro gesto neto
entre todas las fermosas.
Quien vos dio tanto lugar
de robar
la fermosura del mundo,
es un misterio segundo
e profundo.
Bien es de maravillar
el valer que vos valéis,
mas una falta tenéis
la qual poco cognocéis:
que vos fazéis dessear.
Fin
Señora, quered mandar
perdonar
a mí, que poder tenéis,
pues que, segund merecéis
y valéis,
yo non vos supe loar.

Pero el motivo que presenta mayor vigor y originalidad es el de la queja y el análisis de la pasión amorosa. Para la expresión de su queja, Mena acude con insistencia a la antítesis entre *muerte* y *vida*, con la que da cuenta de su deseo contrariado, lo que a veces le lleva a invocar la llegada liberadora de la muerte o a maldecir su propia existencia y el día en que nació, como puede notarse en el siguiente poema:

¡O rabiosas tentaçiones!,
dadme un poco de vagar,
en que me pueda quexar
de tantas tribulaçiones

quantas sufro padesçiendo
y he sufrido penando,
atantas vezes muriendo
que la mi vida qu'atiendo,
ya la maldigo llorando.
Ven por mí, muerte maldita,
pereçosa en tu venida,
por que pueda dar finida
a la mi cuita infinita;
rasga del todo la foja
do son escritos mis dias,
e del mi cuerpo despoja
la vida que tanto enoja
las tristes querellas mias.
Por amar desamo a mí
e eres tú tanto querida;
pues quieres muerte por vida,
muriera quando naçí:
o me quisieran do quiero,
o no naçiera en el mundo,
o, pues tanto mal espero,
fuera el día postrimero
aquel que me fue segundo.
Si el naçer fuera en mi mano,
yo más quisiera no ser
que haver sido e naçer
para morir tan temprano;
ca ninguna malandança
no me diera tanta guerra,
ni la bienaventurança
me pusiera en esperança,
si antes fuera yo so tierra.

La no resignación ante el rigor y el desdén de la dama da lugar a veces a un cierto enfrentamiento dialéctico, mediante el cual quiere hacerle entender el poeta las razones o sinrazones de la pasión que ella le causa, a pesar de que él le ofrece y guarda lealtad, secreto, alabanzas, permanente recuerdo y servicio, es decir, exacto cumplimiento de todas las exigencias del código cortés, como enumera el siguiente decir:

Por ver que siempre buscades
cómo me dedes passión,
quiero fazer que sepades
cómo en ello más usades
de querer que de razón.
E por que esto podáis ver;
y también quánto es temido
contra mí vuestro querer,
me plaze de vos poner
todo el caso por menudo.

Contados día por día,
oy ha tres años o más
que la gran lealtad mía
me faze tener porfía
de amarvos siempre jamás.
Lo qual tan sin defecto
a Dios plugo que obrasse,
que jamás blanco nin prieto
se supo ningún secreto
que entre vos e mí passasse.
Si dezís en quanto toca
de ser vos de mí loada,
aunque mi fiesta era poca,
jamás puedo ver mi boca
en otra cosa ocupada,
tanto que Dios non me dé,
aosadas, más saludes,
de quantas vezes dexé
a Nuestro Señor e loé
vuestras muy grandes virtudes.
Pues si dezís del membrar,
tanto me membré, por Dios,
que con todo mi penar
siempre me plugo olvidar
todas las cosas por vos.
Ansí que dezir podría
e jurar, si non bastasse,
que jamás por qualquier vía
passasse un Avemaría
que de vos non me acordasse.
Pues si dezís del servir
que fue en algo menguado,
ya sabéis que en lo complir
nunca fue el mi bivir
en otra cosa gastado.
Ansí que defecto alguno
non me miembra que passasse
en este caso importuno,
nin yerro, salvando uno:
que más que a mí vos amasse.
Fin
Osaré jurar a Dios,
según so puesto en olvido,
que en aqueste yerro vos
nunca me vistes caído.

De cualquier modo, el amor poético de Mena es más bien de corte intelectual, cerebral, disuelto en pensamiento y en representación mental, nada concreto ni anecdótico, formulado siempre en términos retóricos y muchas veces plagado de referencias cultas, como puede verse en el famoso *Claro escuro*, un poema en el que alternan la copla de arte mayor y la copla octosilábica y la expresión directa con las imágenes eruditas y mitológicas como referente del amor del poeta:

El sol clarecía los montes acayos,
los valles de Creta e torres de Baco,
por nuestro emisperio tendiendo sus rayos,
el viso de Venus faziendo más flaco;
el qual reportava fondón del sobaco
las ruedas del carro, do manso seyendo,
por cursos medidos andava corriendo
las doze señales del grand zodíaco.
Quando vi morir mi vida
e vida dar a mis males,
cuya vida es despedida
de quien fue desconoçida
a mis penas desiguales.
Entonces bien me pensé,
pensé que mi pensamiento,
tanto fuerte,
non toviera sobre qué,
sobre qué darme tormento
sobre muerte(...)
En Argia, Lucrecia ni en Ypermesta
lealdad non se falla ser tanto costante,
ni en Penelope, la viuda molesta,
Ulixes de Troya non repatriante,
ni en Artemisa, muger del puxante

en el reino de Acaria muy grand Mausol,
ni cubren tiniebras ni lumbres del sol
mi par en amores tan perseverante.
Mi lealdad, amadores,
vuestras obras non devidas,
faze a poder de dolores
de cobrar merecedores
con mi muerte vuestras vidas.
Usando de tal manera,
tal manera mi bivir
estrañamente,
me será gloria que muera,
que muera por redimir
a tanta gente (...)
Más causan amores mi daño diurno
que no los de Venus, muger de Vulcano,
ni de los tres fijos que ovo Saturno
en Opis, la fija del rey Variano,
ni del que sacó del abismo jusano
Eurídice fembra con su dulce canto,
semblantes passiones me fizo quebranto
robar mal lograda la vida temprano.
Mis males fallé ser buenos
no por mengoa de querella,
mas pensando los agenos,
la muerte me tuvo en menos
que yo la tardança della.
¡O quánto bastó mi fe,
mi fe por do es notorio
que posseo
tal pensamiento que sé,
sé que será purgatorio
del desseo! (...)
Non me conmueve la gran disciplina
de la poesía moderna abusiva,
nin ove bevido la linfa divina,
fuente de Phebo muy admirativa,
nin sope el camino por qué lugar iva
la selva Safos en el monte Parnasso,
mas causa me mueve del daño que passo,
que fuerças y seso y bienes me priva.
Tiniebras de grand olvido
no perturbando mi fama,
aún podría ser venido
el querer de aver querido
amarme quien me desama.
Si sola quisiesse quien,
quien podría fazerme firme
en la virtud,
luego mi tardado bien
bien podría restituirme
la salud.
Cabo
Sepa todo el gran gentío
e jovenil baronía
mi pesar,
por que viendo el daño mío
desespere quien confía
en esperar.

Ese amor abstracto y cerebral –muy distinto, por sus acentos vehementes y arrebatados, de la inquieta contención y melancolía petrarquistas– excluye, por lo demás, toda referencia anecdótica y particular. No tendrán, pues, cabida en el poema ni la descripción física de la dama ni motivos narrativos de lugar o de tiempo, ni prácticamente nunca la visión de una naturaleza animada. En cuanto al estilo, lo más característico es el intenso uso de procedimientos redundantes y conceptuosos (repeticiones, paronomasias, antítesis, retruécanos, etc.), así como de la comparación retórica, muchas veces, como vemos, cimentada en alusiones a la antigüedad y otras resuelta en comprometidas hipérboles sacroprofanas, recursos todos que ponen de manifiesto la categoría intelectual y selecta de esta lírica de amores.

2.3. Versos de elogio y vituperio

Como poeta cortesano, también hubo Mena de aplicar su verso a otros géneros y temas surgidos de las circunstancias y de la vida de la corte. En unos casos, se tratar de una crónica poética de tono menor sobre determinados acontecimientos y personajes, que encarece o rebaja; en otros, de ejercicios poéticos, como las preguntas y respuestas o los enigmas, propios de aquel ambiente literario. De aquella condición son las varias composiciones panegíricas dirigidas a Juan II, en las que celebra acontecimientos como su victoria en la batalla de Olmedo o la firma de paces y treguas con su hijo el príncipe don Enrique, o le rinde parabienes con motivo de las fiestas de Navidad:

Buena Pascua, buenos años,
buena paz sin tanto fuego,
concordia con los extraños
e con los vuestros sosiego
vos dé Dios, Rey virtuoso,
porque, discordia partida,
por años de larga vida
triunfedes en reposo.
Cesen todas novedades
en el año de cincuenta,
de vuestras prosperidades
en él comience la cuenta.
Sírvavos toda persona,
de virtudes claro templo,
por castigo e por ensiemplo
relumbre vuestra corona.

Abundando igualmente en los tópicos del estilo epidíctico, mostrativo, están escritas las dedicadas a personajes de la nobleza cortesana como el conde de Niebla, el duque de Coimbra, el marqués de Santillana y, sobre todo, el condestable don Álvaro de Luna, de quien exalta su lealtad y firmeza vencedora de enemigos y de Fortuna, así como la gloria conquistada por sus hazañas:

Firme Conde valeroso,
Maestre por merescer,
acepto por virtuoso,
vencedor por gran saber,
temido por animoso,
por obras fecho muy alto,
de amigos dulce reposo,
de enemigos sobresalto.
Tenga Dios por bien y mande,
pues que sois nuestra salud,
darvos, sin que se demande,
luenga vida con virtud.

Él en vuestros fechos ande,
los cuales yo canonizo,
pues averos fecho grande
es gran pro del que vos fizo.

Contrastando con el elogio panegírico, escribió también algunas composiciones de vituperio y motejo, género que Mena tenía fama de manejar con destreza. De este género satírico son la mordaz invectiva contra el mariscal Íñigo Ortiz de Estúñiga, los versos jocosos contra un bebedor, la sátira amorosa sobre el motivo de la malmaridada o la sátira religiosa de las paródicas *Coplas sobre un macho que compró de un fraile*:

¿Cuál diablo me topó
con este cabezpacido?
¿Cuál diablo me robó
tan aína mi sentido?
Que si yo más cuerdo fuera
y por él no me creyera,
castigarme debiera
lo que dél avía oído.
Un arcipreste malvado,
que me vido de partida,
con un macho me ha engañado,
cual sea negra su vida.
Yo no digo que es harón
ni que le toma torçón,
mas porfía por un son
que el espuela se le olvida.
El fraile, santo, cortés,
bien juraba que era sano:
él coxquea de tres pies
y no hinca la una mano.
Mas con todas estas plagas,
sobrehueso y axuagas,
la boca llena de llagas,
es verdad que anda llano.
Çanquituerto y rodilludo
lo hicieron sus pecados,
con sus dientes aserados
bien come y no es agudo.
No digo que es chica pieça
ni que tiene gran cabeça,
ni tampoco que tropieça,
mas cae bien a menudo (...)

(*cabezpacido*: tonsurado; *aína*: pronto; *harón*: bestia que no arrea; *sobrehueso y axuagas*: enfermedades en las bestias, que ocasionan cojera)

2.4. La poesía político-alegórica de la *Coronación del Marqués de Santillana*

Pero Mena concibió también la poesía con una proyección moral y política. Como cortesano y letrado, miembro de la cancillería real, propuso desde sus poemas una actuación política y regeneradora que había de protagonizar el propio rey Juan II. Ese género de poesía más grave y trascendente está ya formulado en la *Coronación del Marqués de Santillana*, poema escrito para celebrar el triunfo de don Íñigo López de Mendoza en la toma de Huelma contra los moros, en 1438.

El poema, compuesto en cincuenta y una coplas reales octosilábicas (a las que añadiría Mena un comentario en prosa para explicar el sentido profundo de sus versos) y dentro del esquema del decir narrativo, es una visión alegórica en la que el poeta describe su recorrido imaginario por los valles de Tesalia y el ascenso al monte Parnaso, donde contempla la coronación militar y literaria de don Íñigo.

En su disposición, adopta una original forma narrativa, que Mena califica rebuscadamente de "calamicleos" ("este nombre es compuesto de dos palabras, la una latina e la otra griega: *calamitas*, que es latina, quiere dezir miseria, e *cleos*, que es griega, quiere dezir gloria, así que *calamicleos* quiere dezir tractado de miseria e gloria") y que consiste en una doble visión lineal y sucesiva de la infamia y de la gloria. La miseria son las penas de los distintos pecadores contemplados en los valles sombríos de Tesalia, como Nino, Jasón, Acteón, Anfiarao y otras figuras de la mitología clásica. La gloria viene representada por los sabios y poetas que gozan del estado beatífico de la sabiduría en las cumbres del monte Parnaso.



El poema queda organizado así en dos partes equilibradas, entre las que se establecen además numerosas correspondencias y contrastes: los lugares tenebrosos del comienzo, por ejemplo, simbolizan el paisaje sombrío del pecado, que contrasta con la placidez del vergel contemplado en el ascenso, símbolo de la sabiduría y de sus frutos.

La coronación de don Íñigo cobrará especial significado. Como es

bien patente, no se trata tanto de un reconocimiento de sus méritos poéticos, como de la exaltación de su condición de caballero. La corona de roble que le ciñen las cuatro virtudes es símbolo inequívoco de los valores caballerescos que quiere resaltar Mena. De ese modo, adquiere todo el poema una clara intencionalidad política: frente a los personajes condenados por el más grave pecado de abandono e irresponsabilidad ante sus deberes de estado (el cobarde Nino, el mal caballero Acteón o el mal prelado Anfiarao), Mena exalta la figura del perfecto caballero que encarna Íñigo López de Mendoza, entregado a la vez al estudio y a las armas, acabadas de ejercitar victoriosamente contra los infieles en Huelma.

2.5. El *Laberinto de Fortuna*

2.5.1. Dedicatoria al rey Juan II

La obra principal de Mena es el *Laberinto de Fortuna*, o las *Trescientas*, un extenso poema narrativo, constituido en realidad por doscientas noventa y siete coplas de arte mayor y compuesto, hacia 1444, para exaltación del rey Juan II, a quien va dirigido y a quien lo presenta personalmente el poeta en Tordesillas, en febrero de 1444, al poco de haberlo acabado. Es muy significativo ese momento de la presentación de la obra, ya que coincide con la circunstancia histórica de que Juan II está prisionero de la nobleza en aquella fortaleza, supuestamente para guardarlo de las maquinaciones e influencia de don Álvaro. Entonces es precisamente cuando Juan de Mena le ofrece una ambiciosa obra que diseña un enérgico programa de rearme moral y de robustecimiento de la autoridad del monarca y de su valido frente a la nobleza disgregadora y al enemigo permanente de Granada.

Estas son las primeras estrofas, que contienen la dedicatoria, la exposición del tema y la invocación:

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquél con quien Júpiter tuvo tal zelo
que tanta de parte le fizo del mundo
quanta a sí mesmo se fizo del çielo;
al gran rey d'España, al César novelo,
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquél en quien caben virtud e reinado,
a él, la rodilla fincada por suelo.
Tus casos fallaçes, Fortuna, cantamos,
estados de gentes que giras e trocas,
tus grandes discordias, tus firmezas pocas,
y los qu'en tu rueda quexosos fallamos.
Fasta que al tiempo de agora vengamos,

de fechos pasados cobdiçia mi pluma
y de presentes fazer breve suma:
dé fin Apolo, pues nos començamos.
Tú, Calïope, me sey favorable
dándome alas de don virtuoso;
por que discurra por donde non oso,
conbida mi lengua con algo que fable.
Levante la Fama su boz ineffable
por que los fechos que son al presente
vayan de gentes sabidos en gente:
olvido non prive lo que es memorable.

2.5.2. Argumento: la casa de Fortuna y los círculos de los planetas

El poema, en efecto, responde a planteamientos morales y políticos. Su idea central es la del poder de Fortuna, como se indica desde el título. La Fortuna –tras una larga trayectoria por la antigüedad y los siglos medievales– se entiende como una fuerza arbitraria al margen del poder de Dios, pero que es controlada por Providencia y puede serlo por la virtud. El destino del hombre es un asunto azaroso del que dispone la ciega Fortuna, pero que puede y debe reconducirse por la propia virtud. Tal es el planteamiento de nuestra obra, que nos va a relatar precisamente el alegórico recorrido del poeta por la casa de Fortuna guiado por Providencia. Allí contemplará los círculos de los siete planetas, ocupado cada uno por distintos personajes virtuosos y pecadores que se sitúan en las dos ruedas del pasado y del presente, en tanto que la del futuro es invisible:

Desque sentida la su proporçión
de humana forma non ser discrepante,
el miedo pospuesto, prosigo adelante
en humil estilo tal breve oraçión:
"¡O más que seráfica clara visión!,
suplico me digas de cómo veniste,
e quál es el arte que tú más seguiste,
o cómo se llama la tu discrición" (...)
Respuso: "Mançebo, por trámite recto
sigue mi vía, tú, ven e subçede;
mostrart'é yo algo daquello que puede
ser apalpado de humano intellecto.
Sabrás a lo menos quál es el effecto,
viçio e estado de qualquier persona,
e con lo que vieres contento perdona,
e más non demandes al más que perfecto".

E contra do vido mostrarse la puerta
se iva, levándome ya de la mano;
notar el entrada me manda temprano,
de cómo era grande e a todos abierta.
"Mas una captela yaze encubierta",
dixo, "que quema muy más que la brasa,
que todos los qu'entran en esta grand casa
han la salida dubdosa e non cierta" (...)
Bolviendo los ojos a do me mandava,
vi más adentro muy grandes tres ruedas:
las dos eran firmes, inmotas e quedas
mas la de en medio boltar non çesava;
e vi que debaxo de todas estava
caída por tierra gente infinita,
que avía en la frente cada qual escripta
el nombre e la suerte por donde passava (...)
La qual me respuso: "Saber te conviene
que de tres edades, te quiero dezir,
passadas, presentes e de por venir,
occupa su rueda cada qual e tiene;
las dos que son quedas, la una contiene
la gente passada, y la otra futura;
la que se buelve en el medio procura
la que en el siglo presente detiene.
Así que conosce tú que la terçera
contiene las formas e las simulacras
de muchas personas profanas e sacras
de gente que al mundo será venidera;
e por ende, cubierta de tal velo era
su faz, aunque formas tú viesses de hombres,
porque sus vidas aún nin sus nombres
saberse por seso mortal non podiera (...)
A la rueda fechos ya quanto çercanos,
de orbes setenos vi toda texida
la su redondeza por orden devida,
mas non por industria de mortales manos;
e vi que tenía de cuerpos umanos
cada qual círculo de aquestos siete
tantos e tales, que non podría Lete
dar en olvido sus nombres ufanos.

Los círculos que recorre el poeta guiado por Providencia son los que corresponden a los siete planetas. El de Diana o la Luna está dedicado a los castos y cazadores, como Hipólito, Hipermestra, Lucrecia, Penélope o la propia reina de Castilla:

Pues vimos al fijo de aquél que sobró,
por arte mañosa más que por estinto,
los muchos reveses del grand Laberinto
y al Minotauro a la fin acabó.
La buena Ipromesta nos aparesçió
con vulto más puro que toda la Greçia,
e, sobre todas, la casta Lucreçia
con esse cuchillo que se desculpó.
A ti, muger, vimos, del grand Mausseolo,
tú que con lágrimas nos profetizas,
las maritales regando cenizas,
viçio ser biuda de más de uno solo;
e la compañera del lleno de dolo,
tú, Penelope, la qual en la tela
tardaste demientre resçibe en la vela
los vientos negados a él por Eolo (...)
"La que la silla más alta tenía
non la devieras aver por estraña:
era la ínclita reina d'España,
muy virtuosa doña María,
la qual, allende de su grand valía,
allende de reina de los castellanos,
goza de fama tan rica de ermanos,
césares otros en la monarchía.

El círculo de Mercurio está consagrado a los consejeros, como Néstor, Pándaro o el traidor conde don Julián); el de Venus, a los amadores, entre los que se encuentran "adúlteros, fornicarios e incestuosos", como Clitemnestra, Mirra, Tereo, Pasife, o el legendario trovador gallego Macías, a quien escucha lamentarse el poeta (de manera semejante a lo visto en el *Infierno de los enamorados* de Santillana):

Tanto anduvimos el cerco mirando,
que nos fallamos con nuestro Macías,
e vimos que estava llorando los días
con que su vida tomó fin amando.
Lleguéme más çerca, turbado ya quando
vi ser un tal ombre de nuestra nación,
e vi que dezía tal triste canción
en elegíaco verso cantando:
"Amores me dieron corona de amores
por que mi nombre por más bocas ande.
Estonces non era mi mal menos grande
quando me davan plazer sus dolores.
Vencen el seso los dulces errores,

mas non duran siempre segund luego plazen;
pues me fizieron del mal que vos fazen,
sabed al amor desamar, amadores.

El círculo de Febo está dedicado a los sabios y prudentes, entre los que se recuerda a San Jerónimo, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano o a don Enrique de Villena, mentor intelectual de la generación del poeta, que llora la pérdida de su biblioteca mandada destruir por el rey:

"Aquél que tú vees estar contemplando
el movimiento de tantas estrellas,
la obra, la fuerça, la orden de aquéllas,
que mide los cursos de cómo e de quándo,
e ovo noticia filosofando
del movedor e de los comovidos,
de lumbres e rayos e son de tronidos,
e supo las cabsas del mundo velando;
"aquel claro padre, aquel dulce fuente,
aquél que en el Cástalo monte resuena,
es don Enrique, señor de Villena,
onra d'España e del siglo presente".
¡O ínclito sabio, autor muy cïente,
otra e otra vegada yo lloro
porque Castilla perdió tal thesoro
non conoscido delante la gente!
Perdió los tus libros sin ser conoscidos,
e cómo en esequias te fueron ya luego
unos metidos al ávido fuego,
otros sin orden non bien repartidos.
Cierto en Atenas los libros fingidos
que de Pitágoras se reprovaron
con cirimonia mayor se quemaron
quando al senado le fueron leídos.

La orden de Marte es la más extensa y está dedicada a los guerreros, tanto los que promovieron justa guerra y los héroes que murieron por su tierra como los belicosos que promovieron guerras indignas. Menciona a diversos guerreros romanos, como los Metelos, los Camilos, los capitanes del ejército pompeyano Petreo y Afranio, el triunviro Craso o el famoso Mucio Escévola, que luchó contra los etruscos y se hizo quemar su mano derecha por equivocarse y matar al lugarteniente del rey enemigo. Entre los contemporáneos, preside el rey Juan II y se refiere luego a caballeros muertos en el ejercicio de las armas, como el conde de Niebla, el conde don Juan de Mayorga, el adelantado Diego de Ribera, Juan de Merlo o el clavero de Calatrava. Entre ellos se encuentra también el joven Lorenzo Dávalos, partidario de los infantes de Aragón, que acaba de

morir combatiendo contra el ejército de don Álvaro de Luna. Mena lamenta tan temprana muerte y le dedica un sentido planto puesto en boca de la madre del joven caballero, cuya muerte le sirve para reflexionar sobre la indignidad de las discordias civiles:

"Aquél que tú vees al çerco tornado,
que quiere subir e se falla en el aire,
mostrando su rostro robado donaire
por dos desonestas feridas llagado,
aquél es el d'Ávalos mal fortunado,
aquél es el limpio mançebo Lorenço
que fizo en un día su fin e comienço,
aquél es el que era de todos amado;
"el mucho querido del señor infante,
que siempre le fuera señor como padre;
el mucho llorado de la triste madre,
que muerto ver pudo tal fijo delante.
¡O dura Fortuna, cruel tribulante!
Por ti se le pierden al mundo dos cosas:
la vida e las lágrimas tan piadosas
que ponen dolores de espada tajante (...)
"Dezía, llorando, con lengua raviosa:
'¡O matador de mi fijo cruel!
mataras a mí e dexaras a él,
que fuera enemiga non tan porfiosa;
fuera la madre muy más digna cosa
para quien mata levar menor cargo,
non te mostraras a él tan amargo
nin triste dexaras a mí querellosa.
"'Si antes la muerte me fuera ya dada,
cerrara mis ojos con estas sus manos
mi fijo, delante de los sus hermanos,
e yo non moriera más de una vegada;
ansí morré muchas, desaventurada,
que sola padesco lavar sus feridas
con lágrimas tristes, mas non gradesçidas,
aunque lloradas por madre cuitada'.
"Ansí lamentava la pía matrona
al fijo querido que muerto tú viste,
faziéndoleençima semblante de triste,
segund al que pare faze la leona;
¿pues, dónde podría pensar la persona
los daños que causa la triste demanda
de la discordia del reino que anda,
donde non gana ninguno corona?".

Los dos últimos círculos estarán dedicados respectivamente, el de Júpiter, a los reyes y caballeros (Octaviano, Codro, Bruto, Catón, Juan II) y el de Saturno, exclusivamente a don Álvaro de Luna. En éste refiere la anécdota de la consulta de algunos de sus partidarios a la maga de Valladolid para que les predijera si don Álvaro conseguiría la victoria frente a los infantes de Aragón, motivo por el que describe toda una práctica nigromántica:

E busca la maga ya fasta que falla
un cuerpo tan malo que por aventura
le fuera negado de haver sepoltura
por haver muerto en non justa batalla;
e quando de noche la gente más calla,
pónelo ésta en medio de un cerco
e desde allí dentro conjura en el uerco,
e todas las sombras ultriçes sin falla.
Ya començava la invocación
con triste murmurio y díssono canto,
fingiendo las bozes con aquel espanto

que meten las fieras con muy triste son,
ora silvando como dragón
e como tigre faziendo estridores,
ora ladridos formando mayores
que forman los canes que sin dueño son.
Con ronca garganta ya dize: «Conjuro,
Plutón, a ti, triste, e a ti, Proserpina,
que me enbiedes entranbos aína
un tal espíritu, sotil e puro,
que en este mal cuerpo me fable seguro
e de la pregunta que le fuera puesta
me satisfaga de cierta respuesta,
segund es el caso que tanto procuro (...)

El cuerpo por fin hablará y anunciará el derrocamiento del condestable, además de recriminar a los castellanos por verse envueltos en guerras civiles y haber abandonado la guerra de reconquista contra los infieles. Pasado un tiempo y no cumplido el vaticinio, volverán a demandar a la hechicera, que les responderá que sí se ha cumplido su conjuro puesto que ha sido derribada una estatua de cobre del condestable en Toledo:

¿Pues cómo queredes que otra vez obre
Fortuna, tentando lo que es importuno?
Basta que pudo derribar al uno,
que al otro más duro lo falla que robre?

Tras esta visión de los siete círculos concluye el poema, no sin que antes pregunte el poeta a Providencia por el rey Juan II, de quien profetiza un futuro de glorias con el que superará a todos sus antecesores:

«Será rey de reyes e rey de señores,
sobrando, vençiendo los títulos todos,
e las facañas de reyes de godos,
e rica memoria de los sus mayores;
e tal e tan alto favor de loores
sus fechos ilustres al tu rey darán
qu'en su claro tiempo del todo serán
con él olvidados sus anteçessores (...)

2.5.3. Los temas

En su recorrido, el poeta ha contemplado a decenas de personajes, del pasado y del presente, que han encarnado muy distintos comportamientos

morales, conforme a la acción combinada y enfrentada de Fortuna, poder divino y virtud. La descripción de aquellos comportamientos morales tendrá por objeto marcar al caballero castellano de la época una norma de conducta y, sobre todo, ofrecer al propio rey unas directrices de actuación política. En ese programa de acción y buen regimiento del reino, Mena hace recaer sobre el monarca la suprema misión de poner en práctica aquel orden moral consistente en hacer guardar las virtudes y desterrar los vicios que va catalogando el poeta (templanza, codicia, amor virtuoso, prudencia, fortaleza, justicia) y, al mismo tiempo, llevar a término, como anuncia Providencia, la gran empresa de la reconquista que aún tiene pendiente Castilla, empresa en la que deben encauzarse los vigores perdidos en discordias civiles.



Sobre el móvil ético del poema y la condición de los personajes analizados, hizo interesantes observaciones Rafael Lapesa:

El *Laberinto* no fue concebido con fin meramente estético, ni como simple halago al orgullo nacional, sino como instrumento para que los castellanos de entonces cobrasen conciencia de un grandioso destino entrevisto y se dispusieran a servirlo templando sus ánimos en el ejercicio de la virtud (...) La lección moral no va dirigida a todos, sino a los "potentes": sólo interesan soberanos y caballeros, los más afectados por las mudanzas de fortuna y los más espoleados por el deseo de la fama que el poeta les puede otorgar (...) no se menciona después a ningún eclesiástico contemporáneo (...) Tampoco aparecen las gentes humildes, que pueden ser virtuosas, pero no afamadas, pues la fama es prerrogativa de los nobles (...) se ocupa sólo de quienes pertenecen al estado de "defensores", es decir, los "caballeros famosos" en que también centrará su atención Jorge Manrique. Destinada a actuar sobre ellos y sobre el rey, la moral que propugna Mena es esencialmente nobiliaria, con especial hincapié en las cualidades más convenientes para la guerra y la gobernación (Rafael Lapesa, "El elemento moral en el *Laberinto* de Mena: su influjo en la disposición de la obra", en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 113-118)

2.5.4. Estilo y métrica

Esos ambiciosos planteamientos temáticos tienen su correspondencia en un estilo igualmente elevado y selecto, como reflejan la lengua y el verso que maneja el poeta. La primera resulta extremadamente artificiosa e inestable, cuyos componentes esenciales, como fueron descritos por Mª Rosa Lida de Malkiel, son, de un lado, el chocante hibridismo entre latín y romance y, de otro, el intenso uso de procedimientos retóricos. En el primer aspecto, es característico de la lengua poética de Mena un continuo ir y venir de la expresión desde vocablos deliberadamente arcaizantes (como *aína, bateiado, cedo, deessa, fondón, maguer, por ende, vegada, vergoñosa, ya quanto*, etc., más otros muchos de formas verbales o de construcción sintáctica) a términos muy latinos (unos que ya estaban en la lengua, pero muchos más que Mena introduce o incluso crea analógicamente: *avideza, belígero, cilénico, clarífico, ebúrneo, enorme, exequia, facundo, ínclito, inoto, mavorcio, ulixeo*, etc., así como abundantes cultismos semánticos y latinismos sintácticos). En cuanto a los procedimientos retóricos, son de intenso uso los correspondientes a la *amplificatio rerum*, como las frecuentes series enumerativas (por ejemplo, la enumeración de las señales que anuncian una tormenta, en la c. 165, o la de ingredientes hechiceriles, c. 241) contrapesadas en ocasiones por la reticencia y la abreviación, o las numerosas hipérboles, imágenes y comparaciones mitológicas y eruditas, en las que a veces se funde lo libresco con lo vivido (así, cuando compara la muerte del adelantado Diego de Ribera con la del esforzado soldado romano Esceva, en la c. 191, o lamenta la quema de los libros de don Enrique de Villena recordando la de los libros de Protágoras en Atenas, c. 128). Y también son habituales los procedimientos de la *amplificatio verborum*: repeticiones, iteraciones sinonímicas, series ternarias enumerativas, epanalepsis, figura etimológica, perífrasis eruditas, simetrías, hipérbaton, etc.

En la métrica, Mena elige el verso de arte mayor, el verso heroico que convenía mejor al estilo sublime y a su contenido grave. Se trata, en esencia, de un verso heterométrico (oscila entre las diez y las catorce, con tendencia regularizadora a las doce sílabas), dividido en dos hemistiquios, constituidos invariablemente por la presencia en cada uno de dos tiempos marcados separados entre sí por dos sílabas no acentuadas (v.1: *Al múy prepoténte // don Juán el segúndo*; v. 514: *lléna de méritos // múchos a Argía*; v. 939: *Aristótiles cérca // del pádre Platón*) y pudiendo recaer el *ictus* en una sílaba átona por naturaleza (v. 17: *Tú Calïópe // me séy favoráble*; v. 687: *con él sacro váte // dé Lacahón*; v. 1331: *las áves notúrnas // y lás funeréas*). La repetición monótona y uniforme de ese esquema silábico acentual (ó o o ó) produce un poderoso efecto rítmico, sonoro, muy acorde con el género sublime que persigue el poeta. Pero lo más importante es que la adopción de ese modelo de verso pasa a ser un sólido patrón que modela artificiosamente el material lingüístico. Se desencadenarán así diversa suerte de fenómenos 'anómalos', como, por ejemplo, alteraciones prosódicas y deformaciones en la dimensión silábica de las palabras (tus *fírmezas* pocas; *inmórtal* Apolo; e las siete *Pleyas*; en *húmil* estilo; de *Cadino* hermano; tú, *Penélope*), uso anárquico de artículos y preposiciones, o creación de derivados en sustitución de sintagmas habituales (*ulixeo*, por 'de Ulises'; *cástalo*, por 'de Castalia'; *fondón*, por 'en el fondo de'). Todo ello tiene como resultado la creación de una lengua extremadamente artificiosa, cuyo ideal reside en el desvío, en el alejamiento de la norma idiomática.

Así lo exponía Fernando Lázaro Carreter, en el más lúcido trabajo que se ha realizado sobre el arte mayor:

> Distanciaban su idioma creyendo que éste era el método para transformar en poesía cualquier contenido; los mejores momentos del arte mayor (...) son aquellos en que idioma y contenido son igualmente remotos (...) Aún menos queremos llegar a la reducida conclusión de que una buena parte de los rasgos chocantes se justifica por la precisión de someter el material lingüístico al modelo estíquico. Lo que sí afirmamos es que todos ellos obedecen, en el plano formal, a una inducción generalizada del esquema rítmico del arte mayor, de tal modo que, una vez desencadenado el distanciamiento respecto de la lengua común, los poetas prescinden de la coherencia lingüística como posible ideal (...) Todo induce a pensar que 'lo poético', para el arte mayor, es una construcción sonora, rítmica pero no melodiosa, lograda mediante un lenguaje híbrido, que permite entrever el contenido a través de sombras y ambigüedades, y que alcanza su calidad por el vencimiento de las dificultades métricas (y por el alarde de sabiduría historial y mitológica adivinable en el autor) (Fernando Lázaro Carreter, "La poética del arte mayor castellano", en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 92-110)

2.5.5. Las fuentes

Respecto de las fuentes utilizadas en el poema, Mena hubo de tener en cuenta muy diferentes modelos literarios, según han puesto de relieve distintas indagaciones críticas. El libro IV de la *Eneida*, el *Anticlaudianus*, el *Roman de la Rose* y otros poemas alegóricos franceses, o la *Divina Commedia*, han dejado sus huellas en la construcción alegórica y visionaria del poema, así como en la descripción de la casa de Fortuna. De otra parte, son numerosísimas las obras que inspiran pasajes concretos y prestan al poeta un cúmulo de alusiones mitológicas, históricas o geográficas: las *Metamorfosis* y el *Ars amatoria* de Ovidio, la *Eneida* y las *Geórgicas* de Virgilio, la *Farsalia* de Lucano, los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo, las *Crónicas* de Eusebio de Cesarea, el *Speculum naturale* de Vicente de Beauvais, el *De imagine mundi* atribuido en la Edad Media a San Anselmo y modernamente a Honorio de Autun, o el anónimo *Liber regum* o *Cronicón villarense*.

> En cuanto a las fuentes, declarar que Mena pertenece al Renacimiento porque muchos de sus versos y episodios más brillantes sigan de cerca a Virgilio, Ovidio y Lucano, autores muy importantes también en la creación poética del Siglo de Oro, es caer en un doble sofisma. Por una parte es identificar el canon de los *auctores* gustados y estudiados en la Edad Media con el de la Edad Moderna, y esa identificación es falsa (...) La actitud de Mena frente al canon es tí-

pica del difícil equilibrio de su época: junto a su predilección por Ovidio, mantiene su apego por San Isidoro y "San Anselmo", elogia con fervor la *Ilíada* mientras refleja problemas y expresiones de Boecio, exalta bellamente a Quintiliano en el mismo pasaje en que, para informarse, le prefiere al *Canon chronicus* de Eusebio y Jerónimo (...) Por otra parte, el hecho de que Virgilio, Ovidio y Lucano sean fuentes de Juan de Mena no permite clasificarle como medieval ni como renacentista (...) Lo que interesa para percibir la diferencia entre las diversas épocas comprendidas en tan extenso lapso es cómo o para qué se han acercasdo a ellos los hombres (...) Pues bien: las dos actitudes –la didáctica, utilitaria, propia de la Edad Media, y la desinteresada, estética, propia de la Edad Modern– están atestiguadas en los escritos de Mena, bien que la moderna predomina sobre la medieval (...) Pero aun dentro de tal actitud estética, y dejando a un lado el utilitarismo didáctico, Mena prerrenacentista vuelve a aparecerse escindido en las dos direcciones en que se polariza su alma (María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950, pp. 530-533).

Por todo lo dicho, podríamos concluir que el *Laberinto de Fortuna* es la gran creación de una poesía cívica y regeneradora en el plano ético y político. El propósito ha sido crear un gran poema que pudiera ofrecer algo comparable a los modelos de la antigüedad. Un poema que sintetizara los tres estilos clásicos (tragedia, sátira y comedia), que tratase de grandes personajes y destinos, juzgados en su comportamiento moral, y que anunciara un futuro mejor en el que encuentren corrección los vicios y yerros presentes. En lo literario, el gran logro se produce en el terreno del verso, en virtud del hallazgo de un molde poético capaz de dar cauce a aquellos planteamientos. El ritmo de arte mayor moldeará rigurosamente la lengua del verso, que se llena así de palabras deslumbrantes por su rareza, arcaísmos y neologismos, latinismos y nombres propios, alteraciones prosódicas, morfológicas y sintácticas. Una lengua profunda y radicalmente poética, extraña en casi todo al lenguaje común. Ese ensayo extraordinario es el que hace ciertamente singular la poesía de Juan de Mena, que dominará el gusto literario castellano hasta que se imponga la naturalidad poética del Renacimiento.

2.6. Las coplas morales

Después del *Laberinto*, Mena dedicará ya más bien su verso a escritos menores. Sólo al final de su vida emprenderá una obra de cierto empeño, como son las *Coplas de los pecados mortales*, que sin embargo dejó inacabadas, aunque al poco tiempo serían continuadas por otros poetas del siglo como Gómez Manrique, Pero Guillén de Segovia y Fray Jerónimo de Olivares. Desaparecido ya su rey Juan II, alejado el poeta de la corte y quizá con el presentimiento de la proximidad de la propia muerte, Mena se cierra ahora en una visión ascética y decepcionada del mundo. Guiado por Prudencio, Séneca, San Jerónimo y en la tradición de los debates alegóricos medievales, narra en ciento seis copias octosilábicas la batalla espiritual que en lo más íntimo del hombre libran la Razón y la Voluntad. Tanto en su planteamiento temático como en su forma artística, resulta ésta una poesía más bien anacrónica y regresiva en la trayectoria del poeta. De manera que su actitud desengañada le lleva ahora a formular la necesidad de una poesía de denso contenido moralizante, a la vez que desprovista de todo artificio y alejada del espíritu un tanto laico y esteticista del *Laberinto* y su arte mayor. Así lo ponen de manifiesto estos elocuentes y terminantes versos:

> Usemos de los poemas
> tomando dellos lo bueno,
> mas fuigan de nuestro seno
> las sus fabulosas temas;
> sus ficciones y problemas
> desechemos como espinas (...)
> Del esclava poesía
> lo superfluo así tirado,
> lo dañoso desechado,
> seguiré su compañía,
> a la católica vía
> reduciéndola por modo (...)

2.7. La obra en prosa

Juan de Mena es también autor de una amplia e interesante obra en prosa, constituida por una nutrida serie de escritos que comprenden igualmente una gran variedad de materias y modalidades estilísticas. En cuanto a los asuntos tratados, va efectivamente desde los legendarios y mitológicos de la antigüedad clásica hasta los escritos genealógicos y nobiliarios o el tratado de teoría amorosa. Respecto de la variedad estilística, se pliega indistintamente a propósitos didácticos, narrativos y ornamentales.

En orden cronológico, las páginas en prosa más tempranas deben de ser las del *Comentario* a la *Coronación del Marqués de Santillana*, de hacia 1439. Poco posterior, de hacia 1442, ha de ser la *Ilíada en romance*, puesto que en aquella fecha se difunde en Castilla la versión de la obra homérica a cargo de Pier Candido Decembrio que inspiró la obra de Mena. De 1445 es el *Tratado sobre el título de duque*, en el que exalta la dignidad otorgada por Juan II ese año a don Juan de Guzmán, destinatario de la obra. Quizá de esas fechas, en torno a 1444, sea el *Tratado de amor*, que en diversos lugares refleja coincidencias con los versos del *Laberinto*. De 1446 o muy poco después data el proemio al *Libro de las virtuosas e claras mugeres* que acabó de componer ese año el maestre don Álvaro de Luna, y de 1448, en fin, la que tal vez sea su última obra en prosa, las *Memorias de algunos linages,* en cuyo prólogo figura aquella fecha de escritura.

Propósitos tanto didácticos como puramente narrativos dominan en el comentario a la *Coronación del Marqués de Santillana*, dilatada exposición en prosa que va glosando cada una de las estrofas y versos que conforman aquel singular *calamicleos* en loor de don Íñigo López de Mendoza. En esa glosa y comentario, se van combinando sucesivamente la explicación alegórico-moral de la letra del texto con la narración pausada de los mitos y fábulas de la antigüedad allí mencionados, así como largas disquisiciones didácticas sobre diferentes materias (composición del mundo, disposición e influencia de los planetas, cuestiones de filosofía moral, de física, de óptica, etc.) a que dan pie las múltiples referencias del poema. Con estos planteamientos didácticos y narrativos alterna aún un ampuloso estilo ornamental, muy retórico y latinizante que, sobre todo, se hace presente en el prólogo de la obra, donde el poeta justifica su canto y sobrepuja a su protagonista y destinatario:

> Los que a la su contenplaçión España non traxo, fama de un solo omne ha produzido. Semejables palabras escrive Gerónimo en el prólogo del Génesi e en la primera parte dél, fablando de Tito Livio fuente de eloqüençia láctea e manante (...) E yo, Juan de Mena, exiguo e ínfimo en la suerte del repartimiento del dañado número, es a saber de la çiega fortuna, con ojo atento e razonable consideraçión acatando non algo menos razón lo sufriese, creí esta palabra poderse dezir del prudentíssimo, manánimo e vigente cavallero Íñigo López de Mendoça (...)

Frente a este estilo culto y recargado que domina en el proemio, la parte didáctica de la obra se orienta hacia un tipo de expresión más clara y simple, con predominio del orden natural y enumerativo, aunque también aquí la sintaxis de períodos largos y las dificultades léxicas pueden llegar a hacerla no siempre inteligible. Lo que sí traslucen estas partes didácticas del comentario es un amplio saber erudito, una abundancia de conocimientos que van desde la teología y filosofía moral a la astronomía, la física, el mundo de la naturaleza y, por supuesto, la gramática o la retórica y la poética, como se manifiesta en los preámbulos.

Con todo, las páginas más representativas y quizá más logradas de toda la obra sean las que corresponden a la narración de fábulas y cuadros mitológicos. Aunque todos ellos remiten expresamente a las *Metamorfosis* de Ovidio como fuente, proceden en realidad de la *General Estoria* de Alfonso X. Siempre, sin embargo, es muy estimable el resultado artístico alcanzado, como puede apreciarse en las descripciones bien logradas de las fábulas de Narciso (copla VI), de Progne y Filomena (c. VII), de Orfeo (c. XVI), de Clicie y Leucotoe (c. XXV) o de Sálmacis (c. XXXIV), en las que la narración consigue una gran fluidez y animación expresivas, capaces de captar muy vivamente la atención e interés del lector por la historia allí contada.

La *Ilíada en romance*, también titulada *Omero romançado* y, quizá más propiamente, *Sumas de la Ilíada de Omero*, es una traducción, por encargo del rey Juan II, de la *Ilias latina*. Es ésta última una versión compendiada, en mil setenta hexámetros latinos, de la obra de Homero, que, atribuida primero a Silio Itálico y luego a un Píndaro Tebano, circuló profusamente por toda la Edad Media. Mena, con el propósito de despertar la admiración por Homero y su obra («causar a los lectores nuevo amor y devoción con las altas obras deste autor»), y defendiéndolo también de las acusaciones de falta de rigor histórico que, por ejemplo, le imputaba un Guido de Colonna, eligió como modelo esta versión poética y resumida del original griego. A ella se atuvo fielmente, y emprendió una traducción muy directa y literal, cuyos resultados no son siempre del todo felices.

Es muy probable que Mena estuviese a la espera de que el humanista italiano Pier Candido Decembrio terminase su versión latina de la *Ilíada*, que había prometido a Juan II, para traducirla él al castellano. En tanto llegaba esa versión «plenaria y extensa», ofreció al rey una breve suma de materia homérica, que fuera saciando sus apetencias intelectuales. Luego probablemente intervino en la traducción castellana que de la versión del escritor italiano se hizo en Castilla a nombre de Pedro González de Mendoza. Deslumbrado, como el rey, por la obra de Homero, que cree no han sido capaces de recoger en su esencia la gramática y retórica latinas, Mena lamenta aún más las limitaciones del «rudo y desierto romance» para ese cometido, incapaz de «traducir e interpretar una tan santa y seráfica obra». En consecuencia, el procedimiento habitual que se le impone en la traducción es el del latinismo y puro calco lingüístico, que a veces trata de aclarar acudiendo al expediente de la iteración sinonímica o al comentario de glosas explicativas (introducidas por fórmulas como «es a decir», «conviene a saber»). Acorde igualmente con la alta estima estilística que le merecía la obra de Homero, empleó para su presentación en el proemio un estilo elevado y sonoro, que es una de las mejores muestras de la prosa ornamental y retórica salidas de su pluma:

> Vienen los vagamundos áforos que con los mapales y casas movedizas se cobijan desde los fines de la arenosa Libia, dexando a sus espaldas el monte Athalante, a vos presentar leones iracundos. Vienen los de Garamanta y los pobres arexes, concordes en color con los etíopes por ser vezinos de la adusta y muy caliente zona, a vos ofresçer las trigres odoríferas. Vienen los que moran cerca del bicorne monte Bromio y açechan los quemados espiráculos de las bocas çirreas, polvorientas de las cenizas de Fitón, pensando saber los secretos de los tripodas y fuellan la desolada Thebas, a vos traer espingos, bestias quistionantes. Traen a vuestra alteza los orientales indios los elefantes mansos con las argollas de oro y cargados de linaloes, los quales la cresçiente de los quatro ríos por grandes aluviones de allá donde manan destorpa y somueve.
> Tráenvos estos mesmos los relunbrantes paropos, los nubíferos ácates, los duros diamantes, los claros rubís, y otros diversos linajes de piedras, los quales la circundança de los solares rayos en aquella tierra más bruñe y clarifica. Vienen los de Siria, gente amarilla de escodriñar el tibar, que es fino oro en polvo, a vos pre-

sentar lo que escarvan y trabajan. Tráenvos, muy excellente Rey, los fríos setentrionales que beven las aguas del ancho Danubio, y aun del elado Reno, y sienten primero el boreal viento, quando se comienzan a mover, los blancos armiños y las finas martas y otras pieles de bestias diversas, las quales la muy secreta sagacidad de la naturaleza, por guardarlas de la grand intemperança del frior, en aquellas partes, de más espeso y mejor pelo puebla y provee. Vengo yo, vuestro umill siervo y natural, a vuestra clemençia begnina, no de Etiopía con relumbrantes piedras, no de Asiria con oro fino, ni de África con bestias mostruosas y fieras, mas de aquella vuestra cavallerosa Córdova (...)

El estilo ornamental, aunque mucho menos recargado, sin citas eruditas ni apenas latinismos, preside también el proemio para el *Libro de las virtuosas e claras mugeres*, de don Álvaro de Luna. Escrita la obra por el maestre en 1446, Mena compondría muy poco después esas breves páginas prologales con el solo propósito de alabar al personaje y agradecerle, en nombre de las mujeres principales del reino, el partido tomado en defensa de la condición femenil, "por donde los maldizientes fuesen contradichos e las mugeres más loadas".

Del mayor interés resulta el breve *Tratado de amor*, que comúnmente se atribuye a nuestro poeta y viene a nutrir la serie genérica de las *artes amandi* del siglo XV. La obra es efectivamente un curioso tratado de corte moralizante sobre el amor, construido con una rígida disposición escolástica (que avanza desde la definición y clases de amor a las causas que mueven los corazones a bien querer y las que los mueven a aborrecer) y sustentado en una larga lista de citas y casos ejemplares de la antigüedad clásica, cuya fuente principal son los *Remedia amoris* de Ovidio. Escrita en un estilo fácil y elegante, acorde con el propósito didáctico, la obra viene a resultar una defensa del amor lícito y una condena del loco amor, al igual que ocurre en la orden de Venus del *Laberinto*. Dicha condena, sin embargo, lleva también consigo una serie de remedios y consejos para amar y desamar, de manera que a la teo-ría moral reprobatoria se le superpone una lección de práctica amorosa. Con todo ello el tratado adquiere una sugerente ambigüedad e ironía.

El *Tratado sobre el título de duque* fue escrito para don Juan de Guzmán, tercer conde de Niebla, que en 1445 era nombrado duque de Medina Sidonia por el rey Juan II, en agradecimiento a sus servicios en la guerra contra Navarra. Con este tratado panegírico, Juan de Mena, que ya había cantado en el *Laberinto* la gesta del anterior conde, don Enrique de Guzmán, en el asalto de Gibraltar, muestra de nuevo su admiración por la casa de Niebla, cuyos valores heroicos y caballerescos está siempre presto a exaltar. La obra, concebida igualmente con una intencionalidad didáctica y salpicada de citas de autores tanto de la antigüedad clásica como cristianos (Virgilio, Ovidio, Lucano, San Isidoro, Justiniano, Eusebio), no es otra cosa que una exposición

acerca del origen y de las prerrogativas de esa dignidad de duque, a las cuales van dedicados sucesivos y breves capítulos del texto (posesiones, coronas, enseñas, retos y desafíos, divisas).

Muy incompletas y fragmentarias son, por último, las *Memorias de algunos linages antiguos e nobles de Castilla*, escritas en 1448, y que quizá no pasan de ser un esbozo de una obra de mayor envergadura. Dirigidas también a Juan II y compuestas por mandato de don Álvaro de Luna, en ellas explica Mena el origen histórico y geográfico de hasta catorce linajes castellanos, entre los que figura también el suyo propio (Mena, Clavijo, Cervantes, Ordóñez, etc.). Pertenece, pues, la obra a esa copiosa serie de los escritos genealógicos y libros heráldicos y de armas, producidos también por la ideología caballeresca de fines de la Edad Media.

3. JORGE MANRIQUE

3.1. Biografía

Jorge Manrique (Paredes de Nava, h. 1440–Castillo de Garcimuñoz, 1479), cuarto hijo de don Rodrigo Manrique, maestre de Santiago, pertenecía a una de las más poderosas estirpes de la nobleza castellana. Dominada la familia por el prestigio político del padre, a don Jorge, como a sus hermanos, no le correspondió sino un papel secundario en el juego de intrigas y banderías que definen la política de la época y en la que participó tan intensamente el maestre. Don Jorge fue también caballero de la orden de Santiago y comendador de Montizón, merced que recibió por su apoyo al infante don Alonso. Entregado a la carrera de las armas y a la vida militar de la orden, en 1470 intervino victorioso en la batalla de Ajofrín por el priorato de San Juan. Por entonces contrajo matrimonio con doña Guiomar de Meneses, con quien tendría dos hijos. En los conflictos sucesorios a la muerte de Enrique IV, los Manrique tomaron el partido de la princesa Isabel y protagonizaron luchas y enfrentamientos armados. En 1475, don Jorge combate al marqués de Villena en el campo de Calatrava,



en un intento de parar la penetración de Alfonso V de Portugal. Al año siguiente intervenía junto a su padre en la liberación del castillo de Uclés que asediaban Juan Pacheco y el arzobispo Alonso Carrillo. En noviembre de ese año moría en Ocaña, consumido por el cáncer, el maestre don Rodrigo.

Muerto el maestre, don Jorge continuó la misma política de parcialidades. En la primavera de 1477 acudiría a Baeza en apoyo de Juan de Benavides, cuya familia estaba ligada desde antiguo a los Manrique, y combatía a don Diego Fernández de Córdoba, mariscal de Baena, a quien en ausencia de su padre, el conde de Cabra, le había sido encomendado el regimiento de la ciudad. Manrique fue hecho prisionero y conducido a Baena, acusado de desacato a los Reyes, cargo del que no sería públicamente exonerado hasta octubre del mismo año. Reconciliado ya con el favor real, en 1478, fue uno de los capitanes designados por los Reyes Católicos para combatir al marqués de Villena, que no dejaba de acosar desde sus plazas de Belmonte, Cinchilla y Garcimuñoz. En uno de esos combates, en abril de 1479, en el asalto al castillo de Garcimuñoz, fue alcanzado y herido de muerte, tal como narra Fernando de Pulgar en su *Crónica de los Reyes Católicos*:

> Peleaban los más días con el marqués de Villena y con su gente, y había entre ellos algunos recuentros, en uno de los cuales, el capitán don Jorge Manrique se metió con tanta osadía entre los enemigos que, por no ser visto de los suyos para que fuera socorrido, le hirieron de muchos golpes, y murió peleando cerca de las puertas del castillo de Garcimuñoz, donde acaeció aquella pelea, en la qual murieron algunos escuderos y peones de la una y la otra parte.

Recogido por sus soldados, expiraba en el campamento próximo de Santa María del Campo Rus, el 24 de abril de 1479. Su cadáver sería conducido a la villa de Uclés y sepultado en la iglesia del convento de la orden de Santiago.

3.2. La poesía de cancionero

La obra literaria de Jorge Manrique no es muy extensa y se reduce prácticamente a una cincuentena de poemas. En su poesía menor, resulta un poeta típico de cancionero y sus composiciones se ajustan perfectamente a los géneros de la época: obras de amores, canciones, invenciones y motes, preguntas y respuestas, y obras de burlas.

Los poemas de amores son los más numerosos y se reparten casi por igual en las formas habituales de la canción, el decir o la copla esparsa. El amor que canta Jorge Manrique en sus versos entronca con la más pura y convencional tradición cortés, aunque a veces llega a conseguir una mayor coherencia y autenticidad afectiva. Como a tantos poetas cancioneriles, el amor se le representa como sentimiento confuso y contradictorio, según expresa, por ejemplo, en el poema que comienza "Es amor fuerza tan fuerte".

En este poema enumera por extenso las propiedades del verdadero amor, que lo diferencian del falso amor, del que se distingue sólo cuando se sufre desamor, de la misma manera que en la prueba o toque de los metales se distingue el bueno del falso sobredorado. Las propiedades van relacionadas en distintas estrofas en gradación y a través de procedimientos retóricos como la antítesis o la repetición, de manera que cada una ocupa prácticamente una estrofa. La primera insiste en la idea de fuerza, de porfía y afición que conlleva amor: la segunda en la de alegría, placer, dulzor (y sus contrarios); la tercera en la de cautividad, prisión, robo, celos, rabia; la cuarta en la de locura, tristura, pena:

Es amor fuerza tan fuerte
que fuerza toda razón,
una fuerza de tal suerte
que todo seso convierte
en su fuerza y afición;
una porfía forzosa
que no se puede vencer,
cuya fuerza porfiosa
hacemos más poderosa
queriéndonos defender.

Es placer en que hay dolores,
dolor en que hay alegría,
un pesar en que hay dulzores,
un esfuerzo en que hay temores,
temor en que hay osadía;
un placer en que hay enojos,
una gloria en que hay pasión,
una fe en que hay antojos,
fuerza que hacen los ojos
al seso y al corazón.

Es una cautividad
sin parecer las prisiones,
un robo de libertad,
un forzar de voluntad
donde no valen razones;
una sospecha celosa
causada por el querer,
una rabia deseosa
que no sabe qué es la cosa
que desea tanto ver.

Es un modo de locura
con las mudanzas que hace:
una vez pone tristura,
otra vez causa holgura
como lo quiere y le place;
un deseo que al ausente
trabaja, pena y fatiga,
un recelo que al presente
hace callar lo que siente
temiendo pena que diga,

Fin

Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor;
el falso, mil falsedades,
mil mentiras, mil maldades
como fengido traidor.
El toque para tocar
quál amor es bien forjado,
es sofrir el desamar,
que no puede comportar
el falso sobredorado.

El fundamento mismo del amor no es sino servicio y entrega incondicional y enajenada del amante a la dama. A pesar del requerimiento de fieles mensajeros enviados por el amante, del propio memorial de lealtades que éste le presenta, o de su propia profesión en orden de enamorado, la dama siempre resultará altiva e inasequible. Esa dama distante y rigurosa devuelve sólo sangrientas llagas y heridas de amor, que recibe el enamorado en las duras escaramuzas y escaladas amorosas o en el íntimo combate que libra en su cas-

tillo de amor, bella alegoría con la que Manrique describe en un poema su propio sentimiento amoroso, simbolizado en sus matices por las distintas partes de una fortaleza:

Hame tan bien defendido,
señora, vuestra memoria
de mudanza,
que jamás nunca ha podido
alcanzar de mí victoria
olvidanza;
porque estáis apoderada
vos de toda mi firmeza
en tal son,
que no puede ser tomada
a fuerza mi fortaleza
ni a traición.
La fortaleza nombrada
está en los altos alcores
de una cuesta,
sobre una peña tajada,
maciza toda de amores,
muy bien puesta;
y tiene dos baluartes
hacia el cabo que ha sentido
el olvidar,
y cerca a las otras partes
un río mucho crecido
que es membrar.
El muro tiene de amor
las almenas de lealtad,
la barrera
cual nunca tuvo amador,
ni menos la voluntad
de tal manera;
la puerta de un tal deseo
que, aunque esté del todo entrada
y encendida,
si presupongo que os veo,
luego la tengo cobrada
y socorrida (...)
En la torre de homenaje
está puesto toda hora
un estandarte
que muestra, por vasallaje,
el nombre de su señora
a cada parte,

que comienza como más
el nombre y como valer
el apellido,
a la cual nunca jamás
yo podré desconocer
aunque he perdido.
Fin
A tal postura vos salgo
con muy firme juramento
y fuerte jura,
como vasallo hidalgo
que por pesar ni tormento
ni tristura,
a otri no lo entregar,
aunque la muerte esperase
por vivir,
ni aunque lo venga a cercar
el Dios de amor y llegase
a lo pedir.

Sólo en un caso magnífico resulta dulce y placentera la herida traicionera de su dama, como proclaman los versos compuestos *Porque estando él durmiendo le besó su amiga*, poema que encierra una bella recreación del tópico de la herida amorosa y del motivo poético del sueño, del amor en sueños, y el despertar:

Vos cometistes traición,
pues me heristes, durmiendo,
de una herida que entiendo
que será mayor pasión
el deseo de otra tal
herida como me distes,
que no la llaga ni mal
ni daño que me hecistes.
Perdono la muerte mía,
mas con tales condiciones:
que de tales traiciones
cometáis mil cada día;
pero todas contra mí,
porque de aquesta manera
no me place que otro muera,
pues que yo lo merecí.
Fin
Más placer es que pesar
herida que otro mal sana:
quien durmiendo tanto gana
nunca debe despertar.

El poema vuelve a emplear ese lenguaje caballeresco, guerrero, tan del gusto de don Jorge: la herida, la traición. Pero trasvasado al tema galante: la herida de amor es el beso, la traición es el besar durmiendo, la muerte es el gozo que siente. El poeta durmiendo es besado por su amiga, anécdota que estiliza extraordinariamente Manrique, trasladándola al campo de la tensión amorosa y el lenguaje militar. Ha recibido una herida de su amada, que no es otra que el beso. Y la ha recibido a traición, pues estaba durmiendo. Es herida traicionera, pero también herida poco dolorosa comparada con el deseo de que vuelva a producirse otra herida semejante.

Aun en el marco de ese amor idealizante y cortés, no vacilará en cantar también a su esposa doña Guiomar e incluso incorporar, en artificio retórico, su propio nombre al poema, bien por medio de un acróstico, como en el que comienza "¡Guay de aquel que nunca atiende!", bien por medio de un anagrama que, combinando las letras de distintos versos, revela su nombre y apellidos (Guiomar, Castañeda, Ayala, Silva, Meneses):

Según el mal me si*guió*,
*mar*avíllome de mí
cómo así me despedí
que jamás no me mudó.
Cáusame aquesta firmeza
que, siendo de vos ausente,
ante mí estaba presente
contino vuestra belleza.
Por cierto no fueron locas
mis temas y mis porfías,
pues que las congojas mías
de muchas tornastes po*cas*;
*tañed a*gora, pues, vos,
en cuerdas de gualardón:
como cante a vuestro son,
muy contento soy, pardiós.
V*aya la* vida pasada
que por amores sufrí,
pues me pagastes con sí,
señora, bien empleada.
Y tened por verdadera
esta razón que diré:
que siempre ya cantaré
pues que fustes la primera.
*Si'l va*ler vuestro querrá,
pues que me quiso valer,
amarme mucho y querer,
sé que buen logro dará.

Si vos así lo hacéis,
doblada será mi fe,
y aunque yo nunca diré,
señora, no me culpéis.
Lo que causa que más a*men*
*es es*peranza de ver
buen galardón de querer,
y el contrario, que desamen.
Yo lo habré por muy extraño
si en pago de mi servir
querés cantar y decir:
a mí venga muy gran daño.
Cabo
Tomando de aquí el nombre
que está en la copla primera,
y destotra postrimera
juntando su sobrenombre,
claro verán quién me tiene
contento por su cativo;
y me place, porque vivo
sólo por que ella me pene.

Más próximas al puro divertimento poético cortesano, y en el habitual estilo conceptuoso, se hallan las preguntas y respuestas cruzadas con poetas como Guevara, Juan Álvarez Gato o un galán anónimo, todas igualmente sobre las experiencias y afectos de amor. Ingeniosos y atractivos juegos de corte, sobre los mismos temas de amor, son asimismo las *invenciones* y *motes*, siempre presentes en las fiestas de la época. Al esplendor de éstas contribuyó en más de una ocasión nuestro poeta, como en aquélla de las fiestas de Valladolid de 1475, donde sacó una llamativa invención constituida por la representación de una noria con sus alcaduces llenos por cimera de su armadura y una letra o mote que decía.

Éstos y mis enojos
tienen esta condición:
que suben del corazón
las lágrimas a los ojos.

Sin invenciones, "las justas y los torneos", las cañas o los momos, los más celebrados entretenimientos de corte, en suma, se habrían quedado en nada. Todos los ojos se iban tras los "tocados" y "vestidos" de las damas y tras los arneses y atavíos de los galanes. En "paramentos, bordaduras" y, especialmente, "cimeras", los contendientes y su séquito podían exhibir las figuraciones más insospechadas: no ya pequeñeces del estilo de un puente, una campana o una luna, sino poco menos que retablos enteros, como "unos cántaros de los cuales sacaban dos niños suertes", "un físico que le tentaba el pulso" al enamorado o "hasta un dragón con media dama tragada, y el gesto y la meitad se mostraba de fuera". Recamados en las telas, ins-

critos en rótulos o, más regularmente, en papelillos que se distribuían entre la concurrencia, solían venir unas pocas palabras o unos pocos versos que remataban la divisa (Francisco Rico, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990)

Algunas son, por último, las composiciones de burlas que se conocen de Manrique. De ese género es una copla esparsa dedicada "A una prima suya que le estorbaba unos amores", en la que mordazmente juega con la dilogía *prima*, en su doble acepción de grado de parentesco y de cuerda de instrumento musical ("Cuanto el bien temprar concierta / al buen tañer y conviene, / tanto daña y desconcierta / la prima falsa que tiene"). Más cáusticas y mordaces son el "Convite que hizo a su madrastra", parodia jocosa de un banquete palaciego en homenaje burlesco a su madrastra y cuñada Leonor de Castañeda, y las "Coplas a una beuda", en las que recoge el tópico infamatorio de la mujer bebedora, aplicado aquí a una dueña que decía mal del poeta y que tenía empeñado su manto o brial en la taberna para poder seguir bebiendo, en boca de la cual pone una jocosa oración y letanía en la que va enumerando los pueblos que eran famosos por sus vinos:

Hanme dicho que se atreve
una dueña a decir mal,
y he sabido cómo bebe
contino sobre un brial;
y aun bebe de tal manera
que, siendo de terciopelo,
me dicen que, a chico vuelo,
será de la tabernera.
Está como un serafín
diciendo ya: "¡Ojalá
estuviese san Martín
adonde mi casa está!".
De Valdiglesias se entiende
esta petición, y gana
por ser de allí perroquiana,
pues que tal vino se vende.
Y reza de cada día
esta devota señora
esta santa letanía
que ponemos aquí agora,
en medio del suelo duro
hincados los sus hinojos,
llorando de los sus ojos
de beber el vino puro:
"¡Oh, beata Madrigal,
ora pro nobis a Dios!
¡Oh, santa Villa Real,
señora, ruega por nos!

¡Santo Yepes, santa Coca,
rogad por nos al Señor,
por que de vuestro dulzor
no fallezca a la mi boca!
"¡Santo Luque, yo te pido
que ruegues a Dios por mí,
y no pongas en olvido
de me dar vino de ti!
¡Oh tú, Baeza beata,
Úbeda santa bendita,
este deseo me quita
del torontés que me mata!".

3.3. Las *Coplas sobre la muerte de su padre*

La gran obra de Manrique, justamente encarecida siempre por críticos y lectores, son las famosas *Coplas sobre la muerte de su padre*.

Todo ello convertiría a Manrique en el eje de la poesía del Renacimiento, no tan polarizada en torno al petrarquismo como acostumbramos a creer. Los mejores poetas del *Cancionero general* y de todo el siglo XVI glosaron sus canciones, que se hallan profusamente copiadas en los cancioneros de este período. Pero de las *Coplas* conocemos medio centenar de manuscritos y ediciones (algunas de ellas reimpresas entre quince y veinte veces durante los siglos XVI y XVII, como la glosa de Alonso de Cervantes o la de Rodrigo de Valdepeñas) que demuestran una admiración estética y doctrinal como muy pocas obras de nuestra literatura han conseguido despertar (Vicente Beltrán, *Jorge Manrique, Poesía*, Barcelona, Crítica, 1993).

3.3.1. Composición y estructura

El poema, constituido por cuarenta estrofas de doce versos cada una (dobles sextillas) con alternancia de octosílabos y quebrados, que en adelante recibiría el nombre de "estrofa manriqueña", hubo de escribirse poco después de la muerte de don Rodrigo, si bien alguna de sus partes se añadiría meses más tarde. Inspirado, en efecto, por el impulso único de la muerte del padre, acaecida en noviembre de 1476, es posible que algunas partes del poema, como el discurso moral inicial y el llamado «auto de la muerte» final, cristalizaran en los meses de la agónica enfermedad del maestre, en tanto que el resto, la parte más política del poema –el discurso histórico y el epicedio vindicador de la memoria del padre– sería compuesta después de sus desavenencias con el poder real y durante los meses de cautiverio del poeta en Baena, de abril a octubre de 1477.



En su disposición y estructura, se advierte una ordenación del poema en tres partes, correspondientes a la consideración de la muerte en abstracto, la muerte histórica y la muerte particular del maestre don Rodrigo. La primera ocuparía las trece primeras estrofas, la segunda las once siguientes y la tercera las dieciséis restantes. Todavía se podría dividir la primera parte en otras dos, una dedicada a la consideración sobre la muerte y el paso del tiempo y otra a la reflexión sobre los bienes de Fortuna. También en la tercera parte podríamos distinguir un epicedio y un auto de la muerte. De cualquier forma, advertimos que el poema tiene una progresión, un derivar de lo abstracto a lo concreto, un tiempo y movimiento internos que, a su vez, da imagen del tema que preside la obra, el discurrir del tiempo, el fluir temporal y la caducidad de todo lo terreno en su transitar hacia la muerte. Y parece bastante obvio también que el poema presenta diversos y sucesivos cambios de perspectiva y enfoque en el desarrollo temático y discursivo, reflejo probablemente de un proceso de composición discontinuo e irregular.

3.3.2. Reflexión sobre la muerte

Contamos, pues, con un primer bloque de estrofas, que tiene mucho de sermón y de reflexión admonitoria sobre la muerte, la caducidad de la vida y el paso del tiempo. Están presididas estas trece estrofas por un tono ejemplarizante y moralizador, reforzado por su presentación desde la primera persona del plural, como implicándonos a todos en la reflexión ("Y pues *vemos* lo presente...", "si *judgamos* sabiamente...", "*Nuestras* vidas son los ríos"). Son también estrofas cargadas de consideraciones morales. Consideraciones no especialmente eruditas, sino pertenecientes al acervo común de la doctrina cristiana y moral de la época, procedentes muchas de sentencias y pasajes de la Biblia, de los Padres de la Iglesia o de los himnos litúrgicos, que todos leían o cantaban. De ese fondo doctrinal emergen conceptos como la exhortación a despertar al alma entorpecida por el sueño (San Ambrosio), las vidas como ríos (*Ecclesiastes*), o la imagen de la cara corporal como cautiva y el alma como señora (San Juan Crisóstomo):

Recuerde el alma dormida,
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida,
cómo se viene la muerte
tan callando;
cuán presto se va el placer,
cómo después de acordado
da dolor,
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.

Y pues vemos lo presente
cómo en un punto se es ido
y acabado,
si juzgamos sabiamente,
daremos lo no venido
por pasado.
No se engañe nadie, no,
pensando que ha de durar
lo que espera,
más que duró lo que vio,
pues que todo ha de pasar
por tal manera.

Compara

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar
que es el morir:
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir,
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos,
allegados son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.

Invoca

Dejo las invocaciones
de los famosos poetas
y oradores;
no curo de sus ficciones,
que traen yerbas secretas
sus sabores.
Aquél solo me encomiendo,
aquél solo invoco yo
de verdad,
que en este mundo viviendo
el mundo no conoció
su deidad.

Aplica y compara

Este mundo es el camino
para el otro que es morada
sin pesar,
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar;
partimos cuando nacemos,
andamos mientra vivimos
y llegamos
al tiempo que fenecemos,
así que, cuando morimos,
descansamos.

Prosigue

Este mundo bueno fue
si bien usásemos de él
como debemos,
porque según nuestra fe
es para ganar aquel
que atendemos.
Y aun aquel hijo de Dios,
para subirnos al cielo,
descendió
a nacer acá entre nos
y vivir en este suelo
do murió.

Si fuese en nuestro poder
tornar la cara hermosa
corporal
como podemos hacer
el ánima gloriosa
angelical,
¡qué diligencia tan viva
tuviéramos toda hora
y tan presta
en componer la cativa,
dejándonos la señora
descompuesta!

Ved de cuán poco valor
son las cosas tras que andamos
y corremos,
que, en este mundo traidor,
aun primero que muramos,
las perdemos;
de ellas deshace la edad,
de ellas casos desastrados
que acaecen,
y de ellas, por calidad,
en los más altos estados
desfallecen.

Decidme: la hermosura,
la gentil frescura y tez
de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez,
¿cuál se para?
Las mañas y ligereza,
y la fuerza corporal
de juventud,
todo se torna graveza
cuando llega al arrabal
de senectud.

Pues la sangre de los godos,
y el linaje y la nobleza
tan crecida,
¡por cuántas vías y modos
se sume su grande alteza
en esta vida!
Unos, por poco valer,
¡por cuán bajos y abatidos
que los tienen!
Y otros, por poco tener,
con oficios no debidos
se mantienen.

Los estados y riqueza,
que nos dejen a deshora
¿quién lo duda?
No les pidamos firmeza,
pues que son de una señora
que se muda:
que bienes son de Fortuna,
que revuelve con su rueda
presurosa,
la cual no puede ser una,
ni estar estable ni queda
en una cosa.

Y pues digo que acompañen
y lleguen hasta la huesa
con su dueño,
por eso no nos engañen,
pues se va la vida apriesa
como sueño.
Y los deleites de acá
son, en que nos deleitamos,
temporales;
y los tormentos de allá,
que por ellos esperamos,
eternales.

Los placeres y dulzores
de esta vida trabajada
que tenemos,
¿qué son sino corredores,
y la muerte, la celada
en que caemos?
No mirando nuestro daño,
corremos a rienda suelta
sin parar;
desque vemos el engaño,
si queremos dar la vuelta,
no hay lugar.

3.3.3. *Ubi sunt?*

A continuación viene otra serie de estrofas en las que la atención se desplaza a la muerte y desaparición de personas del pasado. Es éste un recorrido alec-

cionador por muertes históricas y famosas, en el que Manrique interpreta de manera personal el manido recurso retórico del *ubi sunt?*, de utilización obligada en la tradición literaria del *planctus*. De los dos procedimientos que le ponía en sus manos la literatura fúnebre de la época, la relación de tipos genéricos y "estados del mundo", que constituían el macabro desfile de las *danzas de la muerte*, y la enumeración de casos memorables, particulares e históricos, que encerraba la pregunta retórica, Manrique se inclina decididamente por el segundo. Del primero, de la *danza*, sólo recordará como de pasada el motivo del poder igualitario de la muerte ("que papas y emperadores / y perlados, / así los trata la muerte / como a los pobres pastores / de ganados"). Pero será en el *ubi sunt?* donde halle la fórmula literaria más eficaz para dar cuenta de manera plástica y vigorosa de aquella idea de la fugacidad del tiempo.

Manrique, se sirvió sin vacilar de una convención retórica de curso corrientísimo en la Edad Media: la que se ha convenido en llamar el *Ubi sunt* (...) Esta erotesis, o pregunta académica, se convirtió en un esquema estilístico, consistente en empezar cada frase con una interrogación sobre el paradero de los grandes de la historia o de la fama ("*Ubi Plato, ubi Porphyrius? / Ubi Tulius, aut Virgilius? / Ubi Thales, ubi Empedocles / Aut egregius Aristotles?*"). La lista se puede ampliar y prolongar, a voluntad, con nombres procedentes de cualquier clase de grandeza humana; y de hecho se prolongaba a veces hasta el fastidio. Y, lo que es muy importante, la pregunta podía versar no sólo sobre hombres, sino sobre imperios, ciudades, y en general sobre las consabidas «cosas del mundo». Este esquema estilístico era un verdadero hallazgo. Su mecanismo es de gran sutileza. Suele el *Ubi sunt* servirse de la anáfora; cada verso empieza por las mismas palabras, por la fórmula interrogativa. De esta suerte entra ya en juego el efecto psicológico que causa siempre la repetición, y que penetraba casi toda la retórica medieval. El elemento invariable es la pregunta: *Ubi sunt, ¿dónde están?, oú sont?, wehre are?* Pero a ella se agrega el elemento variable, los nombres, convocados. Hay algo que queda, que permanece fijo, algo que pasa, sin cesar: los nombres, los personajes. El pasar acelerado por el tiempo –idea básica– está reproducido en el correr de tanto y tanto nombre, por los versos. Pero el efecto máximo de este esquema se da cuando no se contesta a la pregunta del *adónde* de un modo explícito, y la respuesta queda sobreentendida en el silencio. Es dar la callada por respuesta. Ese silencio traduce simbólicamente el inmenso *no ser* de la muerte (...) (Pedsro Salinas, *Jorge Manrique, o tradición y originalidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970).

Manrique, que adopta fielmente el tópico, introduce sin embargo muy sensibles variaciones. Como se ha notado, acorta la distancia histórica y geográfica de los nombres y reduce notablemente el número de personajes. Recuerda así a sólo siete personajes próximos en el tiempo, de los cuales menciona expresamente al rey Juan II, a los infantes de Aragón, al rey Enrique IV y al condestable don Álvaro de Luna, en tanto que elude el nombre y la mención directa de los otros tres: "su hermano el inoçente" (el infante don Alonso, hermanastro de Enrique IV) y los dos hermanos maestres (don Juan Pacheco, marqués de Villena y maestre de Santiago, y don Pedro Girón, maestre de Calatrava). Pero además, lo verdaderamente importante es que esos personajes, frente a lo que ocurría en la pregunta tópica, no aparecen descarnados en la sola enumeración de sus nombres, sino evocados, con trazos breves y vigorosos, en sus más significativas actitudes y comportamientos y en su entorno vivencial más sensible. El poeta puede entonces describir con toda vivacidad la animada corte de Juan II y los

infantes de Aragón ("¿Qué fue de tanto galán...?") o emitir cautelosa pero severamente sus valoraciones morales y políticas, al no olvidar, por ejemplo, la molicie y el derroche del reinado de Enrique IV o al denunciar el enorme poder alcanzado por los hermanos Pacheco y Girón, seculares enemigos de los Manrique, y la cobarde sumisión que se les rendía. O puede dar testimonio callado de lo que, como todos, ha podido contemplar con estremecimiento, en el caso de don Álvaro de Luna y su ajusticiamiento en la plaza de Valladolid. Surgen asimismo, en esa evocación del entorno de las figuras del pasado, toda una serie de imágenes sensitivas (visuales, olfativas, táctiles, auditivas) que lo hacen mucho más animado y entrañable, al evocar la verdura de las eras, los olores de las damas, los fuegos de amadores o las músicas acordadas. De ese modo, todo va cobrando un sentido de proximidad, de inmediatez muy preciso. No se reflexiona tanto sobre lo que pasó, sino sobre lo que se va dejando. Manrique no nos da así la imagen de un pasado histórico frío y distante, sino de algo muy directamente sentido, próximo a su experiencia en el tiempo, y visto como una imperiosa y escalofriante realidad en el ahora mismo:

Estos reyes poderosos
que vemos por escrituras
ya pasadas
con casos tristes, llorosos,
fueron sus buenas venturas
trastornadas;
así que no hay cosa fuerte,
que papas y emperadores
y perlados,
así los trata la muerte
como a los pobres pastores
de ganados.
Dejemos a los troyanos,
que sus males no los vimos
ni sus glorias;
dejemos a los romanos,
aunque leemos y oímos
sus estorias.
No curemos de saber
lo de aquel siglo pasado
qué fue de ello;
vengamos a lo de ayer
que tan bien es olvidado
como aquello.
¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón,
¿qué se hicieron?
¿Qué fue de tanto galán?
¿Qué fue de tanta invención
como trajeron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras,
¿fueron sino devaneos?
¿qué fueron sino verduras
de las eras?
¿Qué se hicieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hicieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trovar,
las músicas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel danzar,
aquellas ropas chapadas
que traían?
Pues el otro, su heredero,
don Enrique, ¡qué poderes
alcanzaba!
¡quán blando y cuán falaguero
el mundo con sus placeres
se le daba!
Mas verás cuán enemigo,
cuán contrario, cuán cruel
se le mostró:
habiéndole sido amigo,
¡cuán poco duró con él
lo que le dio!
Las dádivas desmedidas,
los edificios reales
llenos de oro,
las bajillas tan febridas,
los enriques y reales
del tesoro,
los jaezes, los caballos
de su gente y atavíos
tan sobrados,
¿dónde iremos a buscallos?
¿qué fueron sino rocíos
de los prados?
Pues su hermano el inocente,
que en su vida sucesor
se llamó,
¡qué corte tan excelente
tuvo y cuánto gran señor
le siguió!
Mas como fuese mortal,
metiólo la muerte luego
en su fragua:
¡oh juicio divinal,
cuando más ardía el fuego,
echaste agua!
Pues aquel gran Condestable,
maestre que conocimos
tan privado,
no cumple que de él se hable,
sino sólo que lo vimos
degollado;
sus infinitos tesoros,
sus villas y sus lugares,
su mandar,
¿qué le fueron sino lloros?
¿qué fueron sino pesares
al dejar?
Pues los otros dos hermanos,
maestres tan prosperados
como reyes,
que a los grandes y medianos
trujieron tan sojuzgados
a sus leyes;
aquella prosperidad
que en tan alto fue subida
y ensalzada,
¿qué fue sino claridad,
que estando más encendida
fue amatada?
Tantos duques excelentes,
tantos marqueses y condes
y barones
como vimos tan potentes,
di, Muerte, ¿dó los escondes
y traspones?
Y las sus claras hazañas
que hicieron en las guerras
y en las paces,
cuando tú, cruda, te ensañas,
con tu fuerza las atierras
y deshaces.
Las huestes innumerables,
los pendones y estandartes
y banderas,
los castillos impugnables,
los muros y baluartes
y barreras,
la cava honda, chapada,
y qualquier otro reparo,
¿qué aprovecha?
Cuando tú vienes irada,
todo lo pasas de claro
con tu flecha.

3.3.4. *El epicedio del maestre don Rodrigo*

La última parte del poema, en la que cobra un cierto alcance de denuncia política, está ocupada por la sola figura de don Rodrigo y comprende dos momentos sucesivos: el retrato moral del personaje y la escena de la muerte. En el retrato moral, compuesto seguramente tras las desavenencias de don Jorge con los Reyes Católicos y su breve estancia en la prisión de Baena, en el verano de 1477, exalta las virtudes heroicas del caballero (amistad, lealtad, valentía, discreción, braveza), que queda además sobrepujado con el canon de emperadores romanos: "En ventura, Otaviano...". A continuación proclama las hazañas guerreras y militares de don Rodrigo en tres momentos principales de su vida: en su juventud, en las guerras contra moros; en los duros enfrentamientos y conflictos armados que sostuvo más tarde con don Álvaro de Luna; y por último, en su senectud, cuando alcanzó al fin el maestrazgo de Santiago, las luchas por recuperar sus estados y las guerras al servicio del rey frente al de Portugal y los partidarios de la Beltraneja. De todo ello se desprende ciertamente una postura política e ideológica que asume don Jorge y que, en esa exaltación parcial del maestre ante sus enemigos y ante el propio poder real, viene a suponer no otra cosa que la defensa de un orden social ya caduco y a punto de desaparecer. Adoptando esa actitud un tanto anacrónica, pero en la que creía, Jorge Manrique se alzaba en defensa del viejo sistema feudal y de la monarquía contractual frente a los nuevos modos de producción y a la monarquía absoluta que se inauguraba con los Reyes Católicos:

Dirige la fabla al maestre don Rodrigo, su padre

Aquel de buenos abrigo,
amado por virtuoso
de la gente,
el maestre don Rodrigo
Manrique, tanto famoso
y tan valiente,
sus grandes hechos y claros
no cumple que los alabe,
pues los vieron,
ni los quiero hazer caros,
pues que todo el mundo sabe
cuáles fueron.
¡Qué amigo de sus amigos!
¡Qué señor para criados
y parientes!
¡Qué enemigo de enemigos!
¡Qué maestro de esforzados
y valientes!
¡Qué seso para discretos,
qué gracia para donosos,
qué razón!
¡Qué benigno a los sujetos,
y a los bravos y dañosos,
un león!

Compara

En ventura, Otaviano,
Julio César en vencer
y batallar;
en la virtud, Africano,
Aníbal en el saber
y trabajar;
en la bondad, un Trajano,
Tito en liberalidad
con alegría;
en su brazo, Aureliano,
Marco Atilio en la verdad
que prometía.

Prosigue

Antonio Pío en clemencia,
Marco Aurelio en igualdad
del semblante,
Adriano en elocuencia,
Teodosio en humanidad
y buen talante;
Aurelio Alixandre fue
en disciplina y rigor
de la guerra,
un Constantino en la fe,
Camilo en el gran amor
de su tierra.
No dejó grandes tesoros
ni alcanzó grandes riquezas
ni bajillas,
mas hizo guerras a moros
ganando sus fortalezas
y sus villas.
Y en las lides que venció,
muchos moros y caballos
se perdieron,
y en este oficio ganó
las rentas y los vasallos
que le dieron.
Pues por su honra y estado,
en estos tiempos pasados,
¿cómo se hubo?
Quedando desamparado,
con sus hijos y criados
se sostuvo.
Después que hechos famosos
hizo en estas dichas guerras
que hacía,
hizo tratos tan honrosos
que le dieron aun más tierras
que tenía.
Y estas sus viejas historias
que con su brazo pintó
en la juventud,
con otras nuevas victorias
agora las renovó
en la senectud:
que por gran habilidad
y méritos y ancianía
bien gastada,
alcanzó la dignidad
de la grand caballería
del Espada.
Y sus villas y sus tierras,
ocupadas de tiranos
las halló,
mas por cercos y por guerras
y por fuerza de sus manos
las cobró.
Si de las obras que obró,
el nuestro Rey natural
fue servido,
dígalo el de Portugal,
y, en Castilla, quién siguió
su partido.
Después de puesta la vida
tantas veces por su ley
al tablero,
después de tan bien servida
la corona de su Rey
verdadero,
después de tanta hazaña
a que no puede bastar
cuenta cierta,
en la su villa de Ocaña,
vino la Muerte a llamar
a su puerta.

3.3.5. *El auto de la muerte*

Por último, el poema se cierra, de manera distinta a todos los poemas fúnebres medievales, con una escena mortuoria con presencia de la Muerte misma que amablemente dialoga con don Rodrigo. Una escena en la que la

Muerte cobra presencia y voz. Pero más que suponer una escena hipertrofiada de la famosa danza macabra, la Muerte que dialoga con el maestre tiene mucho de ángel guardián, del ángel de la buena muerte que aparecía consolador en los grabados del *artes moriendi* de la época. Esa situación tranquilizadora, cristianizada, de la buena muerte que se ha impuesto y ha desterrado el horror de lo macabro, es la que preside las *Coplas*. El poema se resuelve, en fin, en un discurso dialogal y dramático de dos únicos interlocutores –don Rodrigo y la Muerte– y se ordena, a modo de lección ejemplar y serena, en aquel otro discurso más amplio y reflexivo sobre el paso del tiempo y el morir:

El punto de partida de las *Coplas* es un hecho concreto: la muerte de Don Rodrigo Manrique, padre del poeta. Mas, exenta su emoción de complacencia personal, en vez de una representación particular de la muerte, lo que hay en sus versos es una representación simbólica y universal de ella, contrastando su poderío irrevocable con la belleza efímera de la vida, y no para negar ésta, sino precisamente para acrisolar la belleza por la fugacidad. ¿Sería necesario buscar tras dicha actitud una creencia religiosa? El cristianismo la determina, pero sin informarla enteramente (...) El mundo terreno y el ultraterreno no se excluyen, como la religión pretende, sino que coinciden, y la muerte, que para el cristiano es comienzo de la vida verdadera, resulta aquí culminación de nuestra misma vida terrena, en nuestro propio mundo (Luis Cernuda, "Tres poetas metafísicos: Jorge Manrique, Francisco de Aldana, *Epístola moral a Fabio*" [1946], *Poesía y literatura*, Barcelona, Seix Barral, 1971).

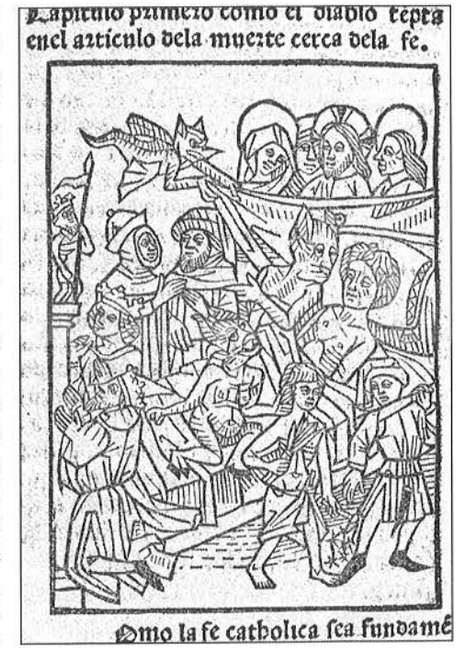
Fabla la Muerte con el Maestre
Diciendo: «Buen caballero,
dejad el mundo engañoso
sin halago;
vuestro corazón de acero
muestre su esfuerzo famoso
en este trago;
y pues de vida y salud
hicistes tan poca cuenta,
por la fama,
hacedla de la virtud
para sufrir esta afrenta
que vos llama.
"No se os haga tan amarga
la batalla temerosa
que esperáis,
pues otra vida más larga
de fama tan gloriosa
acá dejáis:
que aunque esta vida de honor
tampoco no es eternal
ni duradera,
mas con todo es muy mejor
que la otra temporal,
perecedera.
"Que el vivir que es perdurable
no se gana con estados
mundanales,
ni con vida deleitable
en que moran los pecados
infernales;
que los buenos religiosos
gánanlo con oraciones
y con lloros;
los caballeros famosos,
con trabajos y aflicciones
contra moros.
"Y pues vos, claro varón,
tanta sangre derramastes
de paganos,
esperad el galardón
que en este mundo ganastes
por las manos;
y con esta confianza
y con la fe tan entera
que tenéis,
partid con una esperanza:
que la vida verdadera
cobraréis».

Responde don Rodrigo Manrique a la Muerte
«No gastemos tiempo ya
en esta vida mezquina
por tal modo,
que mi voluntad está
conforme con la divina
para todo;
y consiento en mi morir
con voluntad placentera,
clara y pura,
que querer hombre vivir,
cuando Dios quiere que muera,
es locura».

Oración que fizo el maestre
«Tú, que por nuestra maldad
tomaste forma civil
y bajo nombre;
Tú, que a tu divinidad
juntaste cosa tan vil
como es el hombre;
Tú, que los grandes tormentos
sufriste sin resistencia
en tu persona,
no por mis merecimientos,
mas por tu sola clemencia,
me perdona».

Cabo
Así, con tal entender,
todos sentidos humanos
conservados,
cercado de su mujer
y de sus hijos y hermanos
y criados,
dio el alma a quien se la dio,
el cual la ponga en el cielo
y en su gloria,
que, aunque la vida perdió,
dejónos harto consuelo
su memoria.

Todo el poema, como se ha podido apreciar, está presidido por una gran sobriedad artística. En la lengua, hay un predominio de la sencillez y naturalidad, lo que lleva al poeta a preferir el uso de los vocablos patrimoniales y propios del castellano común y a apartarse del latinismo indiscriminado. La misma sencillez se percibe en la forma métrica, la llamada 'maestría menor' del pie quebrado, y en el propio diseño constructivo de la obra. No hay en ésta complejas alegorías ni indescifrables visiones como en otras elegías fúnebres de la época, sino una simple exposición discursiva que progresa de lo general a lo particular, de lo abstracto a lo concreto, de la muerte en abstracto a la muerte individual del maestre. Tampoco, en fin, hay especiales adornos retóricos, aunque sí se registran



poderosas y sugestivas imágenes, y son tratados de manera personal algunos tópicos literarios con vistas a crear una comunicación más directa y eficaz.

Manrique encaja igualmente todo su vocabulario y fraseología dentro de la vida que él vive. Desecha la retórica elocuencia del período anterior, en la que ve un veneno oculto ("que traen yervas secretas sus sabores") y todo su esmero es un retorno a los vocablos y giros de mayor boga tradicional. Su lengua es aquella en que adquieren pleno valor poético las palabras más corrientes; es aquella en que *cara*, voz antes apenas usada, puede arrinconar a *vulto* y a *viso*, únicas expresiones nobles para los poetas de antes, y puede estar en la base de las estrofas más elegantes y bien construidas de la elegía. Si usa latinismos es con gran parsimonia: *senectud* va acompañado de los vocablos vulgares *vejez* y *ancianía*; *inpunables*, dicho de los castillos "inexpugnables", era tecnicismo militar pasadero. Los recursos estilísticos que frecuenta no son amanerados; son siempre de la más leve artificiosidad, como los que tanto abundan para dar elevación abstracta al lenguaje: sustantivación neutra (*lo presente*, *lo no venido*), infinitivo sustantivado (*aquel trovar*, *aquel danzar*, *mi morir*), plural por singular (*los dulzores*, *los rocíos*, *los fuegos encendidos* de amadores). La lengua de esta elegía tiene el aristocrático donaire de la distinción en la llaneza, tiene lo que tanto ensalzó el renacimiento, la desenvoltura cortesana de decir las más graves cosas con las más simples palabras. Tiene llaneza hasta en el metro; la denominada despectivamente "maestría menor" de pie quebrado, adquiere adecuación perfecta para el solemne canto funeral, acompasada como entre doblar de campanas y salmodiar de miserere. Llaneza también en los pensamientos, los de todos los libros de filosofía moral, sin que siquiera pretendan avalorarse con singularidades de expresión. En suma, esta obra maestra, cuyo éxito ha salvado los infinitos cambios de gusto de tantos siglos, cuyos versos adornan la memoria de todos los hispanos-hablantes cultos, no persigue invención extraordinaria alguna, sino sólo distinción constante en la sencillez. Medita lo que está en la mente de todos, y lo dice con palabras que están en los labios de todos, pero lo piensa y lo dice mejor que todos. Es así esta poesía del siglo XV una avanzada del siglo siguiente en que Valdés formulará la gran norma de la selección antes que la innovación (Ramón Menéndez Pidal, "La lengua en tiempo de los Reyes Católicos (Del retoricismo al humanismo)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 5, 1950, 9-24).

BIBLIOGRAFÍA

Marqués de Santillana

AAVV, *El Marqués de Santillana, 1398-1458. Los albores de la España Moderna*, Santander, Editorial Nerea, 2001, 4 vols.

LAPESA, R. *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957.

MARQUÉS DE SANTILLANA. *Comedieta de Ponça, Sonetos*, ed. Maxim Kerkhof, Madrid, Cátedra, 1986.

MARQUÉS DE SANTILLANA. *Poesías completas*, ed. M. Á. Pérez Priego, vols. I y II, Madrid, Alhambra, 1983 y 1991.

MARQUÉS DE SANTILLANA. *Poesía lírica*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 1999.

SANTILLANA. *A Symposium*, Edited by Alan Deyermond, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Londres, 2000.

SCHIFF, M. *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905 (reimp. G. Olms, Hildesheim-Nueva York, 1978).

Juan de Mena

BATTESTI PELEGRIN, J. (ed.). *La poésie castillane de la fin du Moyen Age au début su Siècle d'Or. Laberinto de Fortuna, Juan de Mena. Poesías castellanas completas, Garcilaso de la Vega*, París, Editions du Temps, 1997.

JUAN DE MENA. *Laberinto de Fortuna y otros poemas*, ed. Carla de Nigris Barcelona, Crítica, 1994.

— *Laberinto de Fortuna*, ed. M. Kerkhof, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 9), 1995.

— *Laberinto de Fortuna*, ed. M. Á. Pérez Priego, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (Clásicos Andaluces), 2003.

— *Obra Lírica*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1979.

— *Obras completas*, ed. M. Á. Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.

LÁZARO CARRETER, F. *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976.

LIDA DE MALKIEL, M.ª R. *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1984, 2ª.

Jorge Manrique

JORGE MANRIQUE. *Poesía completa,* ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1988.

— *Poesías completas,* ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral), 1999.

— *Poesía*, ed. María Morrás, Madrid, Castalia, 2003.

RICO, F. *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990.

SALINAS, P. *Jorge Manrique, tradición y originalidad*, Barcelona, Seix Barral, 1977.

SERRANO DE HARO, A. *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, Madrid, Gredos, 1975.

CAPÍTULO 3

Otras manifestaciones poéticas. La lírica tradicional. El Romancero. La poesía satírica

1. LA LÍRICA TRADICIONAL

1.1. Proceso de dignificación

Durante la Edad Media, podría decirse que la poesía culta vive de espaldas a la lírica popular. Sólo hacia la segunda mitad del siglo XV, como consecuencia de un incipiente humanismo decidido a valorar también en el arte las manifestaciones más naturales y espontáneas, se inicia un proceso de rehabilitación y dignificación de esa lírica, que atravesará con intensidad creciente todo el Siglo de Oro.

Margit Frenk ha señalado las etapas de ese proceso de dignificación:

> La valoración sistemática de la canción popular se inicia unas décadas más tarde, hacia fines del siglo XV, en la corte castellano-aragonesa de los Reyes Católicos y en el palacio de los Duques de Alba (...) Tanto en la lírica religiosa como en la profana, la utilización del cantar de tipo folklórico seguirá durante la primera mitad del siglo XVI, y hasta 1580 aproximadamente, las líneas marcadas por los poetas del siglo XV. La diferencia estará sobre todo en un cultivo más intenso y a menudo de mayor calidad estética. Después de 1510 la moda cundió por todas partes, entreverándose con las otras corrientes literarias. Apenas habrá una recopilación poética (impresa o manuscrita) en que no figure por lo menos un villancico con estribillo de tipo popular. (Margit Frenk, *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México, 1971, pp. 21-24).

En el siglo XV, cuando se inicia el proceso, comienzan a prestarle cierta atención los compiladores de algunos cancioneros, como el de *Herberay des Essarts* (1468), de la corte navarro-aragonesa, que incluye ya algún poemilla de sabor popular, como el que dice:



Ojos de la mi señora,
¿y vos qué habedes?
¿Por qué vos alejades
cuando me vedes?

En los cancioneros de la corte de los Reyes Católicos, como el *Cancionero musical de Palacio*, es ya sistemática la incorporación de viejos cantarcillos populares, muchas veces reelaborados en villancicos.

Nada sabemos positivamente sobre la antigüedad del nombre [*villancico*]. Sabemos que en el *Cancionero de Baena* no aparece todavía. Tampoco el marqués de Santillana usa el término en su *Proemio* (...) Su consagración, sin embargo, está ya ampliamente documentada a fines del siglo XV y comienzos del XVI (...) Los villancicos del *Cancionero Musical de Palacio* de tema, lengua y estilo populares reciben su nombre [aunque el término se aplicaba también a composiciones de tono cortés o trovadoresco] precisamente por su carácter popular. Resulta lógico suponer que el nombre *villancico* debió acuñarse originariamente para aludir a composiciones de este tipo. *Villancico* equivaldría entonces a canción popular, designaría a las canciones de la tradición popular, cantadas por los *villanos*. Por extensión o derivación, llegarían a designar una canción compuesta según determinada forma estrófica. Por los cancioneros de fines del siglo XV y comienzos del XVI vemos, en efecto, que reciben ahora ese nombre canciones no populares, sino cultas, de fraseología y tema cortés, y es obvio que el nombre de *villancico* tiene entonces una connotación formal, estrófica (Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 34-42).

Los músicos cortesanos adoptan la melodía popular que los acompañaba y elaboran sobre ella una pieza para varias voces, conservando la letra del villancico primitivo y añadiéndole una glosa con desarrollo estrófico. Los poetas cortesanos de la época, como Juan del Encina o buena parte de los incluidos en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo recogerán y glosarán con frecuencia aquellos cantarcillos, al mismo tiempo que poetas religiosos, como Fray Íñigo de Mendoza o Fray Ambrosio Montesino, los reharán a lo divino. Un estribillo popular, como el que dice:

Si eres niña y has amor,
¿qué harás cuando mayor?,

se transforma así, en la pluma de Fray Íñigo de Mendoza, en un cantar sacro en celebración del nacimiento de Cristo:

Eres niño y has amor,
¿qué farás cuando mayor?
Será tan vivo tu fuego
que con importuno ruego,
por salvar el mundo ciego,
te dará mortal dolor.
Eres niño y has amor,
¿qué farás cuando mayor? (...)
¡Oh amor digno de espanto!
Pues que en este niño santo
has de pregonarte tanto,
cantemos a su loor:
Eres niño y has amor,
¿qué farás cuando mayor?

Desde comienzos del siglo XVI ese gusto popularizante está completamente generalizado: en las cortes literarias de Valencia y Portugal, en el teatro religioso (muy singularmente en la obra de Gil Vicente) o en la poesía sacra de los monasterios y órdenes religiosas (gran parte de la poesía de San Juan de la Cruz o de Santa Teresa conectará con ese fondo de lírica tradicional). Decenas de pliegos sueltos, tratados de música, compilaciones de refranes o facecias, cancioneros profanos o religiosos, piezas de teatro recogen por centenares aquellos cantarcillos populares durante todo el siglo XVI. En sus finales y en las primeras décadas del XVII, la imitación de esta lírica se practicó de forma tan sistemática que, como señala Margit Frenk, podemos hablar de la aparición de una escuela poética semipopular, que unía lo folclórico con los rasgos más llamativos de la literatura culta del momento. Así, en un estilo híbrido se escribieron infinidad de estribillos y letrillas, y se creó la seguidilla, el género más típicamente popular desde entonces. Fijada en una forma métrica uniforme (combinación de dos heptasílabos y dos pentasílabos, asonantados los pares), contaminada por la poética conceptista barroca, la agudeza y los juegos de palabras, la seguidilla se cantaba, muchas veces improvisándola, por todas partes y echaba hondas raíces en el gusto popular:

Blancas coge Lucinda
las azucenas,
y en llegando a sus manos
parecen negras.

1.2. Temas de la lírica tradicional

En muchas ocasiones, estos cantarcillos populares, que comienzan a ser estimados a fines del siglo XV, eran breves poemillas de asunto amoroso, puestos en boca de una joven mujer enamorada. Una vieja situación poética que los inspiraba era la de la confidencia de la doncella a la madre:

No puedo apartarme
de los amores, madre;
no puedo apartarme.

Es ésta una situación poética que ya se daba en las antiguas jarchas mozárabes ("Ya mamma, mew l-habibe / bais'e no más tornaráde. / Gar ké faréyo, ya mamma: / ¿no un bezyello lesaráde?"), que recoge el más simple lamento de la doncella enamorada, la forma más esencial, mínima, del canto lírico. Pues bien, ese poemilla es incluido en el *Cancionero musical de Palacio*, con el añadido de una breve glosa, en tono un tanto reflexivo sobre la fuerza del amor. En realidad, como puede observarse, el villancico contenía un tema muy viejo y tradicional, pero la glosa lo reelabora y desarrolla interpretándolo como el tema cortés del poder del amor:

No puedo apartarme
de los amores, madre;
no puedo apartarme.
Amor tiene aquesto,
con su lindo gesto,
que prende muy presto
y suelta muy tarde.
No puedo apartarme.

Otra situación característica es la del lamento por la ausencia del amigo, cuya llegada es ansiada con impaciencia y cierto temor por parte de la doncella:

Si la noche hace escura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?

Villancico que glosa otro cancionero musical (el *Cancionero de Upsala*) en un desarrollo estrófico de mudanza y vuelta, precisando más la hora de la cita de los enamorados y acentuando la cuita y la ansiedad de la doncella:

La medianoche es pasada
y el que me pena no viene:
¡mi desdicha lo detiene,
que nasçí tan desdichada!
Házeme bivir penada
y muéstraseme enemigo,
¿cómo no venís, amigo?

Características todas que hacían muy apropiado este cantar para que Fernando de Rojas lo incorporara al texto de la *Celestina* al decidir ampliar la obra y retardar las citas de los amantes, poniéndolo en boca de Melibea mientras espera la llegada de Calisto, en el auto XIX:

Papagayos, ruiseñores
que cantáis al alvorada;

llevad nueva a mis amores
cómo espero aquí asentada.
La media noche es pasada
y no viene,
sabedme si hay otra amada
que lo detiene.

Gozosos son, sin embargo, en otros cantares, los momentos del encuentro con el enamorado; encuentro que se produce, por ejemplo, en la romería:

So ell enzina, enzina;
so ell enzina

Que el *Cancionero musical de Palacio* desarrolla en un poemilla lírico-narrativo, que va encadenando estrofas y estribillo:

So ell enzina, enzina;
so ell enzina.
Yo me iva, mi madre
a la romería,
por ir más devota,
fui sin compañía.
So ell enzina.
Por ir más devota,
fui sin compañía;
tomé otro camino,
dexé el que tenía.,
Halléme perdida
en una montiña;
echéme a dormir
al pie dell enzina.
A la media noche
recordé, mezquina;
halléme en los brazos
del que más quería.
Pesóme, cuitada,
desque amanecía,
porque ya gozaba
del que más quería.
¡Muy bendita sía
la tal romería!

Otras veces el encuentro es en el vergel, en el idílico jardín de amores:

Yo me iba, mi madre,
las rosas coger,
hallé mis amores
dentro en el vergel

O en la fuente, donde los amantes participan de los mágicos baños del amor:

En la fuente del rosel
lavan la niña y el doncel.
En la fuente del agua clara
con sus manos lavan la cara.
Él a ella y ella a él,
lavan la niña y el doncel.

Ocasión de estremecedora belleza es el encuentro al amanecer, al que convoca con alborozo la doncella enamorada:

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

Villancico que el *Cancionero musical de Palacio* desarrolla, de una forma no habitual, en una composición paralelística en dísticos encadenados, y que constituye una de las más bellas *albadas* literarias:

Al alba venid, buen amigo,
al alba venid.

Amigo, el que yo más quería,
venid a la luz del día.

Amigo, el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

Venid a la luz del día,
no trayáis compañía.

Venid a la luz del alba,
no traigáis gran compaña.

El poema es una sucesión de versos agrupados de dos en dos. Los dos primeros son los inspiradores de la composición y funcionan a manera de estribillo. Lo demás es un desarrollo de esos dos versos en técnica paralelística y encadenado, conformando dos unidades estróficas, constituidas a su vez por dos núcleos estróficos, cada uno de dos versos.

El primer núcleo de dos versos recoge la llamada al amigo y su convocatoria al amanecer (*Amigo, el que yo más quería, / venid a la luz del día*). El segundo núcleo repite la redacción del primero casi en su totalidad, cambiando sólo la palabra o sintagma rimante final de verso por otra sinónima (*Amigo, el que yo más* amaba, / *venid a la luz del* alba). Estos dos núcleos constituyen una primera unidad estrófica. A ella sigue una segunda unidad, que guarda estrecho paralelismo con la primera y se construye de forma encadenada, retomando el segundo verso de la primera y añadiendo

un verso nuevo, que hace progresar el sentido del poema (*Venid a la luz del día*, / no trayáis compañía). El segundo núcleo de esta segunda unidad se limita a variar de nuevo la palabra en rima (*Venid a la luz del* alba, / *no traigáis* gran compaña).

Si bien miramos, en todo el poema hay apenas tres versos distintos: "Amigo el que yo más quería", "venid a la luz del día", "no traigáis compañía". Los demás versos o repiten exactamente otro o lo varían mínimamente. Lo conceptual está, pues, sumamente restringido, disuelto en múltiples repeticiones y correspondencias (de versos, de palabras, de sonidos). La primera estrofa recoge dos motivos temáticos: el afectivo del amor de la doncella a su amigo y el temporal de la llegada del alba. Motivos que reitera en el segundo dístico. La segunda estrofa trata otros dos motivos: otra vez el de la llegada del alba y uno nuevo, el del secreto, del sigilo o la complicidad, íntimamente relacionado con el motivo amoroso del primer dístico.

Como vemos, pues, el poema privilegia el motivo temático temporal, el motivo de la llegada del alba. Lo destaca y reitera en las dos estrofas, e incluso se abre el poema con un sintagma que alude a él (*al alba*). Es un motivo central, que resalta la plenitud de la luz, siempre presente. Y ello porque es el momento del júbilo, del encuentro, del alborozo. El motivo amoroso, por su parte, está expresado con gran intensidad: con un ponderativo (*el que más*) y un verbo en imperfecto (*quería*, *amaba*) que marca el tiempo durativo ("el que más sigo queriendo"). Ese apasionamiento se une a un amor secreto, cómplice, sin testigos (*no traigades compañía*), lo que le añade notas de tensión, de dramatismo y de cierto misterio. Todo ello expresado en aquella forma armoniosa y trabada, de repeticiones y proporciones, que conforma la técnica paralelística y el encadenado. El resultado, como decíamos, un bello poema.

Ese mismo motivo poético de la llegada del alba, en otro villancico, representa en cambio el anuncio doloroso del momento de la separación de los amantes y del final de la dicha gozada:

Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete;
cata que amanece.

El *Cancionero musical de Palacio* ha recogido íntegramente el texto, pero dándole un desarrollo glosado, esta vez un desarrollo dialogado, el cual añade un cierto dramatismo al momento de la separación de los amantes con la llegada del amanecer, anunciada por el motivo tópico del canto de los gallos:

–Ya cantan los gallos,
buen amor, y vete;
cata que amanece.
–Que canten los gallos,
¿yo cómo me iría,
pues tengo en mis brazos
la que más quería?
Antes moriría
que de aquí me fuese,
aunque amaneciese.
–Deja tal porfía,
mi dulce amador,
que viene el arbor,
esclarece el día.
Pues el alegría
por poco fenece,
cata que amanece.
–¿Qué mejor vitoria
darme puede amor
que el bien y la gloria
me llame al albor?
¡Dichoso amador
quien no se partiese,
aunque amaneciese!
–¿Piensas, mi señor,
que só yo contenta?
¡Dios sabe el dolor
que se me acrecienta!
Pues la tal afrenta
a mí se me ofrece,
vete, que amanece.

La ausencia del amigo aparece alguna vez envuelta por un cierto clima de misterio trágico, como en el inquietante cantarcillo, quizá fragmentario, del *Cancionero musical de Palacio*:

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.
En Ávila del río
mataron mi amigo.
Dentro en Ávila.

Pero no siempre se trata de un amor trágico, apenado. Muchas veces, por el contrario, la doncella expresa satisfecha y alegre la fidelidad al caballero de sus amores:

Aquel cavallero, madre,
que de amores me fabló,
más que a mí le quiero yo.

Manifiesta su complacencia ante el goce de la entrega amorosa:

A la sombra de mis cabellos
se adurmió.
¿Si le recordaré yo?

o invita a gozar del momento presente y de las prendas de juventud:

¡Que se nos va la Pascua, mozas,
que se nos va la Pascua a todas!

Con los motivos hasta aquí reseñados, alternan otros quizá más desenfadados y con cierto aire de picardía, como el de la malmaridada:

De ser mal casada
no lo niego yo.
¡Cativo se vea
quien me cativó!,

O el de la doncella que protesta por la vigilancia de la madre o de los guardadores:

Madre, la mi madre,
guardas me ponéis,
que si yo no me guardo,
mal me guardaréis,

se rebela ante el matrimonio:

Dicen que me case yo:
no quiero marido, no.

o se resiste a que la hagan monja en el monasterio:

No quiero ser monja, no,
que niña namoradica só.

El amor es, pues, el tema privilegiado en toda esta lírica tradicional:

> Por supuesto, el tema más universal del villancico es el amoroso, con sus mil variaciones y motivos; tema que puede estar visto desde el sentimiento de la niña (que aparece como el personaje que habla), o desde el varón. En realidad, pocos villancicos caen fuera de este tema; pero en unos aparece como tema primero o exclusivo, y en otros aparece sólo en un segundo plano (sólo subentendido o quizás levemente insinuado). Tradicionalmente, las clasificaciones suelen distinguir junto a los villancicos amorosos (de quejas, insomnio, de mal casada, etc.), los temas de fiestas como los Mayos y el día de San Juan, los de bodas y bautizos, los de viaje, de trabajo (espigadoras, segadoras, vareadoras, de molineras y panaderas, etc.), los pregones. (Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 55-56)

1.3. Forma poética

En cuanto a la forma, caracteriza a estas cancioncillas una extremada imprecisión y fluctuación métrica. Frente a la forma regularizada que adoptan a

partir del siglo XVII, las anteriores presentan una gran inestabilidad métrica. Suelen estar escritas en dos, tres o cuatro versos, de número de sílabas también muy variable, aunque hay una acusada tendencia al uso del octosílabo.

Esto [la cabeza, estribillo o núcleo inicial] es lo que, fundamentalmente y casi de manera exclusiva, utilizaron los poetas y dramaturgos del XVI y XVII. Solamente les interesaba el estribillo en sí, bien para usarlo tal como se presentaba o bien para, a partir de él, hacer un desarrollo estrófico, es decir, una glosa (...) En cuanto a la forma en sí, la de la canción completa, es muy variable. Pero, sobre todas, predomina la zejelesca y su posterior desarrollo: el villancio (...) Mayor variación hay en cuanto al estribillo o núcleo inicial, tanto en lo que hace a la forma como al metro. En los comienzos, las formas predominantes son las de dos y tres versos y, en número muy bajo, las de cuatro (...) Predominan los octosílabos y hexasílabos y hay un número considerable de estribillos en los que uno de los pies (generalmente el segundo) aparece quebrado. A partir de la segunda mitad del siglo XVI se acentúa la presencia de la estrofa de cuatro versos, octosilábica o no, sin un esquema definido predominante (...) Y a fines de siglo la seguidilla (aunque no bajo la forma hoy acuñada), cuya aparición databa de viejo, comienza a imponerse (José María Alín, *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991)

Respecto de la lengua, las caracteriza una gran simplicidad y economía de registros, los que bastan para contener, en un estilo conciso y dinámico, el sentimiento elemental que las informa. Predominan en su sintaxis las oraciones y grupos fónicos breves, muchas veces una simple frase enfática exclamativa o interrogativa. Hay también una gran simplificación de nexos, con elevada frecuencia de la yuxtaposición o la utilización para diversas funciones de alguno de ellos (*que*, *y*), que puede llegar a su gramaticalización ("*Que* no me los ame nadie / a los mis amores, / *que* no me los ame nadie, / que yo me los amaré").

A esos mismos efectos de condensación y dinamismo contribuyen otros rasgos, como la parquedad en el uso de adjetivos o el empleo muy frecuente de verbos de movimiento. Los adjetivos son, en efecto, raros en estos poemillas y los pocos que se registran son formas más bien estereotipadas: "ojos *morenicos*", "cuerpo *garrido*", "*lindo* amigo", "fonte *frida*". El insistente uso de verbos de movimiento, por su parte, da imagen de una naturaleza intensamente animada, en la que todo actúa y cobra vida: "Entra mayo y sale abril...", "De los álamos vengo, madre, / de ver cómo los menea el aire".

Por esa sobriedad formal que la caracteriza, la lírica tradicional sugiere más que dice, habla más a la imaginación que al entendimiento, se resiste a todo análisis lógico y evoca misteriosos e inciertos significados. El símbolo es, en definitiva, su componente poético más fecundo y esencial. La mención de los diferentes objetos de la naturaleza incorporados al poema, remitirá así a un plano conceptual de oscuras resonancias de un subconsciente colectivo. De ese modo, la mención, por ejemplo, de la "fuente", que en su sentido inmediato es sólo el lugar de cita de los amantes, irá asociada a una idea de renovación y fecundidad, lo que la convierte en un símbolo del amor mismo ("Enviárame mi madre / por agua a la fonte fría: / vengo del amor ferida").

Los elementos de la naturaleza se representan igualmente asociados al amor: los árboles y rosas que florecen con la primavera ("Ya florecen los árboles, Juan, / mala seré de guardar") o las flores y frutos que se muestran como ofrenda de la doncella a su amigo ("Limones cogía la virgo / para dar al su amigo. / Para dar al su amigo / en un sombrero de sirgo").

También con ese estilo breve y dinámico se relaciona el intenso y profundo sentido dramático de estas canciones:

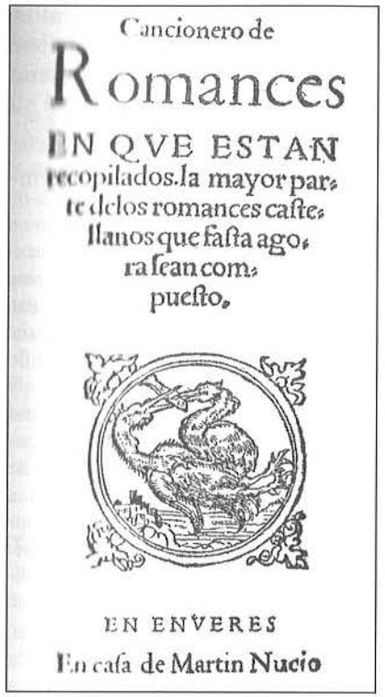
El uso que hace del diálogo, un diálogo también vivo y cortado, con preguntas y respuestas, sin que cláusula alguna las acompañe o introduzca a los dialogantes; la tendencia a la exclamación, a la pregunta, al requiebro, a la confidencia (...) La canción lírica tradicional popular supone casi siempre dos personajes; la canción puramente narrativa o el monólogo lírico abundan menos. Sin embargo, más frecuentes que el diálogo entre dos personas es el parlamento de una sola de ellas dirigiéndose a la otra: preguntándola, requebrándola, instándola (...) Fijémonos que en todas las canciones transcritas (casi siempre en la poesía popular), hay como un encuadre dramático de la palabra; la referencia a una situación muy concreta y particularizada; la individualización de unos personajes, una acción, un lugar, un tiempo. Se nos hablará de una niña que se apiada del galán, de un pastorcico que se retrasa en volver de la sierra, de una doncella que no tiene largos cabellos pero sí bonico donaire; de unas sierras altas de subir por donde caen caños de agua; de una morenica que hace temblar las ramas del olivar con sus gritos de duelo; se nos hablará de pastores y caballeros, de doncellas y malcasadas, de condes y villanchones, de aldeanas y serranillas. Toda la sociedad castellana del siglo aparece en sus versos: el conde, el marinero, la panadera, el jurado, el merino, la guarda, el barquero, las moricas, la aldeana, la prioresa, el caballero, la serrana, el abad, el escolanillo, el forastero. Aparecen Isabel, Fernandino, y Perico, Rodrigo Martínez, Catalina, la señora de Galgueros, Juan, Juanica y Juana, Maria y Rodrigo. Oiremos hablar de Castilla, Aragón, Sevilla, Granada, Toledo, Monzón, Seo del Arzobispo... La poesía popular parece que necesita de este encuadramiento dramático para expresarse (Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 262-264)

Como vemos, los poemas de la lírica tradicional presentan un estilo muy simple, de gran sencillez y parquedad expresivas, decantado en una sucesión de siglos. Esa temporalidad universal es la que, en definitiva, se nos revela en esta forma esencial del canto popular, cargada en su elementalidad de un denso mundo de resonancias significativas, sugerencias simbólicas e intenso dramatismo.

2. EL ROMANCERO

2.1. Características generales

Con el nombre de *romances* agrupamos una serie de composiciones poéticas, documentadas también a partir de los cancioneros del siglo XV, pero que poseen unas características literarias que las diferencian de los demás géneros de la lírica medieval. Son poemas con una forma métrica bastante uniforme, consistente en la sucesión seriada de octosílabos que riman en asonante los pares, aunque también pueden estar dispuestos de forma agrupada en ver-



sos de dieciséis sílabas monorrimos asonantados. Son además poemas de cierta extensión, casi siempre de carácter narrativo, que tratan asuntos diversos, normalmente históricos o novelescos.

Característico de los romances es que hayan llegado hasta nosotros en diversas y diferentes versiones. Unas, en efecto, han sido transmitidas por manuscritos e impresos antiguos, cancioneros, romanceros y pliegos sueltos de los siglos XV y XVI, y otras se han conservado en la tradición oral moderna de diferentes regiones y lugares de España y de fuera de ella (Portugal, norte de Marruecos, América). Un mismo romance puede presentar así un texto muy diferente y cambiante de unos testimonios a otros, lo cual nos revela su condición de poesía tradicional, que perdura activa en la colectividad y que vive precisamente en variantes.

El Romancero, aun después de pasado de moda de los cancioneros y silvas impresas, en los cartapacios manuscritos y en el mismo teatro, aunque ya era despreciado por literatos y libreros, continuó viviendo otra vida más oscura. Los romances populares siguieron propagándose por medio de la tradición oral, mucho más eficaz que la impresa, pues la promueve no el interés pecuniario de un editor, atento sólo al escaso público que puede pagar los libros, sino el gusto desinteresado y la afición persistente de todo un pueblo. Para despertar ésta, ofrecía el romance no sólo el halago de la poesía, sino el de la música. La música es una poderosa fuerza vital del Romancero, es como las alas que le llevan a través del tiempo y del espacio, pues al par que ella brota insistente en la memoria, acariciando el oído con su indecible encanto, ayuda a recordar más fácilmente los versos por ella animados. Así, el Romancero durante los siglos XV, XVI y XVII, al mismo tiempo que se difundía en la literatura, divorciado de la música, halló, unido a ella, en la memoria popular un firme arraigo, y transmitido de generación en generación logró una expansión territorial que parece fabulosa (Ramón Menéndez Pidal, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973)

Como poesía popular, los romances tardaron tiempo en incorporarse al gusto cortesano y a los cancioneros poéticos. Los primeros signos de aprecio docto los encontramos en la corte de Alfonso V, en Nápoles, compuestos por el poeta Carvajales y recogidos en el *Cancionero de Estúñiga*. En Castilla, en cambio, son poco estimados por poetas como el Marqués de Santillana o Juan de Mena. Sólo a finales de siglo les prestarán atención los cancioneros poéticos y musicales, y los poetas cortesanos comenzarán a reelaborarlos poéticamente, unas veces parafraseándolos mediante una glosa y otras rehaciéndolos y combinándolos fragmentariamente.

Desde el punto de vista de su composición, el romance tiene siempre una forma narrativa. Puede ser una narración extensa, desarrollada en una serie de episodios que constituyen una historia completa, a lo que llamó Menéndez Pidal *romance-cuento*. Más común es, sin embargo, el *romance-escena*, es decir, una narración episódica, fragmentaria, de un aspecto aislado de una historia que se supone más extensa, sin que en este momento interese lo que antecede ni lo que sigue. En este caso, el relato se le ofrece al espectador en su presente, en su estar haciéndose, y él participa más como testigo que como destinatario.

En general, los romances que en las colecciones del XVI desarrollan una acción larga, circunstanciada, con muchos incidentes, no son tradicionales, sino simplemente popularizados y de estilo juglaresco, enormemente largos algunos de ellos, como *El Conde Claros*, *El Conde Dirlos*, *El Conde Alarcos* (...) En cambio, gozaban gran aprecio entre los colectores los romances-diálogo, en que la narración era suprimida y la escena o la situación se desarrollaba toda en forma de diálogo, una serie de discursos directos sin ningún verso de unión que advirtiera quién habla ni quién responde. (Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico,* I, Madrid, Espasa Calpe, 1968)

Por esas características, son frecuentes en el romance las fórmulas de actualización ("Helo, helo, por do viene", "Ya se salen de Castilla"), apóstrofes dirigidos al auditorio ("Viérades moros y moras / todos huir al castillo"), la alternancia y cambio de tiempos verbales, el comienzo abrupto *in medias res* y, sobre todo, el diálogo de los personajes que protagonizan como en un drama aquella historia. Otros recursos estilísticos muy presentes en los romances son aquellos que vienen a resaltar su lirismo y a ralentizar de algún modo ese pequeño drama que se desarrolla ante nosotros, como las repeticiones ("Abenámar, Abenámar, / moro de la morería", "Rey don Sancho, rey don Sancho, / no digas que no te aviso"), las contraposiciones y antítesis ("Ayer era rey de España, / hoy no lo soy de una villa", "Todos cabalgan en mula, / solo Rodrigo a caballo"), las aliteraciones ("Yo me era mora, Moraima", "darete en arras y dote / a Córdoba y a Sevilla"), o el paralelismo ("las armas lleva abolladas, / que eran de gran pedrería; / la espada lleva hecha sierra de los golpes que tenía; / el almete, de abollado, en la cabeza se hundía; / la cara lleva hinchada / del trabajo que sufría").

Los rasgos lingüísticos y estilísticos que dan actuación a la poética del *romancero*, o apuntan al momento teatral o visual del texto, han sido reseñados repetidas veces; el lector los detecta fácilmente en los textos. La visualización es el estímulo a traducir en imágenes mentales zonas del texto, a 'ver' figuras y escenas, mediante resortes verbales en primer lugar; los coadyuvaban sin duda gestos del recitador, y en algunos casos incluso carteles con ilustraciones: el teatrico de maese Pedro en el *Quijote* es un ejemplo. De él se deduce también que teatralización pudo ser en alguna ocasión la efecticva puesta en escena de un largo *romance*, o de su tema; o acaso también una recitación del texto a cargo de

más de una voz. Pero es 'teatral', esencialmente, la modalidad de organización de los textos más recurrida y singular: el monólogo, con o sin preámbulo y remate, y el diálogo, dentro de los límites de una o dos escenas yuxtapuestas. El espacio de la narración indirecta, y el del narrador, es muy inferior al de la voz de los protagonistas (Giuseppe Di Stefano, *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993)

2.2. Romances históricos

Son romances que toman sus argumentos de los acontecimientos y sucesos históricos más recientes, por lo que también se les llama *romances noticieros*. Tratan sucesos de los siglos XIV y XV que se produjeron tanto en Castilla (reinados de Fernando IV o Pedro I), como, sobre todo, en Andalucía y Murcia, en la frontera con el reino de Granada.

El más antiguo es quizá el de la muerte de Fernando IV, el Emplazado, ocurrida en 1312, muerte que en la crónica particular del rey es anunciada por dos caballeros, a los que ha mandado ajusticiar por haber dado muerte al gentilhombre Juan Alonso de Benavides. En el romance, que comienza "Válame nuestra señora / que dicen de la Ribera", el ajusticiamiento de dos caballeros, Pedro y Rodrigo Carvajal, es consecuencia de las tropelías y desmanes que aquéllos han cometido con los vasallos del rey. Aunque conocido por testimonios tardíos, el romance era ya popular a mediados del siglo XV, como nos recuerda el citado testimonio de Juan de Mena. Poco posterior debe de ser el romance "Don García de Padilla, / ese que Dios perdonase", referido a la rebelión victoriosa del prior de San Juan, Hernán Rodríguez, contra Alfonso XI y su privado Alvar Núñez Osorio, en 1328.



El Romance del conde alarcos

El otro romãce de Juan del ciuzina q̃ vn villãcico a nuestra señora nueuamẽte impresso.

Estrayda esta la infanta
bien assi como solia
biuiendo muy descontenta
dela vida que tenia
viendo que ya se passaua
toda la flor de su vida
y que el rey no la casaua
ni dello curyaua auia
entre si estaua pensando
a quien se descobriria
acordo llamar al rey
con muy grande cortesia
por dezirle su secreto
q̃ todo lo que queria
vino el rey a su llamado
que no tardo su venida
viendo la estar apartada
sola esta sin compañia
su lindo gesto mostraua
ser mas triste que solia
luego el rey bien conosciera
el enojo que tenia.

Un grupo homogéneo, de unos veinte poemas, forman los *Romances del rey don Pedro*. Se refieren a hechos protagonizados por Pedro I el Cruel, ocurridos entre 1358 y 1369, como la muerte de su hermano don Fadrique, maestre de Santiago, la de su esposa doña Blanca o la del señor de Vizcaya, ordenadas por el propio rey; o como su alianza con los moros en el cerco de Baeza, o las profecías de un pastorcico en los campos de Jerez, o la burla del prior de San Juan en el castillo de Consuegra.

Son éstos poemas de propaganda contra Pedro el Cruel. Tienen por personaje central al mismo rey, pero como protagonista poco heroico, como un ser vil y cruel que, como impulsado por una fuerza demoníaca, da muerte al hermano, a la esposa, a los vasallos y combate ferozmente con su hermanastro Enrique, hasta que en Montiel cae él mismo víctima de la traición de éste, que será coronado rey. Domina a veces en estos romances un tono patético y sobrecogedor, tremendista, como en el que refiere la decapitación de don Fadrique, cuya cabeza es enviada a María de Padilla, que la arroja a su alano y éste lanza sobrecogedores aullidos al verla. O como percibimos en la aparición del pastorcico profeta:

Por los campos de Jerez a caza va el rey don Pedro.
Al pasar de una laguna quiso ver volar un vuelo;
vido volar una garza, desparóle un sacre nuevo,
remontárale un neblí que a sus pies cayera muerto.
A sus pies cayó el nebli, túvolo por mal agüero.
Tanto volaba la garza paresce subir al cielo;
por donde la garza sube vio bajar un bulto negro;
mientras más se acerca el bulto más temor le va poniendo.
Tanto se abajaba el bulto paresce llegar al suelo;
delante de su caballo, a cinco pasos de trecho
d'él saliera un pastorcico, sale llorando y gimiendo,
la cabeza sin caperuza, revuelto trae el cabello
y los pies llenos de abrojos, el cuerpo lleno de vello
y en su mano una culebra, en la otra un puñal sangriento,
en su hombro una mortaja y una calavera al cuello,
a su lado de traílla traía un perro negro:
los aullidos que daba a todos ponen gran miedo.
A grandes voces decía: – Morirás, el rey don Pedro,
que mataste sin justicia los mejores de tu reino;
desterraste a la tu madre, a Dios darás cuenta dello;
tienes presa a doña Blanca, enojaste a Dios por ello
y si tornares con ella darte ha Dios un heredero
y si no, sepas por cierto, te verná desmán por ello:
serán malas las tus hijas por tu culpa y mal gobierno
y tu hermano don Enrique te habrá de heredar el reino;
morirás a puñaladas, tu casa será el infierno.

Un suceso muy notable de aquellos tiempos del otoño medieval fue el de la muerte del príncipe don Juan, el malogrado heredero de los Reyes Católicos, recogido enseguida por el romancero. Tras anunciar las noticias que corren por toda España de que el Príncipe está enfermo en Salamanca, el romance reproduce una breve escena en la sala donde yace el enfermo, a la que acuden los médicos de palacio, seis de los cuales diagnostican que su mal es leve y sólo el séptimo, el famoso doctor de la Parra, le anuncia la inminencia de su muerte en un plazo de tres horas. Con la llegada del rey Fernando,

que al punto se percata de la gravedad de la situación y cae desmayado, se cierra el romance:

Nueva triste, nueva triste que sona por toda España,
que ese prínçipe don Juan está malo en Salamanca.
Malo está de callentura, que otro mal no se le halla;
ívalo a ver el duque, ese duque de Calabria.
–¿Qué dizen de mí, ay, duque? ¿qué dizen por Salamanca?
–Que está malo Vuestra Alteza, mas que su mal que no es nada.
–Ansí plegue al Dios del çielo y a la Virgen coronada.
Si desta no muero, duque, duque, no perderéis nada.
Estas palabras diziendo siete dotores entravan;
los seis le miran el pulso, dizen que su mal no es nada;
el postrero que lo mira es el dotor de la Parra.
Incó rodilla en el suelo, mirándole está la cara.
–¡Cómo me miras, dotor, cómo me miras de gana!
–Confiésese Vuestra Alteza, mande ordenar bien su alma.
Tres oras tiene de vida, la una que se le acava.
Estas palabras estando el Rey su padre llegava.
–¿Qué es aqueso, hijo mío, mi eredero de España?
O tenéis sudor de vida o se os arranca el alma.
Si vos morís, mi hijo, ¿qué hará aquel que tanto os ama?
Estas palabras diziendo ya caye que se desmaya.

En las versiones de la tradición oral moderna, el romance sufre numerosas variaciones. Sobre el mal que aqueja al Príncipe, los médicos no suelen ponerse de acuerdo o prefieren ocultar el diagnóstico, por lo que deciden llamar al sabio doctor de la Parra, quien, tras examinar al paciente (alguna versión dice claramente que aprovecha el reconocimiento para envenenarlo: "trae solimán en el dedo, en la boca se lo echara"), le anuncia que dispone de un corto plazo de vida. Suele también en estas versiones ampliarse el diálogo con el Rey (a veces aparece también la Reina), a quienes encarga el cuidado de su joven esposa (Margarita de Austria), que queda viuda y embarazada, y pide que si el hijo que nazca es varón le sea reconocido el derecho al trono.

Otro grupo muy importante es el de los *romances fronterizos*. Cantan éstos los episodios guerreros que tuvieron lugar en torno al reino de Granada en la última fase de la reconquista. Tienen como fin informar del curso de la guerra, dando cuenta de sucesos como la toma de una plaza, la muerte de algún caballero o la firma de algún pacto o alianza. Un grupo especial lo forman los romances en que aquellos episodios guerreros están vistos y narrados desde el bando enemigo. Al referirse a un ámbito en cierta manera desconocido y exótico, suele haber en ellos un derroche de elementos coloristas y una sorprendente estilización de motivos, un sutil preciosismo literario, como en los

requiebros que el rey Juan II dirige a la ciudad de Granada en el *Romance de Abenámar*:

Por Guadalquivir arriba el buen rey don Juan camina;
encontrara con un moro que Abenámar se decía.
El buen rey desque lo vido desta suerte le decía:
–Abenámar, Abenámar, moro de la morería,
hijo eres de un moro perro y de una cristiana cautiva,
a tu padre llaman Hali y a tu madre Catalina;
cuando tú naciste, moro, la luna estaba crecida
y la mar estaba en calma, viento no la rebullía.
Moro que en tal signo nasce no debe decir mentira.
Preso tengo un hijo tuyo, yo le otorgaré la vida
si me dices la verdad de lo que te preguntaría.
Moro, si no me la dices, a ti también mataría.
–Yo te la diré, buen rey, si me otorgas la vida.
–Dígasmela tú, el moro, que otorgada te sería:
¿qué castillos son aquéllos? Altos son y relucían.
–El Alhambra era, señor, y la otra es la mezquita,
los otros los Alixares labrados a maravilla;
el moro que los labró cien doblas ganaba al día
y el día que no los labra de lo suyo las perdía;
desque los tuvo labrados el rey le quitó la vida
porque no labre otros tales al rey del Andalucía.
La otra era Granada, Granada la noblecida
de los muchos caballeros y de la gran ballestería.
Allí habla el rey don Juan, bien oiréis lo que diría:
–Granada, si tú quisieses, contigo me casaría;
dart'he yo en arras y dote a Córdoba y a Sevilla
y a Jerez de la Frontera que cabo sí la tenía.
Granada, si más quisieses, mucho más yo te daría.–
Allí hablara Granada, al buen rey le respondía:
–Casada so, el rey don Juan, casada soy que no viuda;
el moro que a mí me tiene bien defenderme querría.–
Allí habla el rey don Juan, estas palabras decía:
–Échenme acá mis lombardas doña Sancha y doña Elvira;
tiraremos a lo alto, lo bajo ello se daría.–
El combate era tan fuerte que grande temor ponía;
los moros del baluarte con terrible algacería
trabajan por defenderse, mas facello no podían.
El rey moro que esto vido prestamente se rendía
y cargó tres cargas de oro, al buen rey se las envía;
prometió ser su vasallo con parias que le daría.
Los castellanos quedaron contentos a maravilla;
cada cual por do ha venido se volvió para Castilla.

Se admite generalmente que esa escena recuerda poéticamente el encuentro histórico de Juan II con un moro granadino frente a la ciudad (...) Esta parte principal del romance muestra un grado de poetización excepcional aun en el romancero viejo: la alabanza de las maravillas de Granada y, sobre todo, el diálogo del rey con la ciudad codiciada nos llevan a un mundo muy distinto del de los relatos épicos o históricos; simbolizan, con medios muy ajenos a la tradición narrativa, el deseo de los reyes castellanos, intenso y frustrado, frente a la Granada mora, y aún más allá, si se quiere, la impenetrabilidad mutua de los dos mundos, el cristiano y el moro. Estos versos no representan un episodio particular de la reconquista; convierten en poesía un modo de sentir cristiano que existió durante un siglo (Paul Bénichou, *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968)

A veces, el romance se eleva a un tono patético y la situación cobra tintes trágicos, como en el *Romance de la pérdida de Alhama*, en el que, tras emitir el rey moro sus quejas y lamentos y convocar a sus consejeros, un alfaquí levanta la voz acusadora:

Paseábase el rey moro por la ciudad de Granada,
cartas le fueron venidas cómo Alhama era ganada.
Las cartas echó en el fuego y al mensajero matara,
echó mano a sus cabellos y las sus barbas mesaba;
apeóse de una mula y en un caballo cabalga;
mandó tocar sus trompetas, sus añafiles de plata
porque lo oyesen los moros que andaban por el arada.
Cuatro a cuatro, cinco a cinco, juntado se ha gran batalla.
Allí habló un moro viejo que era alguacil de Granada:
–¿A qué nos llamaste, rey, a qué fue nuestra llamada?
–Para que sepáis, amigos, la gran pérdida de Alhama.
–Bien se te emplea, señor; señor, bien se te empleba
por matar los Bencerrajes que eran la flor de Granada;
acogiste a los judíos de Córdoba la nombrada,
degollaste un caballero persona muy estimada.
Muchos se te despidieron por tu condición trocada.
–Ay, si os pluguiese, mis moros, que fuésemos a cobralla.
–Mas si, rey, a Alhama es de ir, deja buen cobro a Granada
y para Alhama cobrar menester es grande armada,
que caballero está en ella que sabrá muy bien guardalla.
–¿Quién es este caballero que tanta honra ganara?
–Don Rodrigo es de León, marqués de Cáliz se llama,
otro es Martín Galindo que primero echó el escala.–
Luego se van para Alhama, que dellos no se da nada.
Combátela prestamente, ella está bien defensada;
de que el rey no pudo más, triste se volvió a Granada.

Un cierto fatalismo y hasta una reprobación del comportamiento del bando cristiano denuncia el *Romance de Moraima*, la morilla forzada y engañada, protagonista singular de esta dramática escena amorosa:

Yo me era mora Moraima, morilla de un bel catar;
cristiano vino a mi puerta, cuitada, por me engañar;
hablóme en algarabía como aquel que la bien sabe:
–Ábrasme la puerta, mora, sí Alá te guarde de mal.
–¿Cómo te abriré, mezquina, que no sé quién te serás?
–Yo soy moro Mazote, hermano de la tu madre,
que un cristiano dejo muerto, tras mí viene el alcaide.
Si no me abres tú, mi vida, aquí me verás matar.
Cuando esto oí, cuitada, comencéme a levantar;
vistiérame una almejía no hallando mi brial;
fuérame para la puerta y abríla de par en par.

2.3. Romances literarios

Llamamos así a los romances que tienen su inspiración en una fuente literaria, en especial en las crónicas y en los cantares de gesta, tanto españoles como franceses. Forman ciclos constituidos por series de romances en torno a la figura de un determinado personaje heroico (Bernardo del Carpio, el Cid, Carlomagno). También son de este género los que se basan en algún episodio bíblico o en temas de historia antigua.

2.3.1. Romances épicos castellanos

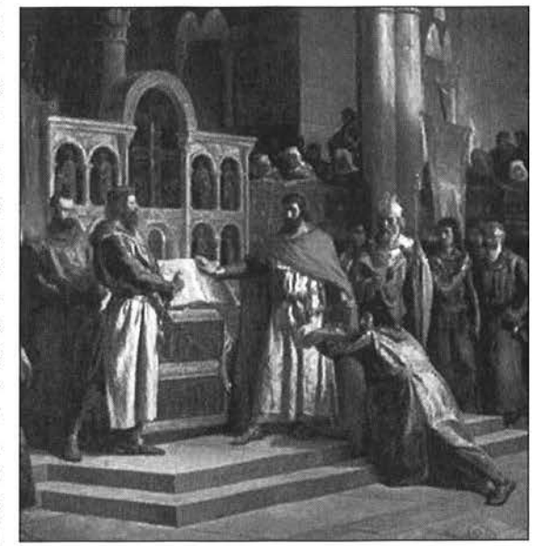
Un grupo representativo lo forman los *Romances del rey don Rodrigo y la pérdida de España*. Son una serie de romances compuestos hacia la segunda mitad del siglo XIV e inspirados principalmente en la *Crónica sarracina*, de 1430. Recogen e interpretan la leyenda del último rey godo, en torno a dos motivos principales, el de la pérdida de España y el de los amores de Rodrigo con la Cava. Tratan así distintos momentos de aquella leyenda, tejida de pecados y culpas y hasta de un cierto simbolismo religioso, episodios que van constituyendo toda una trama novelesca: cómo se despierta el amor en el rey, el diálogo y los requiebros, la traición de don Julián por venganza, los presagios de don Rodrigo ante la batalla, la destrucción y el dolor, y la penitencia del rey vencido. Uno de los más famosos es éste de *El reino perdido*, que en algunas versiones va precedido de la *Visión de don Rodrigo*:

Las huestes de don Rodrigo desmayaban y huían
cuando en la octava batalla sus enemigos vencían
Rodrigo deja sus tierras y del real se salía,
solo va el desventurado, que no lleva compañía;
el caballo de cansado ya mudar no se podía,
camina por donde quiere, que no le estorba la vía.
El rey va tan desmayado que sentido no tenía;
muerto va de sed y hambre que de verle era mancilla;
iba tan tinto de sangre que una brasa parecía;
las armas lleva abolladas, que eran de gran pedrería;
la espada lleva hecha sierra de los golpes que tenía;
el almete, de abollado, en la cabeza se hundía;
la cara lleva hinchada del trabajo que sufría.
Subióse encima de un cetro el más alto que veía,
desde allí mira su gente cómo iba de vencida;
de allí mira sus banderas y estandartes que tenía,
cómo están todos pisados que la tierra los cubría;
mira por los capitanes que ninguno parecía;
mira el campo tinto en sangre el cual arroyos corría.
Él, triste, de ver aquesto, gran mancilla en sí tenía;
llorando de los sus ojos desta manera decía:
–Ayer era rey de España, hoy no lo soy de una villa;
ayer villas y castillos, hoy ninguno poseía;
ayer tenía criados y gente que me servía,
hoy no tengo una almena que pueda decir que es mía.
¡Desdichada fue la hora, desdichado fue aquel día
en que nací y heredé la tan grande señoría,
pues lo había de perder todo junto y en un día!
¡Oh muerte! ¿Por qué no vienes y llevas esta alma mía
de aqueste cuerpo mezquino, pues se te agradecería?

Otro ciclo lo forman los *Romances de Bernardo del Carpio*, el héroe leonés que se enfrenta a su rey y luchará contra el ejército de Carlomagno. Otro lo constituyen los *Romances de Fernán González*, el conde fundador de Castilla. Otro el de los *Infantes de Lara*, traicionados y muertos por su tío Rodrigo Velázquez y vengados después por Mudarra, con romances muy conocidos como el que comienza "Pártese el moro Alicante", que recoge el llanto de Gonzalo Gustioz sobre las cabezas de sus hijos, o "A cazar va don Rodrigo", sobre la venganza de Mudarra:

A cazar va don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara;
con la gran siesta que hace arrimado se ha a una haya
maldiciendo a Mudarrillo, hijo de la renegada,
que si a las manos le hubiese que le sacaría el alma.
El señor estando en esto, Mudarrillo que asomaba:
–Dios te salve, caballero, debajo la verde haya.
–Así haga a ti, escudero, buena sea tu llegada.
–Dígasme tú, el caballero, cómo era la tu gracia.
–A mí dicen don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara,
cuñado de Gonzalo Gustos, hermano de doña Sancha;
por sobrinos me los hube los siete infantes de Salas.
Espero aquí a Mudarrillo, hijo de la renegada;
si delante lo tuviese, yo le sacaría el alma.
–Si a ti dicen don Rodrigo y aun don Rodrigo de Lara,
a mí Mudarra González, hijo de la renegada,
de Gonzalo Gustos hijo y anado de doña Sancha;
por hermanos me los hube los siete infantes de Salas.
Tú los vendiste, traidor, en el val de Araviana;
mas si Dios a mí me ayuda, aquí dejarás el alma.
–Espéresme, don Gonzalo, iré a tomar las mis armas.
–El espera que tu diste a los infantes de Lara.
Aquí morirás, traidor, enemigo de doña Sancha.

En el caso de los *Romances del Cid*, fueron muy pocos los que se desgajaron del viejo *Cantar de Mio Cid*. Del más moderno y novelesco *Cantar de Rodrigo*, sin embargo, o de episodios de la leyenda, fue de donde se desprendieron la mayoría de los romances cidianos que hoy poseemos. Nos hablan casi todos de acciones y circunstancias del joven Rodrigo Díaz, un personaje mucho más novelesco, arrogante e impulsivo que el mesurado y leal vasallo del antiguo *Cantar*. También nos presentan situaciones mucho más condensadas y tensas que la dilata peripecia de aquél. Los *Romances del Cid* forman también una amplia serie, en la que se recogen poemas procedentes de diferentes leyendas épicas, como el reparto del reino por Fernando I, el cerco de Zamora, el cantar sobre las mocedades de Rodrigo o el cantar del destierro. La muerte del rey Fernando inspira los romances "Doliente se siente el rey" y "Morir vos queredes, padre", que recogen una escena intensamente dramática en la que se representa el tránsito del rey rodeado de sus hijos y las quejas de doña Urraca por el



injusto reparto. El diálogo entre el rey moribundo y la enérgica Urraca, que reivindica su condición de mujer y heredera y a la que se le concede Zamora, crean una tensa situación dramática. Con la muerte del rey Fernando y la presencia del Sancho y el Cid, el romance anuncia los acontecimientos del cerco de Zamora, que continuarán en la serie:

–Morir vos queredes, padre; San Miguel vos haya el alma.
Mandastes las vuestras tierras a quien se vos antojara:
a don Sancho a Castilla, Castilla la bien nombrada;
a don Alonso a León y a don García Vizcaya;
a mí, porque soy mujer, dejáisme desheredada.
Irm'he yo por esas tierras como una mujer errada
y este mi cuerpo daría a quien se me antojara:
a los moros por dineros y a los cristianos de gracia;
de lo que ganar pudiere haré bien por la vuestra alma.–
Allí preguntara el rey: –¿Quién es ésa que así habla?
Respondiera el arzobispo: Vuestra hija doña Urraca.
–Calledes, hija, calledes, no digades tal palabra,
que mujer que tal decía merescía ser quemada.
Allá en Castilla la Vieja un rincón se me olvidaba:
Zamora había por nombre, Zamora la bien cercada;
de una parte la cerca el Duero, de otra peña tajada,
del otro la morería, una cosa muy preciada.
Quien vos la tomare, hija, la mi maldición le caiga.–
Todos dicen amén, amén, sino don Sancho que calla.
El buen rey era muerto, Zamora ya está cercada:
de un cabo la cerca el rey, del otro el Cid la cercaba;
del cabo que el rey la cerca Zamora no se da nada,
del cabo que el Cid la cerca Zamora ya se tomaba.
Asomóse doña Urraca, asomóse a una ventana;
de allá de una torre mocha estas palabras hablaba.

El que comienza "Afuera, afuera, Rodrigo", continuación del anterior, aunque se enmarca en la acción guerrera del cerco de la ciudad de Zamora, ante cuyos muros llega como emisario el Cid, prescinde de todo elemento épico y se reduce a un dramático diálogo entre Urraca y Rodrigo. En ese diálogo, la ardiente Urraca recuerda a Rodrigo su antigua pasión por él, que, sin embargo, prefirió a la adinerada Jimena. Rodrigo, que aún estaría dispuesto a deshacer aquel casamiento, herido, sin embargo, de esa saeta simbólica de amores viejos, se retira con los suyos:

–¡Afuera, afuera, Rodrigo, el soberbio castellano!
Acordársete debría de aquel tiempo ya pasado
cuando fuiste caballero en el altar de Santiago,
cuando el rey fue tu padrino, tú, Rodrigo, el ahijado;

mi padre te dio las armas, mi madre te dio el caballo,
yo te calcé las espuelas porque fueses más honrado,
que pensé casar contigo, mas no lo quiso mi pecado.
Casaste con Jimena Gómez, hija del conde Lozano;
con ella hubiste dineros, conmigo hubieras estado.
Bien casaste tú, Rodrigo, muy mejor fueras casado,
dejaste hija de rey por tomar de su vasallo.
–Si os parece, mi señora, bien podemos desligarlo.
–Mi ánima penaría si yo fuese en discreparlo.
–¡Afuera, afuera, los míos los de a pie y de a caballo!
Pues de aquella torre mocha una vira me han tirado:
no traía el asta hierro, el corazón me ha pasado.
Ya ningún remedio siento sino vivir más penado.

Como se observa, ha desaparecido toda narración del romance, que se ha hecho puro diálogo y se concentra en una única situación: la infanta sitiada y el mensajero del sitiador frente a frente, que se intercambian una emotiva querella de amores pasados.

Una escena de tragedia antigua viene a ser el romance de la traición de Vellido Dolfos. Una voz anónima advierte al rey, denuncia al traidor Vellido y predice el crimen inminente. Con gran celeridad se narran los sucesos en el real: el asesinato del rey Sancho, la huida de Vellido por un postigo, mientras se escuchan las voces de éste por las calles de Zamora proclamando la venganza de Urraca sobre su hermano:

–Rey don Sancho, rey don Sancho, no digas que no te aviso:
que de dentro de Zamora un alevoso ha salido;
llámase Vellido Dolfos, hijo de Dolfos Vellido;
cuatro traiciones ha hecho y con ésta serán cinco;
si gran traidor fuera el padre, mayor traidor es el hijo.–
Gritos dan en el real: a don Sancho han malherido.
Muerto le ha Vellido Dolfos, gran traición ha cometido;
desque le tuviera muerto, metióse por un postigo:
por las calles de Zamora va dando voces y gritos:
–Tiempo era, doña Urraca, de complir lo prometido.

Invención de la leyenda es el famoso romance de *La jura de Santa Gadea*, en el que Rodrigo se muestra como arrogante vasallo que se enfrenta al rey y le toma juramento de no haber intervenido en la muerte de su hermano. La jura, que será causa del destierro de Rodrigo, resulta violenta por la larga enumeración de amenazas vertidas, en las que se contrapone de forma humillante lo villano con lo caballeresco. La respuesta del Cid a la orden de destierro es igualmente altiva, incrementándose a sí mismo los años de destierro y marchando sin más preocupación a cazar:

En Santa Águeda de Burgos, do juran los hijosdalgo,
allí toma juramento el Cid al rey castellano:
si se halló en la muerte del rey don Sancho, su hermano.
Las juras eran muy recias, el rey no las ha otorgado.
–Villanos te maten, Alonso, villanos que no hidalgos,
de las Asturias de Oviedo, que no sean castellanos,
si ellos son de León yo te los do por marcados;
caballeros vayan en yeguas, en yeguas que no en caballos;
las riendas traigan de cuerda y no con frenos dorados;
abarcas traigan calzadas y no zapatos con lazo;
las piernas traigan desnudas, no calzas de fino paño;
trayan capas aguaderas, no capuces ni tabardos;
con camisones de estopa, no de holanda ni labrados;
mátente con aguijadas, no con lanzas ni con dardos;
con cuchillos cachicuernos, no con puñales dorados;
mátente por las aradas, no por caminos hollados;
sáquente el corazón por el derecho costado
si no dices la verdad de lo que te es preguntado:
si tú fuiste o consentiste en la muerte de tu hermano.–
Allí respondió el buen rey, bien oiréis lo que ha hablado:
–Mucho me aprietas, Rodrigo; Rodrigo, mal me has tratado.
Mas hoy me tomas la jura, cras me besarás la mano.–
Allí respondió el buen Cid como hombre muy enojado:
–Aqueso será, buen rey, como fuere galardonado;
que allá en las otras tierras dan sueldo a los hijosdalgo.
Por besar mano de rey no me tengo por honrado;
porque la besó mi padre me tengo por afrentado.
–Vete de mis tierras, Cid, mal caballero probado;
vete, no me entres en ellas hasta un año pasado.
–Que me place –djjo el Cid–, que me place de buen grado
por ser la primera cosa que mandas en tu reinado.
Tú me destierras por uno, yo me destierro por cuatro.–
Ya se partía el buen Cid de Vivar, esos palacios;
las puertas deja cerradas, los alamudes echados,
las cadenas deja llenas de podencos y de galgos;
con él lleva sus halcones, los pollos y los mudados;
con él van cien caballeros, todos eran hijosdalgo,
los unos iban a mula y los otros a caballo.
Por una ribera arriba al Cid van acompañando;
acompañándolo iban mientras él iba cazando.

Todos los cantares de gesta de tema español sobre los que la historiografía nos proporcionó noticia dieron lugar al nacimiento de romances "viejos" vinculados a la tradición épica (...) Esos romances "viejos, aunque fueron concebidos en un género nuevo, heredan, en su versificación y en otros aspectos de su poética, muchos rasgos formales de las gestas hispanas que les proporcionaron los argumentos. Algunos narran varios episodios de una gesta; pero es más común que se centren en la presentación dramática de una escena o de un par de escenas complementarias. A menudo esos momentos dramáticos de una "historia" se representan dando por seguro que los receptores del romance conocen el desarrollo de ella en su totalidad, esto es, el romancista presupone que su público ha "oído" alguna vez el conjunto de la gesta matriz. Por ello no siente necesidad de introducir a sus dialogantes; y, en lo hablado por los personajes y en lo que el narrador describe como aconteciendo a la vista de todos, abundan las alusiones a "hechos" que son exteriores al texto en su forma romancística (Diego Catalán, *Le épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, 2000)

2.3.2. Romances carolingios

Con la difusión de las gestas francesas en España, el romancero se enriqueció al incorporar motivos de aquella procedencia, que reelaborará con gran originalidad e inventiva. Personajes y situaciones de la épica francesa sufrirán a veces una curiosa transformación, que los aleja de sus orígenes y los presenta totalmente españolizados. El proceso de transfiguración llega al punto de que Durandarte (Durlindana), la espada de Roldán, se convierte en el nombre de un caballero que lamenta, antes de morir en la batalla de Roncesvalles, su amor desventurado y ruega a su amigo Montesinos que le arranque el corazón y lo lleve junto a su dama cruel.

Con la tradición épica de los sucesos en el paso de Roncesvalles enlaza, por ejemplo, el romance de la *Huida del rey Marsín* ("Ya comienzan los franceses / con los moros pelear..."), que narra aquella batalla concediendo la victoria al ejército francés, frente a lo que era el desenlace primitivo. A la misma tradición pertenece el del *Sueño de doña Alda*, que recibe la noticia de la muerte de su esposo don Roldán, presagiada en un inquietante sueño que cuenta a sus damas de compañía:

En París está doña Alda, la esposa de don Roldán,
trecientas damas con ella para la acompañar;
todas visten un vestido, todas calzan un calzar,
todas comen a una mesa, todas comían de un pan
sino era doña Alda que era la mayoral.
Las ciento hilaban oro, las ciento tejen cendal,
las ciento tañen instrumentos para doña Alda holgar.
Al son de los instrumentos doña Alda adormido se ha;
ensoñado había un sueño, un sueño de gran pesar.
Recordó despavorida y con un pavor muy grande,
los gritos daba tan grandes que se oían en la ciudad.
Allí hablaron sus doncellas, bien oiréis lo que dirán:
–¿Qué es aquesto, mi señora? ¿Quién es el que os hizo mal?

–Un sueño soñé, doncellas, que me ha dado gran pesar:
que me veía en un monte en un desierto lugar;
de so los montes muy altos un azor vide volar,
tras dél viene una aguililla que lo ahínca muy mal;
el azor, con grande cuita, metióse so mi brial;
el aguililla, con grande ira, de allí lo iba a sacar.
Con las uñas lo despluma, con el pico lo deshace.–
Allí habló su camarera, bien oiréis lo que dirá:
–Aquese sueño, señora, bien os lo entiendo soltar:
el azor es vuestro esposo que viene de allén la mar,
el águila sodes vos con la cual ha de casar
y aquel monte es la iglesia donde os han de velar.
–Si así es, mi camarera, bien te lo entiendo pagar.–
Otro día de mañana cartas de fuera le traen,
tintas venían de dentro, de fuera escritas con sangre:
que su Roldán era muerto en la caza de Roncesvalles.

En este grupo es también de notable interés el de *La muerte de don Beltrán*, protagonizado por el padre de don Beltrán que busca afanosamente el cuerpo de su hijo en el campo de Rocesvalles y de cuya muerte le da señales un moro al que se dirige ("En los campos de Alventosa / mataron a don Beltrán"). Aunque el nombre de Beltrán es desconocido en la leyenda rolandiana, el episodio recuerda el del viejo Aymone buscando entre los muertos el cuerpo de su hijo Rinaldo, en la *Chanson de Roland*.

A la *Chanson des Saisnes*, por su parte, se refieren los *romances de Baldovinos*, nombre que procede del francés Baudoin, al igual que el de su amada Sevilla es el de la reina Sebile. En el poema francés se contaban los amores de aquel sobrino de Carlomagno con la reina mora Sebile y las sucesivas entrevistas que tenían por la noche. Carlos le exige como prueba que traiga el anillo de la reina y, si no lo hace, lo desterrará de Francia. Sebile se lo niega a Baldovinos y éste abatido suspira y llora. De ese episodio surge el romance de los suspiros de Baldovinos ("Por los campos de Carmona"), aunque aquí son causados por amor de la mora Sevilla, que ha abandonado su vida cristiana y el emperador amenaza con quitarle la vida. Al mismo asunto se refieren el romance de *Nuño Vero* o el *Baldovinos sorprendido en la caza*.

El influjo de las *chansons de geste* francesas sobre los romances, como se ve, fue muy intenso. A los casos mencionados, puede añadirse aún el de la *Chanson de Aïol*, que en una versión tardía inspiraría todo el ciclo de Montesinos, protagonista de la historia, cuyos amores se cuentan en el romance de Rosaflorida

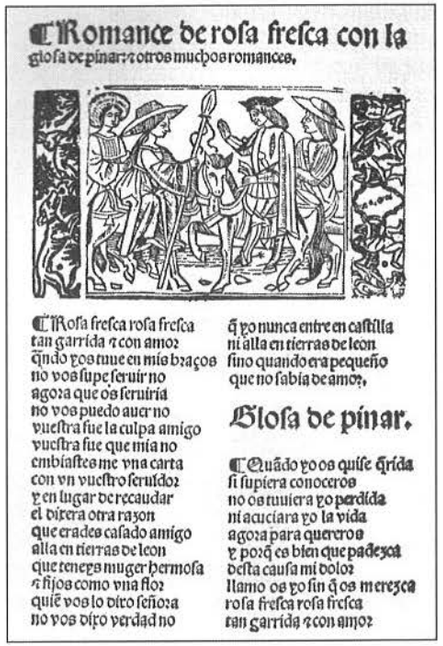
En Castilla está un castillo el cual dicen Roca Frida:
al castillo llaman Roca y a la fuente llaman Frida;
las almenas tiene de oro, paredes de plata fina,

entre almena y almena está una piedra zefira:
tanto relumbra de noche como el sol desque salía.
Dentro estaba una doncella que llaman Rosaflorida,
siete condes la demandan, tres duques de Lombardía;
a todos los despreciaba, tanta era su lozanía.
Enamoróse de Montesinos de oída, que no de vista;
allá a la media noche gritos da Rosaflorida.
Oído lo había Landino, el ayo que la tenía:
–¿Qué habedes, la infanta? ¿Que habedes, Rosaflorida?
O tenéis mal de amores o estáis loca perdida.
–Que ni tengo mal de amores ni estoy loca perdida;
mas llevédesme unas cartas a Francia la bien guarnida.
Dar las heis a Montesinos que venga a la Pascua florida.
Dar le he yo mil marcos de oro y dos mil de plata fina;
daréle treinta castillos todos riberas de Hungría
y si muchos más quisiese muchos más yo le daría;
dar le hía este mí cuerpo siete años a su guisa:
si otra más linda hallase que me dejase escarnida,
que en todos estos reinos no la hay otra más linda
si no es una mi hermana que de mal fuego sea ardida;
si ella me lleva en cuerpo, yo a ella en lozanía.–
Más lo usara Montesinos para haberme por amiga,
que al cabo de siete años fuera a buscar otra amiga
y así yo por buen amor quedé burlada y perdida.

En la leyenda de los amores de Emma, la hija de Carlomagno, y Eginardo, secretario del emperador, está basado, en fin, el famoso romance de Gerineldo:

Levantóse Girineldos que al rey dejaba dormido,
fuese para la infanta donde estaba en el castillo.
–Abráisme –dijo–, señora; abráisme, cuerpo garrido.
–¿Quién sois vos, el caballero, que llamáis a mi postigo?
–Gerineldos soy, señora, vuestro tan querido amigo.
Tomáralo por la mano, a un palacio lo ha metido
y besando y abrazando Gerineldos se ha dormido.
Recordado había el rey del sueño despavorido;
tres veces lo había llamado, ninguna le ha respondido.
–Gerineldos, Gerineldos, mi camarero polido,
si me andas en traición trátasme como a enemigo.
O dormías con la infanta o me has vendido el castillo.
Tomó la espada en la mano, en gran saña va encendido,
fuérase para la cama donde a Gerineldos vido;
él quisiéralo matar, mas crióle de chiquito.
Sacara luego la espada, entre entrambos la ha metido
porque desque recordase viese cómo era sentido.
Recordado había la infanta y la espada ha conocido.
–Recordáseis, Gerineldos, que ya érades sentido,
que la espada del rey mi padre yo me la he bien conocido.

2.3.3. Romances bíblicos y clásicos


Romance de rosa fresca con la glosa de pinar: y otros muchos romances.

¶ Rosa fresca rosa fresca
tan garrida y con amor
quando vos tuue en mis braços
no vos supe seruir no
agora que os seruiria
no vos puedo auer no
vuestra fue la culpa amigo
vuestra fue que mia no
embiastes me vna carta
con vn vuestro seruidor
y en lugar de recaudar
el dixera otra razon
que erades casado amigo
alla en tierras de leon
que teneys muger hermosa
y fijos como vna flor
quiẽ vos lo dixo señora
no vos dixo verdad no
q̃ yo nunca entre en castilla
ni alla en tierras de leon
sino quando era pequeño
que no sabia de amor.

Glosa de pinar.

¶ Quãdo yo os quise q̃rida
si supiera conoceros
no os tuuiera yo perdida
ni acuciara yo la vida
agora para quereros
y pues q̃ es bien que padezca
desta causa mi dolor
llamo os yo sin q̃ os merezca
rosa fresca rosa fresca
tan garrida y con amor

Dentro de este amplio marco de los romances llamados literarios, podrían considerarse también los grupos minoritarios y más bien tardíos de romances de tema bíblico y de tema clásico. Entre los primeros son famosos el de *David y Absalón*, sobre la trágica muerte de éste llorado por su padre David contra quien se había rebelado, y el de *Tamar y Amón*, sobre la violación de aquélla por su hermano. De los de tema clásico sobresalen los referidos a la guerra de Troya, como el del *Robo de Elena*; los de historia romana, como el de *Tarquino y Lucrecia*, sobre la castidad de Lucrecia, tema muy tratado en la literatura de la época; o el de la *Muerte de Alejandro*, que es citado como ejemplo por Antonio de Nebrija en su *Gramática castellana* y narra los últimos momentos del héroe macedonio asistido por su ayo Aristóteles:

Morirse quiere Alixandre del dolor del corazón;
envió por los maestros cuantos en el mundo son;
envió por Aristótil, el ayo que lo crió.
El ayo, desque lo supo, cabalgó y no se tardó:
jornadas de quince días en cinco las caminó;
descabalgó de la mula, cerca del rey se asentó
y tomóle por la mano, luego el pulso le cató.
–¿Qué vos parece, maestro, de este mal que tengo yo?
–A mí parece, señor, que es gran mal de corazón;
faced vuestro testamento, poned vuestra alma con Dios.

2.4. Romances líricos

Aparte de los históricos y los literarios, hay todavía algunos romances que no se refieren a ningún suceso concreto ni poseen una fuente literaria determinada. Unos son más bien de carácter novelesco, de aventura, romances de amor, de venganza o de misterio, como el de la *Infantina* o el del *Conde Arnaldos*. Otros son de carácter lírico, sin referencias localistas, entretejidos de motivos folclóricos y de elementos simbólicos, como el romance del *Prisionero*, el de *Rosa fresca* o el de *Fonte frida*.

El *Romance del conde Arnaldos* es, en efecto, un cautivador y misterioso poema. El conde Arnaldos, la mañana de San Juan, es decir, la mañana mágica de la fiesta de la renovación y el amor, entregado al ejercicio de la caza (también ocasión propicia para el encuentro y el prodigio) ve venir una galera que se acerca a tierra. Pero se trata de una embarcación fantástica (las velas de seda, los aparejos de lino y fino cendal), guiada por un marinero que canta un cantar igualmente de efectos prodigiosos: pone en calma la mar, amaina los vientos, hace salir los peces a la superficie y posar a las aves en el mástil. El conde se queda prendado de ese cantar, pero el marinero sólo lo dice a quien con él va. El conde se ve así privado de una supuesta y pretendida dicha, lo que contrasta y pone enigmática duda respecto de la "ventura" que decía el primer verso:

¡Quién huviesse tal ventura
sobre las aguas de mar,
como huvo el conde Arnaldos
la mañana de San Juan!
Con un halcón en la mano,
la caza iva cazar.
Vio venir una galera
que a tierra quiere llegar.
Las velas traía de seda,
la jarcia de un cendal;
marinero que la manda
diciendo viene un cantar
que la mar hacía en calma,
los vientos hace amainar,
los peces que andan nel hondo
arriba los hace andar,
las aves que andan volando
nel mastil las haz posar.
Allí habló el conde Arnaldos
bien oiréis lo que dirá:
–"Por Dios te ruego, marinero,
dígasme hora ese cantar".
Respondióle el marinero,
tal respuesta le fue a dar:
–"Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va".

El poema tiene el encanto del misterio, de la sugerencia, de la ambigüedad. A todo lo cual contribuye la combinación de una serie de motivos muy

poéticos: el conde cazador, la mañana de San Juan, las aguas del mar, la nave simbólica, el cantar prodigioso y los efectos mágicos del canto, y hasta un final un tanto melancólico y depresivo, en virtud de la esquividad del marinero, de la restricción que pone a su cantar.

El *Romance del Prisionero*, aparte de otras versiones más extensas y de carácter más bien anecdótico, se nos ha transmitido en una versión breve y condensada, que suele presentarse concentrada en catorce versos:

Por el mes era de mayo,
cuando hace la calor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;
sino yo, triste cuitado,
que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor:
matómela un ballestero,
déle Dios mal galardón.

En ellos se combinan motivos procedentes de las crónicas y la épica, de la lírica tradicional y de la lírica culta cortesana, como la exaltación de mayo y la primavera, la situación aherrojada del prisionero, o la prisión y el servicio amoroso. Lo esencial en el poema será la contraposición entre dos mundos hostiles e irreconciliables: el de la libertad y el de la privación de ella; o si se quiere, la nostalgia de un mundo de libertad y de vida, y la angustiosa opresión de un mundo tenebroso de sombras y de silencio. Y eso ya responda a una situación amorosa, una prisión de amor, como lo interpretaron algunos glosadores, ya se trate de una prisión de hierros y de cadenas, como aparece en algunas versiones extensas. La captación de ese drama doloroso del prisionero, a quien se le niegan los placeres de mayo, es, en definitiva, lo más significativo y esencial del romance. Todo ello está expresado además, como en toda verdadera poesía, por medio un sutil juego estilístico de correlaciones y redundancias, y de contrastes y oposiciones.

3. LA POESÍA SATÍRICA

En los cancioneros poéticos, junto a la poesía grave, delicadamente cortés y muchas veces idealizada, se desarrolla también una poesía crítica y satírica, en la que se revisan desde un punto de vista moral, con ribetes de jocosidad o ironía, muchos de los sucesos, personajes, hábitos o costumbres de aquella sociedad. Este tipo de poesía recorre todo el siglo XV, pero tiene su

momento de más intenso cultivo en el reinado de Enrique IV. Aunque hay poemas de autor conocido, las composiciones más severamente críticas son obras anónimas, en las que el autor ha querido ocultar su nombre y ha sido sólo la erudición moderna la que ha podido insinuar alguna atribución.

Con Enrique IV (1454-1474) el poder de la aristocracia y la degradación de la institución monárquica alcanzan sus puntos máximos. Lo que se ha llamado *farsa de Ávila* (1465), que no es sino el destronamiento puro y simple del rey legítimo en favor de su joven hermano don Alonso, de once años, señala la auténtica fuerza de la oligarquía nobiliaria y eclesiástica, dueña de latifundios, rentas y cargos. Y es entonces cuando la literatura crítica alcanza también su punto culminante. Los errores personales del monarca; los increíbles desafueros de los grandes, cometidos no sólo contra la autoridad real, sino también y especialmente contra el pueblo; la inmoralidad general..., todo hizo posible el gran desarrollo de la literatura crítica y de protesta (Julio Rodríguez Puértolas, *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia, 1981)

3.1. Las *Coplas de la Panadera*

Frente a los altos ideales políticos muchas veces enarbolados por los poetas oficiales, en el reinado de Juan II se escribe una de las sátiras más ácidas contra la nobleza y su comportamiento belicoso y egoísta, como son las *Coplas de la panadera*. Son cuarenta y ocho coplas de ocho versos octosilábicos, cada una de las cuales añade un noveno verso pentasílabo, a manera de estribillo, que va repitiendo la expresión "Di, Panadera". La *Coplas* son una crítica de los personajes que intervinieron en la batalla de Olmedo, librada por Juan II, don Álvaro de Luna y una parte de la nobleza contra los infantes de Aragón y los nobles de su partido. Cada copla se refiere a un personaje, entre los que se encuentran caballeros cortesanos, grandes de Castilla y hasta tres eclesiásticos (Lope de Barrientos, obispo de Cuenca; Alonso Carrillo, entonces obispo de Sigüenza; y Juan de Luna, arzobispo de Toledo). El autor cita expresamente el nombre de la persona aludida, critica su desapostura, su falta de ardor combativo en tan aparentemente encarnizada batalla, y pone de manifiesto el miedo y lo ridículo de su comportamiento.

El poema comienza con una redondilla y un quinto verso de estribillo, en los que el autor se dirige a ese personaje popular de la panadera, que a veces aparecía en poemas satíricos y al que aquí parece asignársele también la función de acompañante de los soldados, a quien como testigo de la batalla va interrogando sobre los sucesos. Tras dirigirse a ella en esos versos iniciales, el poema narra en tercera persona, se supone que por boca de la panadera, los sucesos referidos al comportamiento de los personajes, comenzando por don Enrique, uno de los famosos infantes se Aragón, y por el rey Juan II de Castilla:

Panadera, soldadera
que vendes pan de barato,
cuéntanos algún rebato
que te aconteció en la Vera.

Di, Panadera.
Un miércoles que partiera
el príncipe don Enrique
a buscar algún buen pique
para su espada ropera,
saliera sin otra espera
de Olmedo tan gran compaña
que con muy fermosa maña
al puesto se retrujera.
Di, Panadera.
El señor rey, desque viera
cómo el príncipe venía,
con muy gran malenconía
luego en punto proveyera;
y mandó sacar afuera
el su pendón ensalzado
para pasar luego el vado
con noble gente guerrera.
Di, Panadera.

A continuación, van desfilando los sucesivos intervinientes en la batalla. Primero el justicia mayor Diego López de Estúñiga y su escuadra, y a continuación los tres prelados, Lope Barrientos con una arenga ridícula a la tropa, y Luna y Carrillo, poniendo de manifiesto su escaso valor ante el combate:

En cátedra de madera
vi al obispo Barrientos
con un dardo sin amientos,
que a predicarles saliera,
y por conclusión pusiera
que el que allí fuese a morir
que le haría subir
al cielo sin escalera.
Di, Panadera.
Aforrado en peñavera
el prelado de Toledo,
no se movió sólo un dedo
de cabe la talanquera;
diciendo: "Quien se acelera
cuando un tal hecho aviene,
nunca jamás queda tiene
la barba en la cebadera".
Por más seguro escogiera
el obispo de Sigüenza
estar, aunque con vergüenza,
junto con la cobijera,

mas tan gran pavor cogiera
en ver huir labradores
que a los sus paños menores
fue menester lavandera.
Di, Panadera (...)

Entre otros personajes que aparecen en actitud desapuesta, llaman la atención, por ejemplo, el comendador Manrique, el conde de Medinaceli, el maestre de la orden de Alcántara Gutierre de Sotomayor, el conde de Haro o el recién nombrado Marqués de Santillana:

Con lengua brava y parlera
y el corazón de alfeñique,
el comendador Manrique
escogió bestia ligera,
y dio tan gran correndera
huyendo muy a deshora
que seis leguas en un hora
dejó tras sí la barrera.
Di, Panadera (...)
La persona tabernera
del vil conde de Medina
el cual será muy aína
echado en una buitrera,
lleno de higos de sera
y de torreznos y vino,
hizo más sucio camino
que jamás hombre hiciera.
Di, Panadera (...)
Maguer de malla y gorguera
se armaba el maestre mozo,
mas no hubo menester bozo,
pues a ninguno mordiera,
antes diz que se ascondiera
con gran sabor de mirar
si le cumplía apeldar
por guarecer a la Vera.
Di, Panadera (...)
Amarillo como cera
estaba el conde de Haro,
buscando algún reparo
por no pasar la ribera;
desque vido la manera
como el señor rey pasaba,
tan grandes pedos tiraba
que se oían en Talavera.
Di, Panadera (...)
Con habla casi extranjera,
armado como francés,
el noble nuevo marqués
su valiente voto diera,
y tan recio acometiera
con los contrarios sin ruego,
que vivas llamas de fuego
pareció que les pusiera.
Di, Panadera (...)

Ante tanto despropósito guerrero, el poema concluye pidiendo la intervención divina en favor de la paz:

Tú, Señor, que eres minera
de toda virtud divina,
saca la tu melecina
de la tu santa triaquera;
porque ya, Señor, siquiera
haya más paz algún rato,
ca del dicho desbarato
a muchos queda dentera.

(*rebato:* suceso; *retrujera:* retrocediera; *amientos:* correas; *peñavera:* piel; *talanquera:* parapeto; *queda:* quieta; *sera:* espuerta; *bozo:* bozal; *apeldar:* huir a escondidas; *minera:* mina; *triaca:* remedio)

Las *Coplas* se han atribuido al mariscal Íñigo Ortiz de Estúñiga, a quien Juan de Mena dirige una copla reprochando su escrito y su cobarde actitud ante un hecho militar que a él le pareció glorioso. Ortiz responde motejándole de judío y Mena insiste en su vileza y ruindad:

[Juan de Mena]
Íñigo, no mariscal,
capitán de la porquera,
más liviano que cendal
ni que flor de ensordadera;
maldecides con dentera
a quien merece corona:
otros ponen la persona,
vos parláis de talanquera.
[El Mariscal]
Hanme dicho, Juan de Mena,
que en copla mal me tratastes:
pues yo os juro al que matastes
que no os me vais sin pena,
salvo si lo desordena,
por punto de barahá,
aquél que libró a Joná
del vientre de la ballena.
[Juan de Mena]
Don cara de aguzadera,
aquesto deciros oso:
que andáis más peligroso
que redoma sin vasera;
mas dolada calavera,
flacos hechos, ruines manos,
lanza vil, sesos livianos,
ándaos bien la parlera.

(*porquera:* pocilga; *dentera:* envidia; *barahá:* acción de orar entre los judíos; *aguzadera:* piedra de afilar; *redoma:* vasija de vidrio; *dolada:* desbastada)

3.2. Las *Coplas del Provincial*

Son ciento cuarenta y nueve coplas octosilábicas. El autor anónimo finge la visita de un provincial a un convento, que representa a la propia corte real. Mencionados por su nombre, ante él van compareciendo los distintos caballeros y damas a quienes va amonestando en su comportamiento. En la misma estrofa, éstos le confiensan sus pecados más íntimos y privados. Desfilará así una larga serie de personajes tachados de sodomitas, adúlteros, rameras, incestuosos, cornudos o judíos. El resultado será el retrato de los inconfesables pecados de conocidos nobles y cortesanos de la época. Eso hizo que el poema fuese censurado y perseguido, aunque, por esa misma razón, no dejaron de multiplicarse las copias. La fecha de composición hay que situarla entre 1465, cuando es nombrado duque de Alburquerque don Beltrán de la Cueva, a quien se alude como tal, y 1466, fecha de la muerte del contador Diego Arias y del maestre de Calatrava Pedro Girón, a quienes todavía se menciona vivos.

La obra comienza con la llegada del Provincial y la comparecencia de dos ilustres personajes, conocidos por sus inclinaciones homoxesuales, como fueron Enrique IV y el condestable Lucas de Iranzo:

El Provincial es llegado
a aquesta corte real,
de nuevos motes cargado,
ganoso de decir mal,
y en estos dichos se ateve,
si no que culpen a él,
si de diez veces las nueve
no diere en mitad del fiel.
Ah, fray capellán mayor,
don Enrique de Castilla,
¿a cómo vale el ardor
que traéis en vuestra silla?:
"A fray Enrique Cañete
y Gonzalo de Luzón;
a fray duque de Alburquerque,
que es el mayor garañón".
Ah, fray conde sin condado,
condestable sin provecho,
¿a cómo vale el derecho
de ser villano probado?:
"A oder y a ser odido
y poder bien fornicar,
y aunque me sea sabido,
no me puedan castigar (...)

A continuación, van desfilando una larga serie de personajes de la corte, primero hombres y después mujeres, caballeros diversos, la propia reina doña Juana, esposa de Enrique IV, marquesas y numerosas damas, amantes de ilustres caballeros del reino, sobre todos los cuales recae una severa acusación o la sombra de la duda de una tacha o de un vicio infame:

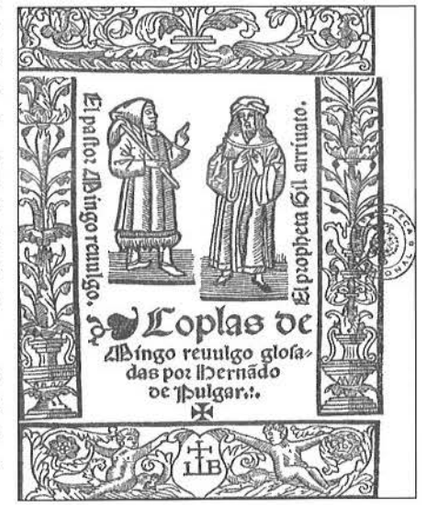
A ti, fraile bujarrón,
Álvaro Pérez Orozco,
por ser de los de Faraón

en la nariz te conozco,
y es tan grande que me asombra,
y a los diablos del infierno,
que hace en el verano sombra
y rabos hace en invierno (...)
A ti digo, mi compadre,
don Alonso de Aguilar,
¿cómo te puedes echar
con la hermana de tu padre?
"Muy bien, padre, aunque es mi tía,
porque nuestro parentesco
es muy nuevo y está fresco,
por vía es de bastardía" (...)
A ti, fray Diego Arias, puto,
que eres y fuiste judío,
contigo no me disputo,
que tienes gran señorío;
águila, castillo y cruz,
dime de dónde te viene,
pues que tu pija capuz
nunca la tuvo ni tiene.
"El águila es de san Juan
y el castillo el de Emaús,
y en la cruz puse a Jesús
siendo yo allí capitán" (...)
A ti, diosa del deleite,
gran señora de vasallos,
dícenme que tienes callos
en el rostro del afeite,
y que vuestra señoría
tiene tres dientes postizos,
que sabe mucho de hechizos
y estudia nigromancía.
Decid, señora marquesa,
¿cómo os va con el marqués?
"Más ha ya, padre, de un mes
que no como yo a su mesa".
No tengáis pena ninguna,
que si el apetito inflama,
ahí está don Juan de Luna,
que nunca os falta en la cama (...)
Ah vos, doña Inés Mejía,
más fría que los inviernos,
¿a cómo valen los cuernos

que ponéis a don García?
"Al precio de los de Hurtado,
que le pone su mujer,
doña Sancha de Alcocer,
con un fraile consagrado" (...)
Dícese entre cortesanos,
por muy público y notorio,
que doña Francisca Osorio
se acuesta con dos hermanos,
y no la debéis culpar,
que lo hace por entero
porque no falte heredero
a la casa de Aguilar.
Doña Aldonza de Valdés,
¿cuántas veces sois casada?
"Con ésta son, padre, tres,
y nunca me hice preñada".
De eso no me maravillo,
porque, entrando bien en cuenta,
pasáis ya de los cincuenta
y mudais mucho el caldillo.

3.3. Las *Coplas de Mingo Revulgo*

Contienen éstas una dura sátira contra Enrique IV y su desgobierno. Se trata de un poema alegórico en el que dos pastores, Gil Arribato y Mingo Revulgo, debaten sobre los males de su ganado, debidos al abandono en que lo tiene su amo, el pastor Candaulo, que representa al rey, por lo que continuamente son atacados por los lobos, es decir, los nobles parciales y los privados. Eliminadas las perras guardadoras del ganado (Justicia, Fortaleza, Prudencia y Templanza), Gil Arribato profetiza la llegada de las tres lobas rabiosas, que no serán sino el hambre, la peste y la guerra.



El poema se abre con las palabras de Gil Arribato, que describe el abandono y la desolación que muestra el aspecto del pastor Mingo Revulgo, representante del pueblo mal gobernado:

–¡Mingo Revulgo, Mingo,
ah, Mingo Revulgo, ahao!
¿Qués es de tu sayo de blao?
¿No lo vistes en domingo?
¿Qué es de tu jubón bermejo?
¿Por qué traes tal sobrecejo?
Andas esta madrugada
la cabeza desgreñada,
¿no te llotras de buen rejo?
La color tienes marrida,
el cospanzo rechinado;
andas de valle en collado
como res que anda perdida,
y no oteas si te vas
adelante o caratrás,
zanqueando con los pies,
dando trancos al revés,
que no sabes dó te estás.

Mingo maldice la hora en que el pastor Candaulo se hizo el amo del hato, pues sólo se dedica a holgar tras los zagales, mientras el ganado anda descarriado. En estas estrofas el autor alude al carácter huraño y apartado de Enrique IV, a sus conocidas tendencias homosexuales, probablemente a la esquividad de su segunda esposa, Juana de Portugal, y a su amante Beltrán de la Cueva, según opinión extendida, padre de Juana *la Beltraneja*, pretendiente a la corona:

–¡A la he, Gil Arribato!
Sé que en fuerte hora allá echamos
cuando a Candaulo cobramos
por pastor de nuestro hato:
ándase tras los zagales
por estos andurriales,
todo el día embebecido,
holgazando sin sentido,
que no mira nuestros males.
¡Oja, oja los ganados
y la burra con los perros
cuáles andan por los cerros,
perdidos, descarriados! (...)
Allá por esas quebradas
verás balando corderos;
por acá muertos carneros,
ovejas abarrancadas,
los panes todos comidos,
y los vedados pacidos,
y aun las huertas de la villa:

tal estrago en Esperilla
nunca vieron los nacidos (...)
¿Sabes, sabes? El modorro
allá donde anda a grillos
búrlanle los mozalvillos
que andan con él en el corro (...)
fasta aquella zagaleja,
la de Nava Lusiteja,
le ha traído al retortero.
Trae un lobo carnicero
por medio de las manadas;
porque sigue sus pisadas
dice a todos que es carnero;
suéltalo de la majada:
desque da una ondeada
en tal hora lo copienza
que, si ase una cabeza,
déjala bien estrujada.

En las estrofas siguientes Mingo explica cómo las cuatro virtudes Justicia, Fortaleza, Prudencia y Templanza, simbolizadas en las cuatro perras guardianas del ganado, Justilla, Acerilla, Ventora y Tempera, han sido debilitadas y enflaquecidas y han perdido todo vigor, por lo que los lobos acometen con toda facilidad al ganado:

Está la perra Justilla
que viste tan denodada
muerta, flaca, trasijada;
juro a diez, que habriés mancilla:
con su fuerza y corazón
cometié al bravo león
y mataba el lobo viejo,
hora un triste de un conejo
te la mete en un ricón (...)
Acerilla, que sufrió
siete lobos denodados
y ninguno la mordió,
todos fueron mordiscados,
¡rape el diablo el saber,
que ella ha de defender!
las rodillas tiene flojas;
contra las ovejas cojas
muestra todo su poder.
La otra perra Ventora,
que de lejos barruntaba
y por el rastro sacaba
cualquier bestia robadora,
y las veredas sabía
donde el lobo acudiría,
y las cuevas raposeras,
está echada allí en las eras,
doliente de modorría.
Tempera quitapesares,
que corrié más concertado,
del comer desordenado
reventó por los ijares;
ya no muerde ni escarmienta
a la gran loba hambrienta,
y los zorros y los osos
cerca de ella dan mil cosos,
pero no porque lo sienta.
Vienen los lobos hinchados
y las bocas relamiendo;
los lomos traen ardiendo,
los ojos encarnizados (...)
Abren las bocas rabiando
de la sangre que han bebido,
los colmillos regañando (...)

En su respuesta, Gil Arribato culpa también a Mingo del mal estado de cosas, debido a su pasividad y amodorramiento, y pronostica la llegada de grandes males, en figura de tres perras rabiosas, el hambre, la guerra y la peste:

–¡A la he, Revulgo hermano,
por los tus pecados penas!
Si no haces obras buenas
otro mal tienes de mano,
que si tú enhuciado fueses,
caliente tierra pacieses
y verdura todo el año;
no podrías haber daño
en ganados ni en mieses (...)
Cata que se rompe el cielo,
deszorrúmase la tierra;
cata que el nublo se cierra;
rebellado, ¿no has recelo?
Cata que verná el pedrisco
que lleve todo abarrisco,
cuanto miras de los ojos;
hinca, hinca los hinojos,
cuanto yo todo me cisco (...)
Yo soñe esta trasnochada,
de que estó estremuloso,
que ni roso ni velloso
quedará de esta vegada;
echa, échate a dormir,
que en lo que puedo sentir,
según andan estas cosas,
asmo que las tres rabiosas
lobas tienen de venir.
Tú conoces la amarilla,
que siempre anda carleando,
muerta, flaca, sospirando,
que a todos pone mancilla
y, aunque traga, no se harta
ni los colmillos aparta
de morder y mordiscar:
no puede mucho tardar
que el ganado no desparta.
La otra, mala, traidora,
cruel y muy enemiga,
de todos males amiga,
de sí mesma robadora,
que sabe bien los cortijos,

ni deja madre ni hijos
yacer en sus albergadas;
en los valles y majadas
sabe los escondredijos.
Y aun también la tredentuda,
que come los recentales
y no deja los añales
cuando un poco está sañuda,
meto que no olvidará
de venir y aun tragará
atambién su partecilla.
Dime, aquesta tal cuadrilla
¿a quién no espantará? (...)
Si tú fueses sabidor,
entendieses la verdad,
verías que por tu roindad
has habido mal pastor:
saca, saca de tu seno
la roindad de que estás lleno,
y verás cómo será,
que éste se castigará
o dará Dios otro bueno.
Cuido que es menos dañoso
el pacer por lo costero,
que lo alto y hondonero
juro a mí que es peligroso;
para mientes, que te cale
poner firme, no resbale
la pata donde pisares,
pues hay tantos de pesares
in hac lachrimarum valle.

En su versión impresa y más difundida, la obra consta de treinta y dos coplas (treinta y cinco en los manuscritos) de nueve versos octosilábicos. En este caso, la sátira es menos directa y procaz que en otros poemas, y la forma alegórica le añade cierta calidad literaria, resaltada también por las glosas de que sería objeto, entre ellas, la más divulgada de Fernando de Pulgar.

Un gran acierto estilístico de las *Coplas* es la utilización del habla rústica en que se expresan los pastores, con abundancia de términos dialectales y deformaciones idiomáticas. Es un uso acorde con las normas retóricas, que dictaban ese estilo humilde cuando se trataba de personajes bajos como los pastores. En adelante, sería muy imitado en la literatura española, especialmente en el teatro, que durante mucho tiempo, en sus églogas, farsas y autos, tuvo como protagonista al pastor. La obra se ha atribuido a diversos autores, entre

ellos a Fray Íñigo de Mendoza, atribución que basa uno de sus argumentos en que precisamente utilizó también aquella habla rústica en un pasaje pastoril de su *Vita Christi*. Por su acerada crítica contra el rey y su tono apocalíptico, más propio nos parece atribuirlas al círculo de Alonso de Palencia.

3.4. Las *Coplas del tabefe*

Emparentadas con las *Coplas de Mingo Revulgo* y dentro del género alegórico pastoril, se muestran las llamadas *Coplas del tabefe*, que comienzan:

Abre, abre las orejas,
escucha, escucha, pastor;
di, ¿no oyes el clamor
que te hacen tus ovejas?
Sus voces suben al cielo
quejando su desconsuelo,
que las trasquilas a engaño
tantas veces cada año
que nunca las cubre el pelo.
Tienes tres tresquiladeros,
cada cual con su tijera,
y dejas tales los cueros
que el ganado desespera,
y después que has tresquilado
alquilas todo el ganado
a peladores que van,
y si les ladra algún can,
arrójasle tú el cayado.

Como se observa, aquí también se simboliza al pueblo gobernado con un rebaño y al gobernante con un pastor. Pero el pastor no ha abandonado al rebaño, sino que lo esquilma, trasquila y empobrece una y otra vez. Tampoco hay diálogo con otros pastores, sino sólo una imprecación en segunda persona, mantenida a lo largo de todo el poema, con la que el autor denuncia y echa en cara al monarca su mal gobierno con el pueblo. El poema encubre también una crítica social y política, que responde a un sentimiento de malestar de los gobernados ante los atropellos de quien gobierna, en este caso, muy centrado en las quejas por la presión fiscal a la que se ven sometidos, a la que alude la imagen repetida de la trasquila del ganado:

Bastara que tresquilaras
con tu tijera la vieja
y de cada cual oveja
un vellocino sacaras,
que lana te sobraría
y el ganado medraría,
que con calor del estío
ni tampoco con el frío
del invierno moriría.
Has sacado tanta lana
que si dieres buena maña
hubieras hecho un manta
que cubrieras toda España,
mas como lo has repelado,
el viento te lo ha llevado,
que no era tu intención
dirigida a salvación
ni a provecho del ganado.

A los estragos del ganado contribuyen asimismo los lobos que trae por perros el pastor y que son sus consejeros, el lobo rapaz que es su privado o las sierpes rabiosas que simbolizan a los siete pecados:

O tú vives engañado
o piensas que somos bobos;
trayendo por perros, lobos
¿cómo medrará el ganado?
Andan por esas majadas
las ovejas degolladas
y comidos los corderos,
y tú, por solo los cueros,
dáslas por bien empleadas.
Traes un lobo rapaz
en hábito de cordero
porque en son de buena paz
pueda ser más carnicero,
y en la cueva do yacía
raíces crudas comía,
y después que entró lamiendo,
en tu hato anda mordiendo
los mastines cada día (...)

Tú tienes tanta caldera,
tanto del tarro y herrada,
tanto barquino y natera,
que es cosa demasiada,
y al sabor del paladar
no haces sino tragar
de la nata y del tabefe,
mas, como es vianda trefe,
nunca te puedes hartar (...)
Las siete sierpes rabiosas
han mordido y han sacado
las pastoras virtuosas
de todo tu dehesado,
con la serpiente rapante,
que es dragón, y muy tragante,
cabeza de todas siete,
y la otra que arremete
la cola siempre delantes (...)

Ante esos males, el autor se atreve a profetizar un cambio de situación a la altura de los años noventa:

Que en la rueda de Fortuna
en los cambios de ventura,
cuanto más se está segura
hace eclipse como luna;
pues de los ríos caudales
habemos visto señales
de males advenideros,
con otros malos agüeros
que demuestran grandes males.

El sol se pondrá turbado
en el año de noventa;
venteará cierzo nublado
porque ha de correr tormenta;
amostrarse ha una cometa
en manera de saeta,
pastor, sobre tu cabaña,
que hará temblar a España
según muestra tu planeta.

Por esta referencia cronológica y por el testimonio de la mayoría de los manuscritos que nos han transmitido las coplas, éstas se hubieron de componer en el reinado de los Reyes Católicos, conforme indica la rúbrica de algunas de esas versiones: "Coplas que se hicieron en Jerez de la Frontera en vida del rey don Fernando y de la reina doña Isabel sobre la gobernación del rey".

Frecuentemente se discuten juntas las tres series de *Coplas*, es decir, las de *Mingo Revulgo*, las del *Provincial* y las de la *Panadera*, aunque, en verdad, tienen muy poco de común. El *Revulgo* es de más pura concepción satírica; no señala por su nombre los blancos de su ataque, aunque es evidente que se dirige principalmente contra el Rey. Las *Coplas del Provincial* y las de la *Panadera* deben considerarse invectivas más bien que sátiras, puesto que van dirigidas contra individuos específicamente nombrados, pero difieren grandemente entre sí. Las dos ofrecen insultos, pero el *Provincial* es soez y burdo en sus ataques y carece de gracia en la mayoría de sus estrofas. La monotonía de su insistencia en la ruindad del linaje de sus víctimas y en la vileza de su vida sexual acaba por fastidiar al lector. El poema de *la Panadera* tiene su tanto de obscenidad, pero es más cómico, más variado y más regocijante. Es cruel, por supuesto, contra los verdaderos alevosos y cobardes, pero sólo se mofa de los presumidos y jactanciosos. Hoy día no nos importan los nombres ni en uno ni en otro de los vituperios, sino como anécdotas de la época. De las tres obras, la de *Mingo Revulgo* tiene mucho más alcance literario y más profundidad de sentimiento, pero las *Coplas de la Panadera* se leen con igual placer (Kenneth R. Scholberg, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971)

BIBLIOGRAFÍA

ALÍN, J. M. A. *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.

ALONSO, D. y BLECUA, J. M. *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid, Gredos, 1964.

ALVAR, M. *El romancero. Tradicionalidad y pervivencia*, Barcelona, Planeta, 1974.

ASENSIO, E. *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1970.

BELTRÁN, V. *La canción tradicional. Aproximación y antología*, Tarragona, Tarraco, 1976.

BÉNICHOU, P. *Creación poética en el romancero tradicional*, Madrid, Gredos, 1968.

BRODEY, V. *Las "Coplas de Mingo Revulgo"*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986.

CATALÁN, D. *Le épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Menéndez Pidal, 2000.

DI STEFANO, G. *Romancero*, Madrid, Taurus, 1993.

DÍAZ-MAS, P. *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1994.

ELIA, P. *Coplas hechas sobre la batalla de Olmedo que llaman las de la panadera*, Università degli Studi di Verona, 1982.

FRENK, M. *Entre folklore y literatura (Lírica hispánica antigua)*, México, El Colegio de México, 1971.

— *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid, Castalia, 1987.

MENÉNDEZ PIDAL, R. *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa Calpe, 1959.

— *Romancero Hispánico*, Madrid, Espasa Calpe, 1968, 2 vols.

— *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

PIÑERO, P. M., *Romancero*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

RINCÓN, E. *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1968.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid, Castalia, 1981.

ROMEU FIGUERAS, *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, Barcelona, CSIC, 1965, 2 vols.

SÁNCHEZ ROMERALO, A. *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Madrid, Gredos, 1969.

SCHOLBERG, K. R. *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid, Gredos, 1971.

TORNER, E. M. *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, Castalia, 1966.

CAPÍTULO 4

Modalidades de la prosa en el siglo XV

A lo largo del siglo XV se produce una notable renovación de las formas literarias en prosa y una apreciable ampliación de los géneros cultivados hasta entonces. Habrá, por tanto, géneros que evolucionen en su continuidad hacia nuevas modalidades, como ocurre con la historiografía o con el cuento y la narrativa ejemplar, que venían cultivándose de siglos anteriores. Y habrá géneros nuevos ahora instituidos, como la ficción sentimental y, en cierta medida, los libros de caballerías.

Aparte existe una amplia producción de lo que podríamos calificar como literatura humanística, constituida por tratados científicos, filosóficos, políticos o morales y, sobre todo, por una larga serie de traducciones de obras de la antigüedad clásica y de las literaturas romances modernas, especialmente la italiana. Entre sus autores principales, podrían citarse a don Enrique de Villena, Alonso de Cartagena o Alonso de Madrigal, el Tostado (a los que dedicamos un breve apartado al final del capítulo). Lo más importante de ese humanismo, todavía con un cierto lastre medieval y muy dependiente de la traducción de las obras clásicas al romance, fue la actitud de aproximación a los clásicos como modelos y el enriquecimiento de la lengua castellana por la incorporación de numerosos cultismos a su léxico y a su sintaxis.

La lengua literaria, en efecto, se fue moldeando y adaptando a cada uno de los distintos géneros y fue enriqueciendo sus posibilidades expresivas en un lento proceso de maduración, hasta llegar a la lengua precisa y clara, al castellano casi perfecto del Renacimiento. Podría decirse que todas aquellas inquietudes humanísticas culminan a fines de siglo con la obra filológica de Elio Antonio de Nebrija, quien, por un lado, instauraría la enseñanza del buen latín desterrando la que llamaba "barbarie" medieval y, por otro, escribiría la primera gramática de la lengua castellana, lo que su-

ponía una rotunda valoración y consagración de la lengua vulgar como lengua de cultura.

1. LA ESCRITURA DE LA HISTORIA

Alfonso X dejó escrita en su magna obra la más completa historia peninsular, concebida desde sus remotos orígenes hasta el presente. Sus sucesores sólo tuvieron que ocuparse ya de la historia contemporánea. El canciller Ayala, que escribió las crónicas de los reyes que conoció, de Pedro I a Enrique III, traería la historia al presente más inmediato, del que él mismo es testigo, y le añadiría rasgos subjetivos y perfiles individuales.

1.1. Las crónicas del siglo XV

En el siglo XV, continúan escribiéndose crónicas reales, tanto en los reinados de Juan II y Enrique IV, como en el de los Reyes Católicos. Desde la época de Juan II el cargo de cronista real pasó a manos de personas entendidas, como Alvar García de Santa María, Juan de Mena o Alfonso de Palencia, y fue progresivamente dignificado, siendo retribuido y institucionalizado. El cronista cobrará importancia intelectual y política, pero no siempre se sentirá identificado con la actuación del gobernante.

> En la historiografía medieval de la Península Ibérica no hay ningún siglo que pueda competir con el XV en variedad de formas y en las diversas maneras de abordar temas históricos (...) nunca antes había atraído tanto la atención de nobles, clero y clase letrada la historiografía en latín y lengua vernácula (...) Muchas de las obras individuales presentan, como era de esperar, una fusión tan compleja de tendencias antiguas y nuevas que todo intento de clasificarlas supone una injusticia a las intenciones del autor. Resulta impresionante, sin embargo, la cantidad creciente de historiografía no oficial, esto es, de historia escrita al margen de la cancillería real, que ofrece interpretaciones diversificadas y a menudo contradictorias de los acontecimientos pasados y contemporáneos. Es un testimonio de los cambios en la escena política y social, que se refleja tanto en los historiadores oficiales como en los independientes (Robert B. Tate, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970).

Del reinado de Juan II (1406-1454) poseemos, en efecto, una crónica real que cuenta su historia año tras año, y en la que intervienen varios cronistas. La primera parte de esta *Crónica de Juan II* comprende de 1406 a 1420 y es obra de **Alvar García de Santamaría**, hombre culto y documentado, perteneciente a una ilustre familia de conversos. La figura central de la historia es entonces don Fernando de Antequera, hermano de Enrique III, que sería regente del reino de Castilla y más tarde rey de Aragón. La crónica resulta así una exaltación del de Antequera, quien encarna la imagen del rey ideal, tanto por sus hazañas guerreras como por su actuación frente al papa cismático Benedicto XIII. La segunda parte llega hasta 1435 y, aunque se ha atribuido a otros autores, como Juan de Mena, es también obra de García de Santamaría, si bien a su redacción se superpone una revisión de otra persona que traslada el protagonismo a don Álvaro de Luna. La tercera parte, revisada en el reinado de los Reyes Católicos, es una justificación de los valores de la monarquía y su gran protagonista es Juan II, cuyos hechos políticos, jurídicos y diplomáticos, se describen con detalle, resaltando siempre su acierto y autoridad.

El episodio de la coronación de don Fernando de Aragón en el palacio de la Aljafería de Zaragoza es uno de los más famosos de la obra, pues, aparte la magnífica exaltación del monarca, documenta una espectacular ceremonia con elementos parateatrales:

> (...) Y cuando el dicho señor rey llego al aljafería, eran pasadas cuatro oras después de medio día, y descabalgó y subió en su cámara, y las gentes se entraron en la gran sala do había de comer. Y el dicho señor rey salió de su cámara vestido de un manto de oro enforrado en armiños, y su corona en la cabeza. Y el príncipe y el duque, sus hijos, llevaban delante la manzana y cetro de oro, y delante de él cien hachas de cera blancas ardiendo, y así se fue a sentar a la tabla do había de comer asentado en su muy rica silla, y de la en mano derecha comían los perlados y a la mano izquierda comían los señores príncipe de Girona y duque de Peñafiel, y un poco más bajo todos los otros grandes y en cada canto de mesa un perlado, y después los caballeros. Y en medio de la sala estaba un aparejador grande en do estaban las vajillas del señor rey, de oro y de plata dorada, con que el rey era servido a su tabla (...)
>
> Y aquí en esta sala fueron traídos a las dichas tablas muchas viandas y manjares de pavones y capones y gallinas, y diversos potajes; y delante de cada manjar, sus juegos, según que aquí diremos. Delante del primero manjar venía un muy hermoso grifo todo dorado, tan grande como rocín, y traía una corona de oro al pescuezo, e iba toda vía echando fuego haciendo lugar entre las gentes por do pasasen los manjares, que en otra manera no pudieran pasar tan aína ante las gentes.
>
> Y en esta gran sala estaban hechos encima de la puerta por do entraban a la dicha sala, un gran cadalso alto como manera de los cielos, que eran hechos en esta manera: era un andamio alto sobre la puerta y en medio de él estaban tres ruedas una sobre otra, y la del medio mayor que las otras, y de la una parte y de la otra de las ruedas había ocho gradas de cada parte todas las ruedas, y en llenadas y embutidas; y las ruedas y todo el andamio y las gradas eran de color del cielo, y encima de las ruedas, sobre la postrimera, había un cielo más alto que los otros, en el cual estaban dos niños muy bien guarnidos de paños de oro, y estaba el uno al otro poniendo una corona en la cabeza, a remembranza de cuando Dios coronó a Sancta María; las cuales tres ruedas estaban llenas de omes vestidos de paños blancos y con alas grandes doradas y con rostros sobrepuestos blancos a pareciencia de ángeles y tan hermosos que bien parecían ángeles. Y estas tres ruedas hacían movimiento la una contra la otra a manera de cielos cuando se mueven cada que querían. Y estos ángeles y arcángeles tocando estromen-

tos y cantando y haciendo muy extraños sones con farpas y guitarras y laúdes y rabés y órganos de pano, y otros estromentos de cuerda de gran solaz era de lo oír y ver; y maguer las ruedas de los cielos hacían movimiento, el cielo de encima de los niños estaban todavia quedos, que se no movían, y las cuatro gradas más altas estaban en ellas asentados príncipes y profetas y apóstoles, cada uno su señal en la mano por do era conocido.

El reinado de Enrique IV (1454-1474) fue historiado por varios cronistas, todos hombres de letras bien preparados. El más culto es **Alfonso de Palencia**, que escribe su historia en latín. Palencia poseía una sólida formación humanística adquirida junto Alonso de Cartagena y luego en Italia al servicio del cardenal Juan Bessarión. En 1456 es nombrado cronista real, pero pronto se aleja del rey y se orienta hacia el partido antienriqueño, tomando partido primero por el infante don Alfonso y luego por la princesa Isabel. Fue escritor de una gran variedad de géneros y temas, autor de epístolas, traducciones, obras gramaticales y tratados satírico-morales en forma alegórica. Como historiador su gran empresa fueron los *Gesta Hispaniensia* (los *Hechos de España*). De ellos escribió completas tres décadas, es decir, los años 1440 a 1474, y una cuarta década correspondiente al comienzo del reinado de los Reyes Católicos.

Palencia escribe una historia moderna, aprendida en los humanistas, en la que se contemplan los hechos encuadrados en amplios periodos (décadas), motivados en su encadenamiento y enjuiciados moralmente por el propio autor. Su actitud ante Enrique IV siempre fue muy crítica, por lo que hará una descripción de su reinado de tintes muy sombríos, en la que resalta sobre todo la decadencia y degradación moral del monarca y su reino.

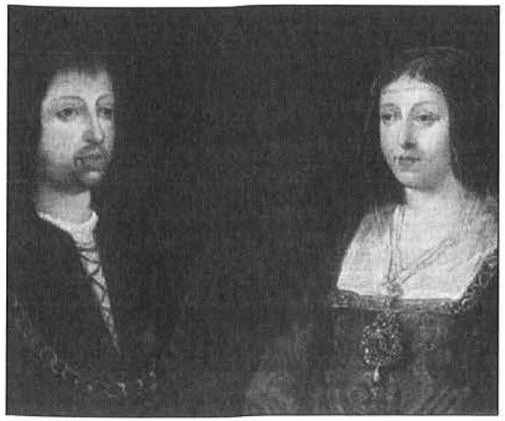
Más complaciente es la actitud de **Diego Enríquez del Castillo**, capellán y consejero real, autor de una *Crónica de Enrique IV*. Enjuicia a éste como un rey bondadoso y débil, engañado una y otra vez por los nobles más allegados, lo que provocará las continuas lamentaciones y exclamaciones del cronista. Posterior es la crónica de Lorenzo Galíndez de Carvajal, en la época de los Reyes Católicos, que ofrece una visión más templada del reinado de Enrique, aunque no deja de insistir en datos como la impotencia del rey y en la ilegitimidad de Juana la Beltraneja.

El retrato de Enrique IV por Diego Enríquez del Castillo, aun no pasando por alto muchos de los defectos e inclinaciones del monarca, es mucho más benevolente que el de otros historiadores contemporáneos:

> Era persona de larga estatura y espeso en el cuerpo y de fuertes miembros; tenía las manos grandes y los dedos largos y recios; el aspecto feroz, casi a semejanza de león, cuyo acatamiento ponía temor a los que miraba; las narices romas y muy llanas, no que así naciese, mas porque en su niñez recibió lisión en ellas; los ojos garzos y algo esparcidos, encarnizados los párpados: donde ponía la vista, mucho les duraba el mirar; la cabeza grande y redonda, la frente ancha, las cejas altas, las sienes sumidas, las quijadas luengas y tendidas a la parte de ayuso, los dientes espesos y traspellados, los cabellos rubios, la barba luenga y pocas veces afeitada, el tez de la cara entre rojo y moreno, las carnes muy blancas, las piernas muy luengas y bien entalladas, los pies delicados. Era de singular ingenio y de gran aparencia, pero bien razonado, honesto y mesurado en su habla; placentero con aquellos a quien se daba, holgábase mucho con sus servidores y criados, había placer por darles estado y ponerles en honra; jamás deshizo a ninguno que pusiese en prosperidad. Compañía de muy pocos le placía, toda conversación de gentes la daba pena. El tono de su voz dulce y muy proporcionado; todo canto triste le daba deleite, preciábase de tener cantores y con ellos cantaba muchas veces. En los divinos oficios mucho se deleitaba. Estaba siempre retraído; tañía dulcemente laúd, sentía bien la perfección de la música, los instrumentos de ella le placían. Era gran cazador de todo linaje de animales y bestias fieras, su mayor deporte andar por los montes y en aquellos hazer edificios y sitios cercados (...) Era lleno de mucha clemencia, de la crueldad ajeno, piadoso, a los enfermos caritativo y limosnero de secreto, rey sin ninguna ufanía, amigo de los humildes, desdeñador de los altivos. Fue tan cortés, tan mesurado y gracioso, que a ninguno hablando jamás decía de tú, ni consintió que le besasen la mano (...) Fue su vivir y vestir muy honesto, ropas de paños de lana del traje de aquellos sayos luengos y capuces y capas. Las insignias y cerimonias reales muy agenas fueron de su condición. Su comer más fue desorden que glotonía, por donde su complexión en alguna manera se corrompió, y así padecía mal de la hijada y, a tiempo, dolor de muelas; nunca jamás bebió vino. Tuvo flaquezas humanas de hombre y, como rey, magnanimidades de mucha grandeza (...) Tuvo muchos servidores y criados, y de aquellos hizo grandes señores, pero los más de ellos le fueron ingratos, de tal guisa que sus dádivas y mercedes no se vieron agradecidas ni respondidas con lealtad (...)

Del reinado de los Reyes Católicos fueron cronistas principales el citado Alfonso de Palencia, Diego de Valera, Fernando de Pulgar y Andrés Bernáldez. Palencia, que tan contrario había sido a Enrique IV, fue un decidido partidario de los Reyes Católicos, con quienes desempeñó misiones diplomáticas y mantuvo el título de cronista real hasta 1480. La cuarta década de sus *Gesta Hispaniensia* es la dedicada a los comienzos del reinado de los monarcas católicos y la guerra con Portugal. De los últimos años de su vida es el *Bellum Granatense*, donde continúa la historia de la guerra de Granada que había iniciado en una de sus décadas perdidas.

Mosén **Diego de Valera** (Cuenca, 1412-Puerto de Santa María, h. 1488) fue un caballero letrado, paradigmático representante del humanismo castellano del siglo XV. Autor de numerosos tratados de contenido moral y político, en los que, junto a una sabiduría pragmática, apunta un conocimiento de la antigüedad. Desempeñó cargos administrativos y militares, combatió en la guerra de Granada, recorrió cortes europeas y fue cronista y consejero real. Tras prestar servicios en las cortes de Juan II y Enrique IV, con los Reyes Católicos fue co-



rregidor de Segovia y alcaide del Puerto de Santa María, donde vivió sus últimos años. Es entonces cuando escribe muchas de sus obras y redacta la *Crónica de los Reyes Católicos*. Comprende ésta los catorce primeros años del reinado, de 1474 a 1488, y está dividida en dos partes, una en la que trata todo el problema sucesorio y la guerra con Portugal, y la otra que se ocupa de los sucesos la guerra de Granada. La crónica, escrita con cierta precipitación y desproporción en los detalles, ofrece un resultado valioso debido a la utilización de fuentes y materiales propios, y a la presencia del autor en el escenario de los hechos. Es autor también de la llamada *Crónica abreviada* o *Valeriana*, impresa en Sevilla en 1492 y luego muy difundida, que es un compendio general de la historia de España, de relativo valor documental, reducida a anécdotas y a breves relatos de sucesos con su correspondiente lección moral.

Madrileño de nacimiento, aunque de padre toledano, y de origen converso, **Fernando de Pulgar** (Madrid, h. 1430-Madrid, h. 1489) desempeñó sus primeras tareas administrativas y diplomáticas en las cortes de Juan II y Enrique IV. Pasó luego al servicio de la reina Isabel y fue secretario de los monarcas católicos. Disconforme con las primeras actuaciones de la Inquisición, se retiró de la corte a su casa de Toledo, y no regresa hasta que es llamado por la reina, que en 1482 le encomienda el puesto de cronista real y pasa a formar parte de su séquito, desde el que asistiría a diversos episodios de la guerra de Granada. La obra historiográfica de Pulgar está constituida por dos libros principales, los *Claros varones de Castilla*, publicado en 1486, y la *Crónica de los Reyes Católicos*, que sólo se difundió manuscrita y no llegó a publicarse impresa en la época. La *Crónica* está dividida en tres partes: la primera trata de los hechos que precedieron al reinado de los Reyes Católicos desde Juan II; la segunda hace relación de los primeros ocho años de gobierno de los monarcas; y la tercera narra los grandes episodios militares del reinado, que culminan con la conquista de Granada, aunque él deja de aparecer mencionado en 1489.

Pulgar concibe la historia en los términos que la había definido Cicerón, esto es, como testigo de los tiempos, luz de la verdad y maestra de la vida. Por eso, él, que vive la nueva edad que representa la monarquía de los Reyes Católicos y es su cronista e historiador oficial, se siente en la obligación de

dar testimonio y de exaltar las glorias de aquel reinado, lo que no le impide, sin embargo, que muestre su disconformidad con determinados acontecimientos como la implantación de la Inquisición contra los judíos y las medidas tomadas contra ellos. Siguiendo esa concepción ciceroniana, también entiende la historia como obra artística y tarea elevada y ejemplar, por lo que tratará de hermosear la historia con razonamientos y eficaces palabras. Los discursos, las cartas, las deliberaciones, las arengas intercaladas en la narración, serán bellos y eficaces procedimientos que enriquezcan el relato. Vemos así cómo los protagonistas de la historia cobran voz y, por medio de su palabra, relatan o vaticinan los acontecimientos. La narración aparecerá empedrada de estas formas breves y nos iremos encontrando, por ejemplo, con un discurso de la reina al rey sobre la gobernación del reino, con la carta de un fraile confesor al rey de Portugal amonestándole sobre sus pretensiones y ofreciendo una visión casi profética de lo que sucedió, o con el discurso de Gómez Manrique, alguacil mayor, a los toledanos sobre su participación en las parcialidades:

> ¡Oh digna y muy suficiente excusación de varones! Sois obedientes a los alborotadores que vos mandan robar y rebelar, y sois rebeldes a vuestro Rey que vos quiere pacificar y guardar. Y queréis dar a entender que la rebelión a los reyes y los robos que habéis hecho a vuestros ciudadanos, se deben imputar a los consejeros; como si vosotros no supiésedes que rebelar y robar son crímines tan feos que ninguno los debe cometer traído por fuerza ni menos por engaño de aquellos que decís que vos guían; a los cuales si vosotros tenéis por principales guiadores, mucho erráis por cierto en la guía verdadera; porque sus principios de estos principales son soberbia, y sus medios invidia, y sus fines muertes y robos y destruiciones. Así que menos podéis vosotros escusaros de culpa consintiendo que ellos de pena consejando. Verdaderamente creed, que si cada uno de vosotros tuviese a Dios por principal, estos que llamáis principales, ni ternían autoridad ni serían creídos como principales; antes como indinos y dañadores serían apartados no solamente del pueblo mas del mundo, pues tienen las intenciones tan dañadas que ni el temor de Dios los retrae ni el del rey los enfrena, ni la conciencia los acusa ni la vergüenza los impide ni la razón los manda ni la ley los sojuzga. Y con la sed rabiosa que tienen de alcanzar en los pueblos honras y riquezas, careciendo del buen saber por do las verdaderas se alcanzan, despiertan alborotos y procuran divisiones para los adquirir, pecando y haciendo pecar al pueblo. El qual no puede tener por cierto quieto, ni próspero estado, cuando lo que estos sediciosos piensan, dicen, y lo que dicen, pueden , y lo que pueden osan, y lo que osan ponen en obra, y ninguno de vosotros se lo resiste. ¡Oh infortunados aquellos, cuya memoria de tales crímines queda a los vivientes! (...) ¡Oh ciudadanos de Toledo, pleito viejo tomáis por cierto y querella muy antigua, no aún por nuestros pecados en el mundo fenecida, cuyas raíces son hondas, nacidas con los primeros hombres, y sus ramas de confusión que ciegan los entendimientos, y las flores secas y amarillas que afligen el pensamiento, y su fruto tan dañado y tan mortal que crió y cría la mayor parte de los males que en el mundo pa-

san y han pasado, los que habéis oído y los que habéis de oír. Mirad agora cuánto yerra el apasionado de este error: porque dejando de decir cómo yerra contra la ley de natura, pues todos somos nacidos de un padre y de una madre y hubimos un principio noble, y especialmente contra aquella clara virtud de la caridad que nos alumbra el camino de la felicidad verdadera; habéis de saber que se lee en la Sacra Escritura que hubo una nación de gigantes que fue por Dios destruida porque, según se dice, presumieron pelear con el cielo (...)

Andrés Bernáldez era extremeño de origen y pasó casi toda su vida en Sevilla, donde fue cura de la villa de Los Palacios de 1488 a 1513 y capellán del arzobispo Diego de Deza, confesor de la reina. Bernáldez, cristiano viejo, es bastante contrapuesto al converso Fernando de Pulgar. La historia que escribe es mucho menos pretenciosa, sin ningún soporte retórico ni de teoría historiográfica. Es una historia más sencilla, compuesta por alguien que no es cronista de oficio pero que escribe afanosamente para que quede memoria de los hechos y los conozcan las gentes a quienes habitualmente no llegan las obras de los cronistas. Su *Crónica de los Reyes Católicos*, elaborada a partir de la observación y experiencia personal, así como de la información que le proporcionaron personajes notables con quienes trató, resulta una crónica bastante original, rica de noticias, fresca y amena de leer. La notoriedad de sus informantes también le presta un valor especial, pues entre ellos estuvo el propio Cristóbal Colón, a quien hospedó en su casa. Son muy vivas y coloristas sus descripciones de sucesos de la vida de la familia real acaecidos en Sevilla, de episodios de la guerra de Granada o de la conquista de Canarias, de las que introduce una curiosa descripción:

Las islas de Canarias son siete, situadas dentro en el mar Océano, más vecinas y cercanas de tierra de África que de otra tierra; yendo de Cádiz a ellas queda la tierra a la mano siniestra; son vecinas a la tierra de la más pequeña algunas quince leguas y algunas treinta leguas, y algunas cincuenta leguas, poco más o menos. La más pequeña linda con la tierra de Tagaos y Desa. Es la primera isla, como van da Castilla, Lanzarote, que es tierra de mucho pan y ganado, especialmente cabras; es tierra para plantar viñas y árboles, salvo que no las ponen por el mucho ganado que los comen y destruyen; no tienen aguas dulces, beben los hombres y ganados aguas llovedizas que cogen en cisternas que llaman maretas; es tierra de muchos conejos y palomas, pocos vecinos y moradores menos de ciento, buenos pescados, hay desde Cádiz allá doscientas leguas. Es luego Fuerte Ventura: llámase la población el Valle de Santa María; es tierra de muchas aguas dulces de ríos, hay muchas cabras, pocas vacas, parras de uvas, huertas, almendras y otros árboles; está tres leguas más allá de Lanzarote. Gran Canaria es luego, que es grande isla, muy virtuosa, de muchas aguas y ríos dulces, y muchos cañaverales de azúcar, y tierra de mucho pan, trigo y cebada y vino, e higuerales y muchas palmas de dátiles, y es tierra para muchas plantas, tiene buenas viñas y muchos conejos; está diez y ocho leguas adelante de Fuerte Ventura. Tenerife es luego, que es tierra muy virtuosa de pan y ganados, y de aguas dulces, donde hay una sierra de las más altas del mundo, que ven encima de ella algunas veces arder llamas de fuego como hace el Monjebel en Cecilia; es grande isla; había en ella nueve reyes y nueve parcialidades que sojuzgaban toda la otra gente, es tierra de mucho pan, como dicho es, y muy aparejada para plantar viñas y huertas y todas las otras cosas necesarias a la vida de los hombres; está doce leguas adelante de la Gran Canaria. La Gomera es luego seis leguas de Tenerife; es muy virtuosa tierra de pan, y de ganados, y de azúcares y aparejada para plantar viñas y árboles de todas plantas. La Palma es luego y es tierra de mucho pan y azúcar, y aguas dulces de la calidad de la Gomera, hay en ella pastel y no hay en todas estas islas; Archila está cuatro leguas adelante de la Gomera, y no hay pastel sino en ella. El Hierro es la cabeza de todas y más lejos es tierra áspera a lugares; tiene muchos puercos, y de todos ganados hay en ella; no tiene ningunas aguas dulces, salvo de cisternas y maretas, del agua lluvia beben los ganados. En esta isla hay una gran maravilla de las del mundo, que el pueblo bebe del agua que un árbol suda por las hojas. Hay un árbol de manera de un álamo, y es verde toda vía, que nunca pierde la hoja, y su fruto que da es unas bellotillas que amargan como hiel, y si las comen son medicinales y no hacen daño al cuerpo, y es de altura de una lanza mediana; tiene grandes ramas y copa; es de gordor cuanto pueden abrazar dos hombres; el pie de él suda maravillosamente gotas de agua continuamente, que caen en una alberca que está abajo de él, de tal manera que una gota de agua no se puede perder. De allí han abasto de agua toda la que pueden beber todos los de la isla, que solía haber ochenta vecinos, y todos y sus casas son hartos y abastados de aquel árbol; son las hojas y color como de laurel, sino que son un poco mayores. No hay en todas siete islas árbol de aquella natura, ni en toda España; ni hay hombre que otro tal haya visto en parte ninguna; y por esto parece bien que es misterio de Dios, y que quiso dar allí aquel agua de tal manera por dar consolación a las gentes que en otro tiempo allí fueron echadas, donde otro pozo ni fuente dulce se halló jamás ni halla.



Particular interés tienen los catorce capítulos dedicados al descubrimiento de América. En ellos da cuenta de toda la historia colombina, desde el nacimiento de Colón y su llegada a la Península hasta su muerte, así como de

sus viajes y sus sucesivos descubrimientos. De nuevo el relato tiene la frescura, si no de lo visto y experimentado, sí de lo que le han contado desde una experiencia directa, que aquí seguramente ha sido el relato del propio almirante o la lectura de sus diarios.

1.2. Biografías

El género historiográfico más característico será el relato biográfico, bien individual en forma de crónica particular de personajes privados y de mayor o menor relieve en la historia contemporánea, bien colectivo en forma de galerías o retratos.

La primera modalidad, la biografía de personajes particulares era rara en la tradición castellana. Prácticamente sólo el Cid había tenido una biografía individual en latín y siglos atrás, la *Historia Roderici*, de comienzos del siglo XII. Sobre ese mismo tipo de personaje histórico y legendario del pasado se escribe ahora una curiosa *Crónica del rey don Rodrigo* o *Crónica sarracina*, de Pedro del Corral, hacia 1430. En ella se narran los hechos del reinado del rey don Rodrigo, desde su elección hasta la derrota en el río Guadalete y, en una segunda parte, la conquista de España por los moros, los inicios de la reconquista por Pelayo y la penitencia del rey. Con esos sucesos se intercalan otras largas historias, como la de la expedición de su vasallo Sacarus al ducado de Loreina o la de los amores de Favila y Luz. La crónica, que adopta el esquema de la crónica real, abunda sobre todo en descripciones de hechos de armas y relatos caballerescos y fabulosos, sin que falte una proyección crítica al reinado de Juan II de la situación que condujo a la pérdida de España.

1.2.1. El Victorial

La historia individual, estrechamente vinculada a las corrientes humanísticas, deja en el siglo XV castellano ejemplos muy notables, como la *Crónica de don Álvaro de Luna*, el poderoso valido de Juan II; los *Hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, interesante documento sobre la vida en una corte de frontera en tiempos de Enrique IV, regentada por este refinado condestable de Castilla, muy aficionado a la fiesta y a la ceremonia; y *El Victorial*, obra de Gutierre Díez de Games, que refiere la biografía de don Pero Niño, conde de Buelna.

El Victorial es la crónica de un caballero particular, pero envuelta, por así decir, en un tratado general sobre la caballería y sus orígenes, que viene a ocupar los primeros capítulos. En ellos se trata, por ejemplo, de los cuatro mayores príncipes del mundo (Salomón, Alejandro, Nabucodonosor y Julio César), de la leyenda del palacio de Hércules en Toledo y el castigo del rey

don Rodrigo por su ambición, de los nueve de la fama (Josué, David, Judas Macabeo, Godofredo de Buillón, Carlos Martel, Carlomagno, Fernán González, el Cid y Fernando III), o el milagro de la palma, que se inclinó para ofrecer fruto a la Sagrada Familia y Cristo la enalteció como árbol del Paraíso y símbolo de victoria para el caballero. Con la exaltación del oficio de caballero y la descripción de las penalidades de su vida guerrera, se cierra esta parte de la obra:

> No son todos caballeros cuantos cabalgan caballos, ni cuantos arman caballeros los reyes no son todos caballeros. Han el nombre, mas no hacen el ejercicio de la guerra. Porque la noble caballería es el más honrado oficio de todos, todos desean subir en aquella honra. Traen el hábito y el nombre, mas no guardan la regla. No son caballeros. mas son afantasmas y apóstatas. No hace el hábito al monje, mas el monje el hábito. Muchos son llamados y pocos los es cogidos. Y no es ni debe ser en los oficios oficio tan honrado como éste es, ca los de los oficios comunes comen el pan holgados, visten ropas delicadas, manjares bien adobados, camas blandas, sahumadas. Échanse seguros, levántanse sin miedo, huelgan en buenas posadas con sus mujeres y sus hijos y, servidos a su voluntad, engordan grandes cervices, hacen grandes barrigas. Quiérense bien por hacerse bien y tenerse viciosos. ¿Qué galardón o qué honra merecen? No ninguna. Los caballeros en la guerra comen el pan con dolor. Los vicios de ella son dolores y sudores: un buen día entre muchos malos. Pónense a todos los trabajos, tragan muchos miedos, pasan por muchos peligros, aventuran sus vidas a morir o vivir. Pan mohoso o bizcocho, viandas mal adobadas. A horas tienen, a horas no nada. Poco vino o no ninguno. Agua de charcos y de odres. Las cotas vestidas, cargados de hierro. Los enemigos al ojo. Malas posadas, peores camas. La casa trapos o de hojarascas. Mala cama, mal sueño. "¡Guarda allá!" "¿Quién anda ahí?" "¡Armas, armas!". Al primer sueño, rebatos. Al alba, trompetas: "¡Cabalgar, cabalgar!" "Vista, vista de gente de armas!" "¡Escuchas!, ¡escuchas!, ¡atalayas!, ¡atajadores!, ¡algareros!, ¡guardas!, ¡sobreguardas!" "¡Helos, helos!" "¡No son tantos!" "¡Sí son tantos!" "¡Vaya allá!" "¡Tome acá!" "¡Tornadvos acá!" "¡Idvos allá!" "¡Nuevas, nuevas!" "Con mal vienen estos" "¡No traen" "¡Sí traen!" "¡Vamos, vamos!" "¡Estemos!" "¡Vamos!". Tal es su oficio: vida de gran trabajo, alongados de todo vicio. Pues los de la mar, no ha igual de su mal. No acabaría en un día su laceria y gran trabajo, que dicha es la honra que los caballeros merecen y grandes mercedes de los reyes por las cosas que dicho he.

A continuación pasa a contar la vida de un caballero castellano, nunca vencido, entregado al arte de la caballería, merecedor de la palma de victoria y de que sus hechos queden en escritura. Tal es don Pero Niño, conde de Buelna, de cuyas hazañas fue testigo directo y compañero el cronista. Descendiente de la casa real francesa, se educó en la corte castellana por un hombre sabio y entendido en la caballería. Desde los catorce años participa en empresas guerreras, como el cerco de Gijón, acompaña al rey a Sevilla, interviene en la guerra de Portugal, participa en una justa en Viseo y mantiene

duelo con el portugués Gómez de Domalo en Tuy, que con tintes heroicos describe la crónica:

> En aquel tiempo cercó el rey de Portugal la ciudad de Tuy, que es en Galicia. El rey de Castilla ayuntó su hueste y envióla con don Ruy López de Ávalos. Y llegaron al Padrón, y hubo discordia entre los caballeros de Castilla y, si estonce Pero Niño fuera creído aunque era mozo, la ciudad fuera acorrida y no se perdiera aquella vez. Pero no la acorrieron, por cuanto don Juan García Manrique, arzobispo de Santiago, quedaba en las espaldas, que estaba diviso del rey, y habíase alzado con Pontevedra, e hizo alzar otros castillos en aquella tierra de Galicia. Si no, no fuera tomada (...) Y llegó allí Pero Niño, encima de un caballo. Y las armas que traía eran una cota y un bacinete con camal, según que estonce se usaba, y unas canilleras y un adarga muy grande de barrera, que le habían dado en Córdoba por muy hermosa, que había seído del buen caballero don Egaz. Y allí fue tan grande la priesa y el ferir de amas las partes, que era una fuerte cosa de ver. Y luego en comenzando la pelea, hirieron el caballo a Pero Niño; y púsose a pie, y tomó la delantera de la gente, dando e hiriendo de tan fuertes golpes del espada, que el que ante él se paraba bien le hacía entender que no lo había con mozo, mas con hombre fuerte y acabado. Allí hacía golpes muy señalados, en que llevaba y cortaba grandes pedazos de escudos, y a otros daba muy fuertes espadadas en las cabezas, y a otros que venían armados, a unos derrocaba y a otros hacía hincar las manos en tierra y les hacía, mal su grado, dejar la calle y retraer atrás. Era allí, de parte de la villa, un peón muy famoso, que llamaban Gómez de Domalo, era hombre muy recio. Éste afincaba muy fuertemente a Pero Niño, y le había dado muy fuertes golpes. Y Pero Niño había muy gran codicia de llegar a él a lo herir, mas el Gómez se escudaba de un escudo que traía muy de ventaja, en manera que no le podía herir. Y una vez se juntó tanto con él Pero Niño y él con él, que se vinieron a dar tan fuertes golpes de las espadas por encima de las cabezas, a que dijo Pero Niño que de aquel golpe le hizo saltar las centellas de los ojos. Y Pero Niño dio al Gómez tal golpe por encima del escudo que le hendió bien un palmo en la cabeza hasta los ojos, y allí quedó Gómez Domalo. Estando haciendo Pero Niño en los deservidores de su señor el rey como hace el lobo entre las ovejas cuando no han pastor que las defienda, vínole una saeta que le dio por el pescuezo. Mas esta ferida hubo él luego en el comienzo, que le traía el camal cosido con el pescuezo. Y tanta era la su voluntad en dar fin a lo que había comenzado, que poco o nada sintía la herida, aunque le estorbaba mucho al volver del pescuezo. Y de allí comenzó su pelea más recio que de ante, tanto que en poca de hora les hizo dejar la calle y les hizo entrar por la puente contra la villa. Y una cosa que más le estorbaba era que traía muchas veces muchas lanzas fincadas por el adarga. Allí, veyendo los de la villa el gran daño que hacía, desarmaron en él muchas ballestas a par, como quien las lanza a un toro cuando anda corrido en medio de la plaza. Diole un fuerte viratón por medio del rostro, que él tenía descubierto, que le apuntó cerca de la otra parte, por las narices. de que él se sintió mucho, tanto que le atordeció, si no que le duró poco y acordó luego. Y con el gran dolor que sintió, tornó muy más bravamente a ellos, más que nunca ante fuera. Estaban unas gradas a la puerta de la puente, y por las subir aquellas gradas se vio Pero Niño en gran trabajo. Allí sufrió muchos golpes de espadas en los hombros y en la cabeza, y a la fin por fuerza se las hubo de subir. Y tanto juntaba con ellos, que a la veces le tocaban en el viratón que traía por las narices, donde él había gran dolor. Y acaeció que uno, por se escudar de él, le dio con el escudo tan gran golpe en el viratón que se lo hizo entrar en la cabeza más que no estaba de antes. Y ansí, todos cansados de amas las partes, dejaron la pelea. Y cuando Pero Niño salió de la pelea, la su buena adarga toda era ya cortada y hecha piezas, y la espiga del espada torcida. a hora de quebrar y descabezar, y toda mellada, hecha sierra, tinta en sangre.

Tras contraer casamiento con Constanza de Guevara y vivir un tiempo en Galicia, Enrique III le encarga aparejar galeras para emprender campaña contra los corsarios en el Mediterráneo. Recorrerá así diversos lugares costeros, de Marsella a Túnez o de Cartagena a La Rochela. Luego de justar en París y participar en campañas por el norte de Francia y Bretaña, regresará por Santander a Madrid, donde es recibido por el rey, que le arma caballero. Intervendrá luego en la guerra de Granada, en las campañas de Setenil y Ronda, llega a ser capitán de la guardia real y protagoniza un amor apasionado y novelesco con Beatriz de Portugal, con quien casa en secreto, ante la oposición del regente Fernando de Antequera, que la había desposado con su hijo el infante don Enrique y la confinará en prisión, aunque terminará concediendo perdón a los amantes.

El estilo literario de la obra siempre ha sido muy encarecido por la crítica, que ha visto en él una gran precisión y claridad descriptiva y una gran riqueza de vocabulario, especialmente el de habla marinera:

> Gutierre Díaz [de Games] supo pintar con estilo diáfano, de gran fuerza expresiva, un retablo multiforme, compuesto por deliciosos cuadros de vida caballeresca gótica; mantener, a través del rico lenguaje de la marinería, la frescura de ese noticiario veraz que convierte *El Victorial* en antecedente de los diarios de a bordo colombinos y poscolombinos; componer un colorista vitral donde queda reflejada la imagen simbólica del mundo compartida por parte de la nobleza castellana de su tiempo. La viveza, precisión, claridad de esa prosa expresiva y a veces exquisitamente elegante son testimonio y fruto de una opción estilística y de un encuadramiento genérico. Se trata de cualidades que comparte *El Victorial* con la prosa de la *Crónica de Juan II* y con algunas de las cartas de frontera o de campaña estudiadas, en las cuales no sabemos qué alabar más, si el enorme valor documental o la fineza de la pieza literaria. Dentro de ese grupo, *El Victorial* se singularizará, sin embargo. Esencialmente, sin salir de la prosa histórica, por el uso de una determinada jerga. la parla marinera, el lenguaje de los marinos. Pero, además, por el empleo, en los episodios novelizados y doctrinales complementarios a la acción principal, de una serie de "desviaciones" respecto a la norma

lingüística de la cronística oficial, que aparecerán como ropaje retórico y que vamos a repasar diferenciando entre digresiones, arengas, epístolas. rasgos de lenguaje novelesco, imágenes hiperbólicas y, finalmente, indicios de conciencia lingüística (Rafael Beltrán Llavador, Introducción a la ed. de Gutierre Díez de Games, *El Victorial*, Madrid, Taurus, 1994)

1.3. Semblanzas y retratos

La otra modalidad de la prosa biográfica es la de las semblanzas, galerías o retratos. Se trata de un género que pone ahora en circulación el humanismo en su empeño por difundir también la historia del individuo particular en sus rasgos caracterizadores y esenciales.

1.3.1. Las Generaciones y semblanzas

De este arte del retrato literario, el primer autor de la época fue **Fernán Pérez de Guzmán** (1379-1460), noble letrado de la corte de Juan II que, enfrentado a don Álvaro de Luna y desengañado de la política, se retiró al cultivo de las letras y a la práctica de un cierto espiritualismo cristiano. Aparte de una notable obra poética, fue autor del tratado titulado *Generaciones y semblanzas*, en el que traza la biografía de treinta y cuatro señores y prelados de las cortes de Enrique III y de la de Juan II. Pérez de Guzmán, muy crítico con la historia al uso por poco verdadera y excesivamente complaciente, propone que la nueva historia sea escrita por alguien sabio y discreto, que haya sido testigo de los hechos o disponga de buenas fuentes y que no la publique en vida del personaje historiado. Preocupado por la justa distribución de la fama, única recompensa al comportamiento humano, la valoración del individuo no dependerá ya de la nobleza de sangre.

Su libro resultará así un conjunto de perfiles biográficos de personajes contemporáneos, pero ya difuntos, merecedores de la fama y de la perpetuación en lo escrito, por mérito de su condición individual. Para esa valoración, Pérez de Guzmán recurre a la aplicación de un esquema invariable consistente en el análisis pormenorizado del linaje, los rasgos físicos y las inclinaciones morales de cada personaje, cuadro que se completa con los datos de su edad y fecha de su muerte. Los retratos físicos y morales así conseguidos resultan de gran plasticidad y atractivo, de manera que el personaje, lejos de quedar reducido a símbolo de una virtud o vicio, se nos muestra en toda su complejidad individual.

Todas esas características pueden apreciarse, por ejemplo, en el retrato de don Enrique de Villena. Refiere primero su linaje, remontándose a su padre y a su abuelo, y menciona también a su madre, hija bastarda de Enrique II. Describe después brevemente sus rasgos físicos: pequeño de cuerpo, grueso, rostro blanco y colorado. Y pasa a sus cualidades morales: inclinación a las ciencias y artes, pero no a la caballería ni a los negocios; dedicación a la astrología y las artes divinatorias; sutil en la poesía, historiador y conocedor de muchas lenguas. En lo material, comía mucho y era inclinado al amor de mujeres. Murió en Madrid, a la edad de cincuenta años. El resultado es el retrato de un hombre nuevo, no dedicado a la caballería ni a los negocios del mundo, sino a los nuevos saberes de la poesía, las diversas lenguas y hasta a la astrología y las artes mágicas:

> Don Enrique de Villena fue hijo de don Pedro, hijo de don Alonso, marqués de Villena, que después fue duque de Gandía. Fue este don Alonso, marqués, el primero condestable de Castilla, y hijo del infante don Pedro de Aragón. Este don Enrique fue hijo de doña Juana, hija bastarda del rey don Enrique el segundo, que la hubo en una dueña de los de Vega. Fue pequeño de cuerpo y grueso, el rosto blanco y colorado y, según lo que la experiencia en él mostró, naturalmente fue inclinado a las ciencias y artes más que a la caballería y aun a los negocios del mundo ceviles ni curiales. Ca no habiendo maestro para ello ni alguno lo costriñiendo a aprender, antes defendiéndogelo el marqués, su abuelo, que lo quisiera para caballero, él en su niñez, cuando los niños suelen por fuerza ser llevados a las escuelas, él contra voluntad de todos se dispuso a aprender. Tan sutil y alto engenio había que ligeramente aprendía cualquier ciencia y arte a que se daba, ansí que bien parecía que lo había a natura. Ciertamente natura ha gran poder y es muy difícil y grave la resistencia a ella sin gracia especial de Dios. Y de otra parte ansí era este don Enrique ageno y remoto, no solamente a la caballería, mas aun a los negocios del mundo y al rigimiento de su casa y hacienda, era tanto inhábile y inabto que era gran maravilla. y porque entre las otras ciencias y artes se dio mucho a la estrología, algunos burlando dicían de él que sabía mucho en el cielo y poco en la tierra. Y ansí con este amor de las escrituras, no se deteniendo en la ciencias notables y católicas, dejóse correr a algunas viles y raheces artes de adevinar y intrepetrar sueños y estornudos y señales y otras cosas tales que ni a príncipe real y menos a católico cristiano convenían. Y por esto fue habido en pequeña reputación de los reyes de su tiempo, y en poca reverencia de los caballeros. Toda vía fue muy sotil en la poesía y gran estoriador, y muy copioso y mezclado en diversas ciencias. Sabía hablar muchas lenguas, comía mucho y era muy inclinado al amor de las mujeres. Murió en Madrid, en edad de cincuenta años.

1.3.2. Los Claros varones de Castilla

Fernando de Pulgar, por su parte, lleva a cabo también la biografía abreviada de distintos caballeros y prelados de su tiempo, encabezados por el rey Enrique IV. Todos son personajes contemporáneos que él ha conocido, pero que ya no existen, por lo que puede hablar de ellos con bastante libertad. Allí están los representantes de las familias más ilustres de la nobleza castellana, de antiguo linaje y de ilustre y vigorosa descendencia todavía en sus días, como los Mendoza, los Velasco, los Manrique, los Estúñiga o los Enríquez,

de quienes desciende el propio rey Fernando. Muchos de esos linajes representan a una nobleza joven, activa y ambiciosa: el primer conde de Alba, el primer marqués de Villena, el primer duque del Infantado, el primer conde de Cifuentes, el primero de Medinaceli. Todos sobresalen por sus hazañas y por sus servicios a la corona, y varios por su lealtad a Isabel, como los Mendoza, los Alba de Liste o los Manrique. Junto a éstos, recuerda también Pulgar a nobles de rango inferior, miembros de órdenes militares o caballeros que hicieron armas en Castilla o en lejanas tierras (Suero de Quiñones, Juan de Merlo, Diego de Valera). En cuanto a los prelados, por último, su interés se centra en los más altos representantes de Roma (cardenales y arzobispos, como Juan de Torquemada y Juan de Carvajal, y Alonso Carrillo y Alfonso de Fonseca) y en los del linaje de judíos conversos o los que defendieron con sus escritos los derechos de los descendientes de ese linaje, como Alonso de Cartagena o Francisco de Toledo.

En el retrato de esos personajes, Pulgar no hace sino seguir la tradición y las pautas retóricas de la descripción de personas. Los rasgos físicos, en efecto, son muy parcos (alto de cuerpo, de gesto "fermoso", cabello cano, ojos prietos, nariz afilada, cabeza grande, pescuezo corto, miembros bien proporcionados, habla graciosa y palaciana o ceceosa). Todo ello responde a un planteamiento fisionomista (como en la antigüedad había instaurado Suetonio) en el que no se trata de evocar el físico particular sino de esbozar un breve retrato cuyos rasgos fuesen conformes al carácter y condición del personaje. La descripción moral, por su parte, se acomoda al esquema de las cuatro virtudes de la tradición aristotélica y cristiana: prudencia, justicia, fortaleza y templanza (agudo y prudente, franco y liberal, bueno y esforzado, hombre esencial). Todas y cada una de las virtudes concurren y adornan prácticamente a todos y cada uno de los personajes. El almirante don Fadrique, el conde de Haro o el marqués de Santillana se nos muestran como verdaderos y completos dechados de virtudes. Hasta el punto de que el autor se ve obligado a veces a reconocer las flaquezas humanas. Véase, por ejemplo, el retrato del conde de Medinaceli:



Don Gastón de la Cerda, conde de Medinaceli, fijo de don Luis de la Cerda, fue ombre delgado de cuerpo, de muy hermoso gesto y de mediana estatura, y bien conpuesta en la proporción de los mienbros. Çeçeava un poco. Su padre y avuelos fueron de linaje de los reyes de Castilla, decendientes por legítima línea, y asimismo de los reyes de Francia, y todos subcesivamente fueron condes de aquel condado de Medina, el cual condado, con otras villas y logares y tierras, fue dado a su trasvisavuelo, que era nieto del rey don Alfonso de Castilla, por el derecho que avía a estos reinos.

Este conde fue muy franco y procurava estar aconpañado de ombres fijosdalgo. y seyendo en hedad de veinte y cinco años, veyendo qu'el conde su padre seguía algunas parcialidades de cavalleros contra la voluntad del rey don Juan, y puesto en pensamiento trabajoso, porque si la opinión de su padre siguiese, creía errar a la lealtad que devía al rey y, si obedescía al rey, pensava errar a la obediencia paternal. Pospuestos los daños que del apartamiento de su padre se le siguieron, deliberó obedescer los mandamientos reales y sirvió a su rey todo el tienpo de su vida con tanta obediencia que la perseverancia que tovo en su servicio fue a otros enxenplo de lealtad. Y después que heredó la casa de su padre, sienpre bivió haciendo guerra a los contrarios del rey, y fue preso en su servicio en una batalla que ovo con los aragoneses, en la cual prisión estuvo algún tienpo; y recibió daños en su persona y hacienda, que sufrió como varón fuerte, reputándolos a prosperidad por ser en servicio de su rey. Este conde conosció bien quánto reluze la lealtad y la costancia en el cavallero, y quánto es fea la mácula del yerro cometido contra los reyes. Fue ombre vencido del amor de las mugeres y él fue amado dellas. Murió con grand honrra después que salió de la prisión, en hedad de cuarenta años.

A la parte moral del retrato, todavía se añade, de manera muy importante, la parte que diríamos histórica, desdoblada en linaje y hazañas protagonizadas por el biografiado. El linaje es un concepto muy amplio, una condición que adorna a todos los personajes, desde los que descienden de reyes (como el almirante don Fadrique o el conde de Medinaceli) o de la antigua nobleza castellana (como Haro o Santillana) a los descendientes de caballeros o escuderos hijosdalgo (como Rodrigo de Villandrando, Suero de Quiñones, Juan de Saavedra o Rodrigo de Narváez), o a los que son de linaje de labradores (como el obispo de Ávila y el obispo de Córdoba) o del linaje de los judíos conversos (como el cardenal Torquemada, el obispo de Burgos o el obispo de Coria).

Don Alfonso, obispo de Ávila, fue ombre de mediana estatura, el cuerpo espeso, bien proporcionado en la conpostura de sus mienbros. Tenía la cabeça grande, el gesto robusto, el pescueço un poco corto. Era natural de la villa de Madrigal, de linaje de labradores.

Desde sus niñez tovo inclinación a la ciencia, y creciendo en días creció más en deseo de aprender. Era ombre agudo y de grand memoria. Ovo principios en filosofía y theología. Aprendió en el estudio de Salamanca donde recibió ábito clerical. Fue observantíssimo en la orden que rescibió y de hedad de veinte y cinco años ovo el grado de magisterio. Y tanto resplandecía en ciencia y en vida onesta que como quier que avía otros de mayor hedad y de grand suficiencia, pero por sus méritos fue elegido para leer las cátedras de theología y filosofía y tovo grand continuación y perseverancia en el estudio, tan-

to que el tienpo que se pasava sienpre lo tenía presente. Porque gozava en la ora presente de lo que en la pasada avía aprendido. Tovo muchos diciplos y después que fue maestro nunca halló mostrador, porque ni se escusó jamás de aprender, ni fue acusado de aver mal aprendido. El papa, movido por la abilidad interior deste claro varón más que por suplicación exterior de otro, le proveyó de maestrescuela de Salamanca. Seyendo grand maestro en artes y theología se dispuso [a] aprender derecho canónico y cevil. Y fue en aquellas facultades bien instruto, y tan grande era la fama de su saber en todas ciencias que, estando en aquel estudio duró grand tienpo que venían a le ver ombres doctos, tan bien de los reinos estraños como de los reinos de España (...).

Era ombre callado y resplandecía más en él la lunbre de la ciencia que el florear de la lengua. Fue a Roma donde sostovo conclusiones de grand ciencia y alcançó fama de varón muy sabio, y fue mirado por el papa y por todos los cardenales como ombre singular en la iglesia de Dios. Este fizo muchos tratados de filosofía y theología y escrivió sobre el testo de la Sacra Escriptura una muy copiosa declaración y de grand dotrina que está oy en el monasterio de Guadalupe y en el estudio de Salamanca, en el cual verá quien bien la mirare, quánto este perlado abundava en todas ciencias y cómo es verdad lo que dél aquí se pedrica. El rey don Juan, que era un príncipe a quien plazía oír lecturas y saber declaraciones y secretos de la Sacra Escriptura, lo tovo cerca de sí y le fizo de su consejo y suplicó al papa que le proveyese del obispado de Ávila. Duró perlado en aquel obispado seis años y murió de hedad de cinquenta y cinco, conosciendo a Dios y con fama del más sabio ombre que en sus tienpos ovo en la iglesia de Dios.

Las hazañas que exalta, lógicamente son muy numerosas y variadas. Las más celebradas por Pulgar son aquellas que significan fidelidad al rey, bien en actos de guerra, bien en tiempos de paz. Del conde de Alba, por ejemplo, encarece su arrojo y lealtad a Juan II, tanto contra Aragón como en la guerra de Granada, de la que cuenta alguna batalla e incluso reproduce la arenga del conde. De Santillana igualmente encomia su intervención en las guerras civiles y en la guerra contra los moros, en hechos como el tan celebrado de la toma de Huelma. De Villandrando cuenta sus victorias al servicio del rey francés y su intervención en las guerras de Castilla, reclamado por Juan II, al que defiende en Toledo con su imponente partida de soldados. Del conde de Cifuentes, su intervención como embajador del rey en el concilio de Basilea, disputando al embajador inglés el puesto de preeminencia. En otros casos, la hazaña mayor del personaje consistió en su resistencia a la adversidad y a los designios de fortuna, como el almirante don Fadrique, vencido y desterrado tras intervenir en la batalla de Olmedo contra Juan II, pero luego perdonado y regresado, o el conde de Haro que también en su juventud padeció infortunios por tomar el partido del infante don Enrique frente a Juan II.

Pulgar ha querido presentar en los *Claros varones* una obra de glorificación de la vieja nobleza castellana y de algunos nuevos caballeros y prelados. A la luz de la historia verdadera y ejemplar, hace exaltación de su linaje, ya sea antiguo y noble, ya sea el de los nuevos judíos convertidos, pues concibe una sociedad

sin acepción de personas ni exclusión de ninguna. Junto a su linaje, exalta también sus condiciones o virtudes (que no son sino las cuatro tradicionales cristianas) y sus hazañas en hechos de armas o en ciencias y saberes. Con ello se perfila la existencia de una clase ilustre castellana, los *claros varones* de Castilla, que encarnan unos valores propios, en la tradición hispana y cristiana (linaje limpio sin favorecimiento de personas, virtudes cristianas, hechos de fidelidad al rey y guerra de reconquista). Con esos valores pueden medirse y incluso sobrepasar a los tenidos por modelos de conducta de la antigüedad.

2. LOS LIBROS DE VIAJES

Próximos a los escritos historiográficos se nos muestran los libros de viajes, que cobran ahora notable desarrollo y que contaban con famosos modelos europeos, como el *Libro de las cosas maravillosas de Marco Polo* o el *Libro de las maravillas del mundo* de John de Mandeville. A pesar de la escasez de medios, durante la Edad Media, peregrinos, mercaderes, embajadores o caballeros recorrían las partidas del mundo y dejaban muchas veces testimonio escrito de sus experiencias. Guías y relatos de peregrinos a Jerusalén, relaciones de misioneros y embajadores a Oriente, relatos de exploradores y aventureros y incluso viajes imaginarios, fueron los géneros más difundidos del relato viajero. En esos escritos lo importante era la descripción, el testimonio fiel de las experiencias, vividas o fingidas, insólitas o fantásticas, pero también la capacidad de transferirlo al lector, que se recreará y se sentirá partícipe de aquellas experiencias y andaduras. Tal vez esa capacidad de sugestión es la que presta al género unos rasgos compositivos muy característicos, como la construcción del relato conforme al trazado de un itinerario, la secuencia de un orden cronológico (que puede llegar a ser una crónica día por día) y de un orden espacial cuyos jalones principales son las ciudades, una narración lineal de ordinario en primera persona, y un elevado uso de reiteraciones y digresiones.

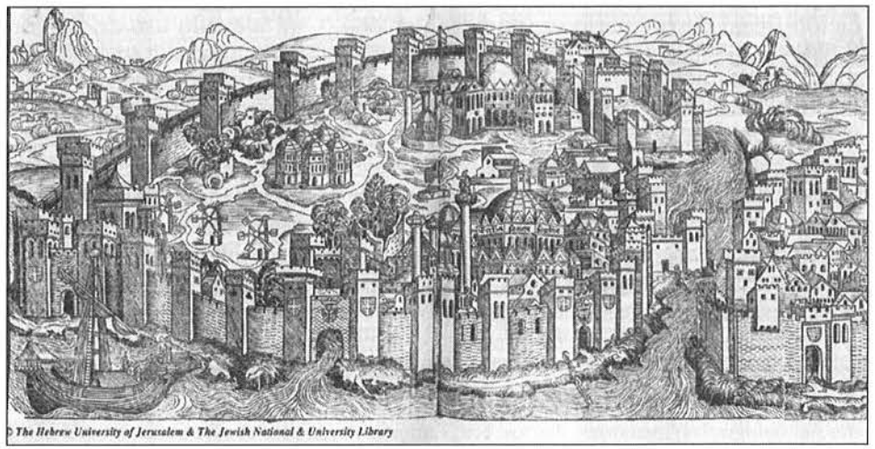
Los libros de viaje constituyen un género que, si hay ocasión, aparece en cualquier literatura. Cabe establecer una primera relación con el género epistolar, en las cartas en que alguien cuenta la experiencia de algún viaje, sólo que el que escribe un libro de viajes no se dirige a una única y determinada persona, sino a cualquiera que quiera leerlos, y además los libros de viajes son de mayor extensión. Y en muchos casos estos lectores forman un grupo social, relacio nado por intereses familiares, políticos o sociales. El libro de viajes se escribió con una intención y propósito. ¿Por qué se escribió? ¿Quiénes pensaba el autor que iban a ser sus lectores? Luego, más adelante, adquiere el valor significativo de documento, aprovechable como testimonio histórico o de otro orden. Por eso se integran pronto entre las fuentes históricas (...) Y datos sobre los viajes pueden encontrarse también en libros de cosmografía, de geografía histórica, en estudios sobre el comercio, la diplomacia, crónicas de sucesos particulares, autobiografías, memorias, diarios, etc. También sirven para el estudio de la etnología y

de los movimientos de población. Se consideran como un factor activo en el estudio de las relaciones entre los pueblos y las arte (Francisco López Estrada, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Laberinto, 2003)

2.1. La *Embajada a Tamorlán*

En el siglo XV contamos con dos muestras muy relevantes del género, como son la *Embajada a Tamorlán* y las *Andanzas y viajes* de Pero Tafur.

La *Embajada a Tamorlán* narra la misión diplomática que en 1403 envió Enrique III de Castilla a Tamorlán (Tamuberque), soberano asiático de origen mongol que poseía un gran imperio en Asia Central, cuya capital era Samarcanda, y que en 1402 había derrotado al emperador turco Bayaceto, gran amenaza para la cristiandad. La misión estaba integrada por tres personas principales, acompañadas de sus criados y ayudantes: fray Alonso Páez de Santamaría, teólogo dominico, Gómez de Salazar, de la guardia del rey, y el madrileño Ruy González de Clavijo, del séquito real y seguramente autor del libro. Redactado en tercera persona, como una crónica oficial, da cuenta de todos los lugares y tierras que, a lo largo de casi tres años, recorrieron estos embajadores, desde Cádiz a Samarcanda, y regreso. El itinerario tiene dos fases: una, por vía marítima, de Cádiz a Trebisonda, en los confines del mar Negro; y otra, por tierra, desde Trebisonda a Samarcanda, capital del imperio de Tamorlán. La primera es un viaje marítimo por las costas del Mediterráneo, Baleares, puerto de Gaeta, costa italiana hasta Mesina, Rodas, mar Egeo y la costa turca hasta Constantinopla y, pasado el invierno, a través del Bósforo y el mar Negro, Trebisonda. En la segunda fase, aún con más riesgos y dificultades, los embajadores se internan en tierra, por regiones de Armenia y Persia, recorren ciudades como Arzinga, Tauris, Soldania, o Rey



© The Hebrew University of Jerusalem & The Jewish National & University Library

(Teherán) y llegan a Samarcanda el 8 de septiembre de 1404, de la que partirán pasados dos meses y medio.

La *Embajada* es un interesante libro de viajes, con un riguroso orden cronológico que sigue prácticamente día por día, en el que se describen con gran precisión lugares y ciudades, y en el que proporciona cierta intriga el encuentro con Tamorlán, que es continuamente anunciado, rodeado de fascinación y misterio, pero que apenas se producirá sino de una manera muy fugaz y sin respuesta para el rey de España, con lo que la búsqueda resulta un tanto decepcionante y la maravilla termina desvaneciéndose.

Un rasgo de estilo muy característico es la atención al detalle, la minuciosidad descriptiva. El narrador pretende dar cuenta de todo, con gran morosidad y detenimiento, creando un ritmo lento, de cámara cinematográfica que pausadamente va recorriendo todas las cosas. Es éste también un procedimiento muy eficaz para la racionalización y transmisión de lo maravilloso y extraordinario, lo no habitual, contemplado por el viajero. Podemos apreciarlo en el pasaje de las tiendas de las mujeres de Tamorlán, objeto de una descripción minuciosa, lenta, en la que se resaltan volúmenes, altura, grandeza, color, cantidad, medida:

> E otro día viernes siguiente, diez y siete días del dicho mes de octubre, Caño, la gran muger del señor, fizo una gran fiesta, a la cual embió rogar que quisiessen ir los dichos embaxadores, y la dicha Caño fizo en una cerca y tiendas muy ricas que ella tenía, ado fizo venir muy gran gente, assí de embaxadores, que allí eran venidos de muchas partes, como de caballeros y dueñas sus privados y otras muchas gentes. Y la cerca donde ella estaba y hacía esta fiesta, era bien guarnida de muchas tiendas ricas y la dicha cerca era de un paño de blanco de muchas colores, fecha a muchos lazos y entretallamientos y letras de muchas maneras bien fermosas. Y desque los dichos embaxadores fueron en el ordo, fueron tomados y llevados a esta dicha cerca por unos caballeros parientes del señor, y metiéronlos en una tienda que luego a la entrada de la dicha cerca estaba, la cual tienda era de un tapete colorado clemesín y en ella hechos muchos entretallamientos de otro tapete blanco, assí de dentro como de fuera, y aquí en esta tienda fueron assentados y troxieron mucha vianda y vino. Y desque ovieron comido, la dicha Caño mandó que llevassen a los dichos embaxadores a ver sus tiendas que en esta cerca tenía, en la cual había muchas tiendas ricas, entre las cuales estaba una muy grande y muy alta de las que no han cuerdas, la cual era cubierta de un paño de seda colorado bien fermoso y por ella unas bandas de chapas de plata sobredoradas, que descendían desde arriba fasta ayuso, y la dicha tienda era de partes de fuera y de dentro muy fermosa de entretallamientos muy hermosos.
>
> E esta tienda había dos puertas unas ante las otras y las primeras puertas eran de unas varillas delgadas coloradas, juntas unas con otras como zarzo, y eran cubiertas de partes de fuera de un paño de seda de color rosado y era texido ralo. Y estas puertas eran fechas assí por que, en caso que estuviessen cerradas, pudiesse entrar el aire por ellas y los que estuviessen dentro pudiessen ver a los que de fuera estaban y los de fuera no pudiessen ver a ellos. Y ante estas puertas estaban otras que eran tan altas

cuanto un home podría entrar por ellas a caballo y eran cubiertas de plata sobredorada, fechas a muchos lazos y esmaltes y entretallamientos de muchas maneras bien sotiles, en que había azul y oro, y la obra dellas era tan sotil y tan bien fecha cuanto se podrá hacer en aquella tierra ni en tierra de Cristianos. Y en la una puerta estaba figurado San Pedro y en la otra San Pablo con sendos libros en las manos, que eran cubiertos de plata, y estas puertas dezían que el Tamurbec fallara en Bursa, cuando robó el tesoro del turco. Y delante destas puertas en medio de la dicha tienda estaba una como arca o armario pequeño, que era hecho para aparador, en que tenía plata o baxilla, era de oro hecho a muy rica obra de esmaltes y de otras maneras, y era tan alto que daría un home a los pechos. Y encima era llano y cercado alderredor de almenillas pequeñas, esmaltadas verdes y azules y farpadas, y por él estaban engastonadas muchas piedras y aljófar gruesso, y en medio dél en una de las paredes, entre el aljófar y piedras que allí estaba, había engastonado un grano que podía ser tan gruesso como una nuez pequeña y era bien redondo, salvo que no era muy claro. Y este armario había una puerta pequeña y dentro en él había una baxilla de tazas y encima estaban seis redomas de oro guarnidas, y engastonadas por ellas aljófar y piedras, y otrosí otras seis tazas de oro redondas otrosí guarnidas de mucho aljófar y piedras.

E al pie deste armario estaba una mesa de oro pequeña, que podía ser tan alta como dos palmos, en la cual otrosí estaban engastonadas muchas piedras y aljófar muy gruesso y mucho, y encima della estaba engastonada una esmeralda muy clara y propria en color, que era llana como tabla, que podía ser tan luenga como cuatro palmos y atravessava toda la mesa de luengo a luengo y era tan ancha como un palmo y medio. Y delante deste plato o mesa estaba un árbol de oro, hecho a semejanza de un roble, que había el pie tan gruesso como podrá ser la pierna de un home, con muchas ramas que dél salían que ivan a una parte y a otra, con sus fojas como de roble, y sería tan alto como un home y pujava sobre el plato que cerca dél estaba. Y la fruta que este dicho árbol tenía eran muchos balaxes, esmeraldas y turquesas, y rubíes y zafíes y aljófar muy gruesso a maravilla, claros y redondos escogidos, y guarnidos en muchas partes por el árbol. Otrosí por el dicho árbol había muchos paxarillos de oro esmaltados y hechos de muchos colores, y estaban assentados por el árbol, dellos las alas abiertas y dellos assentados sobre las fojas del árbol como que se querían caer, y hacían semejanza que querían comer de aquella fruta del árbol y travavan con los picos de los balaxes y turquesas y de las otras piedras y aljófar que por el dicho árbol estaban. Y de frente deste dicho árbol arrimado a la pared de la tienda estaba un retablo de madera cubierto de plata dorado, y delante dél estaba una cama de almadraques solos de paño de seda, hechos muy bien y broslados a fojas de roble y a florezillas y a otras muchas maneras, y a la otra parte de la tienda estaba otro tal retablo con otra tal cama, y por el suelo había alhombras de seda muy bien fechas.

Parecidas características pueden apreciarse en la detallista descripción de la vestimenta y porte de Caño, la mujer favorita de Tamorlán:

> E estando assí toda la gente muy ordenada, de una de las cercas que cerca del dicho pavellón estaban, salió Caño la mayor muger del señor, que había de venir allí a la fiesta ante el señor y venía apostada desta manera. Traía una vestidura de un paño de seda colorado con labores de oro, ancha y luenga que arrastrava por el suelo, y no tenía mangas ni había otra abertura salvo por do metía la cabeza y unas sobaqueras por do sacava las manos, y era trasgolada y no había talle ninguno, salvo que era muy ancha ayuso, y de aquella vestimenta venían travadas hasta quinze dueñas, que se la alzavan hasta arriba por que pudiesse andar. Y ella traía en la cara tanto albayalde o otra cosa blanca que no parecía sino como un papel, y esto se pone por el sol, ca cuando van camino en tiempo de invierno y de verano, todas las dueñas van tales las caras, aquellas que son grandes señoras. Y ante el rostro traía un paño blanco delgado y en la cabeza traía una como cimera de un paño colorado, que parecía de las con que justan, que le descendía del paño un poco por las espaldas. Y esta dicha cimera era bien alta arriba y en ella había muy mucho aljófar muy gruesso y claro, redondo, y otrosí muchas piedras balaxes y turquesas y otras muchas maneras bien puestas, y eran las faldas brosladas de filo de oro tirado y encima della traía una fermosa guirnalda de oro, en que había muy muchas piedras y aljófar muy gruesso. Y encima de la dicha cimera traía uno como castillejo en que estaban tres balaxes tan anchos como dos dedos, poco más o menos cada uno, muy claros y fermosos que luzían mucho, y encima traía un plumaje blanco tan alto como un codo. Y deste plumaje descendían plumas hazia ayuso y las unas dellas descendían hazia el rostro, que le llegavan hasta en par de los ojos. Y eran aquestas plumas atadas en uno con filos de oro y al cabo había una borla blanca de plumas de aves, en que había aljófar y piedras e, como andava, mecíase aquel plumaje a una parte y a otra. Y por las espaldas traía los cabellos esparcidos y eran muy negros, ca ellos se pagan mucho de cabellos negros antes que de otra color y tíñenlos por los hace r negros. Y a la dicha cimera le venían teniendo con las manos muchas dueñas y venían con ella fasta trezientas, y encima della le traían una sombra que llevava un home en un asta como de lanza, y era de un paño de seda blanco hecho como copa de tienda redonda, y hazíala venir estendida un arco de madera redondo, y esta sombra se le traía encima por que le no diesse el sol.

O en la descripción de un animal extraño que lleva consigo un embajador egipcio y que no es sino una jirafa, descripción en la que el detallismo se combina con la comparación, para dar cuenta de lo desconocido y sorprendente:

> E otro día jueves, cinco días del dicho mes de junio, a hora de mediodía fueron en una ciudad que es llamada Hoy, la cual estaba assentada en un llano y al derredor della muchas huertas y labranzas de pan. Y acerca desta ciudad había unos grandes llanos que durava mucho, y por ellos y por la ciudad venían muchas acequias de agua, y esta ciudad era cercada de una cerca de ladrillo con sus torres y barbacanas. Y aquí en esta ciudad de Hoy se acaba Armenia la alta y comienza tierra de Persia, y en esta ciudad biven muchos armenios. Y cuando los dichos embaxadores llegaron a esta ciudad, fallaron en ella un embaxador que el soldán de Babilonia embiava al Tamurbec. El cual llevava consigo fasta veinte de caballo y fasta quinze camellos cargados de presente que el soldán embiava al Tamurbec, y otrosí llevava seis avestruzes y una alimania que es llamada iornufa, la cual alimaña era fecha desta guisa: había el cuerpo tan grande como un caballo y el pescue-

zo muy luengo, y los brazos mucho más altos de las piernas y el pie había así como el buey, fendido, y desde la uña del brazo fasta encima del espalda había diez y seis palmos y desde las agujas fasta la cabeza había otros diez y seis palmos. Y cuando quería enfestar el pescuezo, alçávalo tan alto que era maravilla, y el pescuezo había delgado como de ciervo y las piernas había muy cortas según la longura de los brazos, que hombre que la no oviesse visto, bien pensaría que estaba assentada aunque estoviesse levantada, y las ancas había derrocadas ayuso como búfano, y la barriga blanca y el cuerpo había de color dorado y rodado de unas ruedas blancas grandes, y el rostro había como de ciervo en lo baxo de fazia las narices y en la frente había un cerro alto agudo, y los ojos muy grandes y redondos y las orejas como de caballo, y cerca de las orejas tenía dos cornezuelos pequeños redondos y los más dellos cobiertos de pelo que parecían a los del ciervo cuando le nacen, y tan alto había el pescuezo y tanto lo estendía cuanto quería, que encima de una pared que oviesse cinco o seis tapias en alto podría bien alcanzar a comer, otrosí encima de un alto árbol alcanzava a comer las fojas dél, que las comía mucho. Assí que home que nunca la oviesse visto, le parecía maravilla de ver.

En conclusión, la *Embajada* resulta un curioso testimonio de las experiencias viajeras y diplomáticas de un grupo de españoles de principios del siglo XV, de su visión asombrada de lugares tan remotos y desconocidos como la legendaria Samarcanda y otras regiones del Asia Central, así como de su original capacidad literaria para describirlos.

2.2. Las *Andanzas y viajes,* de Pero Tafur

Las *Andanzas y viajes*, de Pero Tafur, son un típico relato viajero de aventuras. Escrito hacia 1454, en él se cuenta el viaje que este hidalgo andaluz, criado en la casa sevillana del maestre de la orden de Calatrava, Luis de Guzmán, y luego afincado en Córdoba, realizó a diversos lugares de Europa y Oriente, entre los años 1436 y 1439.

El viaje de Tafur, concebido como una empresa caballeresca que pone a prueba su esfuerzo y valor personal, es a lugares no excesivamente lejanos, pero sí múltiples y diversos. Se realiza tanto por mar como por tierra (en Jerusalén, Centroeuropa e Italia) y se desarrolla en cuatro etapas, tomando como punto central de referencia la ciudad de Venecia. La primera etapa comprende de Sanlúcar de Barrameda a Venecia, con visita a Roma y otras ciudades italianas. La segunda es un viaje a Oriente, desde Venecia, recorriendo Palestina, Egipto, Turquía, Bizancio y regreso a Venecia. La tercera es un viaje al imperio alemán y ciudades limítrofes de los Países Bajos, Polonia, Austria, Italia hasta Ferrara y de nuevo Venecia. Y la cuarta es la etapa de regreso a España por el Adriático y las costas del Mediterráneo hasta Cerdeña.

A pesar de ese aparente orden, si bien se considera, resulta un viaje más bien azaroso y de aventura, pues, en realidad, no hay un punto determinado al que se

dirija el viajero y del que retorne conforme a un plan previamente establecido. Por eso no es infrecuente que en distintos momentos Tafur haga incursiones a nuevos e imprevistos lugares: en el mar Negro, por ejemplo, se separa del grupo de peregrinos al que acompañaba para llegarse hasta Trebisonda y Cafa, fronteros a las estepas asiáticas; desde el Sinaí quiere pasar a la India, aunque le disuadirá el experimentado viajero italiano Nicolò dei Conti, con quien se encuentra; desde Brujas y la Picardía hubiese querido continuar hasta París, aunque acaba desistiendo por temor a la peste que asolaba aquellas regiones.

El libro es una crónica retrospectiva, escrito tiempo después de concluido el viaje, con algunas imprecisiones pero con voluntad literaria. También está contado en primera persona, lo que refuerza la verosimilitud de lo narrado y al tiempo permite una notable presencia del propio autor en el relato. Muchas veces le vemos sufrir penalidades diversas, como la derrota de Gibraltar enrolado en las tropas del conde de Niebla, una fuerte tormenta en Ibiza, ataques de turcos antes de llegar a Rodas, naufragio en Chíos, inclemencias en el paso de los Dardanelos, herida en un pie, gran temporal en Candia, epidemia en la Picardía, apresado en Maguncia, asaltado por ladrones en Buda, disfrazado para visitar el templo de Salamón. Como caballero a la ventura, Tafur va contactando con diversos personajes y mandatarios que le ayudan, desde mercaderes y frailes a príncipes y emperadores, le proporcionan hospedaje y protección, canjea letras de cambio, pero no acepta nunca dinero. Lleva cartas de Juan II a Chipre, al emperador de Constantinopla le cuenta el origen común de su linaje, arma caballeros, asiste a ceremonias, recibe insignias de órdenes, se encuentra con otros viajeros, se sirve de trujamanes, escuderos, renegados. Todo un mundo de aventura y acción.

Pero junto a eso, Tafur descubre también un mundo maravilloso y fascinante, que no es otro que la propia realidad. Ese maravilloso real, difícil de describir y hasta de contemplar serenamente, se halla, por ejemplo, en la visión de la Roma cristiana y medieval, de la gran fábrica de la ciudad de Venecia y sus palacios, de las hermosas orillas del Rin, o en la contemplación de la ribera del Nilo, donde estuvo un mes mirando cosas como la alcaicería de El Cairo, pobladas sus calles de multitud de bazares y vendedores ambulantes, las huertas de Matarea donde nace el bálsamo, los cocodrilos e hipopótamos en la orilla del río, los graneros de José, o los elefantes y jirafas:

> E después que envié el despacho al rey de Chipre, yo estuve en Babilonia cerca de un mes mirando muchas cosas y muy estrañas, mayormente a los de nuestra nación. Y ciertamente yo hube gran dicha en haber tal guía como aquella del truxamán mayor, que él había gran placer en trabajar comigo en aquello que yo quería. Un día cavalgamos en amaneciendo y fuimos a la Matarea, que es donde se hace el bálsamo, y será una legua de la ciudad y tuvimos que andar hasta mediodía con bestias bien andariegas, y nuestra posada dicen que sería en medio de la ciudad, así que de aquí se puede conocer cuánto avrá en la ciudad de través.
>
> La Matarea es una gran huerta cercada de muro, en la cual está el jardín do nace el bálsamo, el cual avrá sesenta o setenta pasos cuadrado. Y de allí nace y es

así como majuelo de dos años y córtase por el mes de otubre. Y allí va el soldán con gran ceremonia a coger aquel aceite, y dicen que es tan poco que no basta a medio acumbre de la medida de acá. Y después toman aquellas ramas y cuézenlas en aceite y liévanlas por el mundo diciendo que es bálsamo. Acabado de arrancar labran luego encontinente la tierra y toman de aquellos palos labrados y fíncanlos en tierra y riéganlos con aquella agua que Nuestra Señora la Virgen María sacó en aquel lugar, cuando iba huyendo con su hijo a Egipto, y allí está gran devoción para nosotros los cristianos. Y después que regado con aquella agua, luego otro día lo hallan preso y muchas veces han probado a regar aquellos pies con el agua del Nilo o otra cualquiera, y luego se seca. A la salida de la huerta está una muy gran figuera que lieva figos de Farón, que son bermejos, en el cuerpo de la cual en el tronco está un edificio como capilleja, y dicen que aquello se abrió y allí se escondio Nuestra Señora y su hijo cuando iban por los prender.

E a la vuelta que volvimos a Babilonia por la ribera del Nilo, había muchas huertas y muchas nobles casas de caballeros, y tuvimos que hacer aquel día en volver a la posada a media hora de la noche. Otro día fuimos a ver los granderos de José, que están tres leguas de aquel cabo del río en el desierto, y bien que dicen que hay muchos más adentro, pero allí no parecen sino tres, dos grandes y uno no tanto, los cuales son hechos a manera de un diamante con aquella punta arriba tan aguda, será el altura mucho más que la torre mayor de Sevilla. Y por la puerta entrando dentro, un muro junto con el otro haciendo escalera en torno hasta llegar arriba y todo lleno de finiestras e, como suben las bestias cargadas, descargan por aquellas finiestras y en esta manera los finchen hasta encima. Ciertamente no creo yo haber en el mundo hoy tan grande edificio ni yo no lo vi.

Este día volvimos a Babilonia y otro día siguiente fuimos a ver la casa donde están los elefantes y hallé siete, los cuales son negros de color y de grandeza más que camellos y de fortaleza así de brazos como de piernas que parecen mármoles, la mano redonda y con uña fuerte, y dicen que conjuntura tienen pero que no tienen tuétano ninguno. Tienen los ojos muy chequitos como un cornado y colorados, la cola corta como de oso, la oreja como una comunal adarga y la cabeza como de tinaja de estas de seis arrovas, los colmilos de cuatro palmos, tiene la boca muy chica, tiene en el bezo de arriba una trompa de hasta seis palmos, ésta él la aluenga cuando él quiere y la encoge cuando quiere, y con ésta apaña las cosas que a de comer y las mete en la boca y fínchela de agua cuando quiere bever. Estas bestias parece como que tengan entendimiento, tantas burlas hacen que a las veces traen aquella trompa llena de agua y échala encima a quien quiere, y fázenlos jugar con una lanza echándola en alto y recibiéndola, y otros muchos juegos. Y cuando están en celo, lévanlos desde en amaneciendo y métenlos en el río por que se resfríen, en otra manera no los podrían mandar. Estos tienen el cuerpo muy duro e, si reciben alguna ferida, pónenle donde le dé la luna y luego otro día es sano. El que los manda lleva un ferrezuelo engastado en un palo y escárvale tras el oreja y llévalos donde quiere, porque allí tienen el cuero muy delgado e, aun una mosca que se asiente allí, le da pena. Éstos se goviernan de paja y cevada como acá los caballos. Dicen que en la India que arman castillos sobre ellos en que van diez y seis hombres, y afórranles aquellos colmilos, cuando quieren combatir, en acero. Dicen que viven mucho estas animalias.

Este día volví a la posada mirando muchas y muy estrañas cosas. Otro día siguiente fui a ver una animalia que llaman xarafia, que es tan grande como un gran ciervo y tiene los brazos tan altos como dos brazas y las piernas tan cortas como un cobdo, y toda la fación como una cierva y rodada, las ruedas blancas y amarillas, el cuello tan alto como una razonable torre, y muy mansa. Cuando le dan a comer del pan con la mano, abaja la cabeza y hace un grande arco con el cuello. Dicen que viven mucho tiempo y que ésta había más de doscientos años que estaba allí.

Este día fue ver la ciudad de Babilonia, porque en aquella puebla hay tres apartamientos y todo junto. A la primera llaman Babilonia la mayor y la otra el Cairo y la otra Mistre. Al un cantón de la ciudad de Babilonia, dentro en el río que la pasa por el un cantón, están tres columnas dentro en el agua con ciertas rayas y letras antiguas, y allí en el mes de setiembre, cuando el río crece, están allí ciertas guardas que miran en cada hora cuánto el agua crece y dízenlo a ciertos pregoneros, que están en tierra, que vayan por la ciudad pregonando cuánto creció el agua en cada hora e, cuando el agua es llena, ya saben hasta dónde pueden sembrar y cuándo el año será abastado o menguado. Y este edificio de estas columnas dicen que fue la primera cosa que se hizo en Babilonia. En esta misma ciudad en lo antiguo había muchas casas notables y muchos jardines y aun encima de los terrados y de grandes árboles, y muchas cuevas y muchas cisternas que traen el agua del Nilo.

La contemplación de todo esto causará asombro y admiración en el viajero y así querrá transmitirlo a sus lectores, para lo cual, como podemos observar, trata de racionalizarlo y de trasladar allí sus hábitos de observación más familiares por medio de comparaciones y semejanzas. Por eso, ante lo que no es fácil o no es posible racionalizar, Tafur se suele mostrar escéptico o reticente, como ante el relato de las cosas maravillosas de la India que él no ha visto, o ante noticias de monstruos y seres fantásticos, o ante las reliquias que le muestran en tantas ocasiones. Esta contraposición entre racionalismo y fe, entre sosiego y aventura, espíritu caballeresco y humanístico, realidad y fantasía, es quizá lo más notable y sorprendente del libro de Tafur, una obra ciertamente llena de contrastes.

2.3. Los *Diarios* de Colón

El último de los viajeros medievales puede considerarse Cristóbal Colón. Él también emprendió su viaje a lejanas tierras y escribió un texto sobre su experiencia. El viaje no fue por el camino habitual de oriente, sino buscando una vía por occidente, pero la meta eran igualmente tierras desconocidas y míticas.

Según la opinión más extendida, Cristóbal Colón era natural de Génova, nacido hacia 1450, el mayor de los cinco hijos de una familia de comerciantes. Pronto conoció el activo comercio genovés y entró en contacto con el mar, no sólo en viajes mercantiles sino también en campañas navales. En 1476 llegó a Portugal, parece que como superviviente de un naufragio. Allí vivió largos años, trabajó para la empresa Centurione y viajó a muy diferentes lugares, desde Irlanda a África y las Azores. En Portugal contrajo matrimonio con Felipa Monis de Perestrello, hija de un influyente colonizador de las islas atlánticas, cuyo archivo documental pudo consultar nuestro viajero. En aquel ambiente portugués, en medio de aquella sociedad atlántica y marinera, es donde Colón pudo madurar la idea de llegar al mundo fabuloso de Oriente, que habían descrito los viajeros medievales, pero por una nueva ruta, la ruta del Atlántico.

Lógicamente muchas debieron de ser las razones, circunstancias e incitaciones que le movieron a esa empresa. Unas en efecto pudieron ser esas relaciones familiares, entre las que también hay que contar la de su hermano Bartolomé Colón, experto en cosmografía y navegación. Otras fueron los conocimientos aprendidos, la mayoría de forma autodidacta y basados en las viejas ideas ptolemaicas de la esfericidad de la tierra, la unicidad del océano y las dimensiones del globo. Sabemos de tres libros que poseyó y anotó, y hubieron de suministrarle algunas ideas: *Il Milione* de Marco Polo, la *Historia rerum ubique gestarum* de Eneas Silvio Piccolomini y el *Imago mundi* de Petrus Alliacus. También le influyó el geógrafo florentino Paolo Toscanelli, que envió a Alfonso V de Portugal un mapa y un informe sobre la posibilidad de una navegación hasta China por el oeste con escala en la mítica isla de Cipango. Resulta curioso que los errores de cálculo que contenía sobre la circunferencia terrestre y la distancia entre lugares terminaran favoreciendo el viaje de Colón. Igualmente se dice que pudo pasarle información privilegiada algún superviviente de viajes y expediciones anteriores.

Lo que sí es cierto es que, hacia 1483-1485, Colón ofreció su proyecto de viaje al rey de Portugal, Juan II, cuyos asesores desestimaron su viabilidad. En busca de un nuevo patrocinador, pasó entonces al reino de Castilla, encaminándose al puerto de Palos de la Frontera, perteneciente al condado de Niebla. Allí visitó el monasterio de la Rábida, donde había conocimientos de expediciones atlánticas, y conoció al fraile astrólogo Antonio de Marchena. Decidió ofrecer el proyecto a los Reyes Católicos y se trasladó a la corte, entonces en Córdoba, donde entró en contacto con fray Hernando de Talavera y con el cardenal Mendoza. Con los reyes se entrevistó en enero de 1486, en Alcalá de Henares. Aunque no fueron favorables las primeras impresiones, se nombró una junta que examinase y estudiase la "empresa de Indias". Esta sin embargo dictaminó en contra del proyecto, lo que volvía a ocurrir en 1487 cuando otra vez Colón lo ofrecía a los reyes en Málaga.

Tras nuevas presentaciones en Portugal, así como en Francia e Inglaterra, a finales de 1488, Colón conseguía que patrocinara su proyecto el duque de Medinaceli, quien lograba que también lo apoyaran el cardenal Mendoza, el contador Alonso de Quintanilla y el preceptor Diego de Deza. La marcha de la guerra de Granada paró las negociaciones e impidió una nueva entrevista con los reyes. Decidido a abandonar España, Colón pasó por la Rábida y allí fray Juan Pérez, que había sido confesor de la reina Isabel, consiguió que ésta recibiese a Colón en Santa Fe y le proporcionara ayuda económica.

A pesar de las resistencias que se produjeron y el momentáneo abandono de Colón, se logró iniciar las negociaciones de la expedición, negociaciones que duraron tres meses y que se recogieron en las llamadas Capitulaciones de Santa Fe, documento firmado el 17 de abril de 1492 por Juan Coloma, secretario de los Reyes Católicos, y fray Juan Pérez, en representación de Colón. Por ellas se reconocía a éste el título de almirante en todas las tierras que descubriera, así como el de virrey y gobernador general, igualmente se le concedía la décima parte de las riquezas y la octava en la armazón de navíos y sus ganancias, y se le otorgaba la facultad de juzgar en litigios sobre mercancías.

Tres barcos formaban la expedición: dos carabelas, la Pinta y la Niña, y una nao, la Santa María. Las ocupaban unos cien tripulantes en total, la mayoría procedentes de Palos y de lugares vecinos. Entre ellos, tuvieron papel relevante los hermanos Pinzón, marinos que le proporcionaron los monjes de la Rábida.

La expedición partió de Palos el 3 de agosto de 1492. El 9 de agosto se vieron obligados a detenerse durante un mes en Canarias para reparar la carabela Pinta. Desde la isla de la Gomera, favorecidos por los vientos alisios, pusieron rumbo al oeste. Al cabo de más de treinta días, tras superar penalidades diversas, así como algún motín, avistaron tierra la noche del 11 al 12 de octubre. Este día desembarcaron en una isla (en lo que hoy es el archipiélago de las Bahamas), a la que el Almirante dio el nombre de San Salvador. En los días sucesivos encontraron otras cuatro islas, a las que fue poniendo nombres que tenían que ver con la religión o con la familia real: Santa María de la Concepción (hoy Cayo Rum), Fernandina (Long), Isabela (Crooked) y Juana (Cuba). Esta última la identificó con Cipango, exploró su costa occidental y allí envío una delegación que debía entrevistarse con el Gran Khan, aunque no encontró más que al cacique local, escasa riqueza e indígenas que fumaban tabaco.

El 21 de noviembre, debido a desavenencias con el Almirante, Martín Alonso Pinzón y su carabela Pinta se separan de aquél y de la Santa María, y cada uno busca por su cuenta el oro fabuloso. Pronto llegan a Haití, que Colón bautiza como La Española. Pero el día de Navidad encalla la Santa María, sin que pueda ser recuperada. El cargamento pudo pasar a la Niña, aunque treinta y nueve hombres de la tripulación hubieron de quedarse en tierra. Ellos fundaron la primera colonia de las nuevas tierras, que recibió el nombre de Fuerte de Navidad. El 4 de enero Colón decidió emprender viaje de regreso, al que también se unió la Pinta de Martín Alonso Pinzón.

La travesía fue más difícil que la de ida, pero el almirante supo tomar la ruta más indicada y los vientos más favorables. Tras superar una fuerte tormenta, el 18 de febrero anclaron en las Azores y quince días después, tras una nueva tormenta, arribaron a Lisboa, donde Colón se entrevistó con el rey Juan II. Continuó no obstante el viaje y entraba el 15 de marzo en el puerto de Palos.

El segundo viaje se proyectó enseguida, con grandes expectativas y mayores recursos. Su organización corrió a cargo de Juan Rodríguez de Fonseca, arcediano de Sevilla. Se formó una flota de catorce carabelas y tres naos, y se embarcaron más de mil doscientos hombres, entre los que se contaban soldados, clérigos, labriegos e hidalgos, gentes muy diversas con las que la Corona iniciaba la colonización. Partió de Cádiz el 25 de septiembre de 1493 y, desde Canarias, tras veintiún días de navegación, llegaba a la isla que llamó Deseada. En este segundo viaje, descubrió Colón las pequeñas Antillas y Puerto Rico, colonizó La Española, tras comprobar cómo había sido arrasado el Fuerte de Navidad, y exploró Cuba, cuyas costas consideró tierra firme, y Jamaica, que identificó con lugares míticos de la Biblia. Luego de muchos problemas de asentamiento de quienes le acompañaron, de su trato con los indígenas, que fueron cargados de tributos y muchos esclavizados, y luego de intercambios con España y el envío de un comisario real, con el que no se entendió, Colón emprendió viaje de vuelta el 10 de marzo de 1496 y llegó a Cádiz tres mese más tarde.

Pronto comenzó a planear el siguiente viaje, ahora con el principal objetivo de encontrar definitivamente tierra firme. Dos naves partieron primero, en febrero de 1498, y el grueso de la expedición lo hizo el 30 de mayo de ese año. Salieron hacia Madeira y luego Canarias, de donde tres carabelas marcharon directamente a La Española, en tanto que Colón, con las tres naves restantes, bajó hasta Cabo Verde, desde donde llegó, el 4 de agosto, a las nuevas tierras a la altura del río Orinoco. Persuadido de que se trataba del nuevo continente, pero impedido por problemas de salud, se encaminó para su desgracia a La Española, donde tuvo que enfrentarse a la rebelión y pactar con los sublevados el reparto de tierras y la libertad de explotación. Enviado como juez real Francisco de Bovadilla, actuó duramente contra Colón, a quien destituyó de sus cargos, confiscó sus bienes y lo embarcó para Castilla. Aunque los reyes desautorizaron esas medidas y relevaron a Bovadilla, Colón había perdido casi todas sus prerrogativas y la exclusividad de los viajes de descubrimiento.

Todavía sin embargo planeó un último viaje, tal vez espoleado por los últimos de Vasco de Gama a la India y Álvares Cabral a Brasil. Con ciento cuarenta hombres y cuatro carabelas salió de Sevilla el 13 de abril de 1502, en busca del istmo que condujera a la India. Llegaron dos meses después, pasaron por Santo Domingo y Cuba, hasta llegar a la isla de Guanaja y siguieron por las costas de Honduras, Nicaragua, Costa Rica y Panamá, sin que dieran por hallado el buscado estrecho. De regreso, sufrieron fuertes tempestades y

accidentes diversos que, a pesar de la prohibición real, llevaron a Colón a dirigirse a La Española. Asentado al norte de Jamaica, tuvo que combatir a los indígenas y hacer frente a la rebelión de sus hombres, muchos de los cuales sí marcharon a La Española. Finalmente pudo partir y llegar a Salúcar el 7 de noviembre de 1504. Año y medio más tarde, el 20 de mayo de 1506, moría en Valladolid, prácticamente en medio del abandono y el olvido.

Los escritos de Colón presentan difíciles problemas de lectura e interpretación, dado que se conservan pocos documentos autógrafos y casi todos los textos nos han llegado por copias posteriores. Buena parte de esas copias fueron realizadas por fray Bartolomé de las Casas, debido a la amistad que, iniciada en La Española, mantuvieron Las Casas y el hijo de Colón, Diego, quien fue almirante desde 1509. Las Casas tuvo acceso al archivo de la familia Colón y pudo consultar la rica biblioteca de Hernando, donde conoció tanto los papeles de los pleitos como documentos y mapas de Cristóbal. En su *Historia de las Indias* pudo elaborar así una amplia biografía, basada en todos aquellos documentos, muchos de los cuales se han perdido. De modo semejante, en copia autógrafa pudo redactar el extracto de los *Diarios* de los viajes primero y tercero del Almirante.

Colón escribió cuatro *Diarios de a bordo*, correspondientes a cada uno de sus viajes, y siete *Cartas de relación de viaje*, dirigidas a los reyes, en las que repetía o completaba información. El *Diario* del primer viaje se ha conservado por la copia de Las Casas. Los *Diarios* de los viajes segundo, prácticamente tercero y cuarto, escritos por Colón y conservados aún en el siglo XVI, se han perdido. Se conocen sólo por algún extracto o se suple su contenido por el de algunas de esas *Cartas de relación* o por otros documentos.

Al tratarse, en la mayoría de los casos, de copias, de extractos y, por tanto, de interpretaciones, siempre más o menos interesadas, nos hallamos ante problemas graves de autenticidad y fiabilidad de los textos transmitidos. En ellos, como es natural, se han deslizado malas lecturas del original, haplografías, ditografías, signos mal leídos. Pero también se ha alterado el texto, bien por el añadido de interpolaciones, bien por mal entendimiento de las ideas y pensamiento de su autor. A todo ello hay que añadir las peculiaridades y deficiencias de la lengua de Colón, que unas veces se expresa en castellano, con lusismos casi siempre, y otras en italiano. Todo ello reflejo del hombre de mar y de mundo que era, que conocía muchas lenguas, pero que quizá no se expresaba bien en ninguna.

El libro que escribe Colón (el del primer viaje, el que, como queda dicho, mejor se nos ha transmitido a pesar de todo, y al único que aquí queremos referirnos) es, en cierta manera, semejante al ya estudiado de la *Embajada*; es decir, una crónica cotidiana, un diario, en el que va dando cuenta de los sucesos y lugares día por día. Es también un viaje oficial, ahora patrocinado por los Reyes Católicos, y el autor tiene necesidad de dar cuenta minuciosa de todo.

Colón decide, según explica en los preliminares, escribir todo el viaje puntualmente, día a día, contarlo todo. Escribirá por la noche y se olvidará del sueño:

> Y para esto pensé de escrevir todo este viaje muy puntualmente, de día en día, todo lo que yo hiziese y viese y pasasse, como adelante se veirá. También, señores príncipes, allende de escrevir cada noche lo que el día pasare y el día lo que la noche navegare, tengo propósito de hazer carta nueva de navegar, en la cual situaré toda la mar e tierras del mar occeano en sus proprios lugares debaxo su viento, y más componer un libro y poner todo por el semejante por pintura, por latitud del equinocial y longitud del occidente. Y sobre todo cumple mucho que yo olvide el sueño y tiente mucho el navegar, porque así cumple, las cuales serán gran trabajo.

Efectivamente, irá escribiendo a partir del viernes 3 de agosto, día por día. Es, por tanto, una escritura pautada, sobre el modelo del cuaderno de bitácora. Por eso su escrito proporcionará muchas noticias sobre vientos, distancias, aguas, velas, todo referente a la navegación propiamente. Pero también da cabida a noticias, sucesos, descripciones de lugares a los que llega o seres con que se encuentra. Toda esa superposición de materias hace del diario de Colón un libro ciertamente original. No es el escrito de un embajador, ni de un aventurero, sino de un navegante, que obra con rigor, científicamente, y también el libro de un viajero que se asombra y emociona. Esa escritura diarista, por otra parte, hace que el libro sea bastante desordenado, acumulativo y que siempre haya una sorpresa, un encuentro, un descubrimiento, un misterio desvelado o por desvelar. Ese proceso de búsqueda tras el misterio es magnífico en la primera parte del diario, en la que se van descubriendo indicios de la aproximación a tierra, hasta el momento apoteósico de la llegada y el desembarco.

En un principio, tras su estancia en las Canarias, a partir del 6 de septiembre en que salen de aquellas islas, es una escritura muy rápida, de manera que se van sucediendo los días sin apenas acontecimientos, sólo la travesía en el mar:

> *Jueves 6 de septiembre*. Partió aquel día por la mañana del puerto de la Gomera y tomó la buelta para ir su viaje... *Viernes 7 de septiembre*.- Todo el viernes y el sábado, hasta tres oras de noche, estuvo en calmas. *Sábado 8 de septiembre*.- Tres oras de noche sábado començó a ventar nordeste, y tomó su vía y caminó al güeste. Tuvo mucha mar por proa que le estorvava el camino. Y andarían aquel día nueve leguas con su noche [9, 10, 11, 12, 13] *Viernes 14 de septiembre*.- Navegaron aquel día su camino al güeste con su noche y anduvieron veinte leguas, contó alguna menos. Aquí dixeron los de la caravela Niña que avían visto un garxao y un rabo de junco, y estas aves nunca se apartan de tierra cuando más veinticinco leguas.

Luego se remansa el ritmo temporal coincidiendo con la llegada a tierra y el encuentro con lo nuevo. Del 11 de octubre al 24-26, la escritura correspondiente a cada uno de los días se amplifica y ocupa mayores dimensiones. Después, otra vez se impone el ritmo acelerado, coincidiendo con nuevas singladuras en busca de nuevas tierras, islas y costas. Se va creando así una cierta tensión, una expectativa. Desde Canarias va teniendo indicios, vestigios diversos: un mástil roto, hierbas muy verdes como despegadas de tierra, rabos de junco (aves que no suelen dormir en la mar), alcatraces, pájaros, hierbas de nuevo, una ballena, dorados, rabiforcados, pardelas. El 9 de octubre "Toda la noche oyeron pasar pájaros".

El 11 de octubre, hacia las diez de la noche, Rodrigo de Triana avista tierra, visión que describe Colón como una candelilla que se alzaba y levantaba:

> y era como una candelilla de cera que se alçava y levantava, lo cual a pocos pareciera ser indicio de tierra, pero el almirante tuvo por cierto estar junto a la tierra.

El encuentro se produce con la naturaleza y con otros seres. Todo nuevo. No hay ciudades, no hay historia, como era lo habitual en los viajes medievales. No hay grandes fábricas, artificios, construcciones, maravillas, ni hay tradiciones ni leyendas. Es el encuentro con la naturaleza en estado puro y con el hombre en su estado natural. Otro mundo, ciertamente, que el viajero tardará en aprender a describir. La naturaleza, que le produce gran voluptuosidad y deleite, en un primer encuentro, al pisar Guanahani (San Salvador), a pesar de la novedad y el asombro, apenas le arranca unas cuantas palabras parcas y generalizadoras:

> Puestos en tierra vieron árboles muy verdes y aguas muchas y frutas de diversas maneras...

Palabras que, sin embargo, se harán mucho más precisas y expresivas poco más adelante al describir la Isabela:

> me salí con estos capitanes y gente a ver la isla, que si las otras ya vistas son muy fermosas y verdes y fértiles, ésta es mucho más y de grandes arboledos y muy verdes. Aquí es unas grandes lagunas y, sobre ellas y a la rueda, es el arbolado en maravilla. Y aquí y en toda la isla son todos verdes y las yervas como en el abril en el Andaluzía, y el cantar de los paxaritos, que parece que el hombre nunca se querría partir de aquí, y las manadas de los papagayos que ascurecen el sol, y aves y paxaritos de tantas maneras y tan diversas de las nuestras que es maravilla. Y después ha árboles de mil maneras y todos de su manera fruto, todos güelen que es maravilla, que yo estoy el más penado del mundo de no los cognoscer, porque soy bien cierto que todos son cosa de valía y de ellos traigo la demuestra y asimismo de las yervas (21 octubre)

Pero este nuevo mundo no anula el mundo mítico y legendario que se ha formado Colón en su imaginario. Su empresa comienza con la famosa bús-

queda de una vía hacia la India por el Atlántico. Por eso cree también haber llegado a aquellos lugares de la geografía mítica, como Cipango o Catay, o cree encontrarse con gentes que combaten al Gran Can. Y por supuesto él mismo dará a su viaje un carácter mesiánico, semejante al de los misioneros y viajeros del siglo XIII que, enviados por el Papa, persiguen la idea de encontrar un gran aliado cristiano en el corazón de Asia. Ese mito del príncipe de Oriente lo une al mesianismo evangelizador de los Reyes Católicos, en pleno fervor de la reconquista de Granada recién culminada, y en su afán de acrecentar la fe cristiana. Él será portador de esa misión, una misión pendiente en el imaginario medieval, que siempre había creído en la existencia de un príncipe en Oriente (Preste Juan, Gran Can) que pedía ayuda evangelizadora al Papa. Con todo eso quedaba perfectamente encauzada y justificada la empresa de Colón. No era una aventura particular. Era una empresa de estado y en nombre de la religión y de la fe.

3. LA PROSA DE FICCIÓN

3.1. El relato breve

Las colecciones de cuentos o *exempla*, que conocieron gran desarrollo en los siglos anteriores, continúan cultivándose en el siglo XV y aparecen ahora varias obras de especial interés. El *Libro de los gatos* adapta el ejemplario del predicador inglés Odo de Cheriton y sorprende por su mordacidad y espíritu crítico. El *Libro de los exemplos por a.b.c.*, de Clemente Sánchez de Vercial ordena alfabéticamente más de quinientos ejemplos de muy diversa procedencia. El *Espéculo de los legos* es una traducción de un manual de predicación latino del siglo III, que comprende casi un centenar de capítulos, en los que combina la exposición doctrinal con las citas de autoridades religiosas y las decenas de ejemplos y fábulas que ilustran la doctrina, y fue usado como lectura ascética de refectorio.

3.1.1. El Arcipreste de Talavera o Corbacho

Relacionado con este género de escritos se muestra también el famoso libro titulado *Arcipreste de Talavera* o *Corbacho*, de Alfonso Martínez de Toledo. Fue éste, en efecto, arcipreste de Talavera, bachiller en decretos y capellán de Juan II. Escribió otras obras, como la *Atalaya de las* crónicas, un compendio de personajes históricos desde los reyes godos a Enrique III, o la *Vida de San Isidoro* y la *Vida de San Ildefonso*. Compone el *Corbacho* en 1438, a los cuarenta de su edad y le da el nombre de *Arcipreste de Talavera*. Su propósito es mostrar los peligros del mundo a quienes todavía los desconocen, no "han bebido de sus amargos brebajes ni han gustado de sus viandas amargas". La obra

está distribuida en cuatro partes, en las que va tratando sucesivamente de la reprobación del loco amor, de las condiciones de las viciosas mujeres, de las complexiones de los hombres y su virtud para amar y ser amados, y de la reprobación de la común creencia en los hados y planetas (sobre todo, de los que justifican su inclinación a amar por influencia de su hado). El libro es un tratado, entre cínico y divertido, contra el amor mundano y las "malas condiciones de las perversas mujeres". Se sitúa así en la tradición de las artes de amar, de Ovidio a Andrés el Capellán y, al tiempo que encierra una reacción moralista contra el amor cortés imperante en la literatura profana de la época, resulta uno de los ejemplos más notables de la literatura misógina de la Edad Media. Predomina la visión negativa y nada sublimada del sentimiento amoroso y de sus protagonistas. El amor es causa de todo tipo de desgracias materiales y morales, le siguen muertes, homicidios, guerras. El que ama es temeroso de todo, aborrece parientes y amigos, puede llegar a la pobreza o a la locura, quebranta todo precepto y pierde toda virtud. La mujer es un compendio de todas las tachas, es ambiciosa, maldiciente, codiciosa, presumida, envidiosa, fingidora, mentirosa. El hombre debe guardarse de ellas y sólo amar a Dios.

El libro participa de muchos rasgos del arte de la predicación y del sermón, sin duda practicado por su autor en su dedicación pastoral. A esa práctica se debe el uso de la segunda persona en el discurso, los numerosos quiebros y digresiones en el relato, la ilustración con ejemplos y experiencias personales, o la incorporación a veces de un lenguaje coloquial. Los cuentos o *exempla* que recoge son, por lo general, los más clásicos y conocidos, como la leyenda de Teófilo, el cuento de la lechera, o las leyendas de Aristóteles cabalgado o Virgilio el encantador:

> Aun otra razón te do con que amar no te consejo, por cuanto toda sabieza su oficio pierde si a deshonesto amor se diere el letrado o sabidor; por cuanto por mucho que sea sabio el hombre y letrado, si en tal acto de amar y lujuria se pusiere, no sabe de allí adelante tener en sí templanza alguna, ni aun los actos de la lujuria en sí refrenar; antes te digo que los que más científicos son, después que en el tal uso se envolvieren, menos sabios son y menos se saben desenvolver de ello que los simples ignorantes, como suso dije. ¿Quién oyó decir un tan singular hombre en el mundo, sin par en sabieza, como fue Salomón, cometer tan gran idolatría como por amores de su coamante cometió? ¿E demás Aristóteles, uno de los letrados del mundo y sabedor, sostener ponerse freno en la boca y silla en el cuerpo, cinchado como bestia asnal, y ella, la su coamante, de suso cabalgando, dándole con unas correas en las ancas? ¿Quién no debe renegar de amor, sabiendo que loco amor hizo de un tan grande rey y señor idólatre y servidor, y de un tan gran sabio, sobre cuantos fueron sabios, hacer de él bestia enfrenada andando a cuatro pies, como bestia, una simple mujer? Noten esto sólo los que aman y abastar debería a los que entienden en amor. ¿Quién vio Virgilio, un hombre de tanta acucia y ciencia, cual nunca de mágica arte ni ciencia otro cualquier o tal se supo, ni se vio ni halló, según por sus hechos podrás leer, oír y ver,

que estuvo en Roma colgado de una torre a una ventana, a vista de todo el pueblo romano, sólo por decir y porfiar que su saber era tan grande que mujer en el mundo no le podría engañar? Y aquella que le engañó presumió, contra su presunción vana, cómo le engañaría, y así como lo presumió lo engañó de hecho; que no hay maldad en el mundo, fecha ni por hacer, que a la mujer mala difícil a ella sea de ejecutar y por obra poner (...) Pues el susodicho Virgilio sin penitencia no la dejó, que mucho bien pagó a su coamante que apagar hizo en una hora, por arte mágica, todo el fuego de Roma, y vinieron a encender en ella todos fuego; que el fuego que el uno encendía no aprovechaba al otro, en tanto que todos vinieron a encender en ella fuego en su vergonzoso lugar, y cada cual para sí, por venganza de la deshonra que hecho había a hombre tan sabio.

Con gran detalle y plasticidad relata las experiencias personales vividas, que incorpora al texto como ejemplos ilustrativos de su argumentación moral:

El quinto mandamiento es: «No matarás a ninguno ni alguna». Pues dime, ¿oíste, viste, entendiste que hombre que amase alguna mujer, o alguna mujer hombre amase, que hiciese matar a alguno por esta razón? Dígote que innumerables son los que son muertos por este caso, o los matan o hacen matar (...) Dentro en Tortosa yo vi hacer justicia de una mujer que consintió que su amigo matase a su hijo porque no los descubriese. Yo la vi quemar porque dijo el hijo: «Yo lo diré a mi padre, en buena fe, que dormistes con Irazón el pintor». Díjolo la madre al amigo, y ambos determinaron que muriese el niño de diez años; y así lo mató el amigo, y la madre y él lo soterraron en un establo. Fue descubierto por un puerco después, y así se supo. ¿Viste quién su padre matase por robarlo e irse con su coamante? Yo vi una mujer que se llamaba la Argentera, presa en Barcelona, que ahogó a su padre y metió al amante en casa, y le robaron y dijeron otro día que se era ahogado de esquinancia. Después la vi colgar por este crimen que cometió, y era una de las hermosas mujeres de aquella ciudad -la historia de cómo fue, de cómo se supo y cómo fue sentenciada, sería luenga de contar- y aun en postremo el verdugo, cuando la descolgó, se echó con ella. Y mandábanle matar, y por ruegos de algunos fue públicamente azotado por Barcelona, año de veintiocho. Y aun en esto deben tomar ejemplo los que quieren a veces porfiar con Dios y su justicia, que esta por este crimen estuvo mucho presa y por ruegos de muchos querían soltarla. Y yo hablé con ella en la cárcel, y rogué y puse rogadores, y ella nunca quiso sino salir por sentencia, hasta que fue después su amigo hallado y preso y tormentado, y confesó la verdad, y huyó de la cárcel. Y ella fue colgada; que fue juicio de Dios donde ella hubiera de haber toda la culpa de la muerte de su padre. Y Dios quería que aun ella viviese e hiciese penitencia y ella no quiso, y así acabó. Y aun después de muerta fue causa de la deshonra del verdugo; que hay personas que en vida y en muerte siempre hacen mal o son causa de todo mal, que en tal signo nacieron.

La incorporación de la lengua popular y coloquial, en alternancia con los registros más cultos y hasta latinizantes, es uno de los rasgos de estilo más característicos y valorados de la obra, como puede percibirse en el conocido pasaje de la mujer que ha perdido una gallina, un logrado monólogo en que la mujer combina su llanto y lamentos con maldiciones al ladrón, descripción pormenorizada de la gallina en todas sus características, ruegos a la Virgen y órdenes a sus criadas:

Así la mujer piensa que no hay otro bien en el mundo sino haber, tener y guardar y poseer, con solícita guarda condensar, lo ajeno francamente despendiendo y lo suyo con mucha industria guardando (...) Si una gallina pierden, van de casa en casa conturbando toda la vecindad. «¿Do mi gallina la rubia, de la calza bermeja?», o «¿la de la cresta partida, cenicienta oscura, cuello de pavón, con la calza morada, ponedora de huevos? ¡Quien me la hurtó, hurtada sea su vida! ¡Quien menos me hizo de ella, menos se le tornen los días de la vida! ¡Mala landre, dolor de costado, rabia mortal comiese con ella! ¡Nunca otra coma! ¡Comida mala comiese, amén! ¡Ay, gallina mía, tan rubia, un huevo me dabas tú cada día; aojada te tenía el que te comió, acechándote estaba el traidor! ¡Deshecho le vea de su casa a quien te me comió! ¡Comido le vea yo de perros aína, cedo sea; véanlo mis ojos, y no se tarde! ¡Ay gallina mía, gruesa como un ansarón, morisca, de los pies amarillos, crestibermeja! ¡Más había en ella que en dos otras que me quedaron! ¡Ay triste! Aun ahora estaba aquí, ahora salió por la puerta, ahora salió tras el gallo por aquel tejado. El otro día -¡triste de mí, desaventurada, que en hora mala nací, cuitada!- el gallo mío bueno, cantador, que así salían de él pollos como del cielo estrellas, atapador de mis menguas, socorro de mis trabajos; que la casa ni bolsa, cuitada, él vivo, nunca vacía estaba. ¡La de Guadalupe, Señora, a ti la acomiendo! ¡Señora, no me desampares ya! ¡Triste de mí, que tres días ha entre las manos me lo llevaron! ¡Jesús, cuánto robo, cuánta sinrazón, cuánta injusticia! ¡Callad, amiga, por Dios! ¡Dejadme llorar; que yo sé qué perdí y qué pierdo hoy! ¡A cada uno le duele lo suyo y tal joya como mi gallo, cuitada, y ahora la gallina! ¡Rayo del cielo mortal y pestilencia venga sobre tales personas! ¡Espina o hueso comiendo se le atravesase en el garguero, que San Blas no le pusiese cobro! ¡No diré, amigas, aína diría que Dios no está en el cielo, ni es tal como solía que tal sufre y consiente! ¡Oh, Señor, tanta paciencia y tantos males sufres, ya, por aquel que Tú eres, consuela mis enojos, da lugar a mis angustias: si no, rabiaré o me mataré o me tornaré mora! ¡Ahora, en hora mala, si Dios no me vale, no sé qué me diga! Dejadme, amiga, que muere la persona con la sinrazón, que mal de cada rato no lo sufre perro ni gato. Daño de cada día, sufrir no es cortesía; hoy una gallina y antier un gallo: yo veo bien mi duelo, aunque me lo callo. ¿Cómo te hiciste calvo? Pelo a pelillo el pelo llevando. ¿Quién te hizo pobre, María? perdiendo poco a poco lo poco que tenía. ¡Mozas, hijas de putas, venid acá! ¿Dónde estáis, mozas? ¡Mal dolor vos hiera! ¿No podéis responder "señora"? ¡Hay, ahora, landre que te hiera! Y ¿dónde estabas? ¡Di! No te duele a ti así como a mí. Pues corre en un punto, Juanilla; ve a casa de mi comadre, dile si vieron una gallina rubia de una calza bermeja. Marica, anda, ve a casa de mi vecina, verás si pasó allá la mi gallina rubia. Perico, ve en un salto al vicario del arzobispo, que te dé una carta de descomunión, que muera maldito y descomulgado el traidor malo que me la comió. Bien sé que me oye quien me la comió. Alonsillo, ven acá, para mientes y mira que las plumas no se pueden esconder, que conocidas son. Comadre, ¡ved qué vida esta tan amarga! ¡Yuy, que ahora la tenía ante mis ojos! Llámame, Juanillo, al pregonero, que me la pregone por toda esta

vecindad. Llámame a Trotaconventos, la vieja de mi prima, que venga y vaya de casa en casa buscando la mi gallina rubia. ¡Maldita sea tal vida! ¡Maldita sea tal vecindad! Que no es el hombre señor de tener una gallina; que aún no ha salido el umbral que luego no es arrebatada. ¡Andémonos, pues, a hurtar gallinas; que para esta que Dios aquí me puso, cuantas por esta puerta entraren! ¡Ese amor les haga que me hacen! ¡Ay gallina mía rubia! y ¿adónde estáis vos ahora? Quien vos comió bien sabía que vos quería yo bien, y por enojarme lo hizo. Enojos y pesares y amarguras le vengan por manera que mi ánima sea vengada. Amén. Señor, así lo cumple Tú por aquel que Tú eres: y de cuantos milagros has hecho en este mundo, haz ahora este, porque sea sonado».

Pasajes cómo éste dieron pie a Dámaso Alonso para caracterizar el arte de Martínez de Toledo con juicio muy certero:

Esos monólogos del *Arcipreste de Talavera*, que suelen andar en las Antologías, merecen siempre una nueva lectura, porque cada vez ofrecen nuevas sorpresas a quien los estudia (...) Es necesario, sin embargo, antes de pasar más adelante, decir que el libro no sólo no es novela, sino que no tiene que ver con los propósitos de la novela. El autor es un moralista y ejerce su ministerio por medio de la sátira. Pero sin querer estar andando los caminos que harían posible llegar a la novela moderna. Será necesario que algún día se escriba el libro en el que se pruebe que la raíz más importante de la novela realista moderna está en la línea de la sátira moral de la Edad Media. El Arcipreste de Talavera no es, por tanto, una excepción. Pero en él el avance hacia nuestras técnicas es notable. Moralista, necesita ejemplos para su doctrina, y los ejemplos se le convierten en unas estampas, cada una un cuadro, a veces muy breve, a veces con algo más de desarrollo, lleno de la vida más real (...) Plurivalencia y abundancia popular son factores; y el producto esa increíble exuberancia del monólogo por la pérdida del huevo o de la gallina: tampoco aquí se trata del monólogo de una sola mujer (...) La mujer ha perdido una sola gallina. El autor pone en su boca la descripción de por lo menos dos gallinas (quizá tres). Esta bivalencia trata únicamente de suscitar en el lector, con la mayor vivacidad posible, por uno u otro camino, la evocación deseada. Se juntan, pues, aquí dos abundancias idiomáticas: la de la expresión popular de intención particularizadora y la del moralista que da una serie de alternativas para que su doctrina tenga gran generalidad. (Dámaso Alonso, "El Arcipreste de Talavera a medio camino entre moralista y novelista", en *Obras completas*, II, Madrid, Gredos, 1972)

3.2. Libros de caballerías

Aunque los libros de caballerías son más bien un producto del siglo XVI, que es cuando conocen su mayor grado de desarrollo en castellano, examinaremos aquí algunos aspectos de su formación literaria y los primeros pasos de su difusión.

Las leyendas artúricas nacen con propósito semejante al de la historiografía europea medieval, el de entroncar las distintas dinastías con el mundo antiguo, por lo que se forjan los mitos de Franco, Bruto o Hispano. Cuando escasean los datos, se acude a la elaboración imaginativa y se crean narraciones que se van haciendo cada vez más fantásticas. Una de ellas fue la *Historia Regum Britanniae*, del obispo Godofredo de Monmouth (h. 1137), germen de toda la materia artúrica, que abarca un largo período de dos mil años, desde la destrucción de Troya hasta la muerte en 689 de Cadawallader, último rey británico. La obra concede por primera vez un lugar muy importante a la figura del rey Arturo, pues en los libros VIII y IX cuenta la historia de Uterpandragón, el nacimiento de su hijo Artús y las conquistas de éste, que se extienden hasta Roma y el Báltico. Narrará además la derrota final de Artús a manos de Morderec, su traslado a Avalón, así como los encantamientos y profecías de Merlín, las hazañas de Galván y la infidelidad de Ginebra.



Forjada la leyenda, se divulgará después en *romans* franceses, como el compuesto por Wace o los de Chrétien de Troyes, que les añade nuevo sentido y une temas dispersos. En esa línea le seguirá Robert de Boron, a comienzos del siglo XIII, que escribe la trilogía compuesta por los libros *José de Arimatea*, *Merlín* y *Perceval*. en los que se narra la historia del grial desde el tiempo de la pasión de Cristo hasta la destrucción del reino de Artús por la traición de Moderec. Ese procedimiento de combinar narraciones en agrupaciones coherentes continúa en el siglo XIII con la composición de la llamada *Vulgata* o ciclo del pseudo-Map, compuesta de cinco libros: la *Estoire del Saint Graal*, la *Estoire de Merlin*, el *Lancelot*, la *Queste* y la *Mort Artu*. En ellos se completan muchos hiatos temporales, como la llegada de José de Arimatea y el grial (el vaso sagrado con que Cristo ofició la última cena, símbolo del misterio de la transustanciación, fundamento de la fe cristiana) a Gran Bretaña y la conversión de sus habitantes al cristianismo, y se combina por primera vez el tema del amor de Ginebra y Lanzarote con la historia del grial y la caballería celeste, que encarna su hijo Galaad, predestinado para culminar aquella espiritual y misteriosa aventura. Una nueva y más completa y homogénea refundición supondrá el *Roman du Graal* o *Post-Vulgata*, de hacia 1240, que, eliminando disquisiciones teológicas y explicaciones alegóricas del ciclo anterior, centró la materia en la narración de las aventuras del reino de Logres y en el fin trágico de Artús y su reino.

Esta literatura caballeresca no cuenta con una tradición peninsular bien arraigada y la presencia de leyendas artúricas queda reducida en la Edad



Media castellana a algunas traducciones fragmentarias y a una serie de referencias indirectas. Del *Roman du Graal* se hizo una traducción, no se sabe bien si primero al castellano y luego al portugués, por un fraile llamado Juan Bivas, a fines del siglo XIII o comienzos del XIV, de la que sólo han sobrevivido algunos fragmentos en ambas lenguas. Del *Merlín* quedan dos versiones castellanas impresas en 1498 y en 1535. Existieron también en castellano textos del *Tristán*, editado en 1501 y posiblemente traducido a fines del siglo XIII, y de *Lanzarote del Lago*, traducido también hacia 1300 pero conocido en un fragmento de un manuscrito del siglo XVI. Las referencias indirectas comienzan en el siglo XIII, en los *Anales toledanos* y en la *General estoria* de Alfonso X, y continúan luego en el *Libro de la caza* de don Juan Manuel, en el *Poema de Alfonso XI*, en el *Libro de buen amor*, en el *Rimado de Palacio* o en algunos poemas del *Cancionero de Baena*.

[Considerar] hasta qué punto esta "materia de Bretaña" se conoció en el sur de los Pirineos antes del siglo XIV. No hay que esperar que se encuentren ni muy primitivas ni muy abundantes huellas de su paso, porque si el espíritu del ciclo era ajeno al genio francés, todavía era más extraño al genio catalán, aragonés y castellano; debiendo tener en cuenta, además, la ausencia de contactos directos. Sin embargo, la referencias de la literatura primitiva muestran que el ciclo se abrió paso a través de los Pirineos por más de una brecha. Los trovadores provenzales fueron el elemento transmisor de las leyendas célticas hacia Cataluña en época primitiva, como demuestra la mención de los temas principales (Erec, Tristán, Galván, Lanzarote) en un poema de Guiraldo de Cabrera escrito alrededor del año 1170 (...) Pero estas leyendas también siguieron la misma ruta de Carlomagno, encontrando una desembocadura natural semejante en Galicia y Portugal, donde no sólo existía una floreciente escuela de poesía lírica, sino también, como podemos suponer, un espíritu exaltado de consanguinidad, herencia de primitivos habitantes celtas (Henry Thomas, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, CSIC, 1952, pp. 2021)

3.2.1. El "Amadís" primitivo

La obra artúrica o neo-artúrica castellana más original es el *Amadís de Gaula*.

Las referencias al mundo artúrico en el *Amadís* sirven para establecer en la obra lo que se puede llamar la textura historiográfica. Se cita el "libro de Tristán y Lanzarote", por ejemplo, como si fuera una obra histórica legítima, lo cual presta una veracidad ficticia a la narración principal (...) También en el *Amadís* las menciones de personajes y libros, como ya lo hemos indicado, establecen una continuidad histórica directa entre la época de Lisuarte y un período posterior, dentro del mismo territorio [Gran Bretaña y Londres]. Es importante señalar, sin embargo, que no hay ninguna dependencia directa del *Amadís* en relación con la trilogía de la *Demanda del Santo Grial*, ni con otra narración de la materia de Bretaña o viceversa. No hay ningún episodio del *Amadís* que halle su explicación refiriéndose a una obra artúrica, como tampoco ningún episodio del *Amadís* que dé información esencial a la comprensión de incidente alguno en una obra artúrica. Las alusiones al mundo artúrico en el *Amadís* son de poca precisión cronológica y la presentación de la historia política pre-artúrica de la Gran Bretaña en la trilogía de la *Demanda* es muy esquemática. Por consiguiente, los sucesos del *Amadís* encuadran bien dentro del esquema cronológico general de la historia de la Gran Bretaña establecida en la *Demanda*, cuya narración se extiende desde el tiempo de José de Arimatea, en la hora de la pasión de Cristo, hasta la muerte o desaparición de Artús. Hasta cierto punto, es posible decir que los acontecimientos narrados en el *Amadís* llenan una extensa laguna en el amplio tiempo que abarca la trilogía de la *Demanda*. Tal laguna existe en la narración de la historia política de la Gran Bretaña del tiempo de los bisabuelos del rey Artús (James Donald Fogelquist, *El "Amadís" y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1982, pp. 48-49)

El texto completo del *Amadís de Gaula* lo conocemos por la refundición de Garci Rodríguez de Montalvo, editado en Zaragoza en 1508. Aquí nos referiremos sólo al problema de sus orígenes y lo que se ha llamado el "Amadís primitivo".

El texto de Rodríguez de Montalvo es una refundición de versiones anteriores hoy perdidas, la más antigua de las cuales se debe remontar a fines del siglo XIII o primera mitad del XIV. En el prólogo a su refundición, Montalvo explica que partió de tres libros que constituían el *Amadís*, que ahora corrige de las faltas y descuidos que se han ido introduciendo en su texto, al que añade además un nuevo libro con las *Sergas de Esplandián* su hijo, supuestamente traducido de un antiguo original traído de Constantinopla por un mercader húngaro.

Se ha debatido mucho sobre el origen de ese primitivo *Amadís*, del que dice partir Montalvo, y se ha atribuido su versión más antigua a Portugal, a España y a Francia. La opinión más generalizada entiende que se escribió en Castilla, en cuya literatura se documentan citas significativas desde las primeras décadas del siglo XIV, como la del *Libro de las confesiones* de Martín Pérez, la de la traducción del *Regimiento de príncipes* de Egidio Romano por Juan García de Castrojeriz, o la del *Rimado de Palacio* por el Canciller Ayala. De igual modo, el texto que poseemos de unos breves fragmentos del libro III de un *Amadís* de principios del XV, revela su composición en lengua castellana. No obstante, es muy probable que hubiera también una versión portuguesa, en la que, a instancias del infante don Alfonso, se modificara el episodio de Briolanja para que ésta fuera correspondida por Amadís.

De todos modos, sabemos poco de cómo era la versión primitiva de *Amadís*. Parece seguro que fuera en tres libros, pues así lo atestigua también el poeta Pero Ferrús: "sus proezas fallaredes / en tres libros". Del estudio de los fragmentos conservados, se deduce que Montalvo recortó mucho del tex-

to anterior, casi una tercera parte, y desdobló en dos el libro III. En éste además figuraba ya Esplandián, de quien se narraba toda su juventud hasta la toma de armas (de donde lo recoge Montalvo). También en aquella versión Amadís moría a manos de Esplandián y Oriana se suicidaba. Montalvo alteraría sustancialmente ese desenlace antiguo y, arrancando de episodios del libro III, prolongaría la historia primitiva en las *Sergas de Esplandián*.

El *Amadís* primitivo en tres libros acababa con la muerte del héroe a manos de su desconocido hijo Esplandián y con el suicidio de Oriana, según se desprende del empeño de Montalvo por reinterpretar alegóricamente tan sombrío desenlace. Semejante final, bien arraigado en el folklore, refleja la muerte de Ulises en el ciclo troyano (particularmente en las *Sumas de historia troyana* de "Leomarte"), cuyo influjo se percibe también en la estructura de los nombres propios del *Amadís*. Por mucho que predomine la "matière de Bretagne" en la génesis de la famosa novela, sería falsear la perspectiva histórica suponer al autor cerrado a las otras ramas del género caballeresco (Mª Rosa Lida de Malkiel, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966)

Pero Garci Rodríguez de Montalvo no quiere ni pensar en tan criminoso y anticatólico final, y desde luego que no queda casi ni sospecha de tal en su texto, el que hoy leemos. Montalvo quería apartar toda su novelística (*Amadís de Gaula* y *Sergas de Esplandián*), en la medida ideológica y literaria posible, de los erotismos tan poco cristianos de toda la novelística arturiana, con ejemplos tan poco edificantes como el adulterio de la reina Ginebra. Y, además, la España en que escribe Montalvo, su momento histórico, es la coyuntura del reinado de los Reyes Católicos, la guerra de Granada, la expulsión del moro y la rededicación del destino nacional a una cruzada puramente española contra lo que no fuese católico. En este tipo de ambiente histórico las caballerías arturianas no eran más que pamplinas, veleidades sin sentido, ton ni son. Todo esto lo hará Garci Rodríguez de Montalvo de explísita claridad en sus *Sergas de Esplandián* (...) La caballería arturiana, con todos sus módulos y directrices, ha muerto (...) Ha nacido la caballería cristiana, encarnada en Esplandián, que no era, ni más ni menos, que el grandiosos sesgo que Montalvo daría al multisecular *Amadís de Gaula* que llegó a sus manos (Juan Bautista Avalle-Arce, *"Amadís de Gaula": el primitivo y el de Montalvo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988).



3.2.2. Novelas cortas de tema caballeresco

A finales del siglo XV y principios del XVI, coincidiendo con los primeros años de implantación de la imprenta, se publican diversas novelas cortas de tema caballeresco, que gozaron de notable éxito. Son por lo general leyendas difundidas por la

Europa medieval, algunas basadas en poemas franceses, que se editan ahora en versión castellana, prácticamente de manera agrupada y favorecidas por ese impulso impresor que busca nuevos géneros para nuevos lectores. Mencionaremos sólo las más importantes y conocidas.



La *Historia de los dos enamorados Flores y Blacaflor* recoge una antigua leyenda entroncada con el ciclo carolingio, recreada en dos poemas franceses y conocida en España desde el siglo XII, aunque editada en 1512. La trama de la historia se inicia en el Camino de Santiago, por el que peregrina un matrimonio de nobles italianos que son asaltados por los moros. Muerto el marido, la esposa, que queda cautiva, dará a luz una hija, Blancaflor, el mismo día que nace el hijo del sultán, Flores. Los amores entre ambos, que tienen que sortear toda suerte de peligros y pruebas, ocupan el resto de la historia que concluirá con la conversión de Flores al cristianismo y el casamiento de los amantes, herederos del trono de España.

La *Historia del caballero Clamades* es una traducción castellana, de hacia 1480, de una prosificación de un poema francés del siglo XIII. Se cuenta en el libro la historia de los amores del protagonista con la princesa Clarmonda, a quien rapta a lomos de un fantástico caballo de madera, claro antecedente del Clavileño cervantino.

La *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarbe* es también traducción castellana, editada en 1499, de un original francés. Se trata de otra fabulosa peripecia protagonizada por Oliveros, hijo del rey de Castilla, y Artús, hijo de la reina de Algarbe, que se crían juntos, ya que el padre de Oliveros ha casado con la reina viuda. Ésta se enamorará de Oliveros, que tiene que huir de España e instalarse en Inglaterra, donde, tras muchos combates, guerras y torneos, ganará la mano de Helena, hija del rey, y casará con ella. Habiendo sido apresado por el príncipe de Irlanda, Artús acudirá en su ayuda recorriendo toda Europa y sorteando diversos peligros, como el ataque de un dragón. Haciéndose pasar por Oliveros, acude a Londres a consolar a Helena, ante quien, sin embargo, logra excusar los deberes maritales poniendo por excusa un voto de peregrinar a Santiago. Cuando consigue encontrar y liberar a Artús, la furia y las dudas de éste sólo las podrá aquietar su esposa Helena. Aquejado de una grave enfermedad Artús, de la que sólo sanará si bebe la sangre de los hijos

de Oliveros, éste no duda en sacrificarlos, aunque milagrosamente seguirán vivos tras sanar Artús. Regresado a Castilla como rey, el alma de su amigo Tabalot, que había intervenido en muchos de sus sueños y revelaciones, exige ahora a Oliveros que le dé medio cuerpo de su esposa, aunque, cuando éste se apresta a dividirla con la espada, Tabalot le exime de la antigua promesa que le había hecho de compartir la mitad del premio conseguido.

La *Historia de la linda Melosina*, editada en castellano por primera vez en 1489, es igualmente traducción de una obra francesa, el *Livre de Mélusine* de Jean d'Arras. Recoge la leyenda de Melosina, fruto de los amores de Merlín y Viviana, y de quien descenderían los príncipes de Lusignan, condenada a transformarse todos los sábados en figura de serpiente de cintura para abajo. Desvelado por su marido Remondín el misterio, Melosina tiene que alejarse de él y de sus hijos, que no la volverán a ver en figura de mujer.

La *Historia del noble Vespasiano*, editada en Toledo en 1492, seguramente es también traducción castellana de la francesa *Destruction de Jérusalem*. Cuenta la leyenda del emperador Vespasiano que, en agradecimiento a haber sido curado de lepra por el sudario de la Verónica, pone cerco a Jerusalén, castiga con saña a los judíos y se convierte al cristianismo. En alguna versión también pone en libertad a José de Arimatea, lo que la vincularía de algún modo a los temas artúricos.

El *Libro del esforzado caballero conde Partinuples*, editado en Sevilla hacia 1499, es una versión castellana de un poema francés del siglo XIII. Cuenta la historia de este personaje, sobrino del rey de Francia, que por encantamiento es trasladado al castillo de la viuda del emperador de Constantinopla, con quien terminará casando luego de numerosas aventuras e incidentes.



3.3. La ficción sentimental

3.3.1. Características generales

Al tiempo que cunde el interés por la novela caballeresca, desde mediados del siglo XV aproximadamente, se desarrolla otro género novelístico que alcanzará notable éxito y difusión. Se trata también de novela de lo extraordinario, pero no centrada en las hazañas y lances portentosos del caballero, sino en los misterios del sentimiento amoroso. Es pues una novela más bien intimista, preocupada por el análisis de los afectos de los personajes, distinta por tanto de la novela exterior, de aventuras, que era la caballeresca. Se han utilizado diferentes nombres para identificarla, como novela sentimental, libros de aventuras sentimentales o ficción sentimental, que es el término que prácticamente ha terminado imponiéndose en la crítica.

Aunque en los últimos años ha aumentado la nómina de obras que integran la serie, las más importantes siguen siendo el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón; las novelas *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradisa*, de Juan de Flores; y el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* y la *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro.

Hay una serie de características que prácticamente les son comunes a todas las obras de la serie. En primer lugar, como dato más obvio, son novelas cortas, frente a la gran extensión de los libros de caballerías. En segundo término, como dijimos, centran la atención en los estados emocionales y los conflictos íntimos. El sentimiento amoroso viene representado en términos corteses; es decir, se trata por lo general de un amor idealizado, que exige servicio y sufrimiento. Frente al que vemos expresado en los cancioneros, sin embargo, no está expuesto desde un punto de vista unilateral, sino de manera dialéctica, por medio del intercambio de cartas muchas veces o de discusiones y parlamentos enfrentados otras. Por lo demás, en el tratamiento del tema amoroso, vienen a ofrecer todo un doctrinal de teorías y práctica, una especie de artes de amar: entre escolasticismo y humanismo, filosofía moral y pedagogía de la época.

> La novela sentimental es probablemente la forma más elaborada y más refinada de la literatura amatoria de la España medieval. En ella, el amor resulta frustrado o, si el amante alcanza la posesión física de su dama, una catástrofe llega pronto para destruir el gozo y a los amantes. Estos amantes trágicos son siempre de alto rango y de educación cortesana. Si un hombre salvaje irrumpe en tal novela, debiera ser el enemigo de los amantes perfectos, pero no los es. Por el contrario, los hombres y mujeres salvajes se identifican con los amantes cortesanos y el amor ideal (...) La novela sentimental es una forma extrema de la literatura amatoria (...) El matrimonio, o cualquier otra terminación feliz, siempre se excluyen. En la poesía lírica, es posible expresar el amor cortés sin explorar todas las consecuencias, pero en la novela, no se pueden evitar las consecuencias reales, no sólo metafóricas: la tensión y la violencia que produce tal código en cualquiera que lo elija seriamente como guía. Quisiera sugerir que el papel importante de los salvajes en el centro del amor ideal refleja esta tensión y esta violencia, sea consciente o inconsciente su empleo por los autores de estas novelas (Aland Deyermond, "El hombre salvaje en la novela sentimental", 1966)

No son rasgos literarios constantes, sin embargo, la forma autobiográfica del relato, la exposición de la materia par medio de cartas, el empleo de la alegoría o el intercalado de poemas y versos en el relato. Son éstos rasgos que aparecen de forma muy relevante en algunas de esas novelas, pero que no son definitorios del género.

Parece surgir y desaparecer como un modo diferente de narrar una experiencia amoroso-vital, con tonos por lo general lacrimosos que van de la exhortación senequista a la deses-

peración suicida y que pasan por la reverencia cortés de la mujer, su ataque misógino o su consideración en un nivel de igualdad con el hombre. Pero es la narración de este proceso de amor –en ocasiones como tratado amoroso, o como arte de amores, o como burla amorosa, o como visión de amor– la que preocupa a los escritores del género, de casi todos los cuales hemos conservado también numerosas composiciones líricas sobre temas semejantes (...) Pero el "yo" lírico exclusivista se entremezcla en el género sentimental con otros elementos de mayor objetividad. Así, junto a la narración de historias o viajes, asistimos a una progresiva incorporación del diálogo (con la amada primero, con otros personajes después) Este dialogismo, en esencia una puerta abierta para la creación de la novela moderna, adopta de preferencia en el género sentimental la forma-marco epistolar. (Antonio Cortijo Ocaña, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, Londres, Tamesis, 2001)

En cuanto a sus fuentes y tradición literaria, son muchos los antecedente y obras que se han apuntado. Se ha advertido, por ejemplo, influencia de Ovidio e incluso se las ha calificado de "cuentos ovidianos", pues se han podido localizar no pocas citas de recomendaciones y preceptos sobre el arte de amar tomados de las obras eróticas de Ovidio, aunque ciertamente estaban muy difundidos en la tradición medieval. También se ha señalado la influencia de dos novelas italianas muy difundidas en la Europa de la época, la *Elegia di madonna Fiammeta* (h. 1354), de Giovanni Boccaccio, y la *Historia de duobus amantibus Eurialo et Lucretia* (1444), de Eneas Silvio Piccolomini, Pío II. De la primera, que viene a ser un largo lamento y consideración sobre el sufrimiento amoroso de la dama Fiammeta abandonada por su amante Pánfilo, la ficción sentimental pudo aprender, aparte la forma autobiográfica, esa larga meditación y análisis del sentir amoroso desde un personaje femenino. De la segunda, cínico y desenfadado relato de la seducción de Euríalo a la casada Lucrecia, a quien luego abandona y muere, pudo tomar la forma epistolar así como el desenlace trágico de la aventura amorosa.

3.3.2. Juan Rodríguez del Padrón

Juan Rodríguez del Padrón, también llamado de la Cámara, es un escritor de la época de Juan II del que no temos muchas noticias seguras. De origen gallego, fue clérigo en algunas parroquias de su tierra y hacia 1441 profesó en la orden franciscana y tomó hábito en Jerusalén. De regreso a Galicia, parece que residió en el convento de Herbón, donde moriría. Según indica en alguna de sus obras, hacía 1430 fue criado del cardenal Juan de Cervantes, en cuyo ámbito entraría en contacto con humanistas italianos como Eneas Silvio Piccolomini, participaría en el Concilio de Basilea y viajaría por Europa. Rodríguez del Padrón fue autor de una notable obra poética, en la que sobresalen diversas canciones amorosas, como la que comienza "Vive leda, si podrás" al despedirse de la reina, y los poemas titulados *Los siete gozos de amor* y *Los diez mandamientos de amor*. Como prosista se le debe una interesante

traducción de las *Heroidas* de Ovidio a la que dio el título de *Bursario* y parece que continuó con otras epístolas amorosas originales entre personajes antiguos. Para los jóvenes nobles de la corte de Juan II, escribió la *Cadira de honor*, un tratado sobre los orígenes de la nobleza y algunas explicaciones heráldicas. A la reina doña María, por su parte, dedica el *Triunfo de las donas*, un tratado en defensa y exaltación de las mujeres, en réplica al *Corbaccio* del italiano Boccaccio.

Su obra principal es el *Siervo libre de amor*, compuesta hacia 1440 y tenida por la primera de las ficciones sentimentales de la época. El texto se abre con un prólogo un tanto enigmático que anuncia una división del escrito en tres partes, a las que corresponden tres tiempos (el del amor correspondido, el no correspondido y el de la renuncia), tres árboles (el verde arrayán, el árbol de paraíso y la verde oliva), tres vías y tres partes del hombre (el corazón, el libre albedrío y el entendimiento):

> El siguiente tratado es departido en tres partes principales, según tres diversos tiempos que en sí contiene figurados por tres caminos y tres árboles consagrados que se refieren a tres partes del hombre, es a saber al corazón y al libre albedrío y al entendimiento y a tres varios pensamientos de aquéllos. La primera parte prosigue el tiempo que bien amó y fue amado, figurado por el verde arrayán plantado en la espaciosa vía que dicen de bien amar, por do siguió el corazón en el tiempo que bien amaba. La segunda refiere el tiempo que bien amó y fue desamado, figurado por el árbol de paraíso plantado en la deciente vía que es la desesperación, por do quisiera seguir el desesperante libre albedrío. La tercera y final trata el tiempo que no amó ni fue amado, figurado por la verde oliva plantada en la muy agra y angosta senda que el siervo entendimiento bien quisiera seguir por donde siguió, después de libre, en compañía de la discreción. Esta vía de no amar ni ser amado no es tan seguida como la espaciosa de amar bien y ser amado ni como la deciente de bien amar sin ser amado por do siguen los más por quanto van cuesta ayuso, en contrario de la muy agra de no amar ni ser amado por la cual siguen muy pocos, por ser la más ligera de fallir y más grave de seguir.

Tras el prólogo y la rúbrica que anuncia la primera parte de bien amar y ser amado, el libro adopta la forma de una carta dirigida a un amigo, que le ha demandado relación del caso de sus amores. El caso, a cuya enseñanza el autor quiere dar valor universal, es el de un itinerario amoroso que pasa del amor correspondido al de la renuncia al amor, tras una etapa de penas y sufrimiento por el rechazo de la dama. El autor, en efecto, enamorado de una dama superior, ha gozado un tiempo de felidad al verse correspondido, pero ha quebrantado el código amoroso al confiar el secreto de sus amores a un amigo, lo que ha provocado el alejamiento de la dama y el retiro del amante al templo de la soledad en compañía de la triste amargura. Al comienzo de la segunda parte, errante en la selva de sus pensamientos y llegado a los tres caminos que departen los tres árboles, el autor, sin ninguna esperanza de amor,

contempla cómo a su paso, en armoniosa correspondencia, se produce una extraordinaria transformación de la naturaleza:

> Como yo el sin ventura padeciente por amar errase por la escura selva de mis pensamientos al punto que los montes Crimios consagrados al alto Apolo, que es el sol, atiende su resplandor, vagando por la desierta y solitaria contemplación arribé con gran fortuna a los tres caminos que son tres varios pensamientos que departen las tres árboles consagradas en el jardín de la ventura, que trayendo mis lentos pasos por verdura sin ningún esperanza de amor secaban las yerbas por donde alcanzaban mis pisadas. El lindo arrayán consagrado a la deesa Venus que era en la espaciosa vía de bien amar, en punto que sobre mí tendió las verdes ramas fue despojado de su vestidura; e la verde oliva consagrada a la deessa Minerva que era en la angosta senda la cual es la vida contemplativa de no amar, no padeció más verdes fojas y el ruiseñor que a la sazón cantaba trocó el breve con el triste atrono. Las ledas aves gritaderas mudaron los sus dulces cantos en gritos y pasibles lays; todas las criaturas que eran enverso de mí padecieron eclipsi por diversas figuras. Es de maravillar que aun el trabajado portante en las partes de Italia conocido por el alazán fue tornado del sol, que es hoy día del triste color de todas mis ropas; tanto que yo dudaba de lo conocer. Y mirando en la corteza de las árboles fallaba devisado mi mote, en fin de los dos lemes raído el estede, escrito por letras: "In-fortune". Y yo solo que estaba en poder de la gran tristura, vistas las mudas aves, criaturas, plantas non sentibles en tal mudanza de su proprio ser por causa mía, fue alterado fuera de mí y mi libre albedrío, guardián de los caminos que son todos pensamientos, partido de la compañía, no tardó seguir la descendiente vía que es la desperación que enseñaba el árbol pópulo que es álbor de paraíso consagrado a Hércules por la guirnalda de sus blancas fojas, que pasó al reino de las tinieblas donde las medias partes, brasadas de las vivas llamas, tornaron escuras según que parecen.

El libre albedrío querrá conducirlo por el camino de la desesperación hasta la muerte; el entendimiento, en cambio, tratará de detenerlo haciéndole considerar que por ese camino sólo se llega al Infierno donde penan famosos amantes del pasado; el corazón, por su parte, entregado a la dama, no puede apartarse del camino del amor. En medio de ese debate interior, el autor se entrega a la desesperación e invoca la llegada de la muerte, pero no por su cruel señora, sino por la más leal señora que existió, por la que murió el siempre recordado Ardanlier. Mención que da pie para introducir el nuevo y unitario episodio de la *Estoria de dos amantes*, que ocupará la mitad de toda la obra. Se trata de un breve relato caballeresco, protagonizado por dos perfectos amantes, Ardanlier, hijo del rey Creos de Mondoya, y la joven Liesa, que tienen que huir de su patria ante la oposición familiar a su amor. Viajando por cortes europeas, Ardanlier conquista fama en torneos y batallas y se enamora de él Irena, hija del rey de Francia. Llegados a Galicia, en Iria, a orillas del océano, hacen construir un hermoso palacio subterráneo, preservados de todos los peligros:

> Este Ardanlier siendo enamorado de la gentil Liesa, hija del gran señor de Lira, que no menos ardía el amor de aquél, mas con pavor de su madre la sabia Julia, entrada en días, edad contraria a los mancebos, no osaba venir al cumplimiento de su voluntad. Y por la semblante vía el rey Creos muy odioso era a su hijo Ardanlier, con gran temor que de él había. Y las fuerzas del temor acrecentaba en los corazones de aquéllos las grandes furias del amor de tal son que el gentil infante, ardiendo en fuego venéreo, que más no podía durar el deseo, por secreto y fiel tratado que al batir del ala del primer gallo, pregonero del día, fuesen ambos en punto aderezados al partir. Traspuesta la ursa menor, mensajera del alba, cabalga su dama de rienda, bien acompañados de ricas y valiosas piedras, en gran largueza del señor de los metales; a cuya reguarda venía el su fiel ayo Lamidoras y Bandín, esclavo de aquélla. Y desque pasados en arredradas partidas vestían de un fino adamasco ricas sayas de Borgoña, cotas de nueva guisa, de la una parte bordados tres bastidores y de la otra seule y de blatey escrito por letras, empresa de puntas retretas sangrientas a pie y a caballo, a todo trançe. Y así en la peligrosa demanda como en batallas, justas, torneos, fechos y obras de gentileza, sólo Ardanlier poseía la gloria. Infinitos reyes, duques, condes desheredados, dueñas viudas, doncellas forzadas, cobraron por su fortaleza los reinos, principados y tierras de que vivían en destierro y recibían continua fuerza, tanto que Ardanlier conocido era en las cortes de los cristianos y paganos príncipes por el más valiente y glorioso caballero que a la sazón vivía. Magníficos señores y todos los gentiles hombres lo acompañaban y hacían estrañas carezas; y no menos por causa de la gentil Liessa, bienquista y guardada de todas las lindas damas servidoras de la liesa que de buena voluntad se dieran en troque por ella, allende de la gran hermosura, por nombradía y sola lindeza del gracioso amador que la tanto amaba (...) E después del común pasaje en las cuatro partes del mundo y grandes pasados peligros, que en loor de aquélla que amaba más que a sí con gran afán andaba a la ventura, fue llegado a las partes de Iria, riberas del mar océano, a las faldas de una montaña desesperada que llamaban los navegantes la alta Cristalina donde es la venera del albo cristal, señoría del muy alto príncipe, glorioso, excelente y magnífico rey de España. Y en la mayor soledad hizo venir de la antiga cibdad Venera que es en los fines de la pequeña Françia, hoy llamada Gallizia, del señor rey de España el cuarto de sus muy nobles reinos e muy sotiles geométricos que por maravillosa arte rompieron una esquiva roca y dentro de la cual obraron un secreto palacio, rico y fuerte, bien obrado y a la entrada un verde, fresco jardín de muy olorosas yerbas, lindos frutíferos árboles, donde solitario vivía. Y siguiendo el arte placible de los cazadores, andando por los tenebrosos valles en guarda del peligroso paso que vedaba a los cavalleros andantes, trasponiendo los collados en pos de los salvajes y muchas veces con gran quejo apremiados entraban al soterrano palacio a morir delante su bienquista señora.

Allí, no obstante, los descubrirá el rey Creos un día que vuelve de Venera (Compostela), quien sin piedad da muerte a Liesa encinta. Ardanlier, al regresar de caza y descubrirlo, se suicida, no sin antes enviar cartas a la infanta

Irena y al emperador de Hungría con su ayo Lamidoras, que irrumpe en amargo llanto que contagia a toda la naturaleza condolida por la muerte del leal amante:

> Pasados de la trabajosa vida a la perpetua gloria que poseen los leales amadores, aquéllos que por bien amar son coronados del alto Cupido y tienen las primeras sillas a la diestra parte de su madre la deesa, el desentido Lamidoras bañado en lágrimas, su cara deshecha y tinta de sangre, dando los grandes gritos al son de los cuales los caballos atados no sufren las fuertes cadenas, los trece canes quebrantan las fuertes prisiones, las lindas aves de rapina quebrantan las lonjas con las pihuelas, solas dejan las alcándaras y cercan de todas partes los dos cuerpos inanimables que no pasando la hora vieran respirar. Y de la una parte muy fuerte planiendo el afortunado ayo y de la otra relinchando, haciendo en áspero los briosos caballos y aullando los bravos alanos con los ventores, las cazadoras aves batiendo sus alas en recios surtes, tomándose unas a otras. Fue grande el remor, el triste son de los alaridos, que el mundo pensó fenecer. Y después de los grandes llantos y cumplidos naturales dos días que el padeciente Lamidoras non cesaba de se lamentar, da a los desfigurados a la fría tierra, crianza y sepultura de aquéllos.

El emperador tomará venganza en el cruel rey Creos y la infanta Irena vendrá al palacio de Iria, donde erige una rica sepultura para los amantes y donde ella misma se hará enterrar, al igual que Lamidoras. Únicamente caballeros valerosos y excepcionales, tras superar difíciles pruebas, podrán llegar a las tres salas contiguas de los enterramientos, pero sólo uno, Macías, el famoso trovador muerto por amores, será quien penetre hasta el sepulcro de los amantes, que pasará a ser un lugar de peregrinaje en donde el dios Cupido otorga perdón a los amadores que allí acuden.

Concluida esa historia, el autor se ve despertando de un sueño y decidido a emprender el camino del verde olivo, es decir, el de la renuncia al amor, camino de soledad, largo y difícil. Al fin llega a la orilla del mar donde ve acercarse una gran embarcación, una urca con el velamen negro, a cuyo mando va una dueña y sus siete hijas, todas de negro. Una de ellas, Sindéresis (es decir, la facultad de discernir el bien del mal), gana la orilla y viene al autor en demanda de sus aventuras, quien termina su libro con la frase "y yo eso mismo en recuenta de aquellas", como respondiendo a esa demanda con lo escrito.

Como se advierte, es una novela compleja, en la que mezclan conceptos filosóficos y representaciones alegóricas con una historia amorosa autobiográfica y un trágico relato caballeresco. Todo el conjunto quiere resultar una lección sobre el apasionado amor del que el autor parece lograr apartarse con la ayuda del recto discernimiento. El lenguaje latinizante, plagado de cultismos léxicos y sintácticos, así como de numerosas alusiones mitológicas y algunas imprecisas referencias a hechos y personajes contemporáneos, contribuyen a incrementar la dificultad de un texto, por lo demás, sugerentemente enigmático e incitante.

3.3.3. *Juan de Flores*

Tampoco es mucho lo que se sabe con seguridad de Juan de Flores. Según han desvelado investigaciones recientes, era salmantino, autor también de una *Crónica incompleta de los Reyes Católicos* y rector de la Universidad de Salamanca. Probablemente estuvo también vinculado a la casa de Alba, los Álvarez de Toledo, así como a la corte aragonesa y al propio Fernando el Católico. Su actividad literaria transcurrió durante el último tercio del siglo XV.

Aunque es autor también del *Triunfo de Amor*, que, en la órbita del género sentimental, refiere el duro debate entre el dios de Amor y sus víctimas, y se le ha atribuido alguna otra obrita, también de ambiente cortés y tribunal de amores, como *La coronación de la señora Gracisla*, las dos obras principales de Flores son *Grimalte y Gradissa* y *Grisel y Mirabella*.

Grisel y Mirabella combina una historia amorosa con el debate, muy de época, en defensa y en contra de las mujeres. Ambientada en un lejano país (Escocia), donde de forma extraña y rigurosa la ley condena al amante que sea más culpable en la seducción del otro, la pareja compuesta por el caballero Grisel y la princesa Mirabella son sorprendidos en amores secretos y acusados ante el rey. Para dilucidar quién es más culpable, y aunque cada uno trata de salvar al otro culpándose a sí mismo, el rey dispone un debate entre Briseida (legendario personaje troyano) y el poeta Torrellas (autor de unas famosas coplas contra las mujeres y prototipo de antifeminismo). Habiendo salido vencedor Torrellas y, por tanto, culpable la mujer, el rey, en estricto cumplimiento de la justicia, condena a muerte a su hija. En el momento de la ejecución, Grisel se adelanta y se arroja en su lugar a la hoguera preparada, ante lo cual Mirabella se deja caer desde una ventana al corral donde su padre tenía unos leones y muere despedazada. Briseida, con las damas de la corte y la reina, tomarán venganza y darán cruel muerte a Torrellas.

> Estando Brazaida en tal razonamiento, vino la Reina con todas sus damas que en asechanza estaban de Torrellas. Y aquél, después de arrebatado, atáronlo de pies y de manos, que ninguna defensa de valerse tuvo. Y fue luego despojado de sus vestidos y atapáronle la boca porque quejar no se pudiese, y desnudo fue a un pilar bien atado, y allí cada una traía nueva invención para le dar tormentos; y tales hubo que, con tenazas ardiendo y otras con uñas y dientes, rabiosamente le despedazaron. Estando así medio muerto, por crecer más pena en su pena, no le quisieron de una vez matar, porque las crudas y fieras llagas se le refriasen y otras de nuevo viniesen. Y después que fueron ansí cansadas de tormentarle, de grande reposo la Reina y sus damas a cenar se fueron, allí cerca de él, por que las viese. Y allí platicando las maldades de él y trayendo a la memoria sus maliciosas obras, cada una decía a la Reina que no les parecía que cuantas muertes a aquel mal hombre se pudiesen dar, porque pasase largos años no cumpliría, aunque cada noche de aquellas penitencias hubiese; y otras decían mil maneras de tormentos, cada cual como le agradaba. Y tales cosas pasaban entre ellas que, por cierto, yo estimo que ellas daban al cuitado de Torrellas mayor pena que la muerte misma, y ansí vino a sufrir tanta



pena de las palabras como de las obras. Y después que fueron alzadas todas las mesas, fueron juntas a dar amarga cena a Torrellas, y tanto fue de todas servido con potajes y aves y maestresala que no sé cómo escribir las diferencias de las injurias y ofensas que le hacían, y esto duró hasta que el día esclareció. Y después que no dejaron ninguna carne en los huesos, fueron quemados, y de su ceniza guardando cada cual una bujeta por reliquias de su enemigo, y algunas hubo que por cultre en el cuello la traían, porque, trayendo más a memoria su venganza, mayor placer hubiesen. Ansí que la grande malicia de Torrellas dio a las damas victoria y, a él, pago de su mercido.

Un debate amoroso encierra también la otra novela de Juan de Flores, *Grimalte y Gradissa*. La obra se nos presenta en principio como una continuación de la *Fiammetta* de Boccaccio. Grimalte cuenta cómo Gradissa, en prueba de la sinceridad de su amor, le ha impuesto que emprenda la búsqueda del huido Pánfilo y le haga reconciliarse con Fiometa (Fiammetta). En su tortuoso peregrinar, Grimalte encuentra a Fiometa e, intercambiando largas razones con ella, la acompaña hasta Florecia tras el rastro de Pánfilo. Grimalte conseguirá mover el ánimo de Pánfilo y logrará reunir a los amantes en un gozoso y sensual encuentro. Pánfilo, no obstante, no se decidirá a seguir a Fiometa que, desesperada, se dará muerte:

> ¡Oh malaventurada de ti, Fiometa, infamia de castas mujeres, derramamiento de nobles famas, ensuciamiento de limpios corazones, embargo de los castos lechos, ejemplo de tales males, inclinación de las que a mal,os usos las voluntades disponen! ¿Con cuáles graves penas puedes justamente punirte? Pues que tus errores no solamente ofenden a ti, mas aún de tu vergüenza padecen las nobles dueñas (...) Quítate ya, pues, Pánfilo, de mi vista, y la muerte que no me diste, déjamela tomar, porque si los malditos ojos engañados del amor y ocupados de sus deseos, se deleitan en te ver, no me place ni la quiero esta gloria recibir, porque todos son agravios del corazón y del alma que se siente del menosprecio de mí. Ya los placeres no tienen sazón conmigo ni quieras tú ser en todo malo que, cuando los aborrezco, me los llegues. Y no me place que veas el desastrado fin, porque no se alegre mi voluntad con mis injurias. Soledad me da compañía y tu presencia causa más angustias. Quiérome, pues, esforzar a hacer siquiera una copla con que más de lo que digo te diga: que me dejes en descanso recibir aquella muerte que muy deseada y merecida tengo:
>
> Déjame, que no me dejas;
> déjame tomar venganza,
> déjame con estas quejas
> ya morir sin esperanza,
> Déjame, que tu membranza
> me fatiga
> y me hiere como lanza
> de enemiga (...)
> *Dice Grimalte*
>
> Pocas o casi ningunas de mis palabras tocaron en los oídos de Fiometa, mas antes con la turbada muerte todos los sentidos tenía ocupados: que la larga y muy enojosa vida que ante había sostenido la tenía tan gastada que con muy pequeño mal sobrevenido podía bien conocer extremo fin de morir, mayormente este de tan gran vigor, que luego muerta sin remedio la dejó. Y ningunas diligencias mías ni de los suyos a su salud aprovecharon, mas las fuerzas de su juventud todo ese día la sostenieron. Y después que aquel enemigo de su vivir se partió, jamás en la su boca otra palabra la oímos sino: "¡Oh Pánfilo! ¿por qué en las ajenas tierras has dado tan triste fin a mis días?". Al cual quejoso dolor más pena se le mostraba que a ninguna persona de cuantas vi padecer, tal que yo más quisiera ser en el mismo morir que sufrir su piedad. Que tal fue la basca de su tormento que, como de ponzoña herida, con rabias de la sentible y muy afincada muerte, dando mil vueltas a unas partes y a otras, con espantables señales en la desfigurada cara, dio fin a su triste vida. Y cuando vi su beldad muerta, dolor que nunca sentí entonces me atormentaba, y no menos así mortal como ella me mudé. Y los ojos, con lágrimas de dolor turbados, perdieron luz. Y a la fin, ya que mi lengua pudo algo decir, con voz a veces irada y a veces piadosa, tales y mal ordenadas razones comencé:
>
> ¡Oh muerte desesperada
> para mí que ya te espero!
> Ven por mí, no tardes nada,
> pues eres tan deseada
> que más que vida te quiero.
> Dame complido morir
> en este punto de agora,
> que no me place vivir
> después de aquesta señora.

Sobre la tumba de Fiometa será construido un mausoleo con figuras alegóricas de sus tormentos. Gradissa rechazará para siempre a Grimalte, quien se reunirá con Pánfilo, que se ha hecho anacoreta.

3.3.4. Diego de San Pedro

Escasas noticias tenemos también de Diego de San Pedro. Sabemos seguro que fue criado del conde de Urueña, Juan Téllez Girón, uno de los hijos de Pedro Girón, influyente caballero en la corte de Enrique IV y maestre de Calatrava. Años más tarde, estuvo introducido en el círculo literario isabeli-

no, pues varias de sus obras las dedica a la reina y a sus damas. Probablemente participó en la guerra de Granada, donde tuvo relación con Diego Fernández de Córdoba, alcaide de los Donceles de la casa del rey, a quien dedica la *Cárcel de amor*. Moriría en los últimos años del siglo XV.

Es autor de diversas poesías amorosas y religiosas, de un *Sermón* sobre los preceptos del servicio amoroso y de dos libros de ficción sentimental, el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* y la *Cárcel de amor*. La primera, dedicada a las damas de la reina, fue escrita hacia 1480 y tuvo un gran éxito por toda Europa. Narra la historia que Arnalte, hijo del rey de Tebas, cuenta al autor, que llega a su palacio extraviado por un oscuro paraje. Enamorado de la bella Lucenda, consigue de ella un intercambio de cartas y un encuentro secreto. Traicionado por su amigo Elierso, que casa con Lucenda, le desafía y da muerte. Lucenda se retira a un convento y él se aleja de la corte y se recluye en un apartado y triste palacio.

También gozó de gran éxito la *Cárcel de amor*, que conoció numerosas ediciones y traducciones a fines del siglo XV y a lo largo del XVI. Aquí el Autor, que será un personaje de la fábula, relata cómo, viajero por Sierra Morena, ve pasar una comitiva formada por un guardián y su prisionero, que le pide que le siga. Al llegar el día se ve ante una alta torre, que no es sino la cárcel de amor donde está prisionero el conducido, que se llama Leriano, le cuenta su penar amoroso y le explica la alegoría y el significado simbólico de la torre en que está prisionero y que antes ha descrito el narrador:

> Era hecha por tal artificio que de la extrañeza de ella comencé a maravillarme. Y puesto al pie, aunque el tiempo se me ofrecía más para temer que para notar, miré la novedad de su labor y de su edificio. El cimiento sobre que estaba fundada era una piedra tan fuerte de su condición y tan clara de su natural cual nunca otra tal jamás había visto, sobre la cual estaban afirmados cuatro pilares de un mármol morado muy hermoso de mirar. Eran en tanta manera altos, que me espantaba cómo se podían sostener. Estaba encima de ellos labrada una torre de tres esquinas, la más fuerte que se puede contemplar. Tenía en cada esquina, en lo alto de ella, una imagen de nuestra humana hechura, de metal, pintada cada una de su color: la una de leonado, la otra de negro y la otra de pardillo. Tenía cada una de ellas una cadena en la mano asida con mucha fuerza. Vi más encima de la torre un chapitel sobre el cual estaba un águila que tenía el pico y las alas llenas de claridad de unos rayos de lumbre que por dentro de la torre salían a ella. Oía dos velas que nunca un solo punto dejaban de velar. Yo, que de tales cosas justamente me maravillaba, ni sabía de ellas qué pensase ni de mí qué hiciese. Y estando conmigo en grandes dudas y confusión, vi trabada con los mármoles dichos una escalera que llegaba a la puerta de la torre, la cual tenía la entrada tan oscura que parecía la subida de ella a ningún hombre posible. Pero, ya deliberado, quise antes perderme por subir que salvarme por estar; y forzada mi fortuna, comencé la subida, y a tres pasos de la escalera hallé una puerta de hierro, de lo que me certificó más el tiento de las manos que la lumbre de la vista, según las tinieblas donde estaba. Allegado pues, a la puerta, hallé en ella un portero, al cual pedí licencia para la entrada (...) El que viste traer preso yo soy (...) y así de Amor me vencí, que me trajo a esta su casa, la cual se llama Cárcel de Amor. Y como nunca perdona, viendo desplegadas las velas de mi deseo, púsome en el estado que ves. Y porque puedas notar mejor su fundamento y todo lo que has visto, debes saber que aquella piedra sobre quien la prisión está fundada es mi Fe, que determinó de sufrir el dolor de su pena por bien de su mal. Los cuatro pilares que asientan sobre ella son mi Entendimiento, mi Razón, mi Memoria y mi Voluntad, los cuales mandó Amor aparecer en su presencia antes que me sentenciase (...) Las tres imágenes que viste encima de la torre, cubiertas cada una de su color, de leonado, negro y pardillo, la una es Tristeza, la otra Congoja y la otra Trabajo. Las cadenas que tenían en las manos son sus fuerzas, con las cuales tiene atado el corazón porque ningún descanso pueda recibir. La claridad grande que tenía en el pico y alas el águila que viste sobre el chapitel, es mi Pensamiento, del cual sale tan clara luz por quien está en él, que basta para esclarecer las tinieblas de esta triste cárcel; y es tanta su fuerza que para llegar al águila ningún impedimento le hace lo grueso del muro, así que andan él y ella en una compañía, porque son las dos cosas que más alto suben, de cuya causa está mi prisión en la mayor alteza de la tierra. Las dos velas que oyes velar con tal recaudo son Desdicha y Desamor: traen tal aviso porque ninguna esperanza me pueda entrar con remedio. La escalera oscura por donde subiste es la Angustia con que subí donde me ves. El primer portero que hallaste es el Deseo, el cual a todas tristezas abre la puerta, y por eso te dijo que dejases las armas de placer si por caso las traías. El otro que acá en la torre hallaste es el Tormento que aquí me trajo, el cual sigue en el cargo que tiene la condición del primero, porque está de su mano. La silla de fuego en que asentado me ves es mi justa afición, cuyas llamas siempre arden en mis entrañas. Las dos dueñas que me dan, como notas, corona de martirio, se llaman la una Ansia y la otra Pasión, y satisfacen a mi fe con el galardón presente. El viejo que ves asentado, que tan cargado pensamiento representa, es el grave Cuidado, que junto con los otros males pone amenazas a la vida. El negro de vestiduras amarillas, que se trabaja por quitarme la vida, se llama Desesperar. El escudo que me sale de la cabeza, con que de sus golpes me defiendo, es mi Juicio, el cual, viendo que voy con desesperación a matarme, díceme que no lo haga, porque visto lo que merece Laureola, antes debo desear larga vida por padecer que la muerte para acabar. La mesa negra que para comer me ponen es la Firmeza con que como, pienso y duermo, en la cual siempre están los manjares tristes de mis contemplaciones. Los tres solícitos servidores que me servían son llamados Mal, Pena y Dolor: el uno trae la cuita con que coma, el otro trae la desesperanza en que viene el manjar y el otro trae la tribulación, y con ella, para que beba, trae el agua del corazón a los ojos y de los ojos a la boca.

Leriano, en efecto, cuenta al Autor su amor por Laureola, hija del rey Gaulo, y le pide que le ayude e interceda en sus pretensiones. El Autor, conmovido por el caso, decide intervenir como intermediario y acudir a la corte.

Tras negativas de Laureola, consigue que se entable una correspondencia epistolar entre ambos enamorados:

> Mándasme, señor, que haga saber a Laureola cuál te vi, para lo cual hallo grandes inconvenientes, porque un hombre de nación extraña, ¿qué forma se podrá dar para negociación semejante? Y no solamente hay esta duda, pero otras muchas: la rudeza de mi ingenio, la diferencia de la lengua, la grandeza de Laureola, la gravedad del negocio... Así que en otra cosa no hallo aparejo sino en sola mi voluntad, la cual vence todos los inconvenientes dichos. Que para tu servicio la tengo tan ofrecida como si hubiese sido tuyo después que nací. Yo haré de grado lo que mandas. Plega a Dios que lleve tal la dicha como el deseo, porque tu deliberación sea testigo de mi diligencia. Tanta afición te tengo y tanto me ha obligado amarte tu nobleza, que habría tu remedio por galardón de mis trabajos. Entre tanto que voy, debes templar tu sentimiento con mi esperanza, porque cuando vuelva, si algún bien te trajere, tengas alguna parte viva con que puedas sentirlo (...) Y como acabé de responder a Leriano en la manera que es escrita, informéme del camino de Suria, ciudad donde estaba a la sazón el rey de Macedonia, que era media jornada de la prisión donde partí. Y puesto en obra mi camino, llegué a la corte y después que me aposenté, fui a palacio por ver el trato y estilo de la gente cortesana, y también para mirar la forma del aposentamiento, por saber dónde me cumplía ir, estar o aguardar para el negocio que quería aprender. E hice esto ciertos días por aprender mejor lo que más me conviniese. Y cuanto más estudiaba en la forma que tendría, menos disposición se me ofrecía para lo que deseaba, y buscadas todas las maneras que me habían de aprovechar, hallé la más aparejada comunicarme con algunos mancebos cortesanos de los principales que allí veía. Y como generalmente entre aquellos se suele hallar la buena crianza, así me trataron y dieron cabida, que en poco tiempo yo fui tan estimado entre ellos como si fuera de su natural nación, de forma que vine a noticia de las damas. Y así de poco en poco hube de ser conocido de Laureola, y habiendo ya noticia de mí, por más participarme con ella contábale las cosas maravillosas de España, cosa de que mucho holgaba. Pues viéndome tratado de ella como servidor, pareciome que le podría ya decir lo que quisiese (...) En fin, pasado aquel día y otros muchos, hallaba en sus apariencias más causa para osar que razón para temer, y con este crédito aguardé tiempo convenible e hícele otra habla, mostrando miedo, puesto que no lo tuviese, porque en tal negociación y con semejantes personas conviene fingir turbación. Porque en tales partes el desempacho es habido por desacatamiento, y parece que no se estima ni acata la grandeza y autoridad de quien oye con la desvergüenza de quien dice. Y por salvarme de este yerro hablé con ella no según desempachado, mas según temeroso. Finalmente, yo le dije todo lo que me pareció que convenía para remedio de Leriano. Su respuesta fue de la forma de la primera, salvo que hubo en ella menos saña, y como, aunque en sus palabras había menos esquividad para que debiese callar, en sus muestras hallaba licencia para que osase decir. Todas las veces que tenía lugar le suplicaba se doliese de Leriano, y todas las veces que se lo decía, que fueron diversas, hallaba áspero lo que respondía y sin aspereza lo que mostraba. Y como traía aviso en todo lo que se esperaba provecho, miraba en ella algunas cosas en que se conoce el corazón enamorado. Cuando estaba sola veíala pensativa, cuando estaba acompañada no muy alegre. Érale la compañía aborrecible y la soledad agradable. Más veces se quejaba que estaba mal por huir los placeres. Cuando era vista, fingía algún dolor, cuando la dejaban, daba grandes suspiros. Si Leriano se nombraba en su presencia, desatinaba de lo que decía, volvíase súbito colorada y después amarilla, tornábase ronca su voz, secábasele la boca. Por mucho que encubría sus mudanzas, forzábala la pasión piadosa a la disimulación discreta. Digo piadosa porque sin duda, según lo que después mostró, ella recibía estas alteraciones más de piedad que de amor. Pero como yo pensaba otra cosa, viendo en ella tales señales, tenía en mi despacho alguna esperanza, y con tal pensamiento partime para Leriano, y después que extensamente todo lo pasado le reconté, díjele que se esforzase a escribir a Laureola, ofreciéndome a darle la carta, y puesto que él estaba más para hacer memorial de su hacienda que carta de su pasión, escribió las razones.

Luego de varias cartas cruzadas entre Leriano, Laureola y el Autor, Leriano decide trasladarse también a la corte del rey. Persio, un caballero de la corte, envidioso de su suerte, le acusa de haber burlado la vigilancia y de mantener relación íntima con Laureola. En un combate público Leriano y Persio dirimen la cuestión por las armas. Laureola, sin embargo, es encarcelada por su padre y, a pesar de las peticiones de clemencia, condenada a muerte, pues su acción ha sido motivo de deshonra.

> Pues después que entre él y yo grandes cosas pasaron acordó de irse a la corte, y antes que fuese estuvo algunos días en una villa suya por rehacerse de fuerzas y atavíos para su partida. Y como se vio en disposición de poderse partir, púsolo en obra; y sabido en la corte como iba, todos los grandes señores y mancebos cortesanos salieron a recibirle. Mas como aquellas ceremonias viejas tuviese sabidas, más ufanía le daba la gloria secreta que la honra pública, y así fue acompañado hasta palacio. Cuando besó las manos a Laureola pasaron cosas mucho de notar, en especial para mí, que sabía lo que entre ellos estaba: al uno le sobraba turbación, al otro le faltaba color; ni él sabía qué decir, ni ella qué responder, que tanta fuerza tienen las pasiones enamoradas que siempre traen el seso y discreción debajo de su bandera, lo que allí vi por clara experiencia. Y puesto que de las mudanzas de ellos ninguno tuviese noticia por la poca sospecha que de su pendencia había, Persio, hijo del señor de Gavia, miró en ellos trayendo el mismo pensamiento que Leriano traía. Y como las sospechas celosas escudriñan las cosas secretas, tanto miró de allí adelante las hablas y señales de él, que dio crédito a lo que sospechaba, y no solamente dio fe a lo que veía, que no era nada, mas a lo que imaginaba, que era el todo. Y con este malvado pensamiento, sin más deliberación ni consejo, apartó al rey en un secreto lugar y díjole afirmadamente que Laureola y Leriano se amaban y que se veían todas las noches después que él dormía, y que se lo hacía saber por lo que debía a la honra y a su servicio. Turbado el rey de cosa tal, estuvo dudoso y pensativo sin luego determinarse a responder, y después que mucho durmió sobre ello, túvolo por verdad, creyendo, según la virtud y autoridad de Persio, que no le diría otra cosa. Pero con todo eso, primero que deliberase, quiso acordar lo que debía hacer, y puesta Laureola en una cárcel, mandó llamar a Persio y díjole que acusase de traición a Leriano según sus leyes, de cuyo mandamiento fue muy afrentado. Mas como la calidad del negocio le forzaba a otorgarlo, respondió al rey que aceptaba su mando y que daba gracias a Dios que le ofrecía caso para que fuesen sus manos testimonio de su bondad (...) Pues dejando su cuita para hablar en su reto, después que respondió al cartel de Persio como es escrito, sabiendo el

rey que estaban concertados en la batalla, aseguró el campo. Y señalado el lugar donde hiciesen y ordenadas todas las cosas que en tal acto se requerían según las ordenanzas de Macedonia, puesto el rey en un cadalso, vinieron los caballeros, cada uno acompañado y favorecido como merecía. Y guardadas en igualdad las honras de entre ambos, entraron en el campo. Y como los fieles los dejaron solos, fuéronse el uno para el otro, donde en la fuerza de los golpes mostraron la virtud de los ánimos; y quebradas las lanzas en los primeros encuentros, pusieron mano a las espadas y así se combatían que quien quiera hubiera envidia de lo que obraban y compasión de lo que padecían (...) Y otro día de mañana, habido Leriano su consejo, acordó de ir a palacio a suplicar y requerir al rey en presencia de toda su corte, le mandase restituir en su honra, haciendo justicia de Persio, el cual, como era maligno de condición y agudo de juicio, en tanto que Leriano lo que es contado acordaba, hizo llamar tres hombres muy conformes de sus costumbres, que tenía por muy suyos, y juramentándolos que le guardasen secreto, dio a cada uno infinito dinero por que dijesen y jurasen al rey que vieron hablar a Leriano con Laureola en lugares sospechosos y en tiempos deshonestos, los cuales se profirieron a afirmarlo y jurarlo hasta perder la vida sobre ello (...) Pues queriendo el rey que pagase la inocencia de Laureola por la traición de los falsos testigos, acordó que fuese sentenciada por justicia; lo cual, como viniese a noticia de Leriano, estuvo en poco de perder el seso, y con un arrebatamiento y pasión desesperada, acordaba de ir a la corte a liberar a Laureola y matar a Persio, o perder por ello la vida. Y viendo yo ser aquel consejo de más peligro que esperanza, puesto con él en razón desvielo de él. Y como estaba con la aceleración desacordado, quiso servirse de mi parecer en lo que hubiese de liberar, el cual me plugo darle porque no dispusiese con alteración para que se arrepintiese con pesar.

Leriano conseguirá liberarla y proclamar su inocencia, pero Laureola lo rechaza. Leriano pedirá de nuevo la intervención del Autor, que consigue otro intercambio de cartas, en el que Laureolo se reafirma en su ruptura, pues si volvieran a verse sería dar la razón a la acusación de Persio.

En tanto que Leriano escribía, ordené mi camino, y recibida su carta partime con la mayor prisa que pude. Y llegado a la corte, trabajé que Laureola la recibiese, y entendí primero en dársela que ninguna otra cosa hiciese, por darle algún esfuerzo. Y como para verla me fuese negada licencia, informado de una cámara donde dormía, vi una ventana con una reja no menos fuerte que cerrada. Y venida la noche, doblada la carta muy sutilmente púsela en una lanza, y con mucho trabajo echela dentro de su cámara. Y otro día en la mañana, como disimuladamente por allí me anduviese, abierta la ventana, vila y vi que me vio, como quiera que por la espesura de la reja no la pude bien divisar. Finalmente ella respondió, y venida la noche, cuando sintió mis pisadas echó la carta en el suelo, la cual recibida, sin hablarle palabra por el peligro que en ello para ella había, acordé de irme, y sintiéndome ir dijo: «Cata aquí el galardón que recibo de la piedad que tuve». Y porque los que la guardaban estaban junto conmigo no le pude responder. Tanto me lastimó aquella razón que me dijo que, si fuera buscado, por el rastro de mis lágrimas pudieran hallarme. Lo que respondió a Leriano fue esto:

Carta de Laureola a Leriano

No sé, Leriano, qué te responda, sino que en las otras gentes se alaba la piedad por virtud y en mí se castiga por vicio. Yo hice lo que debía según piadosa, y tengo lo que merezco, según desdichada. No fue, por cierto, tu fortuna ni tus obras causa de mi prisión, ni me querello de ti, ni de otra persona en esta vida, sino de mí sola, que por liberarte de muerte me cargué de culpa, como quiera que en esta compasión que te hube más hay pena que carga, pues remedié como inocente y pago como culpada. Pero todavía me place más la prisión sin yerro que la libertad con él. Y por esto, aunque pene en sufrirla, descanso en no merecerla. Yo soy entre las que viven la que menos debiera ser viva. Si el rey no me salva, espero la muerte; si tú me liberas, la de ti y de los tuyos: de manera que por una parte o por otra se me ofrece dolor. Si no me remedias, he de ser muerta; si me liberas y llevas, seré condenada. Y por esto te ruego mucho te trabajes en salvar mi fama y no mi vida, pues lo uno se acaba y lo otro dura. Busca, como dices que haces, quien amanse la saña del rey, que de la manera que dices no puedo ser salva sin destrucción de mi honra. Y dejando esto a tu consejo, que sabrás lo mejor, oye el galardón que tengo por el bien que te hice. Las prisiones que ponen a los que han hecho muertes me tienen puestas porque la tuya excusé. Con gruesas cadenas estoy atada, con ásperos tormentos me lastiman, con grandes guardas me guardan, como si tuviese fuerzas para poderme salir. Mi sufrimiento es tan delicado y mis penas tan crueles, que sin que mi padre dé la sentencia, tomara la venganza, muriendo en esta dura cárcel. Espantada estoy como de tan cruel padre nació hija tan piadosa. Si le pareciera en la condición no le temiera en la justicia, puesto que injustamente la quiera hacer. A lo que toca a Persio no te respondo porque no ensucie mi lengua, como ha hecho mi fama. Verdad es que más querría que de su testimonio se desdijese que no que muriese por él. Mas aunque yo digo, tú determina, que, según tu juicio, no podrás errar en lo que acordares.


ticipaua: y como el ſiempre ſe acordaſſe de laureola/ delo q̃ alli paſſaua temia poca memoria: y viendo q̃ le quedaua poco eſpacio para gozar de ver las dos cartas q̃ della tenia: no ſabia q̃ forma ſe dieſſe con ellas: quãdo penſaua raſgar las/parecia le que ofenderia a laureola en dexar poder razones de tãto precio. q̃ndo penſaua poner las en poder de algun ſuyo/temia que ſerian viſtas/de donde para quien

Rechazado definitivamente por Laureola, Leriano se deja morir lentamente, mientras su amigo Tefeo trata de consolarle diciendo mal de mujeres, aunque él las defiende y alaba.

Pues como por la corte y todo el reino se publicase que Leriano se dejaba morir, íbanle a ver todos sus amigos y parientes, y para desviarle su propósito decíanle todas las cosas en que pensaban provecho. Y como aquella enfermedad se había de curar con sabias razones, cada uno aguzaba el seso lo mejor que podía. Y como un caballero llamado Tefeo fuese grande amigo de Leriano, viendo que

su mal era de enamorada pasión, puesto que quién la causaba él ni nadie lo sabía, díjole infinitos males de las mujeres, y para favorecer su habla trajo todas las razones que en difamación de ellas pudo pensar, creyendo por allí restituírle la vida. Lo cual oyendo Leriano, acordándose que era mujer Laureola, afeó mucho a Tefeo porque en tal cosa hablaba. Y puesto que su disposición no le consintiese mucho hablar, esforzando la lengua con la pasión de la saña, comenzó a contradecirle (...) En verdad, Tefeo, según lo que has oído, tú y los que blasfemáis de todo linaje de mujeres sois dignos de castigo justo, el cual no esperando que nadie os lo dé, vosotros mismos lo tomáis, pues usando la malicia condenáis la vergüenza.

Después de la llegada y el llanto de su madre, Leriano termina bebiendo las cartas de Laureola y abandonándose a la muerte:

Mucho fueron maravillados los que se hallaron presentes oyendo el concierto que Leriano tuvo en su habla, por estar tan cercano a la muerte, en cuya sazón las menos veces se halla sentido, el cual, cuando acabó de hablar, tenía ya turbada la lengua y la vista casi perdida. Ya los suyos, no pudiéndose contener, daban voces; ya sus amigos comenzaban a llorar; ya sus vasallos y vasallas gritaban por las calles; ya todas las cosas alegres eran vueltas en dolor. Y como su madre, siendo ausente, siempre le fuese el mal de Leriano negado, dando más crédito a lo que temía que a lo que le decían, con ansia de amor maternal, partida de donde estaba, llegó a Susa en esta triste coyuntura. Y entrada por la puerta todos cuantos la veían le daban nuevas de su dolor, más con voces lastimeras que con razones ordenadas, la cual, oyendo que Leriano estaba en la agonía mortal, falleciéndole la fuerza, sin ningún sentido cayó en el suelo, y tanto estuvo sin acuerdo que todos pensaban que a la madre y al hijo enterrarían a un tiempo. Pero ya que con grandes remedios le restituyeron el conocimiento, fuese al hijo, y después que con traspasamiento de muerte, con muchedumbre de lágrimas le vivió el rostro, comenzó en esta manera a decir (...) El lloro que hacía su madre de Leriano crecía la pena a todos los que en ella participaban. Y como él siempre se acordase de Laureola, de lo que allí pasaba tenía poca memoria. Y viendo que le quedaba poco espacio para gozar de ver las dos cartas que de ella tenía, no sabía qué forma se diese con ellas. Cuando pensaba rasgarlas, parecíale que ofendería a Laureola en dejar perder razones de tanto precio; cuando pensaba ponerlas en poder de alguien suyo, temía que serían vistas, de donde para quien las envió se esperaba peligro. Pues tomando de sus dudas lo más seguro, hizo traer una copa de agua, y hechas las cartas pedazos echolos en ella. Y acabado esto, mandó que le sentasen en la cama, y sentado, bebióselas en el agua y así quedó contenta su voluntad. Y llegada la hora de su fin, puestos en mí los ojos, dijo: «Acabados son mis males», y así quedó su muerte en testimonio de su fe. Lo que yo sentí e hice, ligero está de juzgar. Los lloros que por él se hicieron son de tanta lástima que me parece crueldad escribirlos. Sus honras fueron conformes a su merecimiento, las cuales acabadas, acordé de partirme. Por cierto con mejor voluntad caminara para la otra vida que para esta tierra: con suspiros caminé, con lágrimas partí, con gemidos hablé, y con tales pensamientos llegué aquí a Peñafiel, donde quedo besando las manos de vuestra merced.

La obra de San Pedro es una novela de análisis de la pasión amorosa, la narración de un conflicto amoroso, pero que se plantea en un mundo un tanto extraño, estilizado. La acción ocurre en un lugar remoto, aunque ha comenzado en los parajes concretos de Sierra Morena; no hay un tiempo marcado e incluso el tiempo narrativo se diluye en las numerosas cartas que transcribe el texto. Hay una amplia y deslumbrante utilización de la alegoría, como vimos, y junto a ella, numerosas y diversas formas de relato. Hay un relato conducido por el narrador en primera persona, al que se superpone otro del Autor, que ha pasado a ser personaje de la trama. Con la narración se combinan además, formas de discurso y unides menores, como el diálogo, la epístola, el cartel de desafío, la arenga o el planto.

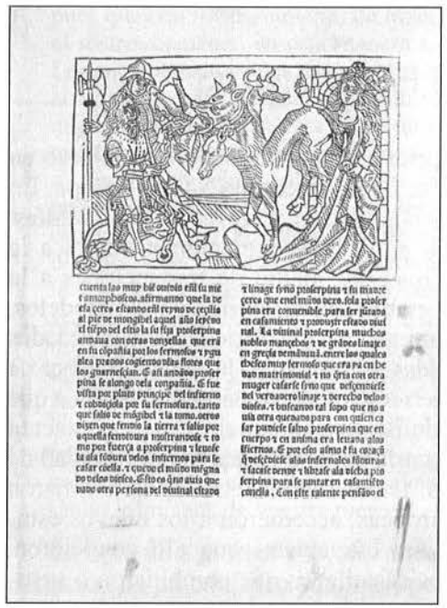
Uno de los rasgos más notables de las cartas y los discursos es la ausencia de un léxico concreto. Igual que en la poesía cancioneril coetánea, el lector moderno echa de menos palabras que se refieren a la realidad circundante (...) Todo depende de las palabras abstractas: fe, dolor, virtud, perdón, piedad, dubdas, tristeza, etcétera. (y esto también constituye un idioma especial que hay que aprender). En conjunto, la cuidada estructura de los "capítulos" de la novela, la bien pensada construcción de las frases y el uso de palabras abstractas nos llevan, por decirlo así, de la vida al arte. El dolor del amante se expresa de una manera controlada y articulada; si nos empeñamos en ver a Leriano como una persona real, nos va a parecer "fría" y "artificial" toda aquella elegante argumentación. Pero en la *Cárcel de Amor* el amor y el dolor se han estilizado y así se han idealizado. La *Cárcel* no es una historia circunstanciada de la España del siglo XV sino una historia depurada de la "realidad" contemporánea y coterránea que concentra la atención en la realidad no menos real de la psicología humana; tampoco es el análisis frío y estancado de un tratadista teórico, sino la exposición dinámica y exquisitamente ornada de un artista disciplinado (Keith Whinnom, *Diego de San Pedro, Obras completas, II. Cárcel de Amor*, Madrid, Castalia, 1971)

4. ALGUNOS ESCRITORES HUMANISTAS

El humanismo tuvo en España características distintas a las que tuvo en Italia, donde había surgido y de donde se había extendido a toda Europa. En primer lugar, se produce de manera menos intensa y en fechas más tardías. Aunque su eje vertebrador es también aquí la recuperación y vuelta a la antigüedad clásica, esta se promueve más por medio de traducciones a la lengua vulgar que a través del estudio gramatical y retórico de los modelos. En la Castilla del siglo XV nos encontraremos con una serie de personalidades diversas que sienten aquellas nuevas ideas y comparten la vuelta al saber de la antigüedad. Muchos son eclesiásticos o seglares en misión diplomática que asisten a los concilios de Constanza o de Basilea-Florencia, donde contactan con humanistas que forman parte de la curia papal o tienen la oportunidad de visitar determinados círculos literarios. Otros fueron letrados que viajaron igualmente a cortes o universidades europeas, accedieron a los nuevos estudios y mantuvieron correspondencia con humanistas que allí conocieron. Otros, en fin, fueron nobles y caballeros castellanos que combinaron o susti-

tuyeron las armas por una fervorosa dedicación a las letras, formando incluso ricas bibliotecas con manuscritos, copias y traducciones, muchas veces traídas por encargo desde Italia.

Don Enrique de Villena es uno de nuestros primeros humanistas y una personalidad muy interesante de los comienzos del siglo XV. Nacido en Castilla (Torralba, 1384) y de madre castellana, su padre, el condestable don Pedro, muerto en la batalla de Aljubarrota (1385), pertenecía a la casa real de Aragón. Era nieto, pues, de Enrique II de Trastámara, rey de Castilla, y nieto de Alonso de Aragón, primer marqués de Villena, con quien se crió tras la temprana desaparición de don Pedro. Desposeído su abuelo del marquesado, hubo de marchar a tierras de la corona de Aragón, donde se formaría en el animado ambiente literario catalán, heredero de la tradición poética provenzal y en contacto con el humanismo italiano. Volvería a Castilla para casar con doña María de Albornoz, dama con ricas y diversas posesiones. Por influencia del rey de Castilla, luego de separarse de ella, sería nombrado maestre de la Orden de Calatrava, nombramiento al que se opusieron muchos de los freires y al que terminaría renunciando don Enrique. Tras años de deudas y cierta menesterosidad en su vida cortesana, regresaría a tierras conquenses y Juan II le concedería el señorío de Iniesta. Como lo retrató Pérez de Guzmán, Villena fue un hombre nuevo en la Castilla de la época; de alto linaje, no emprende los ideales de la caballería ni de los negocios, sino del estudio, de las ciencias y las artes. Son saberes muy diversos, que superan la tradición medieval de la teología y las escrituras, y abarcan desde la astrología a las peligrosas artes mágicas (adivinatorias), pero también la poesía, la historia y la traducción de diversas lenguas. Es el nuevo horizonte del humanismo castellano.



Uno de los aspectos de ese humanismo fue la vuelta a la antigüedad, la recuperación de sus autores y de sus mitos. Don Enrique de Villena sería uno de sus más activos promotores con la traducción al castellano de dos obras tan importantes como la *Eneida* de Virgilio y la *Divina comedia* de Dante, las dos encargadas por el marqués de Santillana y las dos seguramente más leídas e imitadas en el siglo XV castellano. También compuso un tratado de asunto mitológico, *Los doce trabajos de Hércules* (1417), primero escrito en catalán y luego traducido al castellano por el propio autor. La obra

cuenta las diversas y esforzadas hazañas que tuvo que realizar el héroe mítico por orden del rey Euristeo. Tales hechos, sin embargo, cobran un sentido social y político, cívico, pues cada uno de los trabajos viene a corresponder a cada uno de los estados sociales (príncipe, prelado, caballero, mercader, labrador, etc.) y el mismo Hércules es visto como un modelo de esfuerzo caballeresco y virtud de la época. Por lo demás, las hazañas están contadas como un relato bello, en una prosa igualmente elaborada y sugestiva.

Como obra de Villena, se conoce también un fragmentario *Arte de trovar*, que nos muestra su afición a la poesía y su conocimiento de los consistorios y artes poéticas. Las diversas obras mágicas que escribió, de las que ha sobrevivido una mínima parte, configuraron una copiosa biblioteca, que, por orden de Juan II, hizo quemar el obispo Lope Barrientos, en lamentable episodio que cantó Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna*. El marqués de Santillana exaltó también en un solemne poema a su muerte, la *Defunsión de don Enrique de Villena*, la figura de don Enrique como mentor intelectual de aquella generación de poetas y letrados.

Alonso de Cartagena fue también una personalidad de gran significado cultural, político y religioso en la corte de Juan II. Además de obispo de Burgos, fue consejero real y embajador en Portugal, Polonia y en el concilio de Basilea. Nació en Burgos en 1384, donde pasó su infancia, en tanto que su mocedad transcurrió en Cartagena. Era hijo de Salomón Ha-Levi, gran rabino de la comunidad judía burgalesa que, en 1390, se convirtió al cristianismo con el nombre de Pedro de Cartagena, llegando a ser obispo de Cartagena (1403-1415) y luego de Burgos, de 1416 hasta su muerte. Alonso, como sus hermanos, adoptó el apellido de Cartagena y durante sus primero años cursó estudios en Salamanca, de teología con los dominicos y de derecho civil y canónico, doctorándose en leyes. En 1414 era maestrescuela de la catedral de Cartagena, luego fue auditor de la Audiencia de Castilla, deán de la catedral de Santiago entre 1415 y 1417, deán de la de Segovia desde 1420, consiguió una canonjía en Burgos en 1421 y en 1426 obtuvo el doctorado en leyes.

Desde 1419 actuó como consejero y embajador de Juan II. Fue embajador ante Juan I de Portugal, con quien negoció sobre el dominio de las islas Canarias; fue también embajador en Navarra y ejerció de nuncio pontificio en Castilla. En cuanto a su posición política, se opuso frontalmente a don Álvaro de Luna debido a los favores que concedía a los judíos a costa de los conversos. Fue leal al rey Juan II, pero no dudó de apoyar a los infantes de Aragón con tal de debilitar al valido. Su padre, Pablo de Santa María, cuando estuvo próximo a su muerte, renunció al obispado de Burgos, y el papa Eugenio lo proveyó en don Alonso, que estaba todavía en Basilea, por lo que tomó posesión por procurador en 1435 y no ocuparía la sede episcopal hasta su regreso en 1439.

Entre 1434 y 1439 Alonso participó en el concilio de Basilea, que había comenzado en 1431 convocado por Martín V y se prolongó con Eugenio

IV. La delegación castellana fue enviada por Juan II y estaba presidida por el obispo de Cuenca. Alonso defendió allí la preeminencia de España frente a Inglaterra, con un discurso de exaltación de Castilla como representante de toda España, heredera del imperio godo y depositaria de la fe predicada por los apóstoles Santiago y Pablo. Luego, aunque en principio apoyó las tesis conciliaristas que querían hacer prevalecer la decisión de la mayoría sobre el papa, suscitadas con motivo de su decisión de trasladar el concilio a Bolonia, Cartagena no aprobó la decisión conciliar que depuso a Eugenio IV en 1439, sino que ofreció su acatamiento a éste. Por su sabiduría y brillantes intervenciones, logró la estima de los padres conciliares, que en 1438 lo enviaron a Breslau para que intentase la reconciliación del emperador de Alemania, Alberto II, con Ludovico VI de Polonia, misión que concluyó felizmente. Tras unos meses de estancia en la curia romana de Eugenio IV, regresaría a Basilea cumplida su misión diplomática, para volver definitivamente a España en 1439. Murió en 1456, cerca de Villasandino (Burgos), cuando regresaba de la peregrinación jubilar a Compostela.

En los años 1430 a 1434, antes de su marcha a Basilea, tradujo numerosas obras de Séneca, siempre para uso y formación moral del joven monarca Juan II. Primero tradujo diversas secciones de la compilación alfabética de Luca Mannelli, *Tabulatio et expositio Senecae*, y luego pasó a traducir obras del propio Séneca, bien completas bien capítulos o partes, como *De providentia*, *De clementia*, *De constantia*, *De septem artibus liberalibus* (carta 48 a Lucilio), *De vita beata*, así como diversos escritos apócrifos. De las traducciones de Cartagena se han conservado decenas de manuscritos y una parte de ellas fue publicada y difundida por la imprenta con el título de *Los cinco libros de Séneca* (1491).

Cartagena criticó la versión latina de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles realizada por el humanista florentino Leonardo Bruni d'Arezzo, crítica que expuso en un libelo que se divulgó en los años del concilio de Basilea, hacia 1436 y 1437. Cartagena defendía la anterior traducción medieval (que atribuía a Boecio), que consideraba más fiel al texto aristotélico. Criticaba en la de Bruni el que se hubiera desviado de la razón y hubiera sacrificado el contenido a la forma. Lo que cuestionaba era la utilización de la retórica en una traducción filosófica, pues entendía que en los textos filosóficos lo que cuenta es su contenido, no su estilo ni el exceso de palabras sin freno que hacen impreciso el significado.

Aparte las citadas traducciones de Séneca y otras muy importantes de obras de Cicerón y de Boccaccio, Cartagena escribió numerosas obras originales, como el *Doctrinal de caballeros* (1445), sobre la caballería y sus leyes; el *Oracional* (1454), tratado ascético moral dedicado a Pérez de Guzmán; el *Defensorium unitatis christiane* (1449), en defensa de los conversos; o la *Anacephalosis* o *Genealogía de los reyes de España* (1455).

Alfonso Fernández de Madrigal, conocido con el sobrenombre de "El Tostado", por su tez morena, nació en Madrigal de las Altas Torres (Ávila), en los primeros años del siglo XV. En 1433 entró en el colegio de San Bartolomé, de Salamanca, en torno al cual se creó por entonces una corriente de pensamiento preocupada por la reforma interna de la iglesia y la defensa de Aristóteles, sobre todo de su doctrina política.

Fernández de Madrigal fue catedrático en Salamanca y maestrescuela de la Universidad en 1446. Ocupó las cátedras de Filosofía moral y la de Vísperas de Teología, así como la de Poesía en la Facultad de Artes. Entre sus discípulos se encuentran los teólogos Pedro de Osma y Fernando de Roa. También debería considerarse discípulo Jiménez de Cisneros, que reivindicaría sus doctrinas y haría imprimir sus obras en Venecia, entre 1507 y 1531, en treinta y cuatro volúmenes *in folio*. Fue designado para asistir al concilio de Basilea pero no acudió a él, aunque sí asistió al de Siena con Eugenio IV, donde sostuvo veintiuna proposiciones, tres de las cuales desagradaron al pontífice, que encargó impugnarlas al cardenal Juan de Torquemada, a quien contestó Madrigal con su tratado *Defensorium trium propositionum*.

La obra del Tostado es inmensa, contenida en los catorce volúmenes citados, y de importancia decisiva en las letras castellanas del siglo XV. Su contribución fue muy relevante en el campo de la reforma eclesiástica, de la filosofía moral o de la teología y de la exégesis, con numerosos comentarios escriturísticos y tratados como el de las *Cinco figuratas paradoxas* o el *Comento al Eusebio*. Vuelto a España de su estancia italiana, se refugió en la cartuja de Scala-Dei, donde llegó a tomar el hábito de novicio en 1444. Allí lo mandó llamar el rey Juan II, que lo trajo a Castilla y lo hizo su consejero. A ruegos de Juan II, el papa lo proveyó del obispado de Ávila en 1445, donde moriría diez años después.

Mosén Diego de Valera (Cuenca, 1412-Puerto de Santa María, 1488?) es una importante y significativa figura del humanismo castellano del siglo XV, humanismo protagonizado en buena parte, como dijimos, por nobles y caballeros letrados que alían en su persona la dedicación a las armas y a las letras. Valera fue efectivamente un caballero cortesano que ocupó cargos administrativos y militares, que combatió desde joven en la guerra de Granada, que recorrió cortes europeas y desempeñó empresas diplomáticas, y fue consejero real, cronista y autor de numerosos tratados de contenido moral y político, en los que, junto a una sabiduría pragmática cortesana y caballeresca, apunta un saber de la antigüedad y un conocimiento de los *auctores*.

Nació en 1412, en una familia ilustre de conversos, su padre era Alonso Chirino, médico de Juan II, casado con Violante López, hija del regidor de Cuenca. En Cuenca nació y residió con frecuencia nuestro autor. En 1427, a los quince años, entró al servicio del rey Juan II como doncel y en 1429 era

paje del príncipe Enrique IV, en Segovia. Pronto tomó parte en expediciones bélicas a la vega de Granada: en 1431 asiste a la batalla de la Higueruela y, en 1435, se halla en el asedio de Huelma, donde es armado caballero por don Fernán Álvarez, capitán mayor en la frontera de Jaén, aunque no llegaría a entrar en combate. Movido por su espíritu aventurero, en 1437 inicia una serie de viajes por Europa, primero sin otro propósito que el de alcanzar fama y aventuras, y luego con misiones y embajadas de Juan II.

La primera salida viajera de Valera fue en abril de 1437 a la corte de Bohemia y Hungría, uno de los centros neurálgicos de la caballería europea. Nuevo viaje emprendería en 1442 con el encargo de Juan II de visitar a la reina de Dinamarca, al rey de Inglaterra y al duque de Borgoña, en cuya corte intervendría en un célebre paso de armas. A su vuelta, Valera toma parte en la turbulenta vida política española, mostrándose hostil a don Álvaro de Luna, pero permaneciendo siempre fiel a Juan II y después a su sucesor Enrique IV, durante cuyo reinado aparece más apartado de la escena política e inicia su actividad de escritor. Todavía Enrique IV lo eleva al rango de maestresala, título que conservará al pasar al servicio de los Reyes Católicos. En 1479 es corregidor de Segovia. Poco después entra al servicio del duque de Medinaceli, quien le nombra alcaide del Puerto de Santa María. En los últimos años de su vida se dedica a la redacción de sus obras, interviniendo en la vida política sólo con el envío de cartas, memoriales y proyectos. Es entonces cuando redacta el *Doctrinal de príncipes*, dirigido a Fernando el Católico, proporcionándole consejos de gobierno, o la *Crónica de los Reyes Católicos*, de la que tratamos más arriba. También escribió un *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, con el que participa en la controversia de época sobre la condición de la mujer, alineándose contra la "nueva secta" de los que gustan "de todas las mugeres maldezir", secta que capitanea Alfonso Martínez de Toledo con su *Corbacho*.

Juan de Lucena es también una figura interesante del humanismo castellano de fines del siglo XV. Era hijo del converso Martín de Lucena, quien estuvo al servicio del marqués de Santillana como médico y traductor de la *Divina Comedia*. Acompañando a Íñigo López de Mendoza y Figueroa, segundo hijo del marqués de Santillana y embajador de Enrique IV, que más tarde le concedería el título de conde de Tendilla, llegó a la corte de Nápoles, donde entraría en contacto con humanistas italianos. En 1462 se hallaba en Roma como familiar del papa Pío II, quien le concedería los beneficios de una canonjía en Burgos. A su regreso de Italia ejerció como protonotario de los Reyes Católicos. Más tarde se estableció como impresor de libros hebreos, para lo que seguramente trajo de Italia los caracteres tipográficos. Como consecuencia de esa actividad hubo de huir definitivamente a Roma en 1481 y aquí sería condenado en ausencia por el Santo Oficio.

Durante su primera estancia romana, hacia 1463, hubo de componer su principal obra, el *Diálogo de vita beata*, fruto de las ideas que conoce y se es-

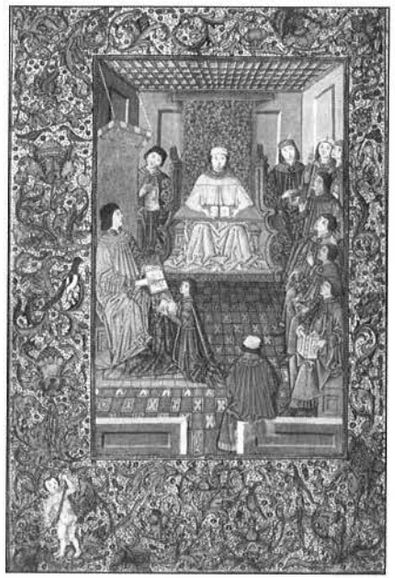
tán debatiendo en Italia. El libro viene a ser una adaptación del tratado *De vitae felicitate*, del humanista Bartolomeo Facio, con el propósito de refutar de paso las ideas expuestas por Lorenzo Valla en su *De vero bono* y su propuesta epicureísta ante el problema de la felicidad del hombre, y de defender la solución estoica propugnada por Fazio. Lucena trasladará el debate al contexto castellano, trasplantándolo desde las circunstancias italianas en que había surgido. Siguiendo el modelo, adopta el diálogo ciceroniano, pero tratando de cuidar más la eficacia didáctica que la elegancia estilística. Los interlocutores son ahora tres personajes principales de la cultura castellana de la época, ya muertos, pero cuyos nombres darán autoridad a la obra. Tales son Alonso de Cartagena, el marqués de Santillana y Juan de Mena ("resucité estos Petrarchas, sepelidos ya de días, porque de su gravíssimo nombre avrá este mi libello mayor auctoridad"), los cuales razonarán sobre el tema propuesto de la felicidad del hombre. Primero Juan de Mena defiende que la felicidad se encuentra en la vida activa, para lo que va describiendo la condición de reyes, privados y de cuantos tienen que ver con la vida militar y la del campo. A continuación, Santillana defiende la felicidad de la vida contemplativa, para lo que hace examen de las artes liberales y de la condición clerical y eclesiástica. Cartagena irá rebatiendo los argumentos de uno y otro y negará toda posibilidad de hallar la verdadera felicidad en esta vida. Al final, entrará en escena el propio autor que, apurando los argumentos de Cartagena, concluirá afirmando que sólo puede encontrarse en la vida sobrenatural. La obra encierra también una sátira contra los estados mundanos, especialmente contra la conducta de los religiosos, debida en parte a la condición de converso de Lucena y en parte a su postura antiepicureísta y a su enemiga personal contra el arzobispo Alonso Carrillo. Y contiene muchas anécdotas y referencias concretas a la realidad castellana, así como refranes y expresiones castizas.

De Lucena son también conocidos otros escritos menores, como: la *Epístola exhortatoria a las letras*, en elogio de Isabel la Católica; el *Tractado de los gualardones*, sobre el origen de los heraldos y el ceremonial caballeresco; y una *Carta a los Reyes Católicos* denunciando los excesos de la Inquisición contra los judíos y conversos, de la que no conservamos más que referencias indirectas.

Elio Antonio de Nebrija es una de las figuras eminentes del humanismo español. Nacido en Lebrija en 1441, transcurrió su infancia en tierras andaluzas, hasta que se trasladó a Salamanca para iniciar estudios de humanidades. En 1460 consigue una beca para el Colegio de San Bartolomé en Bolonia y emprende viaje a Italia, donde permanecerá hasta 1470. Allí entra en contacto con los nuevos estudios humanísticos, ensancha sus conocimientos de teología, derecho y lenguas clásicas y, al rescoldo aún vivo de las doctrinas de Lorenzo Valla, prende en él un fervoroso entusiasmo por la filología y el estudio científico de la lengua, basado necesariamente en los modelos antiguos. Vuelto a España, estuvo tres años al servicio del arzobispo de Sevilla,

Alonso de Fonseca, dedicado a la enseñanza de la gramática. En 1473 pasa a Salamanca a impartir clases de gramática, elocuencia y poesía, regentando desde 1476 la cátedra de prima de Gramática. En 1486, algo cansado de las exigencias del trabajo en las aulas, que le llevaba "tan buenas horas en cosa que parecía tocar el provecho de pocos", y teniendo en mente grandes proyectos para el estudio de los problemas gramaticales, decide separarse de la cátedra y retirarse a la corta de don Juan de Zúñiga, maestre de la Orden de Alcántara, en Zalamea. Allí transcurrirían siete años y, en un ambiente de pequeña corte renacentista española, abierto a inquietudes culturales y experimentación científica, en el que convivían teólogos dominicos, astrónomos hebreos y humanistas formados en Italia, Nebrija llevaría a término buena parte de sus obras filológicas, entre ellas particularmente su *Gramática castellana*.

Muerto el maestre don Juan de Zúñiga, Nebrija retorna a Salamanca en 1505 y vuelve a ocupar una nueva cátedra de gramática. Por esos años se dedica también al estudio, ya iniciado en la corte de Zalamea, de la filología bíblica y entabla relación con el cardenal Cisneros para colaborar en la Biblia Políglota, aunque no lo haría hasta después de 1513, no sin que sus criterios de estricta fidelidad al texto original hebreo chocaran con los planes y el criterio filológico del cardenal. En 1509 es nombrado cronista real y obtiene también en Salamanca la cátedra de Retórica, desde la que se apresta a combatir el mal uso que de la lengua latina se hace en las distintas disciplinas, declarando "guerra a sangre e fuego" a cuantos teólogos, juristas, filósofos o médicos corrompen aquella lengua. En 1513 oposita de nuevo a la cátedra de Gramática, sin que esta vez le sea concedida. Despechado, abandona Salamanca y se retira a Sevilla, de donde sería llamado por Cisneros para ocupar la cátedra de Retórica de la Universidad de Alcalá, donde transcurriría el resto de su vida hasta su muerte en 1522.



La obra de Nebrija abarca amplios dominios del saber, de la pedagogía a la historia o de la religión a la filología. Preocupado por los problemas de la educación y los métodos de enseñanza, escribió el tratado *De liberis educandis* (1509), en el que recoge y ordena una serie de preceptos sobre la educación de los niños, extraídos de las obras de Aristóteles, Quintiliano, Aulo Gelio, Plutardo y Jenofonte. A motivaciones pedagógicas responde también su labor editora de diferentes textos utilizados en la enseñanza, como las obras de Sedulio y Prudencio, las

Epístolas y *Evangelios*, homilías, oraciones, himnos y salmos, a la vez que revisó la edición de los llamados *Libri minores*, que contenían el *Floretus*, el *De contemptu mundi*, el *Caton* y otros opúsculos medievales, y que eran utilizados para la enseñanza de los primeros rudimentos del latín. A esa labor de editor y comentarista hay que añadir sus estudios de filología bíblica, particularmente las *Quinquagenas*, en las que revisa y comenta cincuenta pasajes de la Biblia. Al campo del derecho aportó también un *Lexicon iuris civilis*.

En los estudios historiográficos introdujo criterios más rigurosos y científicos, aprendidos en el humanismo italiano, como revela su *Muestra de la Historia de las Antigüedades de España* (1499). Nombrado cronista real en 1509 a instancias de Fernando el Católico, trató de dar proyección internacional a la historia contemporánea de España. Con ese propósito escribió en latín la crónica de los Reyes Católicos, *Rerum gestarum decadas duae*, que es en realidad una traducción de la crónica de Fernando de Pulgar, abreviada en los episodios secundarios y amplificada retóricamente en otros; y el *De Bello Navariensi*, en el que traduce la obra de Luis Correa, *Conquista del reino de Navarra*, sobre la invasión de aquellas tierras por la tropas reales en 1512 y a la que Nebrija antepone un prólogo en defensa de la unidad de España. Como poeta, laureado por los Reyes Católicos en 1490, también dejó escritos varios poemas en lengua latina: el *Epitalamium*, donde celebra las bodas de la infanta Isabel con el príncipe don Alfonso de Portugal y exalta la unión de los dos reinos; la *Salutatio ad patriam*, evocación nostálgica de su tierra andaluza; o el *De patriae antiquitate*, sobre la antigüedad y orígenes de Lebrija.

Pero fue sobre todo en el campo filológico donde Nebrija llevó a término lo más granado de su obra. Cronológicamente pueden ordenarse sus investigaciones gramaticales en dos etapas sucesivas. En una primera, que comprendería los años de estancia en Italia y su primer ciclo de enseñanzas en la cátedra de Salamanca, hasta 1486, su única atención está dirigida al estudio del latín, a la restitución del latín clásico frente a la "barbarie" escolástica medieval, influenciado por el humanismo italiano y en particular por Lorenzo Valla. Esa es la empresa que acomete desde la cátedra y con la publicación de sus *Introductiones latinae* (1481), que ofrecen una más racional enseñanza del latín y desbancan a los manuales usados hasta entonces. En una segunda etapa, que corresponde a su estancia en la corte de don Juan de Zúñiga y culmina en 1492, amplía apreciablemente su campo de estudio gramatical. Por un lado, anota copiosamente su gramática latina de 1481 y lleva sus investigaciones al terreno lexicográfico, a lo que él llamará la *materia* del lenguaje, dando a la luz dos diccionarios, el latino-español y el hispano-latino, con más de veinte mil voces registradas en cada uno. Por otro, incorpora la lengua vulgar a los estudios gramaticales y tratará de "reducir a arte" el castellano, tal como hasta entonces sólo se hacía con el latín. Guiado probablemente por las ideas aprendidas en Italia de un "humanismo vulgar" y de la "lengua como compañera del imperio", pero también guiado por un afán experimental que

se le revela al traducir al castellano, por encargo de la reina Isabel, su gramática latina en sus *Introducciones latinas* (1486), Nebrija acomete la insólita empresa de componer una *Gramática castellana* (1492), adelantándose casi medio siglo a intentos semejantes en las demás lenguas románicas.

La obra, dividida en cinco libros, en los que estudia las partes de la gramática y la ortografía, la prosodia, la 'etimología' y la sintaxis (el quinto es un breve compendio para uso de gente "de extraña lengua"), pretende fijar la lengua castellana en el momento culminante de su desarrollo, que es para Nebrija el que corresponde precisamente al reinado de los Reyes Católicos. Seguramente la composición de la obra estaba ya muy avanzada en 1486, cuando acompañado de fray Hernando de Talavera presentó la "muestra" a la Reina, que manifestó una cierta perplejidad ante su confesor. Pero no llegó a ser publicada hasta agosto de 1492, unos meses después de la toma de Granada, quizá a requerimiento de fray Hernando, obispo de aquellas tierras recién conquistadas y empeñado en su evangelización pacífica y doctrinal.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA, V. *Viajeros y maravillas*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1993, 3 vols.

BARANDA, N. (ed.), *Historias caballerescas del siglo XVI*, Madrid, Biblioteca Castro, 1995, 2 vols.

BAUTISTA, F. (ed.), *La materia de Francia en la literatura medieval española. La "Crónica Caroolingia". Flores y Blancaflor. Berta y Carlomagno*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2008.

CÁTEDRA, PEDRO M., *Enrique de Villena. Obras completas*, Madrid, Turner, 1994, 2 vols;

CORTIJO OCAÑA, A. *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, Londres, Tamesis, 2001.

Crónicas de los reyes de Castilla, desde don Alfonso el Sabio hasta los católicos don Fernando y doña Isabel, ed. Cayetano Rosell, III, Madrid, Rivadeneira, 1878.

DEYERMOND, A. *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México, UNAM, 1993.

DI CAMILLO, OTTAVIO, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976.

FLORES, J. de, *Grimalte y Gradisa*, ed. Carmen Parrilla, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2008.

— *Grisel y Mirabella* ed. Lillian von der Walde Moheno, México, UNAM-EL Colegio de México, 1996.

FOGELQUIST, J. D. *El "Amadís" y el género de la historia fingida*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1982.

GÓMEZ REDONDO, F. *Historia de la prosa medieval castellana*, Madrid, Cátedra, 1998-2007, 4 vols. (especialmente vols. III y IV)

GONZÁLEZ DE CLAVIJO, R. *Embajada a Tamorlán*, ed. de F. López Estrada, Madrid, Castalia, 1999.

GUTIERRE DÍEZ DE GAMES, *El Victorial*, ed. R. Beltrán Llavador, Madrid, Taurus, 1994.

LÓPEZ ESTRADA, F. *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Madrid, Laberinto, 2003.

MORRÁS, MARÍA, ed., *Alonso de Cartagena. Libros de Tulio: De senectute. De los oficios*, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

PALENCIA, A. de *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum dierum collecta*, ed. B. Tate y J. Lawrance, Madrid, Real Academia de la Historia, 1998, 2 vols.

PULGAR, F. del, *Claros varones de Castilla*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Cátedra, 2007.

RODRÍGUEZ VELASCO, JESÚS, D., *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1996.

SAN PEDRO, D. de, *Cárcel de amor. Con la continuación de Nicolás Núñez*, ed. Carmen Parrilla, Barcelona, Crítica, 1995.

SÁNCHEZ ALONSO, B. *Historia de la historiografía española*, I, Madrid, CSIC, 1947.

TAFUR, P. *Andanças e viajes,* ed. M. Á. Pérez Priego, Sevilla, Fundación José Manuel Lara (Clásicos Andaluces), 2008.

TATE, B. *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970.

THOMAS, H. *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas*, Madrid, CSIC, 1952.

TORRES-ALCALÁ, ANTONIO, *Don Enrique de Villena. Un mago al dintel del Renacimiento*, Madrid, Porrúa, 1983.

Viajes Medievales, I (Libro de Marco Polo, Libro de las maravillas del mundo de Juan de Mandavila, Libro del conoscimiento), ed. Joaquín Rubio Tovar, Madrid, Biblioteca Castro, 2005.

Viajes Medievales, II (Embajada a Tamorlán, Andanças e viages de Pero Tafur, Diarios de Colón), ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Madrid, Biblioteca Castro, 2006.

VIÑA LISTE, J. M.ª (ed.). *Textos medievales de caballerías*, Madrid, Cátedra, 1993.

VIÑA LISTE, JOSÉ Mª, ed., *Alonso de Cartagena. Doctrinal de los cavalleros,* Universidad de Santiago de Compostela, 1995.

CAPÍTULO 5

El teatro. La Celestina

1. EL TEATRO EN EL SIGLO XV

Cuando nos situamos en el siglo XV, el enigma del teatro medieval castellano comienza a desvelar claridades. Noticias documentales diversas y un número suficiente de textos conservados nos hablan de una animada actividad dramática en la época.

1.1. Teatro religioso

Por esos testimonios, sabemos que uno de los focos primeros de producción teatral fue la propia iglesia, que acogió el espectáculo en las naves de sus catedrales y parroquias o en las capillas de sus monasterios y conventos. Documentos eclesiásticos, como las actas del Concilio de Aranda de 1473, promovido por Alonso Carrillo para todo el arzobispado de Toledo, o las constituciones sinodales de Ávila de 1481 y otros diversos, dan cuenta de una activa tradición representacional en los templos, particularmente con motivo de las celebraciones de Navidad y de Semana Santa. Tradición que se trata ahora de purgar de sus viejas adherencias de juegos deshonestos y jocosos, mascaradas o cantares licenciosos, que habían ido introduciendo gran perturbación en el oficio divino, y de conducirla al cauce de las representaciones honestas que mueven al pueblo a devoción. En todo caso, la representación en el templo parece convertida ya en un hecho de la vida diaria y, como cuenta Alfonso Martínez de Toledo en su *Corbacho*, es ocasión que no desperdicia la mujer vanagloriosa para allí ser vista y mirada ("Quiero ir a los perdones, quiero ir a san Francisco, quiero ir a misa a santo Domingo, representación hacen de la Pasión al Carmen...").

Toledo precisamente fue uno de los núcleos con mayor actividad teatral, según documentan los libros de gasto y fábrica de la catedral. Aparte la Navidad y la Pasión, allí se celebraba con espectacularidad la fiesta del Corpus Christi, en cuya procesión, entre los años 1493 y 1510, sabemos llegaron a representarse gran número de autos, cuyo texto, que debía de ser muy esquemático, no se nos ha conservado, aunque sí abundantes noticias acerca de los gastos de su montaje y escenificación. También nos ha llegado un *Auto de la Pasión*, de Alonso del Campo, capellán de coro en la catedral y organizador de las fiestas en el último tercio del siglo. El auto, que con cierto desaliño hubo de adaptar Campo de un texto más arcaico, es una fragmentaria recreación escénica de algunos episodios evangélicos de la pasión de Cristo, con los que alternan tres monólogos y plantos de san Pedro, san Juan y la Virgen, que prestan a la obra un tono de piadoso recogimiento, en línea con aquellas disposiciones regeneradoras de los concilios y sínodos eclesiásticos citados.

Se va, pues, desvelando en parte la incógnita de quiénes eran los autores de los autos representados. Para algunos [de esos autos] se pudo tomar el texto, adaptándolo a la escena, de obras que no se escribieron con fines dramáticos. Para otros se harían unas coplas más o menos sencillas, puesto que la intención perseguida con la representación de autos era más didáctica y formativa para el pueblo que ejercicio literario. De ellos habrán sobrevivido los que tuvieran mayores valores (Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo*, Madrid, Real Academia Española, 1977)

Del teatro de Navidad, por su parte, la muestra más notable la constituye la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de Gómez Manrique, construida sobre el esquema tradicional evangélico del anuncio del ángel a los pastores, la marcha de éstos al nacimiento y la adoración y ofrenda de presentes. Esquema que es hábilmente variado por Manrique mediante la inserción, al comienzo, de la escena de las dudas del patriarca José y mediante el episodio final de la ofrenda al recién nacido de los instrumentos simbólicos de la Pasión (el cáliz, los azotes, la corona de espinas), lo que introducía un significativo tema devoto, al unir patéticamente la meditación en la pasión de Cristo con el júbilo de su nacimiento. La pieza incorporaba así un tema muy característico de la devoción franciscana, acorde con el recogimiento conventual a que iba destinada, pues el autor la escribió para su hermana María, vicaria del monasterio de clarisas de Calabazanos, con el fin de que fuera escenificada por las propias monjas del convento, que en efecto cantan todas al final una emotiva "Canción para callar el Niño", en metro zejelesco como contrapunto de la rica polimetría de toda la obra:

Lo que dice Josepe, sospechando de Nuestra Señora

¡Oh viejo desventurado,
negra dicha fue la mía
en casarme con María,
por quien fuese deshonrado!
Yo la veo bien preñada,
no sé de quién ni de cuánto;
dicen que del Espíritu Santo,
mas yo de esto non sé nada.

La oración que hace la Gloriosa

¡Mi solo Dios verdadero,
cuyo ser es inmovible,
a quien es todo posible,
fácil y bien facedero!
Tú que sabes la pureza
de la mi virginidad,
alumbra la ceguedad
de Josep y su simpleza.

El Ángel a Josepe

¡Oh viejo de munchos días;
en el seso, de muy pocos,
el principal de los locos!
¿Tú no sabes que Isaías
dijo: "Virgen parirá",
lo cual escribió por esta
doncella gentil, honesta,
cuyo par nunca será? (...)

La denunciación del Ángel a los pastores

Yo vos denuncio, pastores,
que en Belén es hoy nacido
el Señor de los señores,
sin pecado concebido.
Y por que no lo dudedes,
id al presebre del buey,
donde cierto hallaredes
al prometido en la Ley.

El un Pastor

Dime, tú, ermano, di
si oíste alguna cosa
o si viste lo que vi.

El segundo

Una gran voz me semeja
de un ángel reluciente,
que sonó en mi oreja.

El tercero

Mis oídos han oído
en Belén ser esta noche
nuestro Salvador nacido.
Por ende, dejar debemos
nuestros ganados e ir,
por ver si lo fallaremos.

Los Pastores veyendo al glorioso Niño

Este es el Niño excelente
que nos tiene de salvar.
Hermanos, muy homilmente
le lleguemos adorar (...)

Los Ángeles

Gloria al Dios soberano
que reina sobre los cielos,
y paz al linaje humano (...)

Los martirios que presentan al Niño
El cáliz

¡Oh santo Niño, nacido
para nuestra redención!
Este cáliz dolorido
de la tu cruda pasión
es necesario que beba
tu sagrada majestad,
por salvar la humanidad,
que fue perdida por Eva (...)

Los clavos

Con estos clavos, Señor,
te clavarán pies y manos,
grande pasarás dolor
por los míseros humanos.

La lanza

Con esta lanza tan cruda
horadarán tu costado
y será claro, sin duda,
lo que fue profetizado.

Canción para callar el Niño
Callad, hijo mío, chiquito.

Callad vos, Señor,
nuestro redentor,
que vuestro dolor
durará poquito.
Ángeles del cielo,
venid dar consuelo
a este mozuelo,
Jesús, tan bonito.
Éste fue reparo,
aunquel' costó caro,
de aquel pueblo amaro
cautivo en Egito.
Éste, santo dino,
niño tan benino,
por redemir vino
al linaje aflito.
Cantemos gozosas,
hermanas graciosas,
pues somos esposas
del Jesú bendito.

No es fácil interpretar esta composición. Si, evidentemente, muestra contactos con el primitivo *Officium pastorum*, por su técnica, por la casi ausencia de diálogo, revela un completo retroceso. (Su superioridad hay que buscarla en otros rasgos de origen lírico: la inquietud que el presagio de la Pasión trae al feliz momento de a Navidad, el imaginado llanto del Niño, el villancico final para acallarlo...). Sin embargo, pienso que no es correcto hablar de avance o de retroceso, porque esto implicaría la suposición de que la pieza manriqueña es un punto en la evolución del drama litúrgico, y lo cierto es que, salvo en su pobreza teatral, está fuera de ella. Su estructura radial obedece a otros principios: los de una parte de la literatura profana y quizá representable de la Corte, de la que don Gómez dejó algún testimonio, como veremos. Son muchas las obras de Cancionero cuyas figuras alegóricas o personas "dicen" una o varias estrofas, que cobran sentido en función del destinatario, sin que haya relación coloquial entre ellas. En el *Nacimiento*, como se ha dicho, apenas si esta estructura se quebranta por unos leves momentos de diálogo. En cualquier caso, un hecho está claro: sobre Manrique no han obrado unos modelos dramáticos superiores en técnica dramática a la *Representación de los Reyes Magos*. Dicho de otro modo: el ilustre poeta no poseía una conciencia nítida y distinta de lo teatral, y cede a sus hábitos líricos. El argumento es también válido si consideramos la obra desde su público, aquellas monjitas de Calabazanos (Palencia) que la solicitaron: si una pieza tan simple e "inmóvil" –aunque tan bella– respondía a su demanda, es porque piezas sacras contemporáneas no reunían superiores y más dramáticos atractivos. La pieza de Manrique es, pues, un testimonio indirecto, pero claro, del páramo teatral en que surge (Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1970)

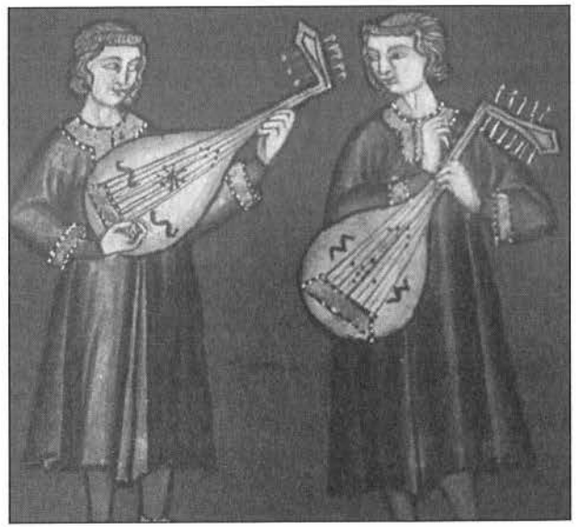
Al mismo ambiente conventual y devoto que la obra de Manrique responde también el anónimo *Auto de la huida a Egipto*, escrito a finales de siglo para las clarisas de Santa María de la Bretonera (Burgos). El auto pone en escena un episodio evangélico referido a la infancia de Cristo, al que añade la narración del encuentro con los tres ladrones tomado de los apócrifos y una segunda acción protagonizada por Juan el Bautista y un Peregrino que, tras adorar a la Sagrada Familia, se convertirá a la vida eremítica.

1.2. Teatro profano

El otro foco de producción teatral en el siglo XV es la corte, los palacios del rey y de la nobleza. Hay en estas cortes principescas del otoño de la Edad Media una fuerte tendencia a la teatralización de casi todos los sucesos de la vida diaria. Con motivo de los más diversos acontecimientos y ocasiones, se organizan desfiles, danzas, juegos, torneos y espectáculos varios, en los que se concede especial importancia al artificio visual, a la música y al vestuario. No es, pues, extraño que la corte incorporara enseguida a su ámbito las representaciones de las iglesias y convirtiera esa práctica teatral en espectáculo cortesano.

La *Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, magnífico y revelador documento de la vida diaria en una corte de frontera en el reinado de Enrique IV, nos da cuenta de cómo dicho condestable hacía representar y representaba él mismo, en las salas de su palacio de Jaén, todos los años con ocasión de las fiestas de Navidad y Reyes, sendos espectáculos dramáticos: la *Estoria del Nacimiento y de los pastores* y la *Estoria de cuando los Reyes vinieron a adorar y a dar sus presentes*. Por el propio título y por la descripción que hace la crónica, ambos espectáculos serían semejantes a los que se representaban en las iglesias. La novedad consistía en la sustitución de las naves del templo por la sala de palacio y de los clérigos y cantores por los caballeros y pajes cortesanos.

Pero el espectáculo teatral o parateatral más significativo que se produce en la corte es el del *momo*. Se trataba de un espectáculo diverso, en el que solían intervenir todos los miembros de la corte, desde el rey al último paje, y que había sido introducido en Castilla hacia mediados del siglo XV. El momo formaba parte de una fiesta más amplia: primero, durante el día, se habían celebrado las justas y torneos, y luego, por la noche, después de la cena y en la misma sala de palacio, tenían lugar los momos y disfraces, a los que seguía la danza y el baile. Todo quedaba así enmarcado en el ritual cortesano y se producía una sugerente asociación y continuidad entre la justa y el momo, el combate y la mascarada, teñida ésta de cierto erotismo, pues a ella ponía fin el baile con la dama, que era el premio a los justadores y galanes. Elemento esencial del momo, junto a la música y la danza, era el atuendo, las máscaras y visajes con que aparecían revestidas las personas que los interpretaban. También muchas veces poseían texto y letra: cartas, canciones, tiradas de versos que recitaban los personajes que allí intervenían. De Gómez Manrique conocemos, en efecto, unos que compuso al nacimiento de un sobrino suyo en los que aparecían las siete virtudes cada una recitando una estrofa de parabién, y otros en honor del príncipe don Alfonso con motivo de su mayoría de edad, en 1467, en los que intervienen nueve damas que representan a las nueve musas, cada una de las cuales recita un texto, un "hado", con un pronóstico de buenaventura para el príncipe. Hubo otros muchos momos de homenaje y exaltación encomiástica, con motivo de nacimientos, bodas o recibimientos reales. Y sobre todo los hubo de asunto amoroso y caballeresco, que trataban el tema de la herida o la victoria de amor, asociado con el torneo real, como los que evoca Diego de San Pedro en el *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* o como los celebrados en las bodas del condestable Lucas de Iranzo.



De asunto amoroso, pero esta vez con letra y artificio escénico, son los de Francisco Moner, quien fue paje del rey Juan II de Aragón, sirvió luego en Francia, fue soldado en

Granada, y al final de sus días poeta cortesano y fraile franciscano. De él se conoce una *Momería* que consistía en la aparición de un gran cisne en cuyo interior iban seis caballeros enlutados y disfrazados de negro. En el pico traía el cisne unas coplas dirigidas a las damas causadoras de las penas de los caballeros, y éstos, abierto el cisne por medio, salían mostrando cada uno en las plumas de sus sombreros la letra de sus motes amorosos:

Señoras, por cuyos nombres
cada cual de estos por fe
perdería cien mil vidas,
enviáis plañir los hombres
sin causa, quito por que
sois todas desgradecidas;
en la soledad do moro
con vida triste que sigo,
enmudecido, cetrino,
sentí el dolor de su lloro
y quise serles abrigo,
endresa de su camino.
Tráigoles, como vedes,
por falta de beneficio
en conforme compañía;
vuestras mercedes, mercedes,
ellos, que aviven servicios,
y yo, que sirvo de guía;
que, según el mal es grave,
y cierta es la perdición
si no mesuran cruezas,
yo lastimo, que soy ave,
quedando so la razón
todas vuestras gentilezas.
Que el mal, que tan mal los trata
que no los consiente queja
ni hablar do busquen tempre,
cruel será si les mata,
mas mucho más si les deja
la vida que dura siempre,
cuyos males van escritos
con letras de negra suerte
cuales son en padecellos,
sus querellas son los gritos
que yo doy cuando la muerte
me requiere como a ellos.

Son las propiedades del signe que guía, y en los amores muchos le han loado en tal sentimiento; después es muy callado, muy mal ensañoso, cetrino, y nunca apenas grita hasta que prenustica su muerte por istinto natural; y estonces vocea y grita hasta que muere, como en las palabras y caso ya se dice.

Los motes o letras fueron éstas que se siguen sobre las penas:

No me da pena la pena,
mas pensar quien me condena.

La mía por ser pública
ya se estima,
mas lo secreto lastima.

Es mi pena tan crecida,
tan grave, viva y fuerte
que su vida me da muerte.

Entre las penas la pena
que más me pena y aquea,
es porque vivir me deja.

Que si de ella se sirviera,
aun porque ella muriera,
no me diera.

Si del bien de su servicio
mi vida no se templara,
con éstas me igualara.

Si bien es cierto que este espectáculo del momo no era propiamente teatro, sí podríamos afirmar que presagiaba un desarrollo teatral, pues había en ellos una cierta acción y movimiento dramáticos, unos actores que representaban distintos papeles y se servían de máscaras y visajes y, muchas veces, además del apoyo musical, hasta un mínimo texto poético que acompañaba a la música y al gesto.

Relacionados también con este ambiente palaciego, hay otros textos literarios, transmitidos por los cancioneros poéticos de la época, que no se muestran ajenos a toda esta actividad teatral. Son textos dialogados, en los que participan diversos interlocutores, con una apreciable acción y movimiento escénico, y susceptibles, por tanto, de una representación, aunque no tengamos siempre pruebas definitivas de que ésta se produjese. Los asuntos tratados son, unas veces, de carácter amoroso, como en el *Diálogo del Viejo, el Amor y la Hermosa*, refundición anónima del *Diálogo del Amor y un Viejo* de Rodrigo de Cota, que pone en escena el tópico debate entre ambos personajes, y que aquí termina con el desengañado fracaso del Viejo rechazado por la Hermosa. Tema parecido tratan las *Coplas de Puertocarrero* que asimismo escenifican, con cierto distanciamiento cómico y realista, los tópicos del amante apasionado y de la dama rigurosa y cruel.

Otras veces son piezas de carácter político y alegórico, como la *Égloga* de Francisco de Madrid que, escrita en versos de arte mayor y bajo una ficción pastoril, se refiere a los sucesos de la invasión de Nápoles por Carlos VIII de Francia y su defensa por Fernando el Católico. Son protagonistas tres pastores: Evandro "que publica e introduce la Paz", Peligro que representa al joven y ambicioso Carlos, que es mostrado como un personaje soberbio y ambicioso, dispuesto a con-

quistar el mundo, y Fortunado que encarna al pacificador Fernando. Evandro hace un canto al tiempo feliz y pacífico en que ahora viven los pastores. Peligro, en cambio, se muestra ambicioso y expresa sus deseos de poseer por la fuerza otros lugares. Evandro no consigue disuadirle con sus razonamientos y, ante la amenaza de guerra, alerta a los demás pastores a que tomen amistad y abrigo con el gran Panteón (el Papa) y con Fortunado. Éste anuncia que intervendrá contra Peligro y marcha en su busca. Finalmente Evandro, solo en escena, se queja de los males del mundo y de esta nueva guerra, y encomienda todo a la divinidad:

EVANDRO ¡Oh mundo caduco, mesón de mortales,
do hombres y enojos reposan y muertes!
¿Qué mal hay crecido con quien no conciertes?
¿Qué bien tan conforme que no desiguales?
¡Oh presta mudanza de cielo y estrellas!
¡Oh dura discordia de los elementos!
¡Oh rabias infernas, que vuestros tormentos
apaciguastes con nuestras querellas!
¿Qué hambre rabiosa de nuestro sosiego
en vuestro apetito creció tan aína?
¿Qué ira sañosa, qué envidia malina
os hizo tan presto ponerlas en suelo?
¡Oh Láchesis triste! ¿Por qué con tal furia
quebraste los hilos de nuestra alegría?
¡Dejárasle al menos holgar solo un día
si gana tenías de hacernos injuria!
¡Oh alto Señor que quieres y puedes
todas las cosas según las ordenas,
y de tu mano jamás sino buenas
proceden, y Tú de nadie procedes!
Repara, Señor, de gracia te pido
el duro comienzo de tanta mudanza
que en tu mano sola se tiene esperanza.
Si Tú te descuidas, el mundo es perdido.
Con sangre preciosa nos has redimido:
no nos consientas en sangre ensuciar.
Guerras mortales ¿qué pueden causar
sino de tu culto gran falta y olvido?
Levanta la saña de sobre la faz
de tierra contriste y aflitos rebaños.
Piedad te convenza de sus graves daños
y esta gran guerra convierte en gran paz.
Pues tal poder diste que a tus sacrificios
loores y honor su vida ejercita,
consienta, Señor, tu gracia infinita
que goce seguro de tus beneficios.
Y todos nosotros, con las manos juntas,
rodillas por suelo, digamos "Amén".
Vosotros cantando rogalde también
que sean las respuestas según las preguntas.

Menos elaborada resulta la anónima *Égloga sobre el molino de Vascalón* que, también bajo la ficción de un breve diálogo entre un rústico y un molinero, aludiría a algún suceso de tipo político o religioso.

1.3. Juan del Encina

Juan del Encina es propiamente el iniciador del teatro castellano. Aunque de su biografía y de su obra poética ya tratamos en el Capítulo 1, haremos aquí un breve recordatorio. Nacido en Salamanca hacia 1469, en el seno de una familia humilde y numerosa, pudo cursar estudios en la Universidad y ordenarse de menores, llegando a mozo de coro y capellán de la catedral. En 1492 entró al servicio del duque de Alba para quien ejerció actividades de músico, poeta y dramaturgo. Tras optar sin éxito a la plaza de cantor de la catedral, en 1498, decepcionado y fracasado, decidió trasladarse a Roma, logrando introducirse en la corte del papa Alejandro VI y luego en la de Julio II. Allí consiguió algunos beneficios eclesiásticos al tiempo que pudo admirar la intensa actividad literaria y teatral en torno a la curia romana y alguna vez participar en ella. En 1519, tras ordenarse de sacerdote, emprendió viaje a Jerusalén, donde celebró su primera misa. Fue arcediano de Málaga y prior de León, ciudad en la que hubo de pasar los últimos años de su vida, que concluiría hacia 1529.

La obra de Encina es muy amplia, ensayó prácticamente todos los temas y géneros poéticos y fue un destacado músico y compositor de piezas líricas, sobre todo villancicos y romances, en cuya música supo combinar armoniosamente el nuevo estilo de la polifonía europea con la sencillez melódica de la vieja canción medieval. Entre sus obras literarias, hay que mencionar en primer lugar el *Arte de poesía castellana*, breve tratado en prosa sobre teoría poética, en el que ofrece distintas reglas y observaciones sobre metros, recursos poéticos y galas de trovar. Obra original es también la *Translación de las 'Bucólicas'*, traducción en verso de la obra de Virgilio, interpretada y adaptada simbólicamente a los sucesos contemporáneos de la España de los Reyes Católicos. De su obra en verso destacan tres poemas de mayor empeño: el *Triunfo de la Fama*, poema alegórico en exaltación de los hechos de los Reyes Católicos; la *Tragedia trobada*, en el que llora la prematura y desdichada muerte del príncipe don Juan; y la *Trivagia*, en el que se da cuenta de su crisis espiritual y su viaje a Tierra Santa. Su obra lírica está compuesta por coplas, canciones, villancicos, glosas, romances y canciones con sus deshechas, muchos de ellos musicados también por él.

En cuanto a la producción dramática, con toda propiedad se ha calificado a Encina de padre del teatro castellano, pues es el primero que efectivamente ofrece a la posteridad una obra relativamente amplia, concebida y representada como auténtico espectáculo teatral. Tal obra está constituida por catorce piezas teatrales, casi todas calificadas de *églogas* por el autor, compuestas entre 1492 y 1513, y transmitidas en las sucesivas ediciones de su *Cancionero* o en pliegos sueltos del siglo XVI.

Su actividad dramática se inicia en la corte ducal de Alba de Tormes, donde, como en otras cortes de la época, habría unos usos y una cierta tradición teatral, consistente en representaciones y ceremonias diversas para algunas ocasiones festivas. De esos espectáculos, juegos y recreos cortesanos (ceremonias religiosas, celebración carnavalesca, fiesta literaria de la pastorela) es de donde arranca y toma su inspiración el teatro enciniano, que se integra a su vez en la propia periodicidad ritual y festiva de la corte. Pero Encina no se limita a sumarse indiferente a aquel ceremonial cortesano y a repetir sus mismas formas y esquemas representacionales, sino que eleva su condición artística y poética: les imprime ritmo teatral, fija las condiciones de puesta en escena, potencia el elemento lírico y musical, y les presta un mayor desarrollo textual.

En el caso de las representaciones de Navidad (*Égloga representada en la noche de la Navidad* y *Égloga representada en la mesma noche de Navidad*), amplifica el texto con el de los propios Evangelios, puesto en boca de cada uno de los cuatro pastores metamorfoseados en evangelistas (Lucas, Marco, Juan, Mateo) e individualizados dramáticamente, construyendo el diálogo entre ellos con citas y lugares de su respectivo texto evangélico. En las representaciones de Pasión y Resurrección, funde la tradición dramática con ceremonias procesionales, así como los textos canónicos con los apócrifos, o incorpora personajes nuevos, como la Verónica, que da pie a una narración patética de la Pasión por un testigo directo y permite la incorporación de un sugestivo elemento escenográfico con la exhibición del velo en que se imprimió la faz de Cristo. Las dos églogas de Carnaval (*Égloga representada en la noche postrera de Carnal* y *Égloga representada la mesma noche de Antruejo*) se presentan también en una estructuración seriada, de manera que la primera viene a ser el preludio de la segunda, e introducen además un acontecimiento de actualidad. Entran en escena dos pastores, Bras y Beneito, que exaltan las virtudes del Duque y lamentan los rumores de su partida a la guerra contra Francia. Aparecerá más tarde un tercer pastor, Pedruelo, que anuncia la firma de la paz entre las dos naciones. La obra termina con un villancico cantado en el que todos ruegan a Dios por la paz. Todo en la pieza gira sobre el motivo político de la guerra y el anuncio final de la paz. El elemento carnavalesco no aparece mas que cuando Pedruelo comenta a Bras que ha comprado en el mercado puerros y sardinas para comer el domingo, lo cual anuncia la inminencia de la cuaresma. La segunda égloga, en un cuadro costumbrista, nos muestra a aquellos pastores en la cena de despedida de Carnaval. Beneito, en descripción muy viva y animada, relata la batalla de Carnal y Cuaresma (menos pormenorizada y con distinto desenlace que en Juan Ruiz), y la pieza termina con un villancico cantado en el que los pastores se exhortan a sí mismos al goce del momento presente. La obra incrementa las situaciones hilarantes e intensifica el carácter zafio de los personajes resaltado en su gesticulación y su habla rústica y carnavalesca:

BRAS ¡Carnal fuera! ¡Carnal fuera!
BENEITO Espera, espera,
que aún no estoy repantigado.
BRAS ¡Ya estoy ancho, Dios loado!
BENEITO Aún somera
tengo mi gorgomillera.
BRAS ¡Hideputa! ¡Quién pudiera
comer más!
BENEITO Siéntate, siéntate, Bras,
come un bocado siquiera.
BRAS No me cumpre, juro a mí.
Ya comí
tanto, que ya estoy tan ancho
que se me rehincha el pancho.
BENEITO Siéntati.
BRAS Pues me acusas, héme aquí.
¿Qué tienes de comer? Di.
BENEITO Buen tocino
y aqueste barril con vino
del mejor que nunca vi.
BRAS Pues daca, daca, comamos
y bebamos.
Muera gata y muera harta.
Aparta, Beneito, aparta,
que quepamos
por que bien nos extendamos.
BENEITO Extiéndete, Bras, y hayamos
gran solaz
hoy, que es San Gorgomellaz,
que así hacen nuestros amos.
BRAS Nuestros amos ya han cenado
bien chapado.
BENEITO Y aun hasta traque restraque.
BRAS Quien me diese agora un baque,
mal pecado,
diéseme por reventado.
BENEITO Calca, calca buen bocado.
BRAS No me cabe.
BENEITO ¡Hideputa! ¡Y cómo sabe
esto que está collorado!
Come, come, come, come,
no nos tome
la Cuaresma rellanados (...)

Villancico

Hoy comamos y bebamos,
y cantemos y holguemos,
que mañana ayunaremos.
Por honra de San Antruejo
parémonos hoy bien anchos,
embutemos estos panchos,
recalquemos el pellejo,
que costumbre es de concejo
que todos hoy nos hartemos,
que mañana ayunaremos.
Honremos a tan buen santo
por que en hambre nos acorra.
Comamos a calca porra,
que mañana hay gran quebranto.
Comamos, bebamos tanto
hasta que nos reventemos,
que mañana ayunaremos.
Bebe, Bras. Más tú, Beneito.
Beba Pedruelo y Lloriente.
Bebe tú primeramente,
quitarnos has de ese preito.
En beber bien me deleito:
daca, daca, beberemos,
que mañana ayunaremos.

Fin

Tomemos hoy gasajado,
que mañana vien la muerte;
bebamos, comamos huerte,
vámonos carra el ganado.
No perderemos bocado
que comiendo nos iremos
y mañana ayunaremos.

Un nuevo ensayo lleva a cabo Encina en otras dos piezas seriadas, la *Égloga representada en requesta de unos amores* y la *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala*. Son éstas una dramatización del viejo tema de la pastorela, el encuentro del caballero con la pastora a la que requiere de amores. En la primera, el pastor Mingo corteja a la pastora Pascuala. Su súplica es interrumpida por la llegada de un Escudero, que también expresará sus amores a Pascuala. Se establece un debate entre Mingo y el Escudero, en el que se enfrentan dos comportamientos sociales distintos, el villano y el palaciego. Finalmente se somete la disputa a la decisión de Pascuala, quien elige por amante al Escudero con la condición de que se haga pas-

tor. Éste accede, y la obra termina con un villancico a cargo de Mingo que, despechado, se duele de su condición y de la vida que le ha tocado soportar. En la segunda égloga, transcurrido un año, continúa el despecho de Mingo y la felicidad del Escudero, convertido ahora en el pastor Gil. Éste, sin embargo, decide finalmente retornar a la vida de palacio, llevándose consigo a Pascuala, al igual que a Mingo y a Menga, su mujer. El tema pasa a ser así la exaltación del poder del Amor, que es capaz incluso de transformar de estado a las personas. Con el anuncio de ese tema del poder del amor y la transformación del pastor rústico, el teatro de Encina ha experimentado un notable avance:

GIL — Por mi vida, Mingo hermano,
que estás así gentilhombre;
no siento quien no se asombre,
ya pareces cortesano.
MINGO — ¿No semejo ya aldeano?
GIL — Calla, calla, que es postema.
Ponte el bonete de tema
y en el costado la mano.
MINGO — ¿Y para qué en el costado?
GIL — Porque es muy gran galanía.
MINGO — Eso ya yo lo sabía
de cuando estaba cansado.
GIL — Echa el bonete al un lado,
así como aqueste mío.
MINGO — ¡Ah, pareceré jodío!
GIL — Calla, que es de requebrado.
MINGO — ¿Requebrado? ¿Cómo así?
Dime, dime, ¿que es aqueso?
¿Es cosa de carne y hueso
o, soncas, burlas de mí?
GIL — ¡Guárdeme Dios! ¿Yo de ti?
No hayas miedo agora ya.
Llaman requebrado acá
al que está fuera de sí.
MINGO — ¿Al que está lloco?
GIL — No, no,
sino al que está namorado
y se muestra muy penado
por la que le enamoró.
MINGO — Eso ya me lo sé yo.
GIL — Pues que todo te lo sabes,
razón es que a Dios alabes
porque tal saber te dio.
PASCUALA — ¿No veis a Menga, señor?
MINGO — ¡Mírala, mírala, Gil!
GIL — ¡Por Dios, que está muy gentil!
MINGO — No es ya esposa de pastor.
PASCUALA — ¿Hállaste, Menga, mejor
aquí que con el ganado?
MENGA — Muy remejor, Dios loado.

PASCUALA — ¡Mira qué causa el amor!
Que quien a mí me dijera
que había de ser de villa,
como por gran maravilla,
yo creer no lo pudiera.
MENGA — Yo no sabes qué tal era
antes que a Mingo quisiese,
que, aunque la vida me fuese,
a la villa no viniera.
GIL — Espantáisos del Amor
que al palacio os convertió:
¡ved quién dijera que yo
había de ser pastor!
De todos es vencedor,
él pone y quita esperanza,
al que quiere da privanza
y al que quiere, disfavor.
Ningún galán namorado
no tenga queja de mí,
que en pastor me convertí
porque fue de Amor forzado.
Donde Amor pone cuidado
luego huye la razón
y muda la condición
con su fuerza y aun de grado (...)

Uno de los rasgos más característicos del pastor es su instrumento lingüístico. Desde las *Coplas de Mingo Revulgo* se observa un esfuerzo consciente por dar a la lengua de los rústicos ciertas notas peculiares que los diferencien de los hablantes urbanos, sobre todo de los cultos. La crítica, al hablar del mal llamado *sayagués*, no ha parecido percatarse aún de que no todos los autores sucesivos han atacado el problema con la misma intención ni con las mismas armas, y que, por consiguiente, no es lícito hablar de la lengua rústica de las *Coplas* y de la de Enzina, como si se tratara de una misma realidad. En el teatro castellano primitivo la motivación de esta lengua pastoril es siempre la comicidad. La expresión rústica como recurso cómico es claramente perceptible también en la *Vita Christi*, donde la hilaridad es el objetivo principal de la escena de la anunciación En esto la diferencia con las *Coplas* es marcada, ya que en el diálogo de Mingo y Gil la comicidad es sólo marco para un propósito bien diferente. Pero si la intención sirve de denominador común a la lengua de los pastores de fray Íñigo y a los del teatro, la diversidad de elementos allegados en su composición las separa. Con anterioridad a Enzina, la caracterización de esta lengua se hace sin leonesismos, lo cual dificulta sobremanera el pensar en una "tradición sayaguesa" pre-enziniana, especialmente si se tiene en cuenta que los elementos leoneses serán en definitiva los más distintivos de esta lengua; que aparecen, aunque empobrecidos y muy esporádicos, en los autores de finales del XVI y del XVII (Humberto López Morales, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, 1968).

Abandonada la corte de los duques y antes de su partida a Italia, Encina escribió todavía algunas piezas teatrales que se representarían en Salamanca. La *Representación sobre el poder del Amor*, ante el príncipe don Juan y su esposa, Margarita de Austria, pone en escena la contienda del pastor Pelayo con el todopoderoso Amor que le hiere implacable con su flecha, a pesar de su humilda condición. Como a los cortesanos, sólo quedará a Pelayo entregarse al servicio amoroso. La obra es, pues, una proclamación del poder del Amor y una exaltación de

la gala y el servicio amoroso cortesano. El *Auto del repelón* ocupa un lugar un tanto marginal en la producción enciniana, por cuanto presenta un argumento y hasta un tipo de lengua alejado de sus demás piezas. El auto, que habría que encuadrar en una tradición de "juegos de escarnio" estudiantiles, escenifica, entre quejas y baladronadas, un diálogo rústico entre dos villanos, Johanparamás y Piernicurto, que narran las burlas y el repelón de que han sido objeto por parte de un grupo de estudiantes en la plaza de la ciudad cuando llevaban a vender sus productos al mercado. Con la llegada de uno de los estudiantes, que perseguía a Piernicurto y que en un descuido culminará su repelón, pero que a cambio resulta aporreado por los rústicos, concluye esta obra, esencialmente cómica y risible, que puede ser tenida como presagio del futuro entremés:

ESTUDIANTE — Pues que ya te lo he jurado,
ven acá, dímelo tú.
JOHANPARAMÁS — ¿Querés saber lo que hu?
Engañonos, ¡mal pecado!
Que estábamos nel mercado
ña aquella praza denantes,
un rebaño de estudiantes
nos hizon un mal recado.
¡Aquéste yo os do la fe
que bonico lo paroren!
PIERNICURTO — Y a mí ño me repeloren.
JOHANPARAMÁS — Así hizonte ño sé qué.
PIERNICURTO — Ño, que yo bien me guardé.
JOHANPARAMÁS — Bien que el rabo lo pagó,
¿cuidas que ño lo sé yo?
PIERNICURTO — ¡Cocorrón que te daré!

Repela el Estudiante a Piernicurto

PIERNICURTO — ¡No llegués vos a la morra!
Si ño, yo juria a San Joan,
quizás si ahorro el gabán
y a las manos he la porra,
que por bien que alguno corra
lo alcance tras el cogote,
aunque sea hidalgote,
que le parezca modorra.
ESTUDIANTE — ¡Hideputa, bobarón!
¿Vos osais amenazar?
PIERNICURTO — ¡Oh, doy al diabro llazar!
ESTUDIANTE — Aparta allá, modorrón,
grande y malo baharón
no os hago yo ir noramala.
JOHANPARAMÁS — ¡Par Dios, así Dios me vala,
que vos tenéis gran rezón!
PIERNICURTO — ¿A vos, quién manda llegar
a repelar la persona?
JOHANPARAMÁS — Porque sea de corona,
¿cuida que ño le han de habrar?
ESTUDIANTE — En burla se ha de tomar.
PIERNICURTO — ¡Allá, allá, cuerpo de Dios!
De otros ruines como vos
presumí vos de burlar.
Pues yo os do la fe que entiendo
que ha de venir a más mal.
¡Doy al diabro el ciguñal!
¿Por qué anda agora cutiendo?
Vos mucho andáis presumiendo,
repelando a hurtadillas.
¡Mullámosle las costillas,
que eso es lo que él anda urdiendo! (...)

Con su viaje y sucesivas estancias en Italia se producirá una apreciable renovación en el teatro enciniano. El mundo artístico de la égloga fue el que mayor atracción le produjo y con el que también supo conectar sus anteriores ensayos pastoriles. En la *Égloga de Cristino y Febea* salen a escena el Amor y la ninfa Febea, amada del pastor Cristino, que ha querido hacerse ermitaño. Amor, enojado porque Cristino se ha marchado sin su licencia, ordena que Febea le seduzca y abandone. Cristino se debate angustiado entre los deberes de la religión y la atracción del amor, pero accede a abandonar los hábitos a cambio de que se vea correspondido por el amor de Febea. Hay en esta obra diversos motivos que contrastan con la producción anterior de Encina. El conflicto entre ascetismo y espíritu mundano con el triunfo final de la carne sobre el espíritu, la puesta en cuestión de ciertos valores religiosos, así como la utilización relevante de dos personajes paganos (el dios Amor y la ninfa Febea), indican un evidente cambio de orientación ideológica. Todo apunta hacia una concepción del mundo más vitalista y paganizante, que anuncia caminos renacentistas y que con toda probabilidad le llega a Encina de sus primeros contactos con Italia.

Inspirada directamente en una égloga del italiano Antonio Tebaldeo está la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, que pone en escena la figura del pastor suicida por un amor no correspondido (Fileno enamorado de Zefira), así como la del confidente zafio y grosero (Zambardo). Se trata de una égloga trágica, como era el modelo, cuyo protagonista es el pastor doliente, desconsolado y suicida, que tendrá larga descendencia literaria. Conforme a su propia doctrina poética, ha elegido el verso de arte mayor, el que corresponde al argumento trágico y al asunto elevado. A todo ello, ha superpuesto, sin embargo, un tono cómico y sarcástico que produce un cierto extrañamiento en la obra y que ciertamente no poseía el modelo.

La *Égloga de Plácida y Vitoriano* fue seguramente representada en Roma y en ella mezcla elementos literarios diferentes. Una trágica historia de incomprensión amorosa entre Plácida y Vitoriano, termina felizmente, luego del suicidio y resurrección de Plácida, gracias a la intervención de los dioses Venus y Mercurio:

la gala y el servicio amoroso cortesano. El *Auto del repelón* ocupa un lugar un tanto marginal en la producción enciniana, por cuanto presenta un argumento y hasta un tipo de lengua alejado de sus demás piezas. El auto, que habría que encuadrar en una tradición de "juegos de escarnio" estudiantiles, escenifica, entre quejas y baladronadas, un diálogo rústico entre dos villanos, Johanparamás y Piernicurto, que narran las burlas y el repelón de que han sido objeto por parte de un grupo de estudiantes en la plaza de la ciudad cuando llevaban a vender sus productos al mercado. Con la llegada de uno de los estudiantes, que perseguía a Piernicurto y que en un descuido culminará su repelón, pero que a cambio resulta aporreado por los rústicos, concluye esta obra, esencialmente cómica y risible, que puede ser tenida como presagio del futuro entremés:

ESTUDIANTE — Pues que ya te lo he jurado,
ven acá, dímelo tú.
JOHANPARAMÁS — ¿Querés saber lo que hu?
Engañonos, ¡mal pecado!
Que estábamos nel mercado
ña aquella praza denantes,
un rebaño de estudiantes
nos hizon un mal recado.
¡Aquéste yo os do la fe
que bonico lo paroren!
PIERNICURTO — Y a mí ño me repeloren.
JOHANPARAMÁS — Así hizonte ño sé qué.
PIERNICURTO — Ño, que yo bien me guardé.
JOHANPARAMÁS — Bien que el rabo lo pagó,
¿cuidas que ño lo sé yo?
PIERNICURTO — ¡Cocorrón que te daré!

Repela el Estudiante a Piernicurto

PIERNICURTO — ¡No llegués vos a la morra!
Si ño, yo juria a San Joan,
quizás si ahorro el gabán
y a las manos he la porra,
que por bien que alguno corra
lo alcance tras el cogote,
aunque sea hidalgote,
que le parezca modorra.
ESTUDIANTE — ¡Hideputa, bobarón!
¿Vos osais amenazar?
PIERNICURTO — ¡Oh, doy al diabro llazar!
ESTUDIANTE — Aparta allá, modorrón,
grande y malo baharón
no os hago yo ir noramala.
JOHANPARAMÁS — ¡Par Dios, así Dios me vala,
que vos tenéis gran rezón!
PIERNICURTO — ¿A vos, quién manda llegar
a repelar la persona?

JOHANPARAMÁS — Porque sea de corona,
¿cuida que ño le han de habrar?
ESTUDIANTE — En burla se ha de tomar.
PIERNICURTO — ¡Allá, allá, cuerpo de Dios!
De otros ruines como vos
presumí vos de burlar.
Pues yo os do la fe que entiendo
que ha de venir a más mal.
¡Doy al diabro el ciguñal!
¿Por qué anda agora cutiendo?
Vos mucho andáis presumiendo,
repelando a hurtadillas.
¡Mullámosle las costillas,
que eso es lo que él anda urdiendo! (...)

Con su viaje y sucesivas estancias en Italia se producirá una apreciable renovación en el teatro enciniano. El mundo artístico de la égloga fue el que mayor atracción le produjo y con el que también supo conectar sus anteriores ensayos pastoriles. En la *Égloga de Cristino y Febea* salen a escena el Amor y la ninfa Febea, amada del pastor Cristino, que ha querido hacerse ermitaño. Amor, enojado porque Cristino se ha marchado sin su licencia, ordena que Febea le seduzca y abandone. Cristino se debate angustiado entre los deberes de la religión y la atracción del amor, pero accede a abandonar los hábitos a cambio de que se vea correspondido por el amor de Febea. Hay en esta obra diversos motivos que contrastan con la producción anterior de Encina. El conflicto entre ascetismo y espíritu mundano con el triunfo final de la carne sobre el espíritu, la puesta en cuestión de ciertos valores religiosos, así como la utilización relevante de dos personajes paganos (el dios Amor y la ninfa Febea), indican un evidente cambio de orientación ideológica. Todo apunta hacia una concepción del mundo más vitalista y paganizante, que anuncia caminos renacentistas y que con toda probabilidad le llega a Encina de sus primeros contactos con Italia.

Inspirada directamente en una égloga del italiano Antonio Tebaldeo está la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*, que pone en escena la figura del pastor suicida por un amor no correspondido (Fileno enamorado de Zefira), así como la del confidente zafio y grosero (Zambardo). Se trata de una égloga trágica, como era el modelo, cuyo protagonista es el pastor doliente, desconsolado y suicida, que tendrá larga descendencia literaria. Conforme a su propia doctrina poética, ha elegido el verso de arte mayor, el que correspondía al argumento trágico y al asunto elevado. A todo ello, ha superpuesto, sin embargo, un tono cómico y sarcástico que produce un cierto extrañamiento en la obra y que ciertamente no poseía el modelo.

La *Égloga de Plácida y Vitoriano* fue seguramente representada en Roma y en ella mezcla elementos literarios diferentes. Una trágica historia de incomprensión amorosa entre Plácida y Vitoriano, termina felizmente, luego del suicidio y resurrección de Plácida, gracias a la intervención de los dioses Venus y Mercurio:

VITORIANO ¡Oh mi señora y mi dea,
remedio de mi consuelo!
Si te place que te crea,
haz de manera que vea
Mercurio venir del cielo,
pues su oficio
es conceder beneficio
de dar vida en este suelo.

VENUS Sosiega, Vitoriano.
Cumple oír, ver y callar,
que de reino soberano
verná Mercurio, mi hermano,
prestamente sin tardar.
Calla y mira,
que el que a Apolo dio la lira
le verná a resuscitar.
Ven, Mercurio, hermano mío,
ruégote que acá desciendas
y muestra tu poderío.
En aqueste cuerpo frío
cumple que el ánima enciendas
y la influyas;
pues mis cosas son tan tuyas,
conviene que las defiendas.
Tus potencias no son pocas,
Mercurio, si bien discierno.
Das elocuencia en las bocas
y las ánimas revocas
y las sacas del infierno;
con tu verga
haz que se levante y yerga
este cuerpo lindo y tierno.

MERCURIO Venus, por amor de ti
yo soy contento y pagado;
vete, hermana, tú de aquí
y déjame el cuerpo a mí,
que este oficio a mí me es dado.

VENUS Yo me voy
y aqueste cargo te doy.

MERCURIO Yo cumpliré tu mandado.
Cuerpo de elemento escuro,
por mi poder soberano,
te requiero y te conjuro
que de aqueste suelo duro
e levantes vivo y sano.
Alma triste
que mis hechos ya bien viste,
torna a tu cuerpo mundano.
Torna, torna, no hayas miedo
de volver en este mundo,
que con el poder que puedo
te haré vivir muy ledo,
muy alegre y muy jocundo.
No te tardes,
que el amor por quien tú ardes

no tiene par ni segundo.
Según la vida pasada
y muerte, que todo es uno,
tú serás bien consolada.
Despierta, no tardes nada,
ya no avrás bivir fortuno
ni tempero;
que recuerdes te requiero,
por mi madre, dea Juno.
Los que vieren levantarse
un cuerpo sin corazón,
y sin corazón mudarse,
no deben maravillarse
de aquesta resurrección.
¡Sus, levanta,
no tengas pereza tanta,
que yo vuelvo a mi región!

VITORIANO ¡Oh Plácida, mi señora!
¿Es posible que estás viva?
¿Estás viva, matadora
de este siervo que te adora
ya sin merced se cativa?
¡Oh mi alma,
hoy ganas triunfo y palma
de una gloria muy altiva!
¿Es sueño aquesto que veo?
Aún no creo que es verdad,
que te veo y no lo creo;
gózase tanto el deseo
cuanto penó mi maldad.

PLÁCIDA ¡Oh mi amor,
pues que se secó el dolor,
florezca nuestra beldad!
Desque del mundo partí
y al infierno me llevaron,
¡oh, cuántas cosas que vi!,
mas de tal agua bebí
que todas se me olvidaron!
No me queda
cosa que acordarme pueda,
sino a ti, que allá nombraron.
Y aun diéronme tales nuevas
que muy presto allá serías.

VITORIANO De eso no hay que dudar debas,
que aun aquí traigo las pruebas.

PLÁCIDA ¿También matarte querías?

VITORIANO Sí, par Dios.

PLÁCIDA Dios nos dé vida a los dos
de placeres y alegrías.
Muchas gracias y loores
al dios Mercurio se den,
y a Venus, que los amores
de estos dos sus servidores
resuscitaron también;
y a Cupido,
aunque me puso en olvido
y dio de mí gran desdén.



Encina parece haber decidido acercarse a las corrientes clasicistas del teatro italiano y no duda en incorporar personajes y dioses mitológicos a la acción. La construcción estructural de "comedia", con final feliz, gracias al recurso del *deus ex machina* con la intervención de Venus y Mercurio, así como la ambientación urbana de la acción y el comportamiento trágico de los amantes, al igual que la presencia de algún motivo celestinesco, son elementos dramáticos que denuncian una nueva y última manera en la evolución del teatro enciniano.

El amor que termina triunfando en esta última égloga de Encina, ya no responde a las características del amor cortesano. Vitoriano, amador cortesano hasta aquí, se declara incapaz de explicarle a Suplicio la índole del extraño sentimiento que se ha apoderado de su corazón y, no sabiendo cómo describir esta experiencia amorosa totalmente nueva para él, recurre precisamente a aquellos tres términos (libre. vivo, sano) cuyos antónimos (preso, muerto, enfermo) son los epítetos clave en la teoría del amor cortés español. Al caer el telón ante el último representante de los amadores cortesanos de la galería teatral de Encina, Vitoriano esboza así como un gesto de despedida al dios Amor, enemigo de los hombres, a la dama ingrata y cruel, verduga de los amantes, en suma, a toda una época transida de inquietudes y vibrante de anhelos a exorcizar poéticamente aquellas tendencias en la concepción tradicional del hombre hispánico que dificultaban su acceso al nuevo ámbito renacentista de la cultura europea (Anthony van Beysterveldt, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profana de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972)

1.4. La "Danza de la muerte"

Son múltiples y muy diversas las apariciones de la muerte en la poesía medieval. La encontramos en relatos heroicos y hagiográficos, en poemas narrativos de asunto moral, en poemas dialogados también como ilustración de enseñanzas religiosas y morales y, por supuesto, en infinidad de poemas fúnebres con ocasión de la muerte de determinados personajes. Momento importante en el tratamiento del tema será la aparición de la muerte personificada, a la que dirige sus apóstrofes el autor, como por ejemplo hace el Arcipreste de Hita ("¡Ay, muerte! ¡Muerta sea, muerte, e mal andante! / Mataste a mi vieja, matases a mí ante"), o a quien interpela y con quien dialoga el poeta, como en el *Razonamiento con la muerte*, atribuido a Juan de Mena "–Muerte que a todos convidas, / dime ¿qué son tus manjares? / –Son tristezas y pesares, / llantos, vozes doloridas...").

Personificada y con voz propia la muerte, el paso siguiente en esta trayectoria poética del discurso fúnebre será la "danza macabra", que tenemos bien representada en la literatura española, al menos con tanto vigor como en Francia y otros lugares, si es que no se trata de planta autóctona y original, como algunos han pensado. De la *danza* se nos ha conservado un texto muy singular y representativo, custodiado precisamente en un manuscrito escurialense de principios del siglo XV que, para distinguirlo de la otra versión más tardía, de 1520, se le nombra con el título de *Dança general de la muerte*. Constituido por setenta y nueve coplas de arte mayor y un desfile de hasta treinta y tres personajes, representa una de las muestras literarias más completas y valiosas del género.

Poéticamente la *Dança* introduce un nuevo tipo de discurso, ahora ya plenamente dramático, dialógico, e incluso escénico si consideramos sus rasgos representacionales y admitimos que la danza era ilustración animada de un sermón fúnebre, como alguna crítica defiende. En cualquier caso, aquí la Muerte tiene ya una rotunda presencia como personaje principal que abre el discurso:

Yo só la Muerte cierta a todas las criaturas
que son y serán en el mundo durante.
Demando y digo: ¡Oh hombre, ¿por qué curas
de vida tan breve en punto pasante?
Pues no hay tan fuerte ni recio gigante
que de este mi arco se puede amparar;
conviene que mueras cuando lo tirar
con esta mi flecha cruel traspasante.
¿Qué locura es ésta tan manifiesta
que piensas tú, hombre, que el otro morrá
y tú quedarás por ser bien compuesta
la tu complexión y que durará?
No eres cierto si en punto verná
sobre ti a deshora alguna corrupción
de landre o carbonco, o tal implixión
por que el tu vil cuerpo se desatará (...)

Dice el predicador

Señores honrados, la Santa Escritura
demuestra y dice que todo hombre nacido
gustará la muerte, Moguer sea dura,
ca trajo al mundo un solo bocado;
ca papa o rey u obispo sagrado,
cardenal o duque, y conde excelente,
el emperador con toda su gente
que son en el mundo, de morir han forzado.
Señores, punad en hacer buenas obras,
no vos fiedes en altos estados,
que no vos valdrán tesoros ni doblas
a la muerte que tiene sus lazos parados (...)
Haced lo que digo, no vos detardedes
que ya la muerte encomienda a ordenar
una danza esquiva, de que no podedes
por cosa ninguna que sea escapar;
a la cual dice que quiere llevar
a todos nosotros, lanzando sus redes.
Abrid las orejas, que agora oiredes
de su charambela un triste cantar

Dice la Muerte

A la danza mortal venid los nacidos
que en el mundo sois de cualquiera estado;
el que no quisiere, a fuerza y amidós
hacerle he venir muy toste priado.
Pues que ya el fraire vos ha pedricado
que todos vayades a hacer penitencia,
el que no quisiere poner diligencia
por mí no puede ser más esperado.

Y es permanente y esencial en el poema la forma dialogada, el diálogo en parejas de personajes, uno de los cuales es invariablemente la Muerte, en tanto que el otro es el correspondiente representante en el desfile de los estados del mundo:

Dice el Caballero
A mí no parece ser cosa guisada
que deje mis armas y vaya danzar
atal danza negra, de llanto poblada,
que contra los vivos quisiste ordenar (...)
Dice la Muerte
Caballero noble, ardid y ligero,
haced buen semblante en vuestra persona.
No es aquí tiempo de contar dinero,
oíd mi canción por qué modo entona...
¡Danzad, abad gordo, con vuestra corona!
Dice el Abad
Maguer provechoso só a los religiosos,
de tal danza, amigos, yo no me contento;
en mi celda había manjares sabrosos,
de ir no curaba comer a convento (...)
Dice la Muerte
Don abad bendito, folgado, vicioso,
que poco curaste de vestir celicio,
abrazadme agora, seredes mi esposo,
pues que deseastes placeres y vicios...

Pero además de voz y de esa capacidad dialógica, la Muerte, como personaje dramático, posee también atributos caracterizadores, como pueden ser el arco y la flecha que porta y de los que nadie se puede amparar por fuerte que sea. De igual modo, posee movimientos y gestos, como revela su intervención en el macabro y sarcástico baile a que va convocando a los estados del mundo, subrayado además a modo de acotación escénica interna en la presentación de cada uno de ellos ("A la danza mortal venid los nacidos... / abrazadme, agora seredes mi esposo... / Canónigo amigo, no es el camino / ese que pensades, dad acá la mano...")

Esta forma dramática que aporta la *Dança general* lleva consigo también un incremento de lo macabro y del horror ante la muerte. La plena humanización que ahora cobra ésta (voz, gestos, caracterización), además de esa cruel e irónica animación que supone el ritmo de la danza, ponen de relieve en un estremecedor escalofrío todo el macabro esplendor de la muerte, que, como dijo Huizinga, es a la vez espanto y advertencia a los humanos.

Volviendo al problema de su presunta naturaleza dramática, hemos de confesar nuestra incertidumbre, mayor aún que ante los diálogos cortesanos posteriores. Hay circunstancias que invitan a pensar en el carácter teatral de la *Danza*. Así, ciertas fórmulas de presentación del tipo: "Estas dos doncellas, *que vedes* hermosas (v. 66); pero pueden ser residuos de su primitivo carácter de ilustración de escenas gráficas. En contra de su posible escenificación obran indicios como su rígida disposición estrófica, la inexistencia de diálogo propiamente dicho por carencia de réplicas, y el número desmesurado de los personajes. Nuestra indecisión es favorable a considerar este poema como obra destinada a la lectura, aunque de notables posibilidades dramáticas (Fernando Lázaro Carreter, *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1970)



2. *LA CELESTINA*

2.1. Presentación de la obra

La literatura de la Edad Media culmina con esta obra genial, que rompe con todas las formas y convenciones artísticas precedentes, y se sitúa en un espacio límite entre el mundo medieval y el renacentista.

La obra, escrita en prosa, está compuesta en forma dialogada y dividida en actos, por lo que, como género literario, se muestra más próxima al teatro que a la novela. No obstante, no fue escrita para ser representada en su época, sino, a lo más, para ser objeto de una lectura dramatizada en público. Alonso de Proaza, corrector de la obra, explica en unos versos finales cómo era leída en público, con modulaciones de voz según los personajes y sus emociones o para marcar los apartes:

Si amas y quieres a mucha atención
leyendo a Calisto mover los oyentes,
cumple que sepas hablar entre dientes,
a vezes con gozo, esperança y passión,
a vezes airado, con gran turbación.
Finge leyendo mil artes y modos,
pregunta y responde por boca de todos,
llorando y riendo en tiempo y sazón.

En su composición y transmisión, la obra presenta un constante proceso de amplificación, de manera que fue pasando de un primer auto, escrito por un antiguo y desconocido autor, a *Comedia* de dieciséis actos y luego a

Tragicomedia de veintiuno, redactadas ambas por Fernando de Rojas. En ese proceso, la obra tuvo también una fase manuscrita y se difundiría en copias por ámbitos universitarios salmantinos. La primera versión completa de la obra, como decimos, se publicó en 1499 con el título de *Comedia de Calisto y Melibea* y constaba sólo de dieciséis actos. Un tiempo después, quizá hacia 1502, aparecería una segunda versión con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea* y con cinco actos más en el texto.

La novedad que ofrece la *Tragicomedia* es el añadido de estos cinco actos, a partir del XIV, a la *Comedia*. En ésta, después de la muerte de Celestina y la ejecución de los criados (Sempronio y Pármeno), Calisto se entrevistaba con Melibea en el jardín y, luego de seducirla, se precipitaba el desenlace con la muerte accidental del amante y el suicidio de Melibea. En la *Tragicomedia*, sin embargo, queda retardado el desenlace, de manera que, después de la entrevista amorosa, Calisto vuelve a su casa y habla con sus criados Tristán y Sosia, y aún continuarán los encuentros con Melibea durante un mes. En tanto, Areúsa y Elicia planean vengarse de la muerte de sus amantes, para lo que contratan los servicios del bravucón Centurio, que delegará la misión en Traso el cojo y sus hombres. En la última entrevista (en realidad, la única a la que asistimos), Calisto, que quiere salir en defensa de sus criados ante un supuesto peligro, pues ya han puesto en huida a Traso, cae desde las tapias del jardín y muere, y Melibea se suicida. En definitiva, en la *Tragicomedia*, Rojas prolonga "el deleite destos amantes" (que, según él, le habían pedido los lectores) y alivia el efecto ejemplarizante que con la precipitación de acontecimientos tenía la *Comedia*.

2.2. Fernando de Rojas

De su autor, Fernando de Rojas, sabemos que había nacido en La Puebla de Montalbán (Toledo), hacia 1474, que fue estudiante de leyes en Salamanca en los últimos años del siglo XV, donde se graduaría de bachiller y donde compuso la única obra literaria que de él conocemos, hacia los veinticuatro de su edad. La mayor parte de su vida transcurrió en Talavera de la Reina, donde ejerció como suplente el cargo de alcalde mayor e intervino como letrado en diversos pleitos. Allí consiguió un cierto patrimonio y hacienda, y casó y tuvo siete hijos con Leonor Álvarez de Montalbán, hija del converso toledano Álvaro de Montalbán, procesado años atrás por la Inquisición. En Talavera, redactó también testamento en 1541, en el que mandaba ser enterrado con el hábito de San Francisco. Ha sido muy discutida su supuesta condición de converso, pues, frente a lo que se creyó en su momento, no fue su padre el Hernando de Rojas condenado a la hoguera en 1488. También es fuerte argumento en contra que interviniera en el proceso de su suegro, quien lo requeriría como abogado por su fama y oficio, pero no por converso, que lógicamente hubiese sido contraproducente.

En su época de estudiante en Salamanca, hubo de componer su famosa obra que, por lo demás y que se sepa, es la única que escribiría a lo largo de su vida. Según él mismo nos cuenta, en los versos prologales, encontró escritos los comienzos de la obra y se decidió a continuarla, durante unas vacaciones, añadiéndole los actos restantes:

> Yo vi en Salamanca la obra presente.
> Movíme a acabarla por estas razones:
> es la primera, que estó en vacaciones;
> la otra, que oí su inventor ser ciente ['sabio'],
> y es la final ver ya la más gente
> vuelta y mezclada en vicios de amor.

El ambiente universitario salmantino y su cultura oral, en medio de la que Rojas concibe la obra, ha sido descrito sugerentemente por Gilman:

> No hay por qué sorprenderse, pues, de que la Salamanca del tiempo de Rojas fuera una Universidad primordialmente oral y de que sólo comenzara a explorar las posibilidades de la enseñanza visual. La resistencia a la innovación la encontramos implícita en una de las normas de 1538 que exige que los estudiantes lleven los libros a clase para que puedan –según frase característica de este período de transición– «oyr por libros». Otro indicio de la primacía total del lenguaje hablado es la importancia otorgada al comportamiento (o mal comportamiento) oral (...) Las repeticiones formales y las disertaciones (gran parte del vocabulario académico de hoy surge en los siglos de enseñanza oral) eran impuestas al claustro y a los estudiantes de cursos superiores en determinados momentos, y el sábado estaba destinado a ejercicios y a revisión oral del trabajo de cada semana (...) En una Universidad regida por normas como éstas, la experiencia diaria del estudiante era fundamentalmente la del oído. En vez de mirar a un boletín informativo, escuchaba al bedel que gritaba los avisos sobre los acontecimientos importantes: lecciones, debates e incluso representaciones dramáticas en latín. Además del estudio de Terencio en el aula, la representación o al menos la lectura dramática del diálogo de las obras clásicas y humanísticas parece haber sido una costumbre normal (...) Y después de las clases matutinas y ejercicios de la tarde, el estudiante podía juntarse con sus amigos para cantar o escuchar una recitación privada de un experimento literario de un compañero de clase (...) En esa época y en esa Universidad era la cosa más natural del mundo el que Rojas hallara el fragmento del primer acto circulando entre



sus compañeros y de que lo leyera en voz alta para sí una y otra vez (Stephen Gilman, *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978, 307-313)

2.3. El argumento y los personajes

El argumento de *La Celestina*, ciertamente no muy complejo ni de gran enredo, puede resumirse de la siguiente manera: Calisto, caballero de noble linaje, está locamente enamorado de la joven y hermosa Melibea, hija del adinerado Pleberio. Inducido por sus criados, Sempronio y Pármeno, solicita los servicios de la vieja Celestina para que interceda y ablande el corazón de Melibea. La astuta vieja, tras pactar con los criados y ofrecerles los favores amorosos de sus pupilas, Elicia y Areúsa, conseguirá unir a la pareja de amantes y sacar buenos dineros y regalos de Calisto. Un fatal encadenamiento de sucesos, sin embargo, conducirá a todos a un trágico final. Los criados darán muerte a Celestina, que se ha negado a repartir con ellos las ganancias. Calisto muere de forma accidental al soltarse la escala durante su última entrevista con Melibea en el jardín. Melibea desesperada se suicida, arrojándose desde la torre de su casa, y sus padres lloran amargamente su muerte.

Con este argumento, quiso el autor, según él mismo declara, advertir de los peligros del amor desordenado y de los engaños de alcahuetas y malos sirvientes. Al mismo tiempo, en un plano más profundo, plasmaba la visión de un mundo en crisis, que tiene como fondo la sociedad de su época, retratada, como veremos, en dos de sus estamentos, el de la aristocracia urbana y el de la clase marginal de criados y alcahuetas.

Del argumento son protagonistas los amantes Calisto y Melibea, intérpretes de un amor apasionado, que pronto desborda los márgenes del puro amor cortés, pues enseguida las exigencias de servicio y secreto que aquél requería, se ven traspasadas por el ímpetu y arrebato del amante, así como por la complacencia, aunque airada, de la amada, conforme advertimos ya en la primera escena de la obra, que refiere el encuentro de los protagonistas:

CALISTO. En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios.
MELIBEA. ¿En qué, Calisto?
CALISTO. En dar poder a natura que de tan perfeta hermosura te dotasse y fazer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. Sin duda incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcançar tengo yo a Dios ofrescido. Ni otro poder mi voluntad humana puede complir. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto los gloriosos sanctos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora el acatamiento tuyo. Mas, ¡oh triste! que en esto deferimos: que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventurança y yo, misto, me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.
MELIBEA. ¿Por gran premio tienes esto, Calisto?
CALISTO. Téngolo por tanto, en verdad, que si Dios me diesse en el cielo la silla sobre sus sanctos, no lo ternía por tanta felicidad,
MELIBEA. Pues aun más igual galardón te daré yo si perseveras.

Los rasgos del comportamiento de Calisto que, como decimos, sobrepasan los límites habituales del amor cortés, los ha descrito perfectamente la crítica:

Ya en su primera declaración se muestra Calisto como un enamorado temerario e inconsiderado. Saltándose el período calculadamente largo de la espera y de la adoración a distancia, impregnada de humildad y silencio –que constituye la fase del 'fenhedor' [inicio del amor cortés]– dispara a bocajarro sus sentimientos de adoración hacia Melibea en una escena que se desarrolla en el jardín. En una reacción perfectamente normal y a la que están acostumbrados los amantes cortesanos demasiado impetuosos, Melibea le contesta con una explosión de ira femenina: la "furia de Melibea" (...) A medida que Calisto va devorando sus penas, aparecen cada vez más altos ciertos aspectos del amor cortés. No sólo es él una víctima de la belleza, sino que la criatura que encarna esa belleza es infinitamente superior, en la imaginación del enamorado (Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, I, Madrid, Gredos, 1969)

Rechazado Calisto, pronto revela síntomas de la enfermedad de amor, del llamado *amor hereos*, el amor de nobles y aristócratas, catalogado por los tratados de medicina de la época. Los síntomas de ese amor no correspondido, de la *aegritudo amoris*, son la depresión, la pérdida del apetito, el insomnio, la falta de concentración, la ansiedad. El enamorado, idealizado el objeto amado, tiende al retiro y a la soledad, busca la oscuridad, tiene bruscos cambios de humor y siente un desasosiego general. A pesar de episódicas distracciones, el remedio sólo residirá en la posesión del objeto amado. Para ello se pondrá en marcha la actuación de la medianera Celestina, como propone el astuto criado Sempronio, a quien, tras haber detectado la enfermedad de su amo, éste le confía todos sus males:

CALISTO. ¡Sempronio, Sempronio, Sempronio! ¿Dónde está este maldito?
SEMPRONIO. Aquí estoy, señor, curando destos cavallos.
CALISTO. Pues, ¿cómo sales de la sala?
SEMPRONIO. Abatióse el girifalte y vínele endereçar en el alcándara.
CALISTO. ¡Assí los diablos te ganen!, assí por infortunio arrebatado perezcas, o perpetuo intollerable tormento consigas, el cual en grado incomparable a la penosa y desastrada muerte que espero traspasse! ¡Anda, anda, malvado!, abre la cámara y endereça la cama.
SEMPRONIO. Señor, luego hecho es (...)
CALISTO. ¿Qué te parece de mi mal?
SEMPRONIO. Que amas a Melibea.

CALISTO. ¿Y no otra cosa?

SEMPRONIO. Harto mal es tener la voluntad en un solo lugar cativa.

CALISTO. Poco sabes de firmeza.

SEMPRONIO. La perseverancia en el mal no es constancia mas dureza o pertinacia la llaman en mi tierra. Vosotros los filósofos de Cupido llamalda como quisiéredes (...)

CALISTO. Y agora, ¿con qué la veo?

SEMPRONIO. Con ojos de alinde, con que lo poco parece mucho y lo pequeño grande. Y por que no te desesperes, yo quiero tomar esta empresa de complir tu desseo.

CALISTO. ¡Oh, Dios te dé lo que desseas! ¡Qué glorioso me es oírte, aunque no espero que lo has de hazer.

SEMPRONIO. Antes lo haré cierto.

CALISTO. Dios te consuele. El jubón de brocado que ayer vestí, Sempronio, vístetelo tú.

SEMPRONIO *(Aparte)*. Prospérete Dios por éste y por muchos más que me darás. De la burla yo me llevo lo mejor; con todo, si destos aguijones me da, traérgela he hasta la cama. ¡Bueno ando! Házelo esto que me dio mi amo, que sin merced, imposible es obrarse bien ninguna cosa.

CALISTO. No seas agora negligente.

SEMPRONIO. No lo seas tú, que impossible es fazer siervo diligente el amo perezoso.

CALISTO. ¿Cómo has pensado de fazer esta piedad?

SEMPRONIO. Yo te lo diré. Días ha grandes que conozco, en fin desta vecindad, una vieja barbuda que se dize Celestina, hechizera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay. Entiendo que passan de cinco mill virgos los que se han hecho y desecho por su auctoridad en esta cibdad. A las duras peñas promeverá y provocará a luxuria, si quiere.

CALISTO. ¿Podríala yo fablar?

SEMPRONIO. Yo te la traeré hasta acá. Por esso, aparéjate; seile gracioso, seile franco; estudia, mientras voy yo, a le dezir tu pena, tan bien como ella te dará el remedio.

También Melibea muestra síntomas de la enfermedad de amor y se presenta alterada e irascible a las primeras palabras de Celestina, pero las hábiles artes de la vieja la ablandarán enseguida y se entregará a su voluntad. Así lo apreciamos en aquella famosa escena de la obra en que llega la vieja a casa de Melibea y, tras aguantar la "furia" de ésta, logra que se interese por Calisto y hasta le envíe el cordón que ciñe su vestido y una oración para el dolor de muelas:

MELIBEA. Celestina amiga, yo he holgado mucho en verte y conoscerte. También hasme dado plazer con tus razones. Toma tu dinero y vete con Dios, que me parece que no deves haver comido.

CELESTINA. ¡Oh angélica imagen! ¡Oh perla preciosa, y cómo te lo dizes! Gozo me toma en verte fablar. ¿Y no sabes que por la divina boca fue dicho, contra aquel infernal tentador que no de solo pan viviremos? (...) Pues, si tú me das licencia, diréte la necessitada causa de mi venida, que es otra que la que fasta agora has oído, y tal que todos perderíamos en me tornar en balde sin que la sepas.

MELIBEA. Di, madre, todas tus necessidades, que, si yo las pudiere remediar, de muy buen grado lo haré por el passado conocimiento y vezindad, que pone obligación a los buenos.

CELESTINA. ¿Mías, señora? Antes agenas, como tengo dicho: que las mías, de mi puerta adentro me las passo, sin que las sienta la tierra, comiendo cuando puedo, beviendo cuando lo tengo (...) Pues tal conocimiento dio la natura a los animales y aves, ¿por qué los hombres havemos de ser más crueles? ¿Por qué no daremos parte de nuestras gracias y personas a los próximos, mayormente cuando están enbueltos en secretas enfermedades, y tales que donde está la melezina salió la causa de la enfermedad?

MELIBEA. Por Dios, que sin más dilatar me digas quién es esse doliente que de mal tan perplexo se siente, que su passión y remedio salen de una mesma fuente.

CELESTINA. Bien ternás, señora, noticia en esta cibdad de un cavallero mancebo, gentilhombre de clara sangre, que llaman Calisto...

MELIBEA. ¡Ya, ya, ya! Buena vieja, no me digas más, no passes adelante. ¿Ésse es el doliente por quien has fecho tantas premissas en tu demanda, por quien has venido a buscar la muerte para ti, por quien has dado tan dañosos passos, desvergonçada barvuda? ¿Qué siente esse perdido, que con tanta passión vienes? ¡De locura será su mal! (...) Quemada seas, alcahueta falsa, hechizera, enemiga de honestad, causadora de secretos yerros! (...)

CELESTINA. Tu temor, señora, tiene ocupada mi desculpa. Mi inocencia me da osadía; tu presencia me turba en verla irada. Y lo que más siento y me pena es recibir enojo sin razón ninguna. Por Dios, señora, que me dexes concluir mi dicho, que ni él quedará culpado ni yo condenada, y verás cómo es todo más servicio de Dios que passos deshonestos; más para dar salud al enfermo que para dañar la fama al médico. Si pensara, señora, que tan de ligero havías de conjecturar de lo passado nocibles sospechas, no bastara tu licencia para me dar osadía a hablar en cosa que a Calisto ni a otro hombre tocasse.

MELIBEA. ¡Jesús! ¡No oiga yo mentar más esse loco, saltaparedes, fantasma de noche, luengo como ciguñal, figura de paramento mal pintado; si no, aquí me caeré muerta! Este es el que el otro día me vido y començó a desvariar comigo en razones, haziendo mucho del galán. Dirásle, buena vieja, que si pensó que ya era todo suyo y quedava por él el campo, porque holgué más de consentir sus necedades que castigar su yerro, quise más dexarle por loco que publicar su grande atrevimiento (...) Y da gracias a Dios, pues tan libre vas desta feria. Bien me havían dicho quién tú eras, y avisado de tus propiedades, aunque agora no te conocía.

CELESTINA *(Aparte)*. ¡Más fuerte estaba Troya, y aun otras más bravas he yo amansado! Ninguna tempestad mucho dura.

MELIBEA. ¿Qué dizes, enemiga? Fabla que te pueda oír. ¿Tienes desculpa alguna para satisfazer mi enojo y escusar tu yerro y osadía?

CELESTINA. Mientra viviere tu ira, más dañará mi descargo. Que estás muy rigurosa, y no me maravillo; que la sangre nueva poco calor ha menester para hervir.

MELIBEA. ¿Poco calor? Poco lo puedes llamar, pues quedaste tú viva y yo quexosa sobre tan gran atrevimiento. ¿Qué palabra podías tú querer para esse tal

hombre que a mí bien me estuviesse? Responde, pues dizes que no has concluido; quizá purgarás lo passado.

CELESTINA. Una oración, señora, que le dixeron que sabías, de Sancta Polonia para el dolor de las muelas. Assimismo tu cordón, que es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y Jerusalén. Aquel cavallero que dixe, pena y muere dellas (...)

MELIBEA. Si esso querías, ¿por qué luego no me lo espresaste? ¿Por qué me lo dixiste en tan pocas palabras?

CELESTINA. Señora, porque mi limpio motivo me hizo creer que, aunque en menos lo propusiera, no se havía de sospechar mal; que si faltó el devido preámbulo, fue porque la verdad no es necessario abundar de muchas colores (...)

MELIBEA. Tanto afirmas tu ignorancia, que me hazes creerlo que puede ser (...) Pero, pues todo viene de buena parte, de lo passado aya perdón; que en alguna manera es aliviado mi coraçón, viendo que es obra pía y santa sanar los passionados y enfermos.

CELESTINA. ¡Y tal enfermo, señora! Por Dios, si bien le conosciesses, no le juzgasses por el que has dicho y mostrado con tu ira (...) Agora, señora, tiénele derribado una sola muela, que jamás cessa de quexar.

MELIBEA. ¿Y qué tanto tiempo ha?

CELESTINA. Podrá ser, señora, de veinte y tres años; que aquí está Celestina, que le vido nascer y le tomó a los pies de su madre.

MELIBEA. Ni te pregunto esso ni tengo necessidad de saber su edad, sino qué tanto ha que tiene el mal.

CELESTINA. Señora, ocho días: que parece que ha un año en su flaqueza (...) Mira, señora, si una pobre vieja como yo, si se fallara dichosa en dar la vida a quien tantas gracias tiene. Ninguna mujer le ve que no alabe a Dios, que assí le pintó. Pues si le habla acaso, no es más señora de sí, sino de lo que él ordena. Y pues tanta razón tengo, juzga, Señora, por bueno mi propósito, mis passos saludables y vazíos de sospecha.

MELIBEA. ¡Oh, cuánto me pesa con la falta de mi paciencia! Porque siendo él ignorante y tú inocente havés padecido las alteraciones de mi airada lengua. Pero la mucha razón me relieva de culpa, la cual tu habla sospechosa causó. En pago de tu buen sofrimiento, quiero cumplir tu demanda y darte luego mi cordón. Y porque para escribir la oración no habrá tiempo sin que venga mi madre, si esto no bastare, ven mañana por ella muy secretamente.

Poco más adelante, en el acto X, Melibea confesará abiertamente a Celestina su enfermedad de amores y su sentimiento apasionado por Calisto:

MELIBEA. Amiga Celestina, muger bien sabia y maestra grande, mucho has abierto el camino por donde mi mal te pueda especificar. Por cierto, tú lo pides como muger bien esperta en curar tales enfermedades. Mi mal es de coraçón, la isquierda teta es su aposentamiento, tiende sus rayos a todas partes. Lo segundo, es nuevamente nacido en mi cuerpo, que no pensé jamás que podía el dolor privar el seso como éste haze; túrbame la cara, quítame el comer, no puedo dormir, ningún género de risa querría ver. La causa o pensamiento, que es la final cosa por ti preguntada

de mi mal, ésta no sabré decirte. Porque ni muerte de deudo, ni pérdida de temporales bienes, ni sobresalto de visión, ni sueño desvariado, ni otra cosa puedo sentir que fuesse, salvo la alteración que tú me causaste con la demanda que sospeché de parte de aquel cavallero Calisto, cuando me pediste la oración.

CELESTINA. ¿Cómo, señora? ¿Tan mal hombre es aquél? ¿Tan mal nombre es el suyo, que en sólo ser nombrado trae consigo ponçoña su sonido? No creas que sea éssa la causa de tu sentimiento, antes otra que yo barrunto. Y pues que assí es, si tú licencia me das, yo, señora, te la diré (...)

MELIBEA. ¡Oh, cómo me muero con tu dilatar! Di, por Dios, lo que quisieres, haz lo que supieres, que no podrá ser tu remedio tan áspero que iguale con mi pena y tormento. ¡Agora toque en mi honra, agora dañe mi fama, agora lastime mi cuerpo! Aunque sea romper mis carnes para sacar mi dolorido coraçón, te doy mi fe ser segura y, si siento alivio, bien galardonada (...) ¿Cómo dizes que llaman a este mi dolor, que assí se ha enseñoreado en lo mejor de mi cuerpo?

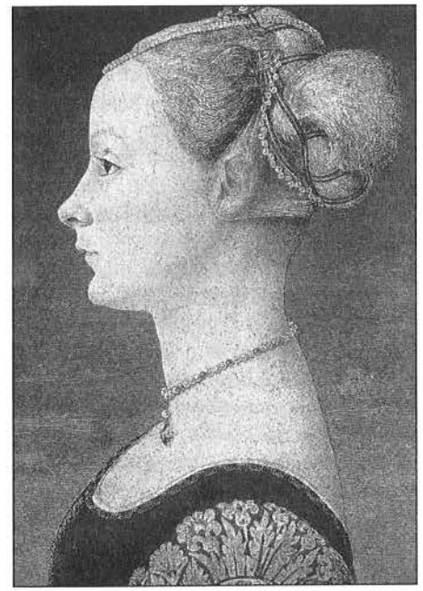
CELESTINA. ¡Amor dulce!

MELIBEA. Esso me declara qué es, que en sólo oírlo me alegro.

CELESTINA. Es un fuego escondido, una agradable llaga, un sabroso veneno, una dulce amargura, una deleitable dolencia, un alegre tormento, una dulce y fiera herida, una blanda muerte.

MELIBEA. ¡Ay, mezquina de mí! Que si verdad es tu relación, dudosa será mi salud. Por que, según la contrariedad que essos nombres entre sí muestran, lo que al uno fuere provechoso acarreará al otro más passión.

CELESTINA. No desconfíe, señora, tu noble juventud de salud: que cuando el alto Dios da la llaga, tras ella embía el remedio. Mayormente que sé yo al mundo nascida una flor que de todo esto te delibre.



MELIBEA. ¿Cómo se llama?

CELESTINA. No te lo oso dezir.

MELIBEA. Di, no temas.

CELESTINA. ¡Calisto!... ¡Oh, por Dios, señora Melibea! ¿Qué poco esfuerço es éste? ¿Qué descaescimiento? ¡Oh, mezquina yo! ¡Alça la cabeça! (...)

MELIBEA. ¡Oh mi Calisto y mi señor, mi dulce y suave alegría! Si tu coraçón siente lo que agora el mío, maravillada estoy cómo la absencia te consiente vivir. ¡Oh mi madre y mi señora!, haz de manera como luego le pueda ver, si mi vida quieres (...)

Las artes de Celestina propiciarán al fin, en el acto XIV, el encuentro gozoso de los amantes, a pesar de los remilgos iniciales de Melibea, vencidos por los modos impulsivos de Calisto. Todo ocurrirá en la famosa escena del huerto, al que se desliza Calisto por una escala y donde se le ofrecerá el cuerpo de Melibea hasta que el reloj da las tres:

MELIBEA. Es tu sierva, es tu cautiva, es la que más tu vida que la suya estima. ¡Oh, mi señor, no saltes de tan alto, que me moriré en verlo! Baxa, baxa poco a poco por el escala. ¡No vengas con tanta pressura!

CALISTO. ¡Oh angélica imagen! ¡Oh preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡Oh mi señora y mi gloria! En mis braços te tengo y no lo creo. Mora en mi persona tanta turbación de plazer, que me haze no sentir todo el gozo que poseo.

MELIBEA. Señor mío, pues me fié en tus manos, pues quise cumplir tu voluntad, no sea de peor condición por ser piadosa que si fuera esquiva y sin misericordia. No quieras perderme por tan breve deleite y en tan poco espacio, que las mal fechas cosas, después de cometidas, más presto se pueden reprehender que enmendar. Goza de lo que yo gozo, que es ver y llegar a tu persona. No pidas ni tomes aquello que, tomado, no será en tu mano volver. Guarte, señor, de dañar lo que con todos los tesoros del mundo no se restaura.

CALISTO. Señora, pues por conseguir esta merced toda mi vida he gastado, ¿qué sería, cuando me la diesse, desechalla? Ni tú, señora, me lo mandarás ni yo podría acabarlo comigo. No me pidas tal covardía. No es fazer tal cosa de ninguno que hombre sea, mayormente amando como yo. Nadando por este fuego de tu desseo toda mi vida, ¿no quieres que me arrime al dulce puerto a descansar de mis passados trabajos?

MELIBEA. ¡Por mi vida, que aunque hable tu lengua cuanto quisiere, no obren las manos cuanto pueden! ¡Está quedo, señor mío! *¡Bástete, pues ya soy tuya, gozar de lo esterior, desto que es propio fruto de amadores; no me quieras robar el mayor don que la natura me ha dado! Cata que del buen pastor es propio tresquilar sus ovejas y ganado, pero no destruirlo y estragarlo.*

CALISTO. ¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi passión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comiençó? Perdona, señora, a mis desvergonçadas manos, que jamás pensaron de tocar tu ropa con su indignidad y poco merecer; agora gozan de llegar a tu gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes.

MELIBEA. Apártate allá, Lucrecia.

CALISTO. ¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria. (...)

CALISTO. Ya quiere amanecer. ¿Qué es esto? ¿No me paresce que ha una hora que estamos aquí y da el relox las tres?

MELIBEA. Señor, por Dios, pues ya todo queda por ti, pues ya soy tu dueña, pues ya no puedes negar mi amor, no me niegues tu vista de día, passando por mi puerta. De noche donde tú ordenares, *sea tu venida por este secreto lugar, a la mesma ora, por que siempre te espere apercebida del gozo con que quedo, esperando las venideras noches*. Y por el presente te ve con Dios, que no serás visto, que haze *muy* escuro; ni yo en casa sentida, que aún no amanesce.

Sin embargo, el gozo será pasajero y el destino pondrá fin trágico a aquellos amores con la muerte fortuita de Calisto, cuyos pormenores narra el criado Tristán desde el otro lado de la tapia del huerto, en tanto en éste Lucrecia trata de reanimar a Melibea, desmayada de dolor:

LUCRECIA. ¡Escucha, escucha! ¡Gran mal es éste!

MELIBEA. ¿Qué es esto que oigo, amarga de mí?

TRISTÁN *(Afuera)*. ¡Oh mi señor y mi bien muerto! ¡Oh mi señor y nuestra honra despeñado! ¡Oh triste muerte y sin confessión! Coge, Sosia, essos sesos de essos cantos; júntalos con la cabeça del desdichado amo nuestro. ¡Oh día de aziago! ¡Oh arrebatado fin!

MELIBEA. ¡Oh desconsolada de mí! ¿Qué es esto? ¿Qué puede ser tan áspero contescimiento como oigo? Ayúdame a sobir, Lucrecia, por estas paredes. Veré mi dolor. Si no, hundiré con alaridos la casa de mi padre. ¡Mi bien y plazer, todo es ido en humo! ¡Mi alegría es perdida! ¡Consumióse mi gloria!

LUCRECIA. Tristán, ¡qué dizes, mi amor? ¿Qué es eso que lloras tan sin mesura?

TRISTÁN *(Afuera)*. ¡Lloro mi gran mal, lloro mis muchos dolores! Cayó mi señor Calisto del escala y es muerto. Su cabeça está en tres partes. Sin confessión pereció. Díselo a la triste y nueva amiga, que no espere más su penado amor. Toma tú, Sosia, dessos pies. Llevemos el cuerpo de nuestro querido amo donde no padezca su honra detrimento, aunque sea muerto en este lugar. Vaya con nosotros llanto, acompáñenos soledad, síganos desconsuelo, vístanos tristeza, cúbranos luto y dolorosa xerga.

MELIBEA. ¡Oh la más de las tristes triste! ¡Tan tarde alcançado el plazer, tan presto venido el dolor!

LUCRECIA. Señora, no rasgues tu cara ni meses tus cabellos. ¡Agora en plazer, agora en tristeza! ¿Qué planeta hovo que tan presto contrarió su operación? ¿Qué poco coraçón es éste? Levanta, por Dios. No seas hallada de tu padre en tan sospechoso lugar, que serás sentida. Señora, señora, ¿no me oyes? No te amortezcas, por Dios. Ten esfuerço para sofrir la pena, pues toviste osadía para el plazer.

A esa desastrada muerte seguirá inevitable el suicidio de Melibea como leal y desesperada amante:

MELIBEA. De todos soy dexada; bien se ha adereçado la manera de morir. Algún alivio siento en ver que tan presto seremos juntos yo y aquel mi querido y amado Calisto. Quiero cerrar la puerta, por que ninguno suba a me estorvar mi muerte (...) Padre mío, no pugnes ni trabajes por venir adonde yo estó, que estorvaras la presente habla que te quiero fazer. Lastimado serás brevemente con la muerte de tu única hija. Mi fin es llegado, llegado es mi descanso y tu passión, llegado es mi alivio y tu pena, llegada es mi acompañada hora y tu tiempo de soledad (...) Oye, padre viejo, mis últimas palabras, y si, como yo espero, las recibes, no culparás mi yerro. Bien ves y oyes este triste y doloroso sentimiento que toda la cibdad haze. Bien oyes este clamor de campanas, este alarido de gentes, este aullido de canes, este grande estrépito de armas. De todo esto yo fui la causa (...) Y porque estarás espantado con el son de mis no acostumbrados delitos, te quiero más aclarar el fecho. Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavalle-

ro que se llamava Calisto, el cual tú bien conociste. Conosciste assí mismo sus padres y claro linaje. Sus virtudes y bondad a todos eran manifiestas. Era tanta su pena de amor y tan poco el lugar para hablarme que descubrió su passión a una astuta y sagaz muger que llamavan Celestina. La cual, de su parte venida a mí, sacó mi secreto amor de mi pecho. Descubrí a ella lo que a mi querida madre encubría. Tuvo manera como ganó mi querer; ordenó cómo su desseo y el mío hoviessen efeto. Si él mucho me amava, no vivía engañado. Concertó el triste concierto de la dulce y desdichada execución de su voluntad. Vencida de su amor, dile entrada en tu casa. Quebrantó con escalas las paredes de tu huerto; quebrantó mi propósito. Perdí mi virginidad. *Del cual deleitoso yerro de amor gozamos cuasi un mes. Y como esta passada noche viniesse, según era acostumbrado*, a la vuelta de su venida, como de la Fortuna mudable estoviese dispuesto y ordenado, según su desordenada costumbre, como las paredes eran altas, la noche escura, la escala delgada, los sirvientes que traía no diestros en aquel género de servicio, *y él baxava pressuroso a ver un ruido que con sus criados sonava en la calle, con el gran ímpetu que levava*, no vido bien los passos. Puso el pie en vazío y cayó, y de la triste caída sus más escondidos sesos quedaron repartidos por las piedras y paredes. Cortaron las hadas sus hilos, cortáronle sin confessión su vida, cortaron mi esperança, cortaron mi gloria, cortaron mi compañía. Pues, ¡qué crueldad sería, padre mío, muriendo él despeñado, que viviesse yo penada! Su muerte combida a la mía, combídame y fuerça que sea presto, sin dilación; múestrame que ha de ser despeñada, por seguille en todo. No digan por mí "a muertos y a idos...". Y assí contentarle he en la muerte, pues no tuve tiempo en la vida. ¡Oh mi amor y señor Calisto, espérame, ya voy! Detente. Si me esperas, no me incuses la tardanza que hago dando esta última cuenta a mi viejo padre, pues le devo mucho más. ¡Oh padre mío muy amado! ¡Ruégote, si amor en esta passada y penosa vida me has tenido, que sean juntas nuestras sepulturas, juntas nos hagan nuestras obsequias! Algunas consolatorias palabras te diría antes de mi agradable fin, coligidas y sacadas de aquellos antigos libros que tú, por más aclarar mi ingenio, me mandavas leer; sino que ya la dañada memoria, con la gran turbación, me las ha perdido, y aun porque veo tus lágrimas mal sofridas decir por tu arrugada haz. Salúdame a mi cara y amada madre; sepa de ti largamente la triste razón por que muero. ¡Gran plazer llevo de no la ver presente! Toma, padre viejo, los dones de tu vegez; que en largos días largas se sufren tristezas. ¡Recibe las arras de tu senetud antigua, rescibe allí tu amada hija! Gran dolor llevo de mí, mayor de ti, muy mayor de mi vieja madre. Dios quede contigo y con ella. A él ofrezco mi alma. Pon tú en cobro este cuerpo que allá baja.

El lamento de los padres llegará ya tarde. Distraídos en sus quehaceres y hacienda, han vivido despreocupados de los verdaderos sentimientos y anhelos de su hija. Con cierta ironía está visto por parte del autor ese comportamiento, reflejado especialmente en el largo y patético monólogo de Pleberio:

PLEBERIO. ¡Ay, ay, noble muger! ¡Nuestro gozo en el pozo! ¡Nuestro bien todo es perdido! ¡No queramos más vivir!Y por que el incogitado dolor te dé más pena, todo junto sin pensarle, por que más presto vayas al sepulcro, por que no llore yo solo la pérdida dolorida de entramos, ves allí a la que tú pariste y yo engendré hecha pedaços. La causa supe della; más la he sabido por estenso desta su triste sirvienta. Ayúdame a llorar nuestra llagada postrimería. ¡Oh gentes que venís a mi dolor, oh amigos y señores, ayudáme a sentir mi pena! ¡Oh mi hija y mi bien todo! Crueldad sería que viva yo sobre ti; más dignos eran mis sesenta años de la sepultura que tus veinte (...) ¡Oh duro coraçón de padre! ¿Cómo no te quiebras de dolor, que ya quedas sin tu amada heredera? ¿Para quién edifiqué torres? ¿Para quién adquirí honras? ¿Para quién planté árboles? ¿Para quién fabriqué navíos? ¡Oh tierra dura! ¿Cómo me sostienes? ¿Adónde hallará abrigo mi desconsolada vegez? (...) ¡Oh vida de congoxas llena, de miserias acompañada! ¡Oh mundo, mundo! Muchos mucho de ti dixeron, muchos en tus cualidades metieron la mano; a diversas cosas por oídas te compararon; yo por triste esperiencia lo contaré, como a quien las ventas y compras de tu engañosa feria no prósperamente sucedieron (...) ¡Oh amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerça ni poder de matar a tus subjetos! Herida fue de ti mi juventud. Por medio de tus brasas passé. ¿Cómo me soltaste, para me dar la paga de la huida en mi vegez? Bien pensé que de tus lazos me avía librado cuando los cuarenta años toqué, cuando fui contento con mi conyugal compañera, cuando me vi con el fruto que me cortaste el día de hoy. No pensé que tomavas en los hijos la venganza de los padres. Ni sé si hieres con hierro ni si quemas con fuego. Sana dexas la ropa, lastimas el coraçón. Hazes que feo amen y hermoso les parezca. ¿Quién te dio tanto poder? (...) Del mundo me quexo porque en sí me crió; porque, no me dando vida, no engendrara en él a Melibea; no nacida, no amara; no amando, cesara mi quexosa y desconsolada postrimería. ¡Oh mi compañera buena! ¡Oh mi hija despedaçada! ¿por qué no quesiste que estorvasse tu muerte? ¿por qué no hoviste lástima de tu querida y amada madre? ¿Por qué te mostraste tan cruel con tu viejo padre? ¿Por qué me dexaste cuando yo te havía de dexar? ¿Por qué me dexaste penado? ¿Por qué me dexaste triste y solo *in hac lachrimarum valle*?

2.4. Celestina

Junto a los amantes protagonistas de la historia, está la vieja Celestina, que llena toda la obra y de la que dependen todos los demás personajes. El joven Pármeno, que había sido su sirviente, hace una minuciosa descripción de ella y de sus oficios:

PÁRMENO. Tiene esta buena dueña al cabo de la cibdad, allá cerca de las tenerías, en la cuesta del río, una casa apartada, medio caída, poco compuesta y menos abastada. Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labrandera, perfumera, maestra de fazer afeites y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera. Era el primero oficio cobertura de los otros, so color del cual muchas moças destas sirvientes entravan en su casa a labrarse y a labrar camisas y gorgueras, y otras muchas cosas Ninguna venía sin torrezno, trigo, harina o jarro de vino y de las otras provisiones que podían a sus amas furtar. Y aun otros fur-

tillos de más cualidad allí se encubrían. Asaz era amiga de estudiantes y despenseros y moços de abades y a éstos vendía ella aquella sangre inocente de las cuitadillas, la cual ligeramente aventuravan en esfuerço de la restitución que ella les prometía. Subió su fecho a más, que por medio de aquellas comunicava con las más encerradas, hasta traer a execución su propósito. Y aquéstas, en tiempo onesto como estaciones, processiones de noche, missas del gallo, missas del alva y otras secretas devociones, muchas encubiertas vi entrar en su casa. Tras ellas, hombres descalços, contritos y reboçados, desatacados, que entravan allí a llorar sus pecados. ¡Qué tráfagos, si piensas, traía! Fazíase física de niños, tomava estambre de unas casas, dávalo a filar en otras por achaque de entrar en todas. Las unas "¡madre acá!", las otras "¡madre acullá!", "¡cata la vieja!", "¡ya viene el ama!"; de todas muy conocida. Con todos estos afanes, nunca pasava sin missa ni vísperas, ni dejava monesterios de frailes ni de monjas; esto porque allí fazía ella sus aleluyas y conciertos. Y en su casa fazía perfumes, falsava estoraques, menjuí, animes, ámbar, algalia. polvillos, almizcles, mosquetes. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechos de mill faziones Hazía solimán, afeite cozido, argentadas, bujelladas, cerilla, llanillas, unturillas, lustres, lucentores, clarimientes, albalinos y otras aguas de rostro, de rasuras de gamones, de cortezas de espantalobos, de taraguntía, de hieles, de agraz, de mosto, destiladas y azucaradas (...) Los azeites que sacava para el rostro no es cosa de creer: de estoraque y de jazmín, de limón, de pepitas, de violetas, de menjuí, de alfócigos, de piñones, de granillo, de açofeifas, de neguilla, de altramuces, de arvejas y de carillas y de yerva paxarera. Y un poquillo de bálsamo tenía ella en una redomilla que guardava para aquel rascuño que tiene por las narizes. Esto de los virgos, unos fazía de vexiga y otros curava de punto (...) Hazía con esto maravillas que, cuando vino por aquí el embajador francés, tres veces vendió por virgen una criada que tenía (...) Y en otro apartado tenía para remediar amores y para se querer bien. Tenía huessos de coraçón de ciervo, lengua de víbora, cabeças de codornizes, sesos de asno, tela de caballo, mantillo de niño, hava morisca, guija marina, soga de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pie de texón, granos de helecho, la piedra del nido del águila y otras mill cosas. Venían a ella muchos hombres y mugeres, y a unos demandava el pan do mordían, a otros de su ropa, a otros de sus cabellos; a otros pintava en la palma letras con açafrán, a otros con bermellón; a otros dava unos coraçones de cera llenos de agujas quebradas, y otras cosas en barro y en plomo hechas, muy espantables a ver. Pintava figuras, dezía palabras en tierra. ¿Quién te podrá dezir lo que esta vieja fazía? Y todo era burla y mentira.

Como vimos, Celestina sabrá enseguida captar la voluntad de Calisto y ablandar a Melibea. También ganará para su causa a Pármeno, criado de Calisto e hijo de su antigua maestra Claudina, que en un principio se le muestra adverso. Las buenas palabras de Celestina y, sobre todo, el ofrecimiento de la joven Areúsa, vencerán toda resistencia. Pármeno se entregará gozoso al deleite carnal, en una de las escenas más lúbricas de la obra, en el auto VII: Aréusa tiene mal de madre, Celestina le enumera diversos remedios médicos, pero conviene que el mejor es la

relación sexual; Areúsa se lamenta porque ha partido hoy su amigo a la guerra con un capitán; Celestina, que antes le ha alabado sus carnes, halagado su belleza y hasta su olor entre las sábanas, logra que haga subir a Pármeno; éste habla al oído a Celestina suplicándole que le consiga a la mujer, que está loco de amor, que le dará el tesoro de su padre, Celestina le hace prometer que la seguirá en su negocio de aprovecharse de Calisto, mientras que ella se aleja y los deja gozar:

AREÚSA. ¿Quién anda ahí? ¿Quién sube a tal ora en mi cámara?

CELESTINA. Quien no te quiere mal, por cierto. Quien nunca da passo que no piense en tu provecho (...)

AREÚSA. ¡Jesús! Quiérome tornar a vestir, que he frío.

CELESTINA. No hará, por mi vida; sino éntrate en la cama, que desde allí hablaremos.

AREÚSA. Assí goze de mí, pues lo he bien menester, que me siento mala hoy todo el día. Assí que necessidad, más que vicio, me fizo tomar con tiempo las sábanas por faldetas.

CELESTINA. Pues no estés asentada; acuéstate y métete debajo de la ropa, que paresces serena.

AREÚSA. Bien me dizes, señora tía.

CELESTINA. ¡Ay, cómo huele la ropa en bulléndote! Aosadas, que está todo a punto. Siempre me pagué de tus cosas y hechos, de tu limpieza y atavío. ¡Fresca que estás! ¡Bendígate Dios! ¡Qué sávanas y colcha, qué almohadas y qué blancura! ¡Tal sea mi vejez, cual todo me parece! ¡Perla de oro, verás si te quiere bien quien te visita a tales horas! Déxame mirarte toda a mi voluntad, que me huelgo.

AREÚSA. ¡Passo, madre! No llegues a mí, que me fazes coxquillas y provócasme a reír, y la risa acreciéntame el dolor.

CELESTINA. ¿Qué dolor, mis amores? ¿Búrlaste, por mi vida, comigo?

AREÚSA. ¡Mal gozo vea de mí si burlo! Sino que ha cuatro horas que muero de la madre, que la tengo en los pechos, que me quiere sacar del mundo. Que no soy tan viciosa como piensas.

CELESTINA. Pues, dame lugar. Tentaré, que aún algo sé yo deste mal, por mi pecado; que cada una se tiene o ha tenido su madre y sus çoçobras della.

AREÚSA. Más arriba la siento, sobre el estómago.

CELESTINA. ¡Bendígate Dios y señor San Miguel Ángel! ¡Y qué gorda y fresca que estás! ¡Qué pechos y qué gentileza! Por hermosa te tenía hasta agora viendo lo que todos podían ver, pero agora te digo que no hay en la cibdad tres cuerpos tales como el tuyo, en cuanto yo conozco. No paresce que hayas quinze años. ¡Oh, quién fuera hombre y tanta parte alcançara de ti para gozar tal vista! Por Dios, pecado ganas en no dar parte destas gracias a todos los que bien te quieren; que no te las dio Dios para que pasasen en balde por la frescor de tu juventud, debaxo de seis dobles de paño y lienço. Cata que no seas avarienta de lo que poco te costó. No atesores tu gentileza, pues es de su natura tan comunicable como el dinero. No seas el perro del ortolano y, pues tú no puedes de ti propia gozar, goze quien puede (...)

PÁRMENO. Señora, Dios salve tu graciosa presencia.

AREÚSA. Gentilhombre, buena sea tu venida.

CELESTINA. ¡Llégate acá, asno! ¿Adónde te vas allá assentar al rincón? No seas empachado, que al hombre vergonçoso el diablo le traxo a palacio. Oídme entrambos lo que digo. Ya sabes tú, Pármeno amigo, lo que te prometí y tú, hija mía, lo que te tengo rogado. Dexa la dificultad con que me lo has concedido aparte, pocas razones son necessarias, porque el tiempo no lo padece. Él ha siempre vivido penado por ti; pues, viendo su pena, sé que no le querrás matar, y aun conozco que él te paresce tal que no será malo para quedarse acá esta noche en casa.

AREÚSA. ¡Por mi vida, madre, que tal no se haga! ¡Jesú, no me lo mandes!

PÁRMENO *(Aparte)*. ¡Madre mía, por amor de Dios, que no salga yo de aquí sin buen concierto, que me ha muerto de amores su vista! Ofrécele cuanto mi padre te dexó para mí. Dile que le daré cuanto tengo. ¡Ea, díselo! Que me parece que no me quiere mirar.

AREÚSA. ¿Qué te dize esse señor a la oreja? ¿Piensa que tengo de fazer nada de lo que pides?

CELESTINA. No dize, hija, sino que se huelga mucho con tu amistad, porque eres persona tan honrada y en quien cualquier beneficio cabrá bien. Y assí mismo que, pues que esto por mi intercessión se haze, que él me promete de aquí adelante ser muy amigo de Sempronio y venir en todo lo que quisiere contra su amo en un negocio que traemos entre manos. ¿Es verdad, Pármeno? ¿Prométeslo assí como digo?

PÁRMENO. Sí prometo, sin dubda.

CELESTINA *(Aparte)*. ¡Ha, don ruin! ¡Palabra te tengo! ¡A buen tiempo te así! (*En voz alta*) ¡Llégate acá, negligente, vergonçoso, que quiero ver para cuánto eres, ante que me vaya! ¡Retóçala en esta cama!

AREÚSA. ¡No será él tan descortés que entre en lo vedado sin licencia!

CELESTINA. ¿En cortesías y licencias estás? No espero más aquí, yo fiadora que tú amanezcas sin dolor y él sin color. Mas como es un putillo, galillo, barbiponiente, entiendo que en tres noches no se le demude la cresta. Destos me mandavan a mí comer en mi tiempo los médicos de mi tierra cuando tenía mejores dientes.

Celestina, como queda dicho, es mujer de muchos oficios, todos relacionados con el trato y el mercadeo de la sexualidad ajena. Es curandera, partera, perfumera y labrandera, hábil remendadora de virgos y, sobre todo, alcahueta y hechicera. El episodio en que mejor se revela esta última condición es el del conjuro, en el auto III. Celestina, de vuelta de su entrevista con Calisto, recibidas las cien monedas de oro y contraído el compromiso de ablandar el corazón de Melibea, llega a su casa y prepara un hechizo para lograr la captación de la dama:

CELESTINA. Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baxa acá el bote del azeite serpentino que hallarás colgado del pedaço de soga que traxe del campo la otra noche cuando llovia y hazía escuro. Y abre el arca de los lizos y hazia la mano derecha hallarás un papel escrito con sangre de morciélago debajo de aquel ala de drago a que sacamos ayer las uñas. Mira no derrames el agua de mayo que me traxeron a confecionar.

ELICIA. Madre, no está donde dizes. Jamás te acuerdas a cosa que guardas.

CELESTINA. No me castigues, por Dios, a mi vejez; no me maltrates, Elicia. No infinjas porque está aquí Sempronio, ni te soberbezcas; que más me quiere a mí por consejera que a ti por amiga, aunque tú le ames mucho. Entra en la cámara de los ungüentos y, en la pelleja del gato negro donde te mandé meter tos ojos de la loba, le fallarás. Y baxa la sangre del cabrón y unas poquitas de las barvas que tú le cortaste.

ELICIA. Toma, madre; veslo aquí. Yo me subo, y Sempronio, arriba.

CELESTINA *(Sola)*. Conjúrote, triste Plutón señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, governador y veedor de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del reino de Stigie y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las volanles hárpias, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas hidras*. Yo, Celestina, tu más conocida ctiéntula, te conjuro por la virtud y fuerça destas vermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escriptas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este aceite fue fecho, con el cual unto este hilado: vengas sin tardança a obedescer mi voluntad y en ello te embuelvas y con ello estés sin un momento te partir hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que aya, lo compre. Y con ello de tal manera quede enredada que, cuanto más lo mirare, tanto más su coraçón se ablande a conceder mi petición, y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis passos y mensaje. Y, esto hecho, pide y demanda de mi a tu votuntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres tristes y escuras, acusaré cruelmente tus continuas mentiras, apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. Y otra y otra vez te conjuro. Y assí, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto.

En ese momento, descubrimos que Celestina no es sólo una tercera, una alcahueta, sino también una hechicera, una persona que practica la magia erótica y acude a ciertos procedimientos mágicos para influir en la voluntad de otras personas, En este caso el procedimiento, el hechizo, consiste en la preparación de un hilado, una madeja de lana, que ofrecerá a Melibea. Para la transformación mágica del hilado y la materialización del demonio en él, Celestina lleva a cabo un rito, consistente en la manipulación de determinados objetos y sustancias y un conjuro con la invocación al demonio. En cuanto al conjuro, si bien nos fijamos, se produce en términos muy literarios y poco comprometidos, pues, aparte de ser Plutón el demonio invocado, con todo tipo de referencias cultas, no hay sumisión ninguna al demonio y sí una abierta amenaza en caso de incumplimiento. Todo ello hace del conjuro una pieza muy literaria, que forma parte del mundo literario autónomo y perfec-

tamente cerrado que ha creado el autor. Celestina, anunciada como "un poquito hechicera", en algún momento tiene que realizar un conjuro. Rojas hace de ella así un personaje coherente y verosímil, correlato artístico de las hechiceras de la época. Pero su conjuro no es el de una hechicera de carne y hueso, sino el de un personaje literario. Lo que no quiere decir que el conjuro no surta su efecto. Por el contrario, como recordará Celestina al comienzo del aucto V, ha propiciado los acontecimientos. Mas surte efecto exclusivamente en el mundo de su personaje literario, en el mundo de Celestina. No es la magia ni el diablo lo que mueve a Melibea ni a Calisto, que en ningún momento hablan de ello, que se mueven por otros impulsos.

2.5. Una sociedad decadente

Pero a pesar de ese dominio y control que ejerce, Celestina vive tiempos de decadencia y tiene nostalgia de un pasado mejor, cuando llenaba su casa de abades y caballeros, y frecuentaba monasterios. La escena del auto IX, en que llega Lucrecia de parte de Melibea a casa de Celestina y le parece que hay mucha compaña comiendo a la mesa, pues están los dos criados y las dos pupilas, refleja muy bien esa situación nostálgica:

LUCRECIA. Buena pro os haga, tía y la compaña. Dios bendiga tanta gente y tan honrada.

CELESTINA. ¿Tanta, hija? ¿Por mucha has ésta? Bien parece que no me conociste en mi prosperidad, hoy ha veinte años. Ay, ¡quién me vido y quién me ve agora! No sé cómo no quiebra su coraçón de dolor. Yo vi, mi amor, a esta mesa donde agora están tus primas assentadas, nueve moças de tus días, que la mayor no passava de deciocho años y ninguna havía menor de catorce (...)

LUCRECIA. Trabajo ternías, madre, con tantas moças, que es ganado muy trabajoso de guardar.

CELESTINA. ¿Trabajo, mi amor? Antes descanso y alivio. Todas me honravan, de todas era acatada, ninguna salía de mi querer (...) Pues servidores, ¿no tenía por su causa de ellas? Caballeros, viejos y moços; abades de todas dignidades, desde obispos hasta sacristanes. En entrando por la iglesia, vía derrocar bonetes en mi honor, como si yo fuera una duquesa. El que menos havía que negociar comigo, por más ruin se tenía. De media legua me viessen, dexavan las Horas: uno a uno y dos a dos venían a donde yo estava, a ver si mandava algo, a preguntarme cada uno por la suya. Que hombre había que, estando diziendo missa, en viéndome entrar se turbava, que no fazía ni dezía cosa a derechas (...) Como la clerezía era grande, havía de todos, unos muy castos, otros que tenían cargo de mantener a las de mi oficio. Y embiavan sus escuderos y moços a que me acompañassen, y apenas era llegada a mi casa, cuando entravan por mi puerta muchos pollos y gallinas, ansarones, anadones, perdizes, tórtolas, perniles de tocino, tortas de trigo, lechones. Cada cual, como lo recebía de aquellos diezmos de Dios, assí lo venían luego a registrar, para que comiesse yo y aquellas sus devotas. Pues ¿vino? ¡No me sobrava! ¡De lo mejor que se bevía en la cibdad, venido de diversas partes! De Monviedro, de Luque, de Toro, de Madrigal, de San Martín, y de otros muchos lugares, y tantos que, aunque tengo la diferencia de los gustos y sabor en la boca, no tengo la diversidad de sus tierras en la memoria (...) Harto tengo, hija, que llorar, acordándome a tan alegre tiempo y tal vida como yo tenía y cuán servida era de todo el mundo. Que jamás hovo fruta nueva de que yo primero no gozasse que otros supiessen si era nacida. En mi casa se havía de hallar, si para alguna preñada se buscasse.

Ahora, sin embargo, es tiempo de reforma de las costumbres, de control de la moral pública por parte de la Corona y sus corregidores, lo que lleva consigo también una nueva reglamentación de la prostitución. Entonces se decide que este viejo oficio sea público, con el amparo y vigilancia municipal, y se prohíbe la prostitución clandestina y particular. Se sacan los prostíbulos de las ciudades, a los arrabales. Y Celestina tiene que mudar de casa y ya no puede mantener más que a una sola pupila. Por todo ello añora un tiempo pasado que fue mejor.

Ese mundo decadente envuelve también a amos y criados, a las dos clases sociales que comprende la obra: de una parte, la aristocracia urbana, a la que pertenecen Calisto y la familia de Melibea (Pleberio y Alisa), todos los cuales insisten repetidamente en su alta condición y linaje; y de otra, el mundo de criados, prostitutas y alcahuetas (Sempronio, Pármeno, Elicia, Areúsa, Lucrecia, Sosia, Tristán, Centurio, Celestina). Calisto es de noble linaje, caballero ocioso ciertamente, dedicado a la caza, a los juegos cortesanos, con aficiones poéticas y musicales. Que vive una intensa pasión y enfermedad de amor. Melibea es joven de veinte años (quizá ya muchos, conforme a las costumbres de la época, para permanecer soltera en casa), hija del adinerado Pleberio, que posee grandes bienes. Es una mujer culta, que ha leído libros que le mandaba su padre y sabe sentencias de autores. Tiene además aficiones poéticas y hasta compone y canta versos a la espera del enamorado:

La otra esfera social es un mundo inferior, de criados y rameras, que controla Celestina. Los criados, en la sociedad de la época, más que simples sirvientes, constituían bandos ciudadanos al servicio y las órdenes de un señor. Calisto tiene un nutrido grupo, compuesto por Sempronio, Pármeno, Sosia, Tristán. Pleberio tiene muchos, el texto no lo concreta nunca pero se refiere muchas veces a "la gente de Pleberio", que era poderoso. Habría peleas y enfrentamientos entre esos bandos, se contrataría a matones cualificados (de los que da una ridícula medida el bravucón Centurio, que toma rasgos de soldado fanfarrón). Por eso, cuando Calisto se dirige a su entrevista de amores, sorprendentemente para nosotros, va vestido con armadu-

ra, con coraza. Y en toda la acción de la obra hay abundancia de armas, peleas nocturnas, rondas y hasta muertes en la oscuridad de la noche. Digamos, de paso, que hay un ambiente ciudadano muy resaltado y realista, que captamos en el callejeo de los personajes de una casa a otra, en la idea de vecindad, en el nombre de alguna calle y de alguna iglesia que se mencionan, en el reloj de otra iglesia que da las tres, en el griterío y tumulto del mercado del que sale Sosia, que ha visto prender a los criados. Por otra parte, los criados son expertos y veteranos servidores: Sempronio ha sido mozo de muchos amos, ha servido al cura de San Miguel, al mesonero de la plaza y a Molléjar el hortelano; Pármeno ha servido nueve años a los frailes de Guadalupe. Y luego está el mundo de la prostitución, que domina Celestina. En estos momentos, tiene una sola pupila en casa, Elicia, la amante de Sempronio, aunque acuden algunas más, que allí se dan cita con sus amantes, como la moza que esperaba al fraile gordo ministro de un convento. También Celestina se encarga de llevar visitas a casa de alguna otra, como hace con Pármeno llevándolo a casa de Areúsa.

Tenemos en *La Celestina,* como creemos haber puesto en claro a través de nuestro análisis, el modo de comportarse y, por detrás de ello, el modo de ser, histórica y socialmente condicionado, de los señores y de los criados, de los distinguidos y de los no distinguidos, de la clase ociosa dominante y de la subordinada, esto, es, de la sociedad urbana en sus aspectos más característicos, correspondientes a la fase de evolución que el autor de tan ilustre *Tragicomedia* pudo conocer en las ciudades castellanas a fines del siglo xv. En un momento de arranque, *La Celestina* nos dibuja, en la cultura española, la imagen de una sociedad secularizada, pragmatista, cuyos individuos, moralmente distanciados unos de otros, actúan egoístamente. Este distanciamiento, originado de las posibilidades técnicas de la economía dineraria, en las circunstancias de la nueva época significaría libertad. Pero desde bases tradicionales pudo apreciarse quizá nada más que como un desorden radical de la existencia humana. Rojas, en esas condiciones, se propuso escribir una «moralidad» contra los males que la nueva situación podía traer consigo, como cualquiera otra arrastra los suyos. Al hacerlo así, rompiendo viejos moldes literarios, de cuya tradición, no obstante, acertó a aprovecharse con singular maestría, creaba una obra de arte del más alto valor (...) *La Celestina* tal vez encierra el primer episodio en la lucha contra la enajenación que constituye el más hondo drama del hombre desde el Renacimiento a nuestros días. Se equivocan quienes creen que esa lucha es un fenómeno que tan sólo se da en los últimos ciento cincuenta años, aproximadamente; esto es, en la etapa del supercapitalismo industrial y de las consecuencias socio-culturales por él suscitadas. Desde el momento en que las energías del individualismo moderno despiertan, tanto en arte como en literatura, en economía, en política, en filosofía, el hombre se esfuerza denodadamente por hacerse dueño de su propio destino, por asegurarse, como pretenden hacerlo los personajes de Rojas, un área de autonomía en su vida personal, que es sólo suya (José Antonio Maravall, *El mundo social de 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1968)



Entre esas dos categorías sociales que retrata la obra, no deja de haber tensión y enfrentamiento. Si Calisto, por ejemplo, se muestra poco generoso, los criados tramarán sacar de él más provecho. Y tampoco se dejarán engañar por Celestina, en un enfrentamiento que les llevará a la muerte. Las pupilas Elicia y Areúsa también se rebelan y critican la gentileza y hermosura de Melibea, que consideran obra de afeites y de dinero, y proclaman el valor de la virtud individual y de obras y no de linaje (acto IX):

SEMPRONIO. Tía señora, a todos nos sabe bien, comiendo y hablando; porque después no havrá tiempo para entender en los amores de este perdido de nuestro amo y de aquella graciosa y gentil Melibea.

ELICIA. ¡Apártame allá, desabrido, enojoso! ¡Mal provecho te haga lo que comes, tal comida me has dado! ¡Por mi alma, revesar quiero cuanto tengo en el cuerpo de asco de oírte llamar a aquélla "gentil"! ¡Mirad quién gentil! ¡Jesú. Jesú! ¡Y qué hastío y enojo es ver tu poca vergüenza! ¿A quién gentil? ¡Mal me haga Dios si ella lo es, ni tiene parte de ello, sino que hay ojos que de lagaña se agradan! Santiguarme quiero de tu necedad y poco conocimiento. ¡Oh, quién estoviesse de gana para disputar contigo su hermosura y gentileza! ¿Gentil, gentil es Melibea? ¡Entonce lo es, entonce acertarán, cuando andan a pares los diez mandamientos! Aquella hermosura por una moneda se compra de la tienda. Por cierto, que conozco yo en la calle donde ella vive cuatro donzellas en quien Dios más repartió su gracia que no en Melibea, que si algo tiene de hermosura es por buenos atavíos que trae. Poneldos en un palo, también dirás que es gentil. ¡Por mi vida, que no lo digo por alabarme, mas creo que soy tan hermosa como vuestra Melibea!

AREÚSA. Pues no la has tú visto como yo, hermana mía. Dios me lo demande, si en ayunas la topasses, si aquel día pudiesses comer de asco. Todo el año se está encerrada con mudas de mill suziedades. Por una vez que haya de sa lir donde pueda ser vista, enviste su cara con hiel y miel, con unas y con otras cosas, que por reverenda de la mesa dexo de dezir. Las riquezas las hazen a estas hermosas y ser alabadas, que no las gracias de su cuerpo. Que, assí goze de mí, unas tetas tiene, para ser donzella, como si tres vezes hoviesse parido; no parecen sino dos grandes calabaças. El vientre, no se le he visto, pero juzgando por lo otro, creo que le tiene tan floxo como vieja de cincuenta años. No sé qué se ha visto Calisto, por que dexa de amar otras que más ligeramente podría haver y con quien más él holgasse, *sino que el gusto dañado muchas vezes juzga por dulce lo amargo*.

SEMPRONIO. Hermana, paréceme aquí que cada bohonero alaba sus agujas; que el contrario de eso se suena por la ciudad.

AREÚSA. Ninguna cosa es más lexos de verdad que la vulgar opinión. Nunca alegre vivirás si por voluntad de muchos te riges. Porque éstas son conclu-

siones verdaderas: que qualquier cosa que el vulgo piensa es vanidad; lo que fabla, falsedad; lo que reprueva es bondad; lo que aprueva, maldad. Y pues éste es su más cierto uso y costumbre, no juzgues la bondad y hermosura de Melibea, por esso, ser la que afirmas.

SEMPRONIO. Señora, el vulgo parlero no perdona las tachas de sus señores, y assí yo creo que, si alguna toviesse Melibea, ya sería descubierta de los que con ella más que con nosotros tratan. Y aunque lo que dizes concediesse, Calisto es cavallero, Melibea hijadalgo; assí que los nacidos por linaje escogido búscanse unos a otros. Por ende no es de maravillar que ame antes a ésta que a otra.

AREÚSA. Ruin sea quien por ruin se tiene. Las obras hazen linaje; que, al fin, todos somos hijos de Adán y Eva. Procure de ser cada uno bueno por sí y no vaya buscar en la nobleza de sus pasados la virtud.

Esa sociedad nostálgica y decadente, es también una sociedad degradada, progresivamente envilecida, proceso que conducirá al trágico final y a la muerte encadenada de casi todos los personajes. Los amantes, como dijimos, subvierten pronto el código cortés y se revelan como enfermos de amor, intérpretes de una patología amorosa. Los criados, por su parte se hacen desleales, ambicioso y vengativos. Todos se igualan en ese proceso de degradación. Calisto deja pronto su lengua cortés y sus hipérboles para pasar a comprar el amor de Melibea por cien monedas de oro. Melibea también pasa de amada ennoblecida, discreta, distante, guardadora de su virginidad, a dar síntomas de enfermedad de amor en su inestabilidad emocional, su irascibilidad, sus vacilaciones, para, tras rebelarse en su condición femenina convencional, proclamar el valor único del deleite, echarse en brazos de Celestina y entregarse gozosa al placer del juego amoroso. Celestina también se envilece por codicia y se niega a compartir la ganancia con Sempronio y Pármeno, a quienes, a su vez, les ciega la ambición y dan muerte a la vieja, lo que dará paso a todas las demás muertes desastradas (actos XII y XIII):

CELESTINA. ¡Gracioso es el asno! Por mi vegez, que si sobre comer fuera, que dixera que havíamos todos cargado demasiado. ¿Estás en tu seso, Sempronio? ¿Qué tiene que hazer tu galardón con mi salario, tu soldada con mis mercedes? ¿Só yo obligada a soldar vuestras armas, a complir vuestras faltas? Aosadas, que me maten si no te has asido a una palabrilla que te dixe el otro día viniendo por la calle: que cuanto yo tenía era tuyo, y que en cuanto pudiesse con mis pocas fuerças jamás te faltaría y que, si Dios me diesse buena manderecha con tu amo, que tú no perdonarías nada. Pues ya sabes, Sempronio, que estos ofrescimientos, estas palabras de buen amor, no obligan (...)

SEMPRONIO. No es ésta la primera vez que yo he dicho cuánto en los viejos reina este vicio de cobdicia: cuando pobre, franca; cuando rica, avarienta. Assí que, adquiriendo cresce la cobdicia y la pobreza cobdiciando, y ninguna cosa haze pobre al avariento sino la riqueza (...)

PÁRMENO. Déte lo que te prometió, o tomémoslo todo. Harto te dezía yo quién era esta vieja, si tú me creyeras (...) No me hinches las narizes con esas memorias; si no, enviarte he con nuevas a ella, donde mejor te puedas quexar.

CELESTINA. ¡Elicia, Elicia! ¡Levántate dessa cama, da acá mi manto presto, que, por los sanctos de Dios, para aquella justicia me vaya, bramando como una loca! ¿Qué es esto? ¿Qué quieren dezir tales amenazas en mi casa? ¿Con una oveja mansa tenés vosotros manos y braveza? ¿Con una gallina atada? ¿Con una vieja de sesenta años? (...)

SEMPRONIO. ¡Oh vieja avarienta, garganta muerta de sed por dinero! ¿No serás contenta con la tercia parte de lo ganado?

CELESTINA. ¿Qué tercia parte? Vete con Dios de mi casa, tú. Y esotro no dé vozes, no allegue la vecindad. No me hagáis salir de seso. No queráis que salgan a plaza las cosas de Calisto y vuestras.

SEMPRONIO. Da vozes o gritos, que tú cumplirás lo que tú prometiste, o se cumplirán hoy tus días.

ELICIA. ¡Mete, por Dios, el espada! Tenle, Pármeno, tenle, no la mate esse desvariado.

CELESTINA. ¡Justicia, justicia, señores vecinos! ¡Justicia, que me matan en mi casa estos rufianes!

SEMPRONIO. ¿Rufianes o qué? ¡Espera, doña hechicera, que yo te haré ir al infierno con cartas!

CELESTINA. ¡Ay, que me ha muerto! ¡Ay, ay! ¡Confessión, confessión!

PÁRMENO. ¡Dale, dale, acábala, pues comenzaste, que nos sentirán! ¡Muera, muera! ¡De los enemigos, los menos!

CELESTINA. ¡Confessión!

ELICIA. ¡Oh crueles enemigos! ¡En mal poder os veáis! ¡Y para quién tuvistes manos! ¡Muerta es mi madre y mi bien todo!

SEMPRONIO. ¡Huye, huye, Pármeno, que carga mucha gente! ¡Guarte, guarte, que viene el alguazil!

PÁRMENO. ¡Oh pecador de mí! Que no hay por dó nos vamos, que está tomada la puerta.

SEMPRONIO. Saltemos destas ventanas. No muramos en poder de justicia.

PÁRMENO. Salta, que tras ti voy (...)

CALISTO. ¡Oh tristes moços! ¿Cómo ivan? ¿Viéronte? ¿Habláronte?

SOSIA. ¡Oh señor, que si los vieras, quebraras el coraçón de dolor! El uno llevava todos los sesos de la cabeça de fuera, sin ningún sentido; el otro, quebrados entramos braços y la cara magullada. Todos llenos de sangre; que saltaron de unas ventanas muy altas por huir del alguazil. Y assí, casi muertos, les cortaron las cabeças, que creo que ya no sintieron nada.

2.6. Género literario

En cuanto al género literario, *La Celestina*, dentro de su singularidad, revela un parentesco con la llamada comedia humanística de la época, difundida en ambientes universitarios. Eran éstas obras en latín, a imitación de lo que se conocía del antiguo teatro latino, pero sobre un esquema muy simple: una trama amorosa, en la que solían intervenir criados y tercera, y la oposición de algún otro personaje, que solía ser el padre. No tenían la rigidez de actos y

unidades de la comedia antigua, ni estaban hechas para ser representadas, sino leídas. Con ellas tiene de común *La Celestina* esa estructura flexible, de dieciséis y hasta veintiún actos, por la que los personajes se mueven de un lugar a otro en una sucesión cronológica diversa, sin atención ninguna, por tanto, a las unidades de lugar ni tiempo. Con la comedia humanística se emparenta asimismo en la ejecución literaria como lectura dramatizada, lo que le permite fundir recursos puramente teatrales (apartes, acotaciones, diálogo) con otros más novelísticos (ritmo lento, largos discursos, creación psicológica de personajes, recreación detenida en el lenguaje y las fuentes eruditas).

La comedia humanística, no la elegíaca, permitía la copiosa imitación de Plauto y Terencio en giros, sentencias, situaciones y tantos aspectos técnicos –imitación satisfactoria para la boga creciente de las letras antiguas–, y a la vez permitía reelaborarlos de modo enteramente nuevo, y coordinarlos con giros, sentencias, situaciones y aspectos técnicos de diversa procedencia, lo que hubiera sido imposible, de atenerse a la forma estricta de la comedia romana. Asimismo, la comedia humanística brindaba un elenco de personajes no convencionales, respaldaba el argumento en motivos novelescos, reflejaba la vida coetánea en su concretez y ostentaba, precisamente en sus muestras en lengua vulgar, una visión trágica del amor, notas apenas insinuadas en la comedia elegíaca e incompatibles con la imitación fiel de la comedia romana. Y en efecto, *La Celestina* comparte con la mayoría de las comedias humanísticas la forma en prosa, la división clásica superpuesta a un concepto de secuencia dramática no clásico sino medieval, los recursos técnicos de la comedia romana a la vez que los agregados a esta: acotacion implícita, monólogo en boca de personajes bajos, uso verosímil del aparte y, muy señaladamente, concepción fluida e impresionista de lugar y tiempo (...) Como casi todas las comedias humanísticas, *La Celestina* trata de un amor ilícito en el que tercian criados y medianera. El enfoque, muy detenido, convierte en procedimiento sistemático la geminación de frases, escenas y personajes. y concede escrupulosa atención a todos los personajes. en todas sus frases, en todos sus actos y sentimientos, motivando muy pormenorizadamente la sencilla trama (...) (María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962)

En el plano artístico, la obra ofrece una perfecta y admirable realización. Sobre todo, como hemos venido comprobando, en virtud de la vigorosa y magnífica creación de personajes, a los cuales vemos hacerse y desenvolverse a través del diálogo dramático que van creando y de la lengua literaria que manejan. Lo más característico de estos personajes no tipificados es su individualidad, la cual se va forjando en la evolución de sus propios sentimientos y en relación con los demás:

El rasgo sobresaliente de los personajes de *La Celestina* frente a los de la comedia romana y la elegíaca, frente al teatro medieval, con caracteres prefijados, y frente al teatro de la Edad Moderna en Italia, España y Francia, de personajes fuertemente tipificados, es su individualismo. Son criaturas singulares, no tipos, y como para realzar esta intención artística la *Tragicomedia* no escatima las referencias al tipo, que sirve de pauta y de contraste a la variación individual (...) Este arte de variación individual está varias veces destacado por los personajes mismos: Sempronio y Pármeno ven en Alisa la madre «celosa y brava», en Pleberio el padre vigilante de su honor; Areúsa lamenta, a propósito de Lucrecia, la sujeción y vejaciones de las criadas; la moza retrata a Centurio como el rufián explotador, pero el drama muestra una madre ciegamente crédula, un padre tierno y sin afán de honra, una criada que goza de libertad y consideración, un pícaro más atento a satisfacer su fantasía que a adquirir dinero. (...) Precisamente por ser individuos y no tipos, no se retratan estas criaturas de una vez por todas, como en las comedias de figurón, de modo que cuanto el personaje diga o haga venga a alinearse bajo el rótulo ya conocido (...) Aquí los caracteres surgen ante el lector lentamente, en sus pocos hechos, en sus muchas palabras, frente a los otros en diálogos y frente a sí mismos en soliloquios y, además, en el juego mutuo de los juicios, retratos y reacciones de los demás personajes, no pocas veces contradictorios o equivocados, ya que en ellos retratan no sólo al personaje en cuestión sino principalmente a sí mismos (María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962)

2.7. Estilo y lengua literaria

Al servicio del diálogo y de la construcción de personajes se halla el estilo y la lengua literaria que maneja el autor. Lo característico de la obra es la confluencia de un lenguaje culto, retórico, lleno de construcciones latinizantes y de imágenes y alusiones literarias. Y junto a él, un lenguaje más natural y espontáneo, remedando usos del habla popular y poblado de refranes y de sentencias. Ambos estilos conviven a lo largo de toda la obra, indistintamente en boca de unos u otros personajes, pero sólo son activados uno u otro estilo en función del diálogo y de la situación dramática creada. Puede observarse esa alternancia de registros lingüísticos en esta breve escena entre el criado Pármeno y la vieja Celestina, todavía en los comienzos de la obra, cuando se reconocen ambos personajes:

PÁRMENO. No curo de lo que dizes, porque en los bienes mejor es el acto que la potencia, y en los males mejor la potencia que el acto. Assí que mejor es ser sano que poderlo ser, y mejor es poder ser doliente que ser enfermo por acto. Y por tanto, es mejor tener la potencia en el mal que el acto.

CELESTINA. ¡Oh malvado, como que no se te entiende! ¿Tú no sientes su enfermedad? ¿Qué has dicho hasta agora, de qué te quexas? Pues burla o di por verdad lo falso y cree lo que quisieres, que él es enfermo por acto y el poder ser sano es en mano desta flaca vieja.

PÁRMENO. ¡Mas desta flaca puta vieja!

CELESTINA. ¡Putos días vivas, bellaquillo! ¿Y cómo te atreves?

PÁRMENO. ¡Como te conozco!

CELESTINA. ¿Quién eres tú?

PÁRMENO. ¿Quién? Pármeno, hijo de Alberto tu compadre, que estuve contigo un poco tiempo que te me dio mi madre, cuando moravas a la cuesta del río cerca de las tenerías.

CELESTINA. ¡Jesú, Jesú, Jesú! ¿Y tú eres Pármeno, hijo de la Claudina?

Un rasgo de estilo propio de la obra el abundante empleo de refranes y sentencias. Gran parte del texto y, por tanto, de su contenido, está constituido por ese tipo de frases ajenas, tomadas del repertorio común y de florilegios que contenían dichos y pensamientos de autores. Estos florilegios muchas veces estaban ordenados alfabéticamente por conceptos, ordenación que, a partir de la imprenta, tuvieron también los índices de las obras de aquellos autores. En *La Celestina*, los dos principales florilegios que se siguen son, en el acto I, el conocido como *Auctoritates Aristotelis* (libro de texto en las facultades de artes europeas, por donde se cita a Aristóteles, Boecio y Séneca) y, en los restantes, como mostró Alan Deyermond, el índice de las obras de Petrarca, ordenado alfabéticamente por materias y sentencias:

> El índice [de las obras de Petrarca (Basilea, 1496)] servía como compendio asequible de alusiones clásicas y de filosofía moral. Al recurrir a él, Rojas parece estar especialmente interesado en la visión petrarquesca de la adversidad, el amor y la amistad. Buena parte de los escritos latinos de Petrarca está a su vez tomada de otros autores, como él mismo reconoce a menudo; sus préstamos (igual que los préstamos petrarquescos de Rojas) no suponen, por supuesto, un plagio (en el sentido moderno) y, además, seguramente contribuirían a hacerlo todavía más activo como fuente de referencias eruditas para el autor de la *Celestina* (...) Su selección particular de las obras de las que toma sus préstamos no tiene precedentes en la literatura peninsular del siglo XV, aunque la publicación de los *Opera* de 1496 debió simplificarle mucho las cosas (Alan Deyermond, "Las fuentes petrarquescas de la *Celestina*", 1961, en Santiago López-Ríos (ed.), *Estudios sobre la "Celestina"*, Madrid, Istmo, 2001)

Rojas es muy consciente del uso y valor de estas sentencias y extrae de ellas gran rendimiento estilístico, en especial, al invertir muchas veces su propio sentido o ponerlo en boca de personas de signo moral contrario:

> (...) en la *Carta*, insiste en "la gran copia de sentencias entrejeridas, que so color de donaires tiene[la obra]". En el *Prólogo*, al volver a llamar la atención sobre la presencia en su libro de "sentencias y dichos de filósofos", añade Rojas una nueva observación acerca de la utilidad práctica de la cita de sentencias en las obras literarias (...) almacenándolas en su memoria, el lector estará en condiciones de servirse de ellas para su provecho personal en aquellas ocasiones cuando tenga necesidad de consejos o avisos morales (...) Sin embargo, la función de la sentencia en la obra sobrepasa con mucho la simple introducción en ella de "los dichos de los filósofos" con un fin meramente moralizador. Con gran frecuencia la sentencia, cuya función es recordar las aceptadas normas de la buena conducta ético-social, está puesta en boca de un personaje cuyo carácter e intenciones son totalmente contrarios a la doctrina contenida en el dicho que profiere (...) se trata de un rasgo a la vez original e importantísimo de la obra. Si está perfectamente de acuerdo con la omnipresente postura irónica de ambos autores, y con su deseo de presentar las cosas al revés de lo que deben ser, también es postura súmamente subversiva (Peter E. Russell, *Fernando de Rojas, La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 2001)

El intenso uso de sentencias en la obra obedecería, pues, a muy diversas razones y motivos. Habría primero un gusto de época, que es el que lleva a Rojas a apreciar como lector el auto primero y a pensar en sus posibilidades. El uso de sentencias sería también un adorno retórico de estilo, que Rojas asumirá como del suyo propio. Las sentencias constituirían asimismo un repertorio de uso (lo dice Rojas en la carta), tanto de valor retórico como moral, es decir, para aplicar tanto en la expresión lingüística como en la propia conducta. Y supondrían además un cierto desafío al lector, pues, escritas en un lenguaje cifrado, el lenguaje sentencioso, intencionadamente denso, concentrado y un tanto enigmático, reclamaban siempre una colaboración del lector, al que exigían un esfuerzo de concentración y reflexión.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ PELLITERO, A. Mª. *Teatro medieval*, Madrid, Espasa (Col. Austral, A157), 1990.

BARANDA, C. *"La Celestina" y el mundo como conflicto*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2004.

BATAILLON, M. *La Célestine" selon Fernando de Rojas*, París, Didier, 1961.

BEYSTERVELDT, A. V. *La poesía amorosa del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Madrid, Ínsula, 1972.

CANET VALLÉS, J. L. (ed.), *Comedia de Calisto y Melibea,* Valencia, Universitat de Valencia (Textos Parnaseo), 2011.

CASTRO, A. *"La Celestina" como contienda literaria (castas y casticismos)*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.

CASTRO GUISASOLA, F. *Observaciones sobre las fuentes literarias de "La Celestina"*, Madrid, CSIC, 1973.

CÁTEDRA, P. M. *Amor y pedagogía en la Edad Media*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

DEYERMOND, A. *The Petrarchan Sources of "La Celestina"*, Londres, Oxford University Press, 1961.

ENCINA, J. del, *Teatro completo*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 339), 1991.

— *Obra completa*, ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Turner (Biblioteca Castro), 1996.

— *Teatro*, ed. Alberto del Río, Barcelona, Crítica, 2001.

GILMAN, S. *"La Celestina": arte y estructura*, Madrid, Taurus, 1974.

— *La España de Fernando de Rojas*, Madrid, Taurus, 1978.

GÓMEZ MORENO, A. *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Madrid, Taurus, 1991.

GREEN, O. H. *España y la tradición occidental*, I, Madrid, Gredos, 1969.

GUIJARRO CEBALLOS, J. ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1999.

LÁZARO CARRETER, F. *Teatro medieval*, Madrid, Castalia, 1970.

LIDA DE MALKIEL, M. R. *La originalidad artística de "La Celestina"*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962.

LÓPEZ MORALES, H. *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, 1968.

LÓPEZ-RÍOS, S. (ed.), *Estudios sobre la "Celestina"*, Madrid, Istmo, 2001.

MARAVALL, J. A. *El mundo social de 'La Celestina'*, Madrid, Gredos, 1968.

MIGUEL MARTÍNEZ, E. de, *"La Celestina" de Rojas*, Madrid, Gredos, 1996.

PÉREZ PRIEGO, M. A. *Teatro medieval*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 646), 2009.

RUSSELL, P. E. (ed.), *Fernando de Rojas, La Celestina. Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Madrid, Castalia, 2001.

TEMPRANO, J. C. *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Oviedo, 1975.

TORROJA MENÉNDEZ, C. y Rivas Palá, M. *Teatro en Toledo en el siglo XV. "Auto de la Pasión" de Alonso del Campo*, Madrid, Real Academia Española, 1977.

Apéndices

I. COMENTARIOS DE TEXTOS LITERARIOS DEL SIGLO XV

1. Comentario de una canción

Ya, mi bien, vos remediad,
alegrando mi partida
con un sí por despedida.
Remediad mi gran tormento
e vida muy trabajosa,
pues Dios vos fizo fermosa
entre las otras sin cuento.
Y a mí, triste, reparad,
alegrando mi partida
con un sí por despedida.

Este comentario tiene por objeto mostrar cómo es la estructura poética de la* canción*, cuáles son sus partes y cómo se combinan en el poema. Sirve de ejercicio práctico del tema primero, dedicado a la poesía de cancioneros.

La *canción* y el *decir* son los dos géneros principales –que no quiere decir los únicos– en que se compone y expresa la poesía del siglo XV.

La canción, propia de una ejecución cantada, es una composición cerrada, de forma fija, integrada por los siguientes elementos:

- una parte inicial o ***pie*** de la canción, que introduce el tema,
- una parte medial o ***variación***,
- y una parte final o ***vuelta***, que recoge las rimas (y frecuentemente, en represa, palabras y hasta versos enteros) y el motivo temático del pie.

El decir, por el contrario, es una composición de estructura abierta, constituida por una sucesión indeterminada y variable de estrofas, que mantienen siempre la misma distribución de rimas entre sí, aunque éstas cambien de una copla a otra (*coblas singulars*, en la terminología provenzal, o *arte comuna*, como las llama Santillana).

A esas características formales corresponde también una clara diferenciación en el plano del contenido. La canción, de extensión breve, da cuenta por lo general de impresiones poéticas fugitivas, aunque intensas, exigiendo al mismo tiempo un enérgico esfuerzo de concisión verbal. El decir, de más amplias proporciones, mucho más extenso, conviene, por su parte, a emociones prolongadas y a sentimientos más complejos.

La presente canción va presidida por un ***pie de la canción***, en este caso de tres versos, formando los dos últimos un pareado (*aa*):

Ya, mi bien, vos remediad,
alegrando mi partida
con un sí por despedida.

Después va la ***parte medial o variación***, constituida esta vez por una sola estrofa, que, en este caso, es una redondilla (cuatro versos octosilábicos con rima *abba*):

Remediad mi gran tormento
e vida muy trabajosa,
pues Dios vos fizo fermosa
entre las otras sin cuento.

Y luego la parte final o ***vuelta***:

Y a mí, triste, reparad,
alegrando mi partida
con un sí por despedida.

Esta parte final repite el número de versos del pie (3), repite también la rima del pie *(-ad, -ida, -ida)* y además, en este caso, repite también los dos últimos versos a manera de estribillo:

alegrando mi partida
con un sí por despedida.

De esa manera, en la forma, podíamos decir que el poema se cierra sobre sí mismo. Después de haber enunciado el motivo (en el pie) y de desarrollar la variación en una sola estrofa (parte medial, mudanza), vuelve sobre las mismas rimas del pie para cerrarse y concluir (vuelta).

Los motivos temáticos se ordenan también con arreglo a esa disposición formal del poema. Este podemos definirlo como una despedida amorosa, quizá con ocasión de un viaje, quizá una supuesta partida del amante.

El motivo que recoge el ***pie*** de la canción, con que se abre el poema, es el de la *partida del amante* y despedida de la dama, a la que solicita consuelo y algo de alegría.

A continuación, la ***variación*** o parte medial de la canción *amplía* el tema, introduciendo dos motivos nuevos (tópicos en estos poemas amorosos de la poesía cancioneril): el del *sufrimiento* del amante ("mi gran tormento / e vida muy trabajosa") y el de la *hermosura* de la dama ("Dios vos fizo fermosa / entre las otras sin cuento").

El final o ***vuelta*** de la canción (los tres versos finales) *reitera* la petición de consuelo y alegría en la partida del amante, que es el motivo principal, que quiere resaltar más y en el que quiere insistir el poeta.

Este cierre reiterativo del poema está conseguido, no sólo por la ya comentada estructura métrica de la vuelta, con la repetición de rimas y estribillo, sino también por la reiteración del orden fónico (*Ya, mi / Y a mi*; *re*medi*ad / re*para*d*) y sintáctico (adverbio + aposición apelativa + imperativo) del primer verso: "Ya, mi bien, vos remediad / Y a mí, triste, reparad", e incluso por la oposición de los dos elementos esenciales del poema: la dama, que es el bien supremo del poeta, y el amante triste y desconsolado (*mi bien / triste*). Cada uno de estos dos elementos en oposición recogen, a su vez, uno de los dos motivos temáticos de la mudanza, la pena del amante y la hermosura de la dama: *triste* se correspondería con el *gran tormento* y *vida muy trabajosa*, y *mi bien* con *Dios vos fizo fermosa*...

El poema, como vemos, está construido con muy pocos elementos, con una gran condensación y economía conceptual y lingüística. Sólo los elementos esenciales, pero muy expresivos. Porque todo en él se corresponde, todos los elementos se ordenan en sutiles redes de correspondencias.

[El presente texto es una canción de Juan de Mena. Métricamente las siete canciones que se conocen de ese autor tienden a configurarse según el esquema más simple de una sola estrofa como base; nada más que en dos casos nos encontramos con la canción de dos estrofas ("Donde yago en esta cama" y "Oiga tu merced y crea")]

2. Comentario de un fragmento del *Laberinto de Fortuna:* "La muerte de Lorenço d'Avalos"

"Aquél que tú vees al çerco tornado,
que quiere subir e se falla en el aire,
mostrando su rostro robado donaire
por dos desonestas feridas llagado,
aquél es el d'Ávalos mal fortunado,
aquél es el limpio mançebo Lorenço
que fizo en un día su fin e comienço,
aquél es el que era de todos amado;
"el mucho querido del señor infante,
que siempre le fuera señor como padre;
el mucho llorado de la triste madre,
que muerto ver pudo tal fijo delante.
¡O dura Fortuna, cruel tribulante!
Por ti se le pierden al mundo dos cosas:
la vida e las lágrimas tan piadosas
que ponen dolores de espada tajante.
"Bien se mostrava ser madre en el duelo
que fizo la triste, después ya que vido
el cuerpo en las andas sangriento tendido
de aquél que criara con tanto reçelo:
ofende con dichos crueles el çielo
con nuevos dolores su flaca salud,
e tantas angustias roban su virtud
que caye por fuerça la triste por suelo,
"e rasga con uñas crueles su cara,
e fiere sus pechos con mesura poca;
besando a su fijo la su fría boca,
maldize las manos de quien lo matara.
maldize la guerra do se començara,
busca con ira crueles querellas,
niega a sí mesma reparo de aquéllas,
e tal como muerta viviendo se para.
"Dezía, llorando, con lengua raviosa:
'¡O matador de mi fijo cruel!
mataras a mí e dexaras a él,
que fuera enemiga non tan porfiosa;
fuera la madre muy más digna cosa
para quien mata levar menor cargo,
non te mostraras a él tan amargo
nin triste dexaras a mí querellosa.
"'Si antes la muerte me fuera ya dada,

cerrara mis ojos con estas sus manos
mi fijo, delante de los sus hermanos,
e yo non moriera más de una vegada;
ansí morré muchas, desaventurada,
que sola padesco lavar sus feridas
con lágrimas tristes, mas non gradesçidas,
aunque lloradas por madre cuitada'.
"Ansí lamentava la pía matrona
al fijo querido que muerto tú viste,
faziéndoleençima semblante de triste,
segund al que pare faze la leona;
¿pues, dónde podría pensar la persona
los daños que causa la triste demanda
de la discordia del reino que anda,
donde non gana ninguno corona?".

El planto por la muerte de Lorenzo Dávalos es uno de los episodios más conocidos del *Laberinto de Fortuna*. Se localiza en la orden de Marte, dedicada a los guerreros, a los varones que protagonizaron hechos señalados en las armas, unos heroicos y otros indignos. Tras cantar las hazañas de guerreros romanos del pasado y de guerreros castellanos del presente, el poeta, guiado por Providencia –que es quien habla–, se detiene en el joven Lorenzo Dávalos. Éste había combatido en el bando de los infantes de Aragón, era camarero del infante don Enrique y había muerto en 1441 en la batalla librada cerca de Escalona contra las tropas de don Álvaro de Luna.

De la muerte del joven Dávalos, lo que impresiona al poeta son las dos heridas recibidas en la cara, heridas "deshonestas", que le afean y le arrebatan la gracia y donaire de su rostro juvenil:

"Aquél que tú vees al çerco tornado,
que quiere subir e se falla en el aire,
mostrando su rostro robado donaire
por dos desonestas feridas llagado,
aquél es el d'Avalos mal fortunado...

Nada más le llama la atención de la muerte del joven guerrero y no insiste siquiera en su grado de heroicidad o de cobardía, por lo que tampoco sigue hablando directamente de él. Es, en cambio, el duelo de la madre el que ocupa la parte principal del episodio y relato que viene a continuación, primero descrito por el narrador y luego recogido en discurso directo.

Desde el punto de vista compositivo, el episodio responde a la estructura habitual del poema fúnebre (*planctus*), que se articulaba en tres partes principales: la que trataba de la ocasión y circunstancias de la muerte, la dedicada al elogio del difunto y la que recogía la consolatoria final.

Siguiendo ese esquema, encontramos en el texto, en primer lugar, la obligada referencia a la **ocasión de la muerte**, si bien en términos poco explícitos y anecdóticos por parte del poeta. La formula Mena, en efecto, mediante una alusión un tanto imprecisa y enigmática al hecho de que era el día de sus primeras armas ("aquel es el limpio mançebo Lorenço / que fizo en un día su fin e comienço") e introduciendo también el tópico de la *mors inmatura* para indicar que el héroe ha muerto joven. Esa muerte temprana que roba la belleza, que troncha la flor, tiene aquí su formulación en la imagen de las heridas de la cara, deshonestas, que hacen que muestre su rostro "robado donaire".

En segundo lugar hay un **elogio al difunto**, aunque aquí se reduce apenas a un vago recuerdo de las prendas de la juventud y afectos del héroe. Porque se trata al fin y al cabo de un enemigo, Mena se muestra impasible en la descripción y parco en el elogio, de manera que sólo empleará una corta serie de adjetivos, seguramente medidos y ajustados: "limpio mançebo", "de todos amado", "mucho querido del señor infante", "mucho llorado de la triste madre".

El lamento personal, por último, lo reduce a una genérica imprecación contra Fortuna, a la que tacha de dura, cruel, "tribulante" ('que *tribula*', que causa tribulaciones), que gratuitamente gasta vidas y lágrimas:

¡O dura Fortuna, cruel tribulante!
Por ti se le pierden al mundo dos cosas:
la vida e las lágrimas tan piadosas
que ponen dolores de espada tajante.

Sin embargo, de manera calculada, el poeta traslada el planto dolorido, el sentir más intenso, a la figura de la madre, logrando al tiempo distanciarse y crear un mayor patetismo. La escena resulta, en efecto, de una gran intensidad, descrita primero por el poeta y dramatizada luego por la propia madre. Según nos describe, ésta contempla el cuerpo ensangrentado de su hijo en las andas, clama "con dichos crueles" al cielo, experimenta un extraordinario dolor que la hace caer desmayada al suelo, rasga con las uñas su cara, golpea sus pechos, besa la fría boca del hijo, y maldice al matador y a la misma guerra (vv. 1617-1632).

En ese punto, el poeta da voz propia a la madre y pone en su boca toda la rabia contra el matador de su hijo, a quien increpa y se lamenta de que no haya sido ella la muerta (vv. 1633-1648):

¡O matador de mi fijo cruel!
mataras a mí e dexaras a él...

En tercer lugar, por último, digamos que no hay **consolatoria** alguna, ninguna referencia a la gloria que espera al héroe muerto, sino una amarga reflexión final sobre las discordias del reino:

¿pues, dónde podría pensar la persona
los daños que causa la triste demanda
de la discordia del reino que anda,
donde non gana ninguno corona?

Por tanto, aun siguiendo la estructura habitual del *planctus*, el poeta ha elaborado de manera original su esquema literario, dando a cada una de sus partes el contenido y tratamiento que mejor le convenía.

Para construir este episodio, Juan de Mena ha partido de una situación real y cierta, pero la ha revestido de un ropaje erudito y literario. El punto de arranque es, sin duda, la anécdota histórica: la muerte del caballero, el traslado del cadáver y seguramente la presencia de una madre que llora al joven Dávalos en aquellas exequias de que hablan las crónicas de la época (en especial, la *Crónica de Juan II*).

Pero lo original resulta que esos acontecimientos reales estén descritos a través de otros ya literaturizados, a través de situaciones y episodios literarios diversos, en este caso, de pasajes de la *Eneida* virgiliana: el del llanto de la madre de Euríalo (*Eneida*, lib. IX), el del

llanto de Ana por su hermana Dido (*Eneida*, lib. IV) y el de Evandro ante el cadáver de Palante (*Eneida*, lib. XI). Del llanto de Ana por Dido, por ejemplo, reproducirá los gestos desgarrados y patéticos en la figura de la madre, que se arranca la piel del rostro con las uñas, se golpea el pecho con los puños, desea lavarle las heridas y recoger con un beso el último aliento de su boca. Así lo expresa Virgilio:

> Audiit exanimis trepidoque exterrita cursu
> *unguibus ora* soror *foedans et pectora pugnis*
> per medios ruit (...)[1]
> date, vulnera lymphis
> abluam et, extremus si quis super halitus errat,
> ore legam[2]

Y así lo aprovecha y transforma Juan de Mena en sus versos:

> e *rasga con uñas* crueles *su cara*,
> *e fiere sus pechos* con mesura poca;
> besando a su fijo la su fría boca
> maldize las manos de quien lo matara...

El llanto de la madre por la muerte de Eurídalo, aparte la situación y el cuadro general, sugeriría a Mena el motivo de cerrar los ojos y lavar las heridas, que expresa la madre de Lorenzo Dávalos[3]. Y del llanto de Evandro ante el cadáver de su hijo Palante, que le traen tendido en una andas, tomaría además el motivo del deseo de haber muerto antes que el hijo[4].

Desde el punto de vista estilístico, el episodio, está compuesto, como todo el *Laberinto de Fortuna*, en arte mayor. Se trata de un verso más bien heterométrico (oscila entre las diez y las catorce, aunque con tendencia regularizadora a las doce sílabas), dividido en dos hemistiquios, constituidos invariablemente por la presencia en cada uno de dos tiempos marcados separados entre sí por dos sílabas no acentuadas:

A | quel | que | tú | ve | es || al | çer | co | tor | na | do	6 + 6	oóoòóo oóoóo
o ó o ò ó o o ó o o ó o		
que | quie | re | su | bir || e | se | fa | lla_en | el | ai | re	6 + 7	oóoo ó[o] ooóoóo
o ó o o ó o o ó o o ó o		

[1] "La hermana oyó la noticia y aterrada, corriendo afanosamente, arañándose la cara con las uñas, golpeando los puños contra el pecho, atravesó la muchedumbre...".

[2] "Dejadme lavar las heridas, dejadme recoger con los labios su último aliento si todavía flota sobre sus labios".

[3] nec te, tua funera, mater / produxi pressive oculos aut vulnera lavi ("no he podido, como espera a una madre, seguir tus exequias, cerrarte los ojos, lavar la sangre de tus heridas...") = cerrara mis ojos con estas sus manos / mi fijo (...) / que sola padesco lavar sus feridas.

[4] contra ego vivendo vici mea fata, superstes / restarem ut genitor. Troum socia arma secutum / obruerent Rutuli telis! ("yo por el contrario he vivido mucho, para vivir solo sobreviviendo a mi hijo. Oh, si siguiendo las armas de los Teucros hubiese sido trspasado por los dardos de los Rútulos") = ¡O matador de mi fijo cruel! / mataras a mí e dexaras a él.

Más que en el cómputo silábico su fuerza reside en el rígido esquema acentual. La presión de ese esquema hace que muchas veces recaiga el ictus en una sílaba átona por naturaleza o se produzcan casos de desplazamiento acentual (diástole), al igual que deformaciones prosódicas y alteraciones en la dimensión silábica de las palabras (metaplasmos), especialmente en los neologismos y los nombres propios.

La función modeladora de la cesura determinará asimismo otra serie de fenómenos sintácticos y retóricos, como redundancias y repeticiones enfáticas, alteraciones del orden de las palabras en la frase, uso anárquico de artículos y preposiciones, empleo a la manera latina de construcciones de infinitivo subordinado o participio de presente.

La adopción de este modelo de verso, se convierte así en un hecho de gran trascendencia poética, puesto que pasa a ser un sólido patrón que modela artificiosamente el material lingüístico, creando un distanciamiento entre la lengua del verso y el idioma común. El resultado será la creación de una lengua artificiosa, cuyo ideal último residiría en el desvío y alejamiento de la norma idiomática.

En nuestro fragmento, el 'modelo de verso' del arte mayor produce, en efecto, ciertas alteraciones en la lengua del texto. Sin que haya graves deformaciones prosódicas, podemos registrar algunas licencias que afectan al cuerpo fónico de las palabras: como la diéresis en el hemistiquio *tan pïadosas* o la aféresis en *mas non (a)gradesçidas* (v. 1647). Pueden registrarse igualmente diversos latinismos, bien de tipo fónico, como *tribulante*, *tajante*, bien de carácter léxico o semántico: *ofende* 'dirige, lanza' (v. 1621), *virtud* 'valor' (v. 1623), *pía matrona* 'la madre de familia que cumple sus deberes familiares'. Quizá más abundantes sean los arcaísmos, favorecidos por el ritmo de arte mayor: *después ya que vido* (vio), *que caye por fuerça*, *más de una vegada*, *ansí morré muchas*; o no: *levar menor cargo*, *pensar la persona* (por el indefinido 'uno').

Los efectos más visibles del arte mayor se advierten precisamente en el terreno sintáctico. Así, la presencia de nexos superfluos, introducidos sólo para completar la medida del verso: después *ya* que vido (v. 1618), me fuera *ya* dada (v. 1641), semblante *de* triste (v. 1651); o, por el contrario, nexos omitidos, como en v. 1635: *mataras a mí*, donde el sentido pediría una interjección al comienzo, *ojalá*... A la misma necesidad obedecería algún uso arcaizante, como la utilización del posesivo con artículo, ya antiguo en la época: *la su fría boca* (v. 1627), *de los sus hermanos* (v. 1643); o usos latinizantes, como el infinitivo dependiente: *se mostrava ser madre*; y, sobre todo, el uso muy frecuente del hipérbaton y alteración del orden de las palabras en la frase: *mesura poca*, *la guerra do se començava, matador de mi fijo cruel*.

Por otro lado, es muy intensa la adjetivación (c.I: *robado* donaire, *desonestas* feridas, *mal fortunado*, *limpio* mançebo) y frecuente el uso de perífrasis, que da lugar a expresiones características, como: *robar virtud* ('quitar valor'), *negar reparo* (v. 1631), *mostrarse amargo* (v. 1639), *fazer semblante de triste* ('entristecer') (v. 1651), *aquel que criara con tanto reçelo* ('el hijo') (v. 1620). Esa tendencia perifrástica da lugar a veces a largos períodos sintácticos, que ocupan gran parte de la estrofa: "Bien se mostrava ser madre en el duelo / que fizo la triste, después ya que vido / el cuerpo en las andas sangriento tendido / de aquél que criara con tanto reçelo..., que no quiere decir sino que 'la madre hizo triste duelo cuando vio el cuerpo de su hijo'.

Precisamente en la construcción de la estrofa y su sucesión en el texto, se advierte también el cuidado y rigor del poeta y la fuerza modeladora del arte mayor. Puede notarse, en primer lugar, una tendencia a distribuir equilibradamente el contenido en las dos semiestrofas que forman la copla, por ejemplo la c. I, separada claramente en dos mitades: *Aquél que tú*

vees... / aquél es el d'Ávalos...; o la c. II, cuya primera parte recoge la descripción del mancebo y la segunda, la imprecación a Fortuna. Pero además se produce una estrecha trabazón interna en las coplas, fundamentada en diferentes y armoniosos usos repetitivos. Así, la construcción anafórica ordena la c. I, encadenando la primera semiestrofa con la segunda y engarzando entre sí los versos de ésta:

> *Aquél* que tú vees al çerco tornado...
> *aquél* es el d'Ávalos mal fortunado,
> *aquél* es el limpio mançebo Lorenço
> que fizo en un día su fin e comienço,
> *aquél* es el que era de todos amado;

La construcción paralelística, por su parte, estructura la c. II en dos pares de versos paralelos:

> *el mucho querido del* señor infante / *que* siempre le fuera señor como padre
> *el mucho llorado de la* triste madre / *que* muerto ver pudo tal fijo delante,

que a su vez ocupan la primera semiestrofa de la copla, perfectamente unitaria frente a la segunda.

Recursos repetitivos van trabando también unas estrofas con otras. Así se produce a veces una especie de encadenado de una copla con la siguiente, repitiendo la misma palabra:

> ofende con dichos *crueles* el çielo... (v. 1621)
> e rasga con uñas *crueles* su cara... (v. 1625)
> busca con ira *crueles* querellas... (v. 1630)

Con toda esta serie de procedimientos, el fragmento cobra ritmo y armonía, y una fuerte trabazón estilística o, como decía el sabio comentarista Hernán Núñez, "propriedad".

Como conclusión, podríamos decir que el de la muerte de Lorenzo Dávalos es un episodio muy significativo en el *Laberinto de Fortuna*. Un capítulo que ilustra una de las tesis principales del poeta: la indignidad de las discordias civiles, que deberían volverse en la "virtuosa, magnífica guerra" de reconquista. Tal tesis la ejemplifica Mena con este joven e infeliz camarero del infante don Enrique. En un solo día tuvo comienzo y final su vida heroica, su carrera de armas. El estilo elegido, como en toda la obra, es el estilo grave y elevado, como corresponde al tema tratado. El arte mayor, como lo entiende Mena, es también el verso que corresponde mejor a ese estilo. La repetición monótona y uniforme de aquel esquema silábico acentual (*óooó*) produce un poderoso efecto rítmico, sonoro, muy acorde con el género sublime que persigue el poeta.

3. Comentario de lírica tradicional

> *Al alba venid, buen amigo,*
> *al alba venid.*
>
> Amigo, el que yo más quería,
> venid a la luz del día.
>
> Amigo, el que yo más amaba,
> venid a la luz del alba.
>
> Venid a la luz del día,
> no trayáis compañía.
>
> Venid a la luz del alba,
> no traigáis gran compaña.

Este poema recoge el tema, habitual en la lírica tradicional, del encuentro de la doncella con el enamorado, en este caso, más específicamente, el encuentro al amanecer, al que convoca con alborozo la doncella enamorada. Se trata de una de las *albas* o *albadas* más bellas de la literatura castellana.

Se encuentra recogido en el *Cancionero musical de Palacio*. Adopta la forma de una composición paralelística en dísticos encadenados.

El poema es una sucesión de versos agrupados de dos en dos. Los dos primeros son los inspiradores de la composición y funcionan a manera de estribillo:

> *Al alba venid, buen amigo,*
> *al alba venid.*

Lo demás es un desarrollo de esos dos versos en técnica paralelística y encadenado, conformando dos unidades estróficas, constituidas a su vez por dos núcleos estróficos cada uno de dos versos.

El primer núcleo de dos versos recoge la apelación al amigo y su convocatoria al amanecer:

> Amigo, el que yo más quería,
> venid a la luz del día.

El segundo núcleo repite la redacción del primero casi en su totalidad, cambiando sólo la palabra o sintagma rimante final de verso por otra sinónima:

> Amigo, el que yo más amaba,
> venid a la luz del *alba*.

Estos dos núcleos constituyen una primera unidad estrófica.

A ella sigue una segunda unidad, que guarda estrecho paralelismo con la primera y se construye de forma encadenada, retomando el segundo verso de la primera y añadiendo un verso nuevo, que hace progresar el sentido del poema:

> *Venid a la luz del día,*
> no trayáis compañía.

El segundo núcleo de esta segunda unidad se limita a variar de nuevo la palabra en rima:

Venid a la luz del alba,
no traigáis gran compaña.

Si bien miramos, en todo el poema hay apenas tres versos distintos:

"Amigo el que yo más quería",
"venid a la luz del día",
"no traigáis compañía".

Los demás versos o repiten exactamente otro o lo varían mínimamente. Lo conceptual está, pues, sumamente restringido, disuelto en múltiples repeticiones y correspondencias (de versos, de palabras, de sonidos).

La primera estrofa recoge dos motivos temáticos: el afectivo del amor de la doncella a su amigo:

Amigo, el que yo más quería,

y el temporal de la llegada del día, del alba:

venid a la luz del día.

Motivos que reitera en el segundo dístico:

Amigo, el que yo más amaba,
venid a la luz del alba.

La segunda estrofa trata otros dos motivos: otra vez el de la llegada del alba:

Venid a la luz del día, (alba)

y uno nuevo, el del secreto, del sigilo o la complicidad, íntimamente relacionado con el motivo amoroso del primer dístico:

no trayáis compañía (gran compaña)

Como vemos, pues, el poema privilegia el motivo temático temporal, el motivo de la llegada del alba. Lo destaca y reitera en las dos estrofas, e incluso se abre el poema con un sintagma que alude a él (*al alba*). Es un motivo central, que resalta la plenitud de la luz, siempre presente. Y ello porque es el momento del júbilo, del encuentro, del alborozo.

El motivo amoroso, por su parte, está expresado con gran intensidad: con un ponderativo (*el que más*) y un verbo en imperfecto (*quería*, *amaba*) que marca el tiempo durativo (que viene a decir: "el que más sigo queriendo"). Ese apasionamiento se une a un amor secreto, cómplice, sin testigos (*no traigades compañía*), lo que le añade notas de tensión, de dramatismo y de cierto misterio.

Todo ello está expresado, como vimos, en aquella forma armoniosa y trabada, de repeticiones y simetrías, que conforma la técnica paralelística y el encadenado. El resultado es un bello poema de extraordinario ritmo y musicalidad.

4. Comentario del romance del *Prisionero*

Por el mes era de mayo,
cuando hace la calor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;
sino yo, triste cuitado,
que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba al albor:
matómela un ballestero,
déle Dios mal galardón.

Característico de los romances es que, como poesía narrativa y noticiera, dieron cabida principalmente a asuntos históricos, a los temas heroicos estilizados por la epopeya o a los relatos novelescos idealizados de las leyendas carolingias y bretonas. Pero junto a ello, también tomaron con frecuencia materiales procedentes de la lírica culta y de la poesía popular: temas amorosos, motivos del mundo de la naturaleza, símbolos poéticos, fórmulas expresivas, elementos léxicos, etc. Así sucede en este romance del *Prisionero*.

Como puede observarse, arranca del tema tradicional de la exaltación de mayo y la primavera:

Por el mes era de mayo,
cuando hace la calor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor.

Éste era un tema de remotos orígenes y de prolongada pervivencia en la lírica popular y en el folclore de todos los tiempos y lugares. Como supervivencia de antiguas celebraciones paganas, que enlazarían con las fiestas florales a Venus, la Edad Media conoció diferentes manifestaciones del tema en ceremonias festivas, bailes (como la célebre *maya*) y, sobre todo, una modalidad poética de enorme difusión como fue la *canción de mayo*, canto lírico de exaltación del amor y de la naturaleza con ocasión de la llegada de la primavera.

El romance del *Prisionero*, en sus seis primeros versos, concede plena acogida a los motivos más característicos de aquellas canciones de mayo: la exaltación del amor, el florecer de la naturaleza y el canto amoroso de las aves ('ruiseñores' y 'calandrias'). Todo ello es muestra de un sentimiento jubiloso de celebración del amor y de la libertad y alegría de vivir, que abiertamente se manifestaba en las fiestas de mayo y que impregna también los versos de nuestro romance en esa exaltación de un pansensualismo que mueve a toda la naturaleza animal y vegetal.

Ahora bien, ese canto a la libertad y alegría de vivir presenta en el romance un fuerte contraste con la situación aherrojada del prisionero, dolorosamente privado del goce del amor y de la naturaleza a que convida mayo:

sino yo, triste cuitado,
que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son.

Se deja entrever así en el romance un mundo de cadenas, de hierros y de armas, de lejana resonancia épica y hazañas guerreras, que, como sabemos, ocuparon la mayor parte de la poesía, las crónicas y la vida toda de la Castilla medieval.

En tercer lugar, es también apreciable en el poema la presencia de una serie de motivos procedentes de la poesía cortesana trovadoresca y de su tema fundamental, el 'amor cortés'. Se advierten estos motivos especialmente en el nivel léxico del texto, en el empleo de términos como *servir, cuitado, galardón*, muy característicos de la fraseología amorosa cortesana, e incluso en el propio alcance significativo del término esencial *prisión*, que no deja de evocar igualmente el mundo de las *cárceles y cadenas* de amor, habitual en la lírica cortesana. Parece, pues, evidente que el poema absorbió también elementos esenciales de la poesía amorosa cortesana, aunque evidentemente los reelaborara en una creación distinta. Ello dio pie, sin duda, a que el romance fuera en ocasiones interpretado como un puro poema de amores, tal como hacen en sus glosas los poetas Garci Sánchez y Nicolás Núñez.

De todos modos, sería erróneo buscar al poema una única interpretación. Recoge elementos de diferentes fuentes y procedencia, y los dispone en una nueva ordenación artística. Lo esencial en él es, como se advierte desde su simple lectura, la contraposición entre dos mundos hostiles e irreconciliables: el de la libertad y el de la privación de ella; o si se quiere, la nostalgia de un mundo de libertad y de vida, y la angustiosa opresión de un mundo tenebroso de sombras y de silencio. Y eso ya responda a una situación amorosa –una prisión de amor–, ya se trate de una prisión de hierros y de cadenas, como la que pintan las versiones extensas y más anecdóticas del romance.

La captación de ese drama doloroso del prisionero, entregado a las lágrimas y al lamento, y a quien se le niegan cruelmente los placeres de mayo, es, en definitiva, lo más significativo y esencial del romance. A resaltarlo artísticamente, de un modo muy expresivo, irán encaminados, como vamos a ver ahora, los recursos literarios y la construcción misma del poema, todo hábilmente elaborado hasta hacer de él una extraordinaria creación poética.

Lo primero que advertimos, en el plano de la composición, es que ese drama, a que nos referíamos, se nos ofrece en toda su inmediatez, como algo que pasa ante nosotros. La acción, efectivamente, se presenta en su realización, en su estar haciéndose (tal y como subrayan los presentes *vivo, sé*, o la referencia deíctica *en esta prisión*) y en primera persona (desde el yo del protagonista, expreso en el v. 7: *sino* ***yo****, triste cuitado*).

De ese modo, con tal inmediatez y subjetivismo, el drama, la acción, queda vigorosamente realzada y el oyente asume plenamente el papel de testigo presencial ante ella. Por otro lado, ese *yo* del que arranca la acción es precisamente el eje estructural del poema y girando sobre él, se organiza en dos partes simétricamente proporcionadas: los vv. 1-6 y los vv. 8-14.

Cada una de esas dos partes contiene un campo conceptual distinto y contrapuesto (contraposición justamente marcada por la conjunción adversativa *sino* del v. 7, que marca el tránsito de uno a otro): el mundo de la naturaleza y de los sentidos, y el mundo tenebroso de la

prisión. La primera parte encierra, pues, la evocación nostálgica del mundo exterior, y la segunda, la presente y hosca circunstancia existencial del prisionero. Entre una y otra se establecerán, en un plano poético, diversas correspondencias y contrastes.

La evocación de mayo y el mundo exterior, desde la celda del prisionero, se plasma gramaticalmente en el imperfecto desrealizador *era* o en la imprecisa referencia temporal *por mayo*... De otra parte, el recuerdo se configura en una serie de impresiones sensoriales elementales, que se corresponden con los sentidos primarios, como el del tacto (*cuando hace la calor*) o el del oído (*cuando canta la calandria / y responde el ruiseñor*), y también de impresiones afectivas, como el propio amor a cuyo servicio se aprestan los enamorados (*cuando los enamorados / van a servir al amor*). Esas impresiones vienen a totalizar además todas las manifestaciones vitales de la naturaleza: tanto los fenómenos temporales y climáticos, como la vida del mundo animado, el de los animales y el de los hombres.

La forma del poema recogerá también cada uno de esos ciclos de la naturaleza, distribuyéndolos armoniosamente en pares de versos correlativos, cada par de versos dedicado a un ciclo: el ciclo temporal y meteorológico, en los vv. 1 y 2:

Por el mes era de *mayo*,
cuando hace la *calor*;

la vida del mundo animal, en los vv. 3 y 4:

cuando canta la *calandria*
y responde el *ruiseñor*;

y los afectos humanos, en los vv. 5 y 6:

cuando los *enamorados*
van a servir al *amor*.

Para reforzar aún más su unidad y correspondencia, esos versos se ordenan en fórmula paralelística, es decir, en una sucesión de oraciones temporales con similar distribución de sus elementos sintácticos (adv. *quando* + verbo + artículo + sustantivo):

cuando hace la calor

cuando canta la calandria

cuando los enamorados
van... (con ligera alteración del orden).

Si tenemos en cuenta que todas esas impresiones llegarían al prisionero impulsadas por la fuerza emocional única del recuerdo, reconoceremos que esa expresión paralelística, reiterativa y proporcionadamente distribuida, es un muy feliz hallazgo estilístico del romance.

Frente a ese mundo sensorial, intensamente vitalista, descrito en los seis primeros versos, la segunda parte del poema nos pinta un mundo sombrío, en abierta contraposición con aquél. El discurso se centra, se personaliza ahora en la figura del prisionero. Ya no estamos ante un recuerdo o una evocación como en los versos anteriores, sino ante una imperiosa y cruel realidad. Por eso, en el discurso, se han diluido las imprecisiones evanescentes anteriores y han dado paso a aseveraciones rotundas, con toda la fuerza de la afirmación o de la negación:

vivo en esta prisión

ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son.

La frecuencia de negaciones deja percibir en esta parte del poema una impresión de aniquilación de vida, en correspondencia con el ambiente tenebroso de la prisión. Esa aniquilación de vida se consuma con el trágico y cruel final de la *avecilla*, mensajera del único destello de vida, exterior, que le llegaba al prisionero. Ante esa última y trágica privación, no le queda al prisionero más que una íntima afirmación de su propia existencia:

vivo en esta prisión,

o una dura imprecación maldiciendo la mano homicida que le privó de todo contacto con el mundo exterior, el auténtico vivir:

dele Dios mal galardón.

Como vemos, el poema posee una gran coherencia artística. Coherencia que se manifiesta, como en toda verdadera poesía, en un sutil juego de correlaciones y redundancias, y de contrastes y oposiciones. Todo ello está perfectamente logrado en nuestro romance, que resulta así una de las más altas creaciones de nuestra antigua poesía lírica.

5. Comentario de un texto en prosa

Don Enrique de Villena fue hijo de don Pedro, hijo de don Alonso, marqués de Villena, que después fue duque de Gandía. Fue este don Alonso, marqués, el primero condestable de Castilla, y hijo del infante don Pedro de Aragón. Este don Enrique fue hijo de doña Juana, hija bastarda del rey don Enrique el segundo, que la hubo en una dueña de los de Vega. Fue pequeño de cuerpo y grueso, el rosto blanco y colorado y, según lo que la experiencia en él mostró, naturalmente fue inclinado a las ciencias y artes más que a la caballería y aun a los negocios del mundo ceviles ni curiales. Ca no habiendo maestro para ello ni alguno lo costriñiendo a aprender, antes defendiéndogelo el marqués, su abuelo, que lo quisiera para caballero, él en su niñez, cuando los niños suelen por fuerza ser llevados a las escuelas, él contra voluntad de todos se dispuso a aprender. Tan sutil y alto engenio había que ligeramente aprendía cualquier ciencia y arte a que se daba, ansí que bien parecía que lo había a natura. Ciertamente natura ha gran poder y es muy dificil y grave la resistencia a ella sin gracia especial de Dios. Y de otra parte ansí era este don Enrique ageno y remoto, no solamente a la caballería, mas aun a los negocios del mundo y al rigimiento de su casa y hacienda, era tanto inhábile y inabto que era gran maravilla. Y porque entre las otras ciencias y artes se dio mucho a la estrología, algunos burlando dicían de él que sabía mucho en el cielo y poco en la tierra. Y ansí con este amor de las escrituras, no se deteniendo en la ciencias notables y católicas, dejóse correr a algunas viles y raheces artes de adevinar y intrepetrar sueños y estornudos y señales y otras cosas tales que ni a príncipe real y menos a católico cristiano convenían. Y por esto fue habido en pequeña reputación de los reyes de su tiempo, y en poca reverencia de los caballeros. Toda vía fue muy sotil en la poesía y gran estoriador, y muy copioso y mezclado en diversas ciencias. Sabía hablar muchas lenguas, comía mucho y era muy inclinado al amor de las mujeres. Murió en Madrid, en edad de cincuenta años.

(Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*)

En este comentario se pretende mostrar la construcción de un retrato literario, conforme al esquema retórico que aplica la escritura biográfica en el siglo XV.

Una modalidad interesante de la prosa del siglo XV es la de las biografías abreviadas o retratos. Es un género nuevo, propio de los nuevos tiempos, un género característicamente humanístico. La historia de las grandes crónicas y reinados ha dado paso ahora a la historia individual y, junto al rey, hasta aquí único protagonista de la historia, se abren paso otros personajes de la nobleza, de las letras o de la iglesia. Al mismo tiempo, se potencian los valores del individuo y se describe a éste en sus rasgos caracterizadores y esenciales.

De este arte del retrato literario, el primer autor en Castilla fue Fernán Pérez de Guzmán (1379-1460), noble letrado de la época de Juan II, enfrentado a don Álvaro de Luna y, una vez desengañado de la política, retirado al cultivo de las letras y centrado en una especie de espiritualismo cristiano. Fue autor de un famoso tratado titulado *Generaciones y semblanzas*, en el que describe y caracteriza "los linages e façiones e condiçiones de algunos grandes señores, perlados e cavalleros", de la corte de Enrique III y de la de Juan II, hasta un total de treinta y cuatro figuras.

En Castilla es el primer libro de perfiles biográficos, contemporáneo pero independiente de iniciativas semejantes del humanismo italiano. Tiene como antecedentes los retratos individuales que los cronistas (por ejemplo, el Canciller Ayala) solían insertar en sus relatos, por lo general en el momento de la muerte del personaje. Este arte del retrato lo continuará brillantemente pocos años después Fernando de Pulgar en sus *Claros varones de Castilla* (Toledo, 1486).

Como decíamos, los perfiles biográficos obtienen importancia propia como signo de una valoración nueva de la individualidad del hombre y de su papel en la historia, que ya no está centrada, frente a lo que era costumbre, en la figura del monarca. La génesis interna de la obra parece ahora diferente. Los factores que ahora intervienen son no sólo la nobleza de sangre (la *generación*) sino también la fama, única recompensa humana para quien obra virtuosamente. De ahí, la grave responsabilidad del historiador, que no corre únicamente el riesgo de falsificar la verdad y, por tanto, distribuir mal la gloria, sino también el de desilusionar a los virtuosos y disuadirlos de sus obras. Por eso Pérez de Guzmán exige al historiador no sólo belleza de estilo, sino información precisa y plena libertad (de ahí quizá que sólo escriba de personajes que ya han desaparecido de esta vida).

La prosa renuncia al preciosismo común entre los contemporáneos y es seca, descarnada de sintaxis y hasta de léxico. Sin embargo, los retratos físicos y morales resultan de gran plasticidad: el conocimiento de la vida y la penetración psicológica hacen que cada individuo no esté reducido, como quería la tradición, a esquemático símbolo de una virtud o de un vicio, sino entendido como un complejo singular e irrepetible de cualidades diversas.

Pérez de Guzmán utiliza un esquema retórico, en el que combina diferentes rasgos constitutivos, aunque aplicados invariablemente. En primer lugar, el linaje, en cuya descripción se remonta hasta una generación atrás. A continuación, los rasgos físicos, que se especifican conforme a las leyes de la descripción de personas de la retórica, según la condición del personaje. Se hace lugar especial al temperamento y las inclinaciones del biografiado, para pasar luego a considerar sus cualidades morales, configuradas conforme a los parámetros de vicios y virtudes. Por último, hay una indicación de la fecha de la muerte y edad del personaje.

Todas estas características se aprecian muy bien en el retrato de don Enrique de Villena de nuestro texto. Refiere primero su linaje, con detalle: se remonta a su padre y a su abuelo (en el que se detiene: don Alonso, marqués de Villena, duque de Gandía, primer condestable de Castilla, hijo del infante don Pedro de Aragón), y menciona también a su madre, hija bastarda de Enrique II:

fue hijo de don Pedro, hijo de don Alonso, marqués de Villena, que después fue duque de Gandía. Fue este don Alonso, marqués, el primero condestable de Castilla, y hijo del infante don Pedro de Aragón. Este don Enrique fue hijo de doña Juana, hija bastarda del rey don Enrique el segundo, que la hubo en una dueña de los de Vega.

Describe después brevemente sus rasgos físicos: pequeño de cuerpo, grueso, rostro blanco y colorado:

Fue pequeño de cuerpo y grueso, el rosto blanco y colorado.

Y pasa a sus cualidades morales, entre las que resalta la inclinación a las ciencias y artes, y no a la caballería ni a los negocios del mundo (fueran civiles o curiales), lo que en su niñez le llevó incluso a desobedecer a su abuelo el condestable, que quería para él una formación y carrera caballeresca:

naturalmente fue inclinado a las ciencias y artes más que a la caballería y aun a los negocios del mundo ceviles ni curiales. Ca no habiendo maestro para ello ni alguno lo costriñiendo a aprender, antes defendiéndogelo el marqués, su abuelo, que lo quisiera para caballero, él en su niñez, cuando los niños suelen por fuerza ser llevados a las escuelas, él contra voluntad de todos se dispuso a aprender.

De sutil y alto ingenio, aprendía con facilidad cualquier ciencia o arte que se proponía, aunque descuidaba con la misma facilidad los negocios del mundo y el regimiento de su casa y hacienda:

Tan sutil y alto engenio había que ligeramente aprendía cualquier ciencia y arte a que se daba, ansí que bien parecía que lo había a natura. Ciertamente natura ha gran poder y es muy difícil y grave la resistencia a ella sin gracia especial de Dios. Y de otra parte ansí era este don Enrique ageno y remoto, no solamente a la caballería, mas aun a los negocios del mundo y al rigimiento de su casa y hacienda, era tanto inhábile y inabto que era gran maravilla.

Entre aquellas ciencias y artes, mostró especial dedicación a la astrología, de lo que algunos se burlaban diciendo que sabía mucho del cielo y poco de la tierra:

Y porque entre las otras ciencias y artes se dio mucho a la estrología, algunos burlando dicían de él que sabía mucho en el cielo y poco en la tierra.

Esa misma afición a las escrituras (que el autor lamenta no se encauzara por las ciencias notables y católicas), le condujo a la nigromancia y otras prácticas mágicas (las "viles y raheces artes de adevinar y interpretar sueños y estornudos y señales"). Dedicación que le censura el autor por no ser convenientes ni "a príncipe real" ni a "católico cristiano", y que no le han acarreado sino la pérdida de reputación por parte de los reyes y caballeros de su tiempo:

Y ansí con este amor de las escrituras, no se deteniendo en la ciencias notables y católicas, dejóse correr a algunas viles y raheces artes de adevinar y intrepetrar sueños y estornudos y señales y otras cosas tales que ni a príncipe real y menos a católico cristiano convenían. Y por esto fue habido en pequeña reputación de los reyes de su tiempo, y en poca reverencia de los caballeros.

Sí fue, en cambio, muy buen conocedor de la poesía y gran historiador, y mucho sabía de otras diversas ciencias. También dominaba muchas lenguas:

Toda vía fue muy sotil en la poesía y gran estoriador, y muy copioso y mezclado en diversas ciencias. Sabía hablar muchas lenguas.

De otras aficiones, somos informados de que comía mucho y era muy inclinado al amor de mujeres. Finalmente se nos informa de su muerte y edad: en Madrid, a los cincuenta años.

Como vemos, el de don Enrique de Villena es el retrato de un hombre nuevo: de alto linaje (aunque mezclado con bastardía del propio rey), pero que no emprende los ideales de la caballería ni de los negocios, sino del estudio, de las ciencias y artes, de las escrituras. Pero son saberes muy diversos (nuevos porque no son los de la tradición medieval de la teología y las escrituras), desde la astrología a las peligrosas artes mágicas (adivinatorias), pero también la poesía, la historia y la traducción de diversas lenguas. Es el nuevo hombre del humanismo castellano.

Uno de los aspectos de ese humanismo fue la vuelta a la antigüedad, la recuperación de sus autores y de sus mitos. Don Enrique de Villena sería uno de sus más activos promotores. Emprendió la traducción de la *Eneida* de Virgilio (también la de la *Divina comedia*) y recopiló un tratado mitológico sobre *Los doce trabajos de Hércules*, en el que la figura del héroe clásico era un modelo de esfuerzo caballeresco y virtud, pero sobre todo sus hazañas eran contadas como un relato bello, en una prosa igualmente elaborada y sugestiva. Asimismo se le conoce un fragmentario *Arte de trovar*, que nos muestra esa afición a la poesía de que habla el retrato. Las numerosas obras mágicas que escribió, de las que ha sobrevivido una mínima parte, configuraron una copiosa biblioteca, que, por orden de Juan II, hizo quemar el obispo Lope Barrientos, en lamentable episodio que cantó Juan de Mena en su *Laberinto de Fortuna*. El marqués de Santillana exaltó también en un solemne poema a su muerte, la *Defunsión de don Enrique de Villena*, la figura de don Enrique como mentor intelectual de aquella generación de poetas y letrados.

Precisamente esa condición de hombre nuevo del biografiado es la que altera un tanto el esquema retórico del retrato, desarrollando más unas partes que otras. Si bien nos fijamos, los rasgos más extensamente tratados, en este caso, son los del linaje y las inclinaciones intelectuales. El linaje es ampliamente tratado, haciendo referencia a los padres y abuelos y a todos los títulos que reunían (marqués, duque, condestable, infante), pues lo que interesa al autor es subrayar la ascendencia noble y elevada de don Enrique, que contrastará, sin embargo, con sus inclinaciones y dedicación nada caballerescas. Por eso, los rasgos físicos, sin apenas significación fisiognómica, son escasamente resaltados y ocupan una parte mínima del retrato: "fue pequeño de cuerpo y grueso, el rosto blanco y colorado".

En la parte espiritual del retrato, tampoco se considerarán apenas las cualidades propiamente morales de pecados y virtudes, y todo lo ocuparán prácticamente las inclinaciones y dedicación de don Enrique a las escrituras y a aquellos particulares y nuevos saberes.

6. Comentario de un texto de *La Celestina*

CELESTINA.- Pues sube presto al sobrado alto de la solana y baxa acá el bote del azeyte serpentino que hallarás colgado del pedaço de soga que traxe del campo la otra noche quando llovía y hazía escuro. Y abre el arca de los lizos y hazia la mano derecha hallarás un papel escrito con sangre de morciélago debaxo de aquel ala de drago a que sacamos ayer las uñas. Mira no derrames el agua de mayo que me traxeron a confecionar.

ELICIA.- Madre, no está donde dizes. Jamás te acuerdas a cosa que guardas.

CELESTINA.- No me castigues, por Dios, a mi vegez; no me maltrates, Elicia. No infinjas porque está aquí Sempronio, ni te sobervezcas; que más me quiere a mí por consejera que a ti por amiga, aunque tú le ames mucho. Entra en la cámara de los ungüentos y, en la pelleja del gato negro donde te mandé meter los ojos de la loba, le fallarás. Y baxa la sangre del cabrón y unas poquitas de las barvas que tú le cortaste.

ELICIA.- Toma, madre; veslo aquí. Yo me subo, y Sempronio, arriba.

[Cena 3ª]

CELESTINA (Sola).- Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, governador y veedor de los tormentos y atormentador de las pecadoras ánimas, *regidor de las tres furias, Tesífone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del reyno de Stigie y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las bolantes hárpias, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas ydras*. Yo, Celestina, tu más conocida cliéntula, te conjuro por la virtud y fuerça destas vermejas letras, por la sangre de aquella noturna ave con que están escriptas, por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen, por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue fecho, con el qual unto este hilado: vengas sin tardança a obedescer mi voluntad y en ello te embuelvas y con ello estés sin un momento te partir hasta que Melibea, con aparejada oportunidad que aya, lo compre. Y con ello de tal manera quede enredada que, quanto más lo mirare, tanto más su coraçón se ablande a conceder mi petición, y se le abras y lastimes del crudo y fuerte amor de Calisto, tanto que, despedida toda honestidad, se descubra a mí y me galardone mis pasos y mensaje. Y, esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad. Si no lo hazes con presto movimiento, ternásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceres tristes y escuras, acusaré cruelmente tus continuas mentiras, apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre. Y otra y otra vez te conjuro. Y assí, confiando en mi mucho poder, me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo ya embuelto.

Este comentario trata de analizar cómo está construido literariamente este famoso pasaje de* La Celestina*, así como de valorar su interés y su importancia en la obra.

Es éste uno de los pasajes más conocidos y significativos de *La Celestina*: el episodio del conjuro, la escena aquella del auto tercero en que Celestina, de regreso a su casa tras haber recibido las cien monedas de Calisto, prepara un hechizo con el fin de ganar el corazón de Melibea. Una vez que su pupila Elicia, a quien manda buscar entre los ungüentos y objetos mágicos de su laboratorio, le ha alcanzado el aceite serpentino y el papel escrito con sangre de murciélago, Celestina realiza un conjuro y dispone un hilado que, untado con aquella sustancia, ha de captar la voluntad de la doncella cuando ésta lo contemple.

Esta actuación nos revela que Celestina no sólo tiene por oficio el de alcahueta, según venía ejerciendo hasta ese momento de la obra, sino también el de hechicera, como ya había adelantado Pármeno al hacer enumeración de sus oficios en el auto I: "labrandera, perfumera, maestra de fazer afeites y de fazer virgos, alcahueta y un poquito hechizera". Quiere decirse que practica la magia erótica y acude a ciertos procedimientos mágicos, con pacto e intervención del demonio, para influir en la voluntad de otra persona para forzarla a bienquerencia. En este caso, como se nos muestra, el procedimiento consiste en la realización de un conjuro y la preparación de determinadas sustancias conducentes a la materialización del demonio en una madeja de hilado.

En el rito mágico, en efecto, son esenciales las sustancias y las preparaciones, de las que resultará lo que los antiguos llamaban el *farmacon*, el *poculum* o sencillamente el *filtro*. Las que aquí utiliza Celestina forman parte del variadísimo laboratorio que posee y del que hemos sido informados en el aucto I por Pármeno. Allí había muchísimas sustancias para distintos fines (ungüentos, perfumes, afeites, para curar, para remendar virgos, etc.).

Referido sólo a los hechizos amorosos, "para remediar amores" y "para se querer bien", en otro apartado,

> tenía huessos de coraçón de ciervo, lengua de bívora, cabeças de codornizes, sesos de asno, tela de cavallo, mantillo de niño, hava morisca, guija marina, soga de ahorcado, flor de yedra, espina de erizo, pie de texón, granos de helecho, la piedra del nido del águila y otras mill cosas. Venían a ella muchos hombres y mujeres, y a unos demandava el pan do mordían, a otros de su ropa, a otros de sus cabellos; a otros pintava en la palma letras con açafrán, a otros con bermellón; a otros dava unos coraçones de cera llenos de agujas quebradas, y otras cosas en barro y en plomo hechas, muy espantables a ver. Pintava figuras, dezía palabras en tierra.

Pero, si bien nos fijamos, las sustancias y objetos que en realidad emplea Celestina –es decir, que pide a Elicia y que nombra en el conjuro– son solamente dos, el aceite serpentino y el papel escrito con sangre de murciélago.

El *aceite serpentino* era una sustancia hechiceril, elaborada de víboras hirviendo en aceite y vino para destilar mejor su veneno. Debido a la asociación comúnmente establecida entre el diablo y la serpiente, ese aceite se consideraba particularmente eficaz en las artes y encantamientos diabólicos. El *papel escrito con sangre de murciélago* sería una especie de ensalmo, unos extraños signos y palabras mágicas, escritas con sangre de aquel quiróptero, que también se asociaba al diablo. Tales inscripciones con sangre de murciélago eran asimismo reputados objetos mágicos.

Hay algún otro ingrediente más, que pide a Elicia pero que no menciona en el conjuro, como la sangre y barbas de cabrón ("Y baxa la sangre del cabrón y unas poquitas de las barvas que tú le cortaste"). Y otros que son aludidos pero que ni los pide ni los menciona en el conjuro: la soga de ahorcado, las alas y uñas de drago, el agua de mayo confacionada, la pelleja de gato negro y los ojos de loba.

Desde un punto de vista literario, podríamos decir que el conjuro es una "forma literaria simple". En cierto modo, como la oración, la plegaria, el sermón, el apólogo o incluso el refrán. Pertenecería, por tanto, más al ámbito de la literatura oral, del folclore y de la cultura popular.

El dominico catalán Nicolau Eimeric, autor de un famoso *Directorium inquisitorum* (h. 1376), dice que había libros que recogían aquellos conjuros (invocaciones y plegarias reveladas por el propio Lucifer), libros como *La Tabla de Salamón* o el *Tesoro de la nigromancia*, que él mismo ordenó quemar. En procesos inquisitoriales conservados, hay asimismo transcritos y catalogados algunos.

Lo que interesa subrayar es que el conjuro, como tal forma literaria, tiene una construcción, una estructura determinada, reconocible en todos aunque lógicamente variada de unos a otros. En él suele haber siempre: una invocación o imprecación al demonio, un mandato sobre el propósito o finalidad del conjuro, y un pacto o compromiso de cumplimiento, muchas veces bajo condición o amenaza. El conjuro de Celestina tiene también tres partes bien apreciables: a) la invocación al demonio ("Conjúrote, triste Plutón... y pavorosas ydras"); b) el mandato, que contiene a su vez varios motivos, como los medios y materialidad del conjuro (los ingredientes mágicos que se utilizan y el objeto de transferencia, que es el hilado) ("Yo, Celestina... unto este hilado"), y la finalidad misma de éste ("vengas sin tardança... me galardone mis pasos y mensaje"); c) la formulación del pacto con el demonio ("Y, esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad"), bajo amenaza en caso de incumplimiento ("Si no lo hazes... tu horrible nombre").

En *La Celestina*, la invocación al demonio se formula en términos muy literarios y queda, por tanto, lejos de los conjuros que conocemos por los procesos inquisitoriales:

> Conjúrote, diablo,
> con san Polo e con san Pablo,
> que vengas a hacer
> esto que te mando (...)

Frente a esa elementalidad formularia, en el conjuro de Celestina se invoca a Plutón y se le caracteriza con una larga y artificiosa enumeración retórica:

> señor de la profundidad infernal...
> emperador de la corte dañada...
> capitán sobervio de los condenados ángeles...
> señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan...
> governador y veedor de los tormentos...
> atormentador de las pecadoras ánimas...

Es de notar que en esa relación caracterizadora se mezclan indiscriminadamente las referencias paganas con las cristianas. Así, el demonio invocado es Plutón, el hijo de Saturno y dios de los infiernos en la mitología clásica, el señor de los fuegos sulfúreos que manan del volcán Etna. Pero es también el demonio del infierno cristiano: el señor de las profundidades infernales, el emperador de la corte de los condenados, el capitán de los ángeles rebeldes. En la amplificación de la obra como *Tragicomedia*, aumentarán todavía las referencias infernales paganas: las tres furias, las lagunas y sombras infernales de la laguna Estigia, las arpías y las hidras.

Otra parte esencial en el conjuro es el mandato. En el de nuestra obra, hay primero una enérgica afirmación del nombre y personalidad de la ejecutora: "Yo, Celestina", aunque enseguida refrenada con una inmediata restricción: "tu más conocida cliéntula", nombre que además del latinismo encierra seguramente un matiz afectivo. Y se pasa luego a la mención de las sustancias del preparado (aceite y letras), así como de la materialidad y finalidad del conjuro, que no es otra que el encantamiento del hilado y la captación de la voluntad de Melibea.

Es de notar que el mandato está formulado no como ruego o petición, sino como orden imperativa: "yo te conjuro", "vengas sin tardança a obedescer mi voluntad". Detalle que tiene su importancia, puesto que, como advertía el mencionado Nicolau Eimerich, la invocación realizada en unos u otros términos podía resultar herética o no: no lo era si se ha utilizado la forma imperativa, pero sí era herética si se hacía con ruegos y en términos deprecativos.

Por lo demás, la preparación, con la manipulación de las sustancias e ingredientes, está también formulada en serie enumerativa y paralelística:

> por la virtud y fuerça destas vermejas letras
> por la sangre de aquella noturna ave con que están escriptas
> por la gravedad de aquestos nombres y signos que en este papel se contienen
> por la áspera ponçoña de las bívoras de que este azeyte fue fecho

El pacto finalmente es muy conciso, casi implícito: "Y, esto hecho, pide y demanda de mí a tu voluntad". No es un pacto expreso, con palabras claras y formales, en el que se reniegue de la fe y se ofrezca entera obediencia al demonio. La amenaza, en caso de no cumplimiento, está expresada igualmente en términos retóricos: mediante la fórmula "si no... + futuro", con

alguna referencia literaria ("heriré con luz tus cárceres tristes y escuras...") y de nuevo en reiterada serie enumerativa y paralelística:

> ternásme por capital enemiga
> heriré con luz tus cárceres tristes y escuras
> acusaré cruelmente tus continuas mentiras
> apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre

Como se advierte tras este análisis, el conjuro responde a una composición formularia. Tiene el aire de rito, de fórmula ritual, con su especie de salmodia, de sonsonete, de ritmo interno y de repeticiones internas. Es el ritmo del rito mágico, que se articula gramaticalmente en una serie de repeticiones y paralelismos formularios. La fuerza interna del conjuro residía, efectivamente, en la repetición de frases y de fórmulas. Como hace Celestina: "Y una y otra vez te conjuro". Y como hace Fernando de Rojas al construir un texto literario cuajado de estructuras gramaticales y esquemas sintácticos reiterados y paralelísticos, tanto en la invocación como en la preparación, en el mandato o en la amenaza. Ese tono reiterativo y rítmico refuerza el carácter misterioso y hermético del conjuro, de la fórmula ritual. El cual también iba acompañado de una cierta dramatización, aunque en nuestro texto no quede reflejada expresamente. Podríamos imaginar que Celestina traza un círculo, que habla con un determinado tono de voz, que realiza determinados movimientos (da vueltas con los brazos en cruz bullendo los dedos...), manipula las sustancias mágicas, etc. Pero lo cierto es que Rojas ha pasado por alto la dramatización del conjuro.

II. INSTRUMENTOS CRÍTICOS PARA LA INTERPRETACIÓN DEL TEXTO

1. La edición del texto

La interpretación y análisis de la obra literaria, como se sabe, pueden ser acometidos desde muy diversos enfoques y con muy diferentes procedimientos metodológicos, cada uno de los cuales aportará sin duda su parte de verdad y de legitimidad. Pero el estudio literario que quiera partir desde el primigenio sentido literal del texto y que no olvide que la obra fue creada ante todo para ser leída, debe asumir antes que nada una función orientadora y enriquecedora en la comprensión de la misma. Debe contribuir a que la comunicación sea lo más completa, rica y precisa posible, antes de remontarse a ningún tipo de abstracciones teóricas y especulativas.

Tarea principal que, por tanto, tendrá que acometer el crítico y el historiador de la literatura será la de desentrañar los problemas que plantea la obra ya en su puro nivel de lectura, esto es, las dificultades textuales, lingüísticas, referencias eruditas y de contenido, etc., que pueden obstaculizar su recta comprensión. Será necesario partir de un texto rigurosamente fijado en su autenticidad antes de adentrarnos en planteamiento crítico alguno (estilístico, semiológico, sociológico, psicológico, etc.). La contribución de la filología, entendida como la ciencia que se ocupa de la conservación, restauración y presentación editorial de los textos, debe ser esencial en este punto.

Una de las razones principales que justifican la exigencia de la edición crítica de los textos, nace precisamente de la necesidad de leer a los clásicos –aquellos autores que han sido modelos de decir y que todavía permanecen– y de poseerlos en sus textos más auténticos y verdaderos.

Porque, en efecto, no es lo mismo leer en Francisco de Quevedo, en el famoso soneto *Amor constante después de la muerte*, en el primer verso del primer terceto: "*Alma que a todo un dios* prisión ha sido" que "*Alma, a quien todo un dios* prisión ha sido", que es la lección que contiene la verdadera metáfora petrarquista y quevedesca del alma encarcelada por Cupido, el amor como cárcel del alma del amante. No es tampoco indiferente leer por los manuscritos en la *Égloga III* de Garcilaso de la Vega, refiriéndose a la ninfa Nise: "cerca del agua, en un lugar florido, / estaba entre las hierbas *igualada* ('tendida')", que leer por los impresos: "estaba entre las hierbas *degollada*", con posible referencia a Isabel Freire o a Inés de Castro. No es lo mismo que Jorge Manrique diga del infante don Alfonso, denunciando sus ambiciones sucesorias ante Enrique IV: "Pues su hermano el inoçente / que en su vida suçesor / *se llamó*", que, si leemos por el *Cancionero de Llavia*, exculpe su proceder y le hagamos decir: "...suçesor / *le fizieron*". No es igual que Fernando de Rojas oculte el nombre del autor del primer acto de *La Celestina* ("si fin diera en esta su propia escriptura / corta un grande hombre y de mucho valer") o que insinúe que fue Rodrigo Cota, como algún editor quiere al interpretar la lección *corta* como error, por *Cota*.

El problema consiste, por tanto, en recuperar el texto original de la obra (de la que sea), que se ha transmitido habitualmente en una serie de testimonios y variaciones diferentes a lo largo del tiempo. En muchas obras de nuestros clásicos, puede que contemos con un manuscrito o varios, un impreso de un determinado año, otro de otro, etc. Así ocurre, por ejemplo, con un texto ahora muy discutido como es *El Buscón* de Quevedo, conservado en tres manuscritos (entre ellos uno posiblemente apógrafo, el B), la edición princeps de Zaragoza, 1626, y otras varias de ese mismo año y sucesivos. Ante esa disparidad de testimonios, los editores modernos andan muy divididos, y unos postulan una doble redacción o sucesivas redacciones desde el manuscrito a la *princeps*, en tanto que otros dan prioridad al manuscrito y consideran que las ediciones impresas no son sino el resultado de un complejo proceso de deturpación.

Caso extraordinario presentan, por ejemplo, los diarios de Cristóbal Colón. No se ha conservado ningún autógrafo ni copia directa (apógrafo), sino sólo los extractos que incluyó fray Bartolomé de las Casas en su *Historia de las Indias* (también otros de su hijo Hernando Colón). Aunque a veces afirma que transcribe directamente las palabras del Almirante, en muchas otras resume él por su cuenta. Si a eso añadimos que Las Casas es una persona con especial interés en contar de una determinada manera los hechos de la conquista y del trato a los indios, probablemente habría que sospechar su intervención en algunos lugares del texto. Y si además contamos con la dificultad de la lengua de Colón, con mezcla de castellano, italiano y portugués, comprenderemos la dificultad de editar el auténtico texto del Almirante.

La tarea del filólogo ante estos casos de transmisión muy poblada o indirecta es extraordinaria, casi mágica: ¡Nada menos que recomponer el texto auténtico y verdadero! En situación semejante, refiriéndose a los textos deturpados de Cicerón, el humanista Angelo Poliziano comparaba la empresa del filólogo con el comportamiento del médico Esculapio ante el cuerpo desmembrado de Hipólito. Como cuentan las fábulas, el joven Hipólito fue brutalmente arrastrado por sus desbocados caballos y sus miembros quedaron separados y extendidos por todas partes. Esculapio (Asclepio) los recogió, los juntó, los recompuso y volvió a darles vida, aunque luego fue herido por un rayo a causa de la envidia de los dioses.

La comparación de Poliziano es una bella imagen del quehacer del filólogo y de sus logros, precisos y extraordinarios. En el proceso de difusión, lectura e interpretación de la obra literaria será, pues, muy importante la intervención del filólogo, para que se discierna entre unos testimonios y otros, y llegue a manos del lector el texto auténtico o, por lo menos, más fiable, y no copias infieles y degradadas. Sin ese texto, cualquier interpretación o comentario sobre el autor o su obra corre el riesgo de ser inexacto, si no disparatado. No es, por tanto, indiferente que una obra se lea por un texto o por otro, por una edición o por otra. Editar, editar bien, es un acto de cultura, de convicción y creencia en unos valores culturales, por tanto, un acto político. Por el contrario, la desidia, la pereza, la conformidad (impuesta o simulada) ante el texto, es ideológicamente peligrosa, y muy alejada de nuestra tradición humanística, mediterránea.

A aquel texto más próximo a la voluntad del autor sólo llegaremos a través de un proceso y una suma de operaciones que nuestros conocimientos y juicio serán capaces de conducir. Son los procedimientos que enseña la ecdótica, la crítica textual.

En primer lugar, hay que buscar y localizar los testimonios, luego estudiar y conocer bien la historia del texto, la transmisión y el carácter y condición de esos testimonios. Si se trata de manuscritos, hay que tener conocimientos de codicología y paleografía, que nos enseñarán sobre el tipo de letra y su época, las condiciones de la copia, su disposición en cuadernos, el tipo de papel, el escritorio donde se realizó la copia, quién lo encargó y lo poseyó. Si se trata de impresos, tendremos que tener en cuenta los conocimientos que nos ofrece la historia de la imprenta, la bibliografía material: los talleres de impresión, la intervención de diversas personas, el valor de la *princeps*, los ejemplares corregidos, la composición manual del cajista, etc.

* * *

Desde el momento en que fueron escritas, ya se trate de un pasado remoto o de un pasado más próximo, las obras han tenido que sortear los múltiples avatares del discurrir del tiempo. A ello es debido que casi nunca hayan llegado a nuestro presente tal como salieran de la mano de sus autores. Pocas veces poseemos, pues, el *original*, y muchas menos el autógrafo.

En casi todos los casos, lo que ha llegado hasta nosotros han sido *copias*, en diferente número y de desigual condición. La primera copia salida del original se llama *apógrafo*; en el caso de las ediciones impresas, se suele hablar de *editio princeps* o primera edición. Lo habitual, como decimos, es que el original se haya perdido y se conserven sólo alguna o algunas copias, ya manuscritas ya impresas. A cada una de esas copias se les da el nombre de *testimonio*. Una *lección*, por su parte, es un determinado pasaje o lugar del texto que nos viene transmitido por uno cualquiera de esos testimonios. El conjunto de testimonios constituye lo que llamamos la *tradición* de la obra. El número de testimonios conservados de una obra es siempre variable y aleatorio, pues, entre otros avatares, pueden haberse producido copias particulares desconocidas, raras ediciones no localizadas o pérdidas y destrucciones con el paso del tiempo.

Pero, aparte esas circunstancias que han determinado el número variable de testimonios conservados, lo que sí ha ocurrido siempre es que, en el proceso de transmisión, al pasar de una copia a otra, se han producido *errores* en el texto. Se ha calculado que un copista medio, al reproducir un texto medianamente alterado, deja escapar una falta por página. Naturalmente, en cada copia sucesiva se van introduciendo nuevos errores, por lo que el número de éstos va aumentando en progresión ascendente. Las cosas no mejoraron con la imprenta, pues los impresores, cajistas y correctores de los talleres de edición siguieron introduciendo errores y variantes, de manera mecánica o consciente. Por ello no serán infrecuentes las quejas de los autores ante los *yerros* de los impresores, como las de Francisco de Medina en el prólogo a las *Anotaciones* de Fernando de Herrera a las obras de Garcilaso: "En ellas lo limpió de los errores con que el tiempo, que todo lo corrompe, y los malos impressores, que todo lo pervierten, lo tenían estragado".

Las causas por las que se producen estos errores de copia son muy diversas. Unas podríamos decir que son externas al acto de escritura y otras internas, que lleva consigo el propio acto de escribir. Entre las causas externas, habrá que contar con las características del propio modelo, las condiciones de la copia, la aptitud del copista, etc. Lógicamente la extensión y dificultad del modelo, así como las circunstancias en que se realiza la copia influirán sobremanera en todo el proceso. También los daños materiales que ha podido sufrir el libro (manchas de humedad, quemaduras, tachaduras, daños por utilización de tinta corrosiva o por aplicación de reactivos, etc., accidentes en la encuadernación al guillotinar los folios), han podido ocasionar *lagunas* en el texto: palabras, líneas o pasajes que faltan o que resultan ilegibles.

En otras ocasiones los errores obedecen a causas internas, derivan del acto mismo de escritura, en el que se producen complejas operaciones, como la lectura del modelo, la memorización del texto, el dictado interior o la ejecución manual, cada una de las cuales puede originar errores diversos. Unas veces son por adición: *corta* por *cota*. Otras por omisión (*haplografía*): *que vio* por *que bevió*, *defendióle* por *defendiéndole* ('prohibiéndole'). Otras veces suceden errores por alteración, cuando el copista cambia el orden de algún elemento gramatical, produciéndose así transposiciones de sílabas, de palabras o de frases: *guardamaña* por *guadramaña, Alma que a todo un dios* prisión ha sido por *Alma, a quien todo un dios* prisión ha sido. Muy numerosos son los errores por sustitución, en ellos normalmente el copista cambia una palabra por otra, bien porque no entiende la del modelo y la interpreta por su cuenta (en general, trivializándola), bien por atracción o semejanza con otra próxima a su sentido o a su forma: *Pues su hermano el inoçente / que en su vida suçesor / le fizieron* por *suçesor / se llamó*; *estaba entre las hierbas degollada* por *estaba entre las hierbas igualada*.

Muchas de estas alteraciones o innovaciones del texto original, como se ve, no son claros errores manifiestos. Aparecen camufladas en el contexto haciendo perfecto sentido, de manera que pueden pasar por lecciones originales. Sólo el cotejo con otros testimonios o una lectura muy atenta y el *iudicium* del editor, pueden desenmascararlos. Hablamos en este caso de *variantes* y, más precisamente, de *variantes neutras* o *adiáforas*. Los últimos ejemplos citados serían, en principio, de esa condición: son lecciones que ofrecen unos testimonios frente a otros, aparentemente tan auténticas unas como otras, y sólo la pericia del editor, bien por elección mecánica tras la colación de testimonios, bien apelando a criterios no mecánicos como el *usus scribendi* o la *lectio difficilior*, puede detectar y seleccionar.

Puede haber también *variantes de autor*, cuando un autor introduce modificaciones en un texto del que se ha extraído ya alguna copia o simplemente lo corrige en una nueva fase redaccional. Aunque resultaba difícil probarlo en las obras de la tradición grecolatina, sobre todo por la lejanía temporal de los testimonios conservados con relación a sus respectivos originales, es una situación relativamente frecuente en la tradición textual de las obras modernas. Es bien conocido el caso de los llamados poetas puros, como Stéphane Mallarmé y Paul Valéry, en Francia, o Juan Ramón Jiménez y Jorge Guillén, en España. Lanfranco Caretti ha estudiado los casos más señalados de dobles redacciones y variantes de autor, en la literatura italiana, desde Boccaccio, Petrarca, Ariosto o Tasso a Alfieri o Manzoni. Pero es un fenómeno generalizado a todas las literaturas: se ha estudiado en obras de Marlowe, de Goethe, en las poesías de Victor Hugo, en los cantos de Ezra Pound; siete redacciones tuvieron las *Hojas de hierba* de Withman, muchas novelas de Balzac están rehechas en pruebas de imprenta, numerosísimas variantes introdujeron en éstas Tolstoi, Faulkner o Hardy.

Éste de las variantes es, pues, el territorio de las dificultades, el más propio de la crítica textual y del filólogo, que es quien tiene que poner orden en ese cúmulo de errores y variantes, discernir unas de otros y, a partir de ahí, restituir el texto auténtico del autor. Errores y variantes se detectan comparando entre sí los testimonios recogidos y estudiados. Esa operación nos llevará a establecer la filiación de los testimonios en un *stemma*, que nos permitirá saber cuál de ellos tiene más valor que los otros. A partir de ahí trataremos de reconstruir el *arquetipo* de la obra. Estableceremos el texto de base sobre el testimonio más valorado, corregiremos errores y seleccionaremos variantes, unas impuestas por el peso de los testimonios (*ope codicum*) y otras por el saber y destreza del editor (*ope ingenii*). Podemos dejar la grafía de aquel texto elegido o unificarla, incluso modernizarla. Y por último presentaremos el texto acompañado del aparato crítico, es decir, las variantes no acogidas (aparato negativo) más las variantes gráficas (al final) y un aparato de notas aclaratorias de diversos lugares del texto. El resultado será, si no el mejor, el texto menos malo, la mejor hipótesis de que en ese momento disponemos.

* * *

A lo largo de la historia, la recuperación y edición de textos ha sido preocupación de los pueblos más civilizados, conscientes de poseer un legado cultural y empeñados en preservarlo de los desgastes del paso del tiempo. Tal necesidad fue ya sentida en la época helenística, en el siglo III a.C., cuando los gramáticos alejandrinos trataron de recuperar los textos de la antigua poesía homérica y redactarlos en su forma definitiva. A partir de entonces, la prácti-

ca de editar los textos del pasado se mantuvo viva durante la antigüedad, perduró de algún modo durante la Edad Media en la labor de copia de los monasterios y conoció momentos de gran esplendor con el humanismo del siglo XV.

Entre éstos, en efecto, la recuperación de los clásicos y de sus textos se vive con auténtico apasionamiento. Poggio Bracciolini, secretario papal, que aprovecha el concilio de Constanza (1414-1417) para visitar monasterios del centro de Europa, escribe con gran entusiasmo a sus amigos florentinos cómo ha descubierto en el monasterio de Saint Gall, abandonados, como en una cárcel tristísima y oscura, los códices de Quintiliano y de Cicerón. Coluccio Salutati (1331-1406), canciller de Florencia, buen conocedor y recopilador de manuscritos antiguos, ante la precariedad de la transmisión de tantas obras, como las *Cartas a Lucilio* de Séneca o la *Ciudad de Dios* de San Agustín, reclama la necesidad de recoger y colacionar el mayor número de códices, y advierte los descuidos de los copistas y los equívocos de las glosas marginales e interlineales, que muchas veces no revelan sino ignorancia y atrevimiento de aquellos lectores. Pero los humanistas no se conforman con descubrir manuscritos. Se preguntan ante ellos, los interrogan como testimonios, los valoran. Discuten sus lecciones, las confrontan con las de otros, reflexionan sobre sus errores. Se trata de corregir con el mayor cuidado, pero con toda decisión y rigor. Sin detenerse en nada, sin amedrentarse. Con las herramientas que presta el conocimiento de la gramática y de la historia, se abordan los más arriesgados problemas de atribución, de autenticidad y de interpretación. El caso más significativo es el de Lorenzo Valla (Roma, 1407-1457) y el famoso documento de la donación de Constantino, el *Constitutum Constantini*. Valla analizó en profundidad el texto y lo comentó profusamente. En los capítulos XII, 38 a XXII, 69, en especial, lo estudió desde un punto de vista filológico y demostró que el documento no fue escrito en época de Carlomagno, de la que se suponía databa el texto conservado, pues ni sus formas sintácticas, morfológicas ni léxicas correspondían a aquella época.

Pero fue el siglo XIX y, en particular, el filólogo alemán Karl Lachmann (1793-1851) quien renovó profundamente el método de la reconstrucción y autentificación de textos. Lachmann lo fundamenta en tres operaciones esenciales: la *recensio*, la *emendatio* y la *constitutio textus*. Es decir, primero, la colación de todos los testimonios y la determinación de las relaciones y filiación entre ellos (plasmada en una especie de árbol genealógico, el *stemma*), luego la determinación del *arquetipo* o ascendiente más próximo al original perdido y, por último, la constitución del probable texto original, mediante una delicada operación de restauración del texto (*divinatio*) basada en el *usus scribendi* del autor y en el *iudicium* del editor. Aunque el método lachmanniano logró enseguida amplia difusión en los ambientes académicos europeos, también encontró pronto no pocos impugnadores. El más crítico fue el francés Joseph Bédier (1864-1938), quien, tras examinar la transmisión de distintas obras literarias y sus estemas, observó que, a pesar de las más o menos complejas ramificaciones que presentaban, éstas se reducían siempre a una estructura binaria, a dos ramas esenciales, lo que hacía muy difícil decidir el valor de una rama sobre la otra. En consecuencia, era necesario elegir dando prioridad a uno de los testimonios por encima de los demás. Ante esa situación, Bédier proponía sencillamente el retorno a un solo manuscrito, al *bon manuscrit*, al cual habría que depurar sólo de los errores evidentes para editar la obra. Tales planteamientos los llevó a la práctica en su edición de la *Chanson de Roland*, realizada sobre el códice de Oxford y publicada en 1921. No hace falta decir que este método ha tenido y sigue teniendo numerosos seguidores y adeptos.

Hacia los años treinta del s. XX se produce, sobre todo en Italia, una importante renovación en este campo teórico de la filología. Nuevos estudiosos tratan de introducir aires nuevos en la rigidez metodológica imperante, entre el dogmatismo lachmanniano y el escepticismo bederiano. La propuesta será la de combinar el rigor estemático con el estudio de la historia de la tradición textual de la obra que se pretende editar. Los testimonios de esa tradición serán así analizados y valorados individualmente, como producto de un determinado contexto cultural, y no sólo como portadores de errores y variantes. Ese estudio nos dirá mucho de la calidad de la copia, de la competencia del copista, la fiabilidad del escritorio o el taller donde se produce, la supervisión o no del autor, etc., datos todos muy importantes para decidir el valor estemático del testimonio analizado. Ese planteamiento resultó fundamental para las obras medievales, que han tenido un proceso de producción y de transmisión muy diferente a las obras de la antigüedad grecolatina.

En Inglaterra, por su parte, el complejo estudio de la tradición textual de las obras de Shakespeare condujo desde principios del siglo XX a un importante desarrollo de la filología en lengua vulgar, aplicada además, no específicamente a los manuscritos, sino a los textos impresos. Para los problemas que ahora se planteaban, no servían bien los supuestos lachmannianos, pues, frente a los textos de la antigüedad, los de Shakespeare habían tenido un proceso de transmisión bien distinto. Ante esa situación, la teoría que alcanzó una mayor difusión fue la del método genealógico del *copy-text* o *texto-base*, formulada primero por Walter W. Greg para las obras de Shakespeare, y luego extendida a obras de las literaturas inglesa y americana modernas, por críticos como Fredson Bowers o Philip Gaskell. En esencia, postula esta teoría que, siendo siempre el objetivo último la restitución del texto conforme a la voluntad última del autor, la edición crítica de una obra se hará a partir de un texto concreto, texto elegido que se denomina *manuscrito* o *texto de base*. Ese texto pudiera ser la *princeps*, que recoge la versión sustantiva del manuscrito original y fija las variantes accidentales (descuidadas o inexistentes en aquél), aunque no recogería las variantes de autor que haya añadido éste en una segunda edición corregida. Por eso, sería preferible esta segunda edición (o la primera añadiéndole éstas). Lo que no sería procedente es adoptar una tercera edición no revisada por el autor, aunque fuera la última en vida de éste. En definitiva: se trata de acercarse a la voluntad última, que no está recogida del todo en el manuscrito original porque ha dejado algunos detalles pendientes para los impresores (grafías, titulillos, cuestiones accidentales).

En España, los progresos más importantes que se dieron en el campo de la edición crítica se deben a la Escuela de Filología Española, a su maestro Ramón Menéndez Pidal, a varios de sus primeros discípulos, como A. G. Solalinde, Tomás Navarro Tomás, Américo Castro, Rafael Lapesa, y a muchos posteriores. Aunque no ha quedado propiamente ninguna resonante elaboración teórica ni un compacto corpus de doctrina, han sido muchas las ediciones realizadas de obras de la Edad Media y del Siglo de Oro, del *Cantar de Mio Cid* a Lope de Vega. El conocimiento de la tradición textual, de la historia y de la lengua del autor y su época, han sido los criterios que han regido la mayoría de esas ediciones. Importante ha sido la aportación al romancero y las crónicas, que plantean problemas de edición muy especiales, de transmisión oral y de multitud de redacciones.

En los últimos años se está produciendo una gran renovación en el ámbito de la edición de textos. Las dos líneas principales que la han marcado han sido: la individualización de los problemas y el estudio de la imprenta. En cuanto a la primera, se ha prestado una mayor atención a los testimonios concretos y particulares de la transmisión textual, que se estudian y analizan desde múltiples puntos de vista en su materialidad y en su historia, y no sólo como portadores de variantes. Se estudia más el autor y su contexto, y la relación con toda su obra. En Italia se ha fomentado así la llamada "filología de autor" y desde Francia se ha extendido la "crítica genética", preocupada por la transformación del texto desde el ámbito privado del autor y su entorno al ámbito público de la edición, pasos que muchas veces pueden explicarse

por las notas, borradores, apuntes, cartas, pruebas de imprenta y correcciones del autor, que ahora son objeto de estudio. La crítica genética estudia así el paso del texto desde una situación (*statut*) autobiográfico y privado a un estatuto alográfico y público, de lo escrito a lo impreso, de la "idea" al texto literario y a sus "transformaciones textuales". Su objetivo primordial es la reconstrucción del *avant-texte*, para lo que recurre al llamado *dosier genético*, que comprende tanto los materiales propiamente genéticos (notas, apuntes, correspondencia, borradores) como otros documentos que contienen información exterior a la obra (cartas, biblioteca personal, contratos, documentos visuales y sonoros).

En segundo lugar, se ha avanzado mucho en el conocimiento y valoración de los textos impresos, la "filología dei testi a stampa" o "bibliografía textual" o "material", que puede definirse como el conjunto de conocimientos históricos, teóricos y técnicos que se desarrollan en torno a la transmisión de los textos impresos. Con la imprenta, como sabemos, cambia la condición de los testimonios y la tipología de los errores. En la ejecución de la copia intervienen ahora muchas más personas que en la etapa manuscrita: el autor que presenta su autógrafo, un copista que hace el llamado original de imprenta, el impresor, el cajista, el corrector. Aparte luego las censuras y aprobaciones. El cajista compone con los tipos al revés, se producen accidentes mecánicos, el entintado puede ser falto o sobreabundante. Todo esto hace que al editar textos impresos (la mayoría de nuestros clásicos del Siglo de Oro) haya que actuar con especial cautela y tener en cuenta esas eventualidades.

En España la publicación de la *Pragmática* de 1558, en Valladolid, resultó decisiva para la producción y circulación de libros, por cuanto supuso un mayor control y vigilancia. Si, por un lado, centralizaba definitivamente en el Consejo Real la concesión de licencias de impresión, por otro establecía todo un protocolo que debía seguir el libro: un escribano del Consejo señalaba y rubricaba cada hoja del original aprobado, el cual, una vez realizada la impresión, se volvía a llevar al Consejo con algún ejemplar de los impresos, con el que ahora se cotejaba. Al frente del libro había de colocarse la licencia, la tasa y privilegio, si lo hubiere, además de los nombres de autor e impresor, y lugar de la impresión.

Por último, los grandes avances tecnológicos que estamos viviendo en la nueva era de la informática están teniendo también gran repercusión en el campo de la filología y de la edición. Durante las últimas décadas, la informática ha venido siendo una herramienta que se utiliza con provecho también por la crítica textual. Operaciones mecánicas, como la elaboración de concordancias y de índices, aparte de las ventajas que en sí mismo tiene un programa de tratamiento de textos, que permite archivar, desplazar o corregir un texto con gran facilidad, prestan obviamente grandes posibilidades al proceso de edición.

Novedad apreciable ha sido la aparición de nuevos formatos y soportes del texto. Así, junto al tradicional formato impreso y manuscrito, contamos ya con la inmensa realidad del formato electrónico, tanto en cederrón como, sobre todo, en la red. Seguramente no se producirá nunca la sustitución de unos soportes por otros y convivirán durante mucho tiempo el libro de papel y el libro electrónico y virtual. Pero, sin duda, el horizonte se ha ampliado enormemente. Importantes colecciones de textos han sido vertidas, se vierten cada día, al formato electrónico. La primera empresa realizada con éxito fue la del Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles (ADMYTE, 1992), que ofreció simultáneamente las reproducciones facsímiles y la trascripción de más de una cincuentena de textos de los siglos XV y XVI.

A través de la red se pueden conocer ya los catálogos de prácticamente todas las bibliotecas del mundo. Y cada vez son más copiosos los materiales digitalizados de sus fondos bibliográficos. La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, de la Universidad de Alicante, o la Biblioteca Nacional de España, entre nosotros, ofrecen el acceso a varios miles de obras clásicas digitalizadas. Muchas universidades (Alcalá, Valencia, Navarra, UNED, etc.) e instituciones (Real Academia Española, CSIC, Instituto Cervantes) ofrecen una amplia y variada información sobre temas filológicos a través de la red.

La edición informática está abriendo grandes perspectivas, pues permite poseer en pantalla un gran número de instrumentos documentales. Es posible acceder simultáneamente a la trascripción diplomática y al facsímil del correspondiente manuscrito o impreso de una obra, y puede tenerse a la vista la trascripción de todos los testimonios. Al mismo tiempo, cabe la posibilidad de disponer, no sólo de los testimonios, sino también de todo tipo de documentos que tienen que ver con el texto: fuentes, bibliografía, índices, documentos históricos, etc. La gran novedad que se dibuja en el horizonte es, en efecto, la del hipertexto.

2. La comprensión del texto

Parece obvio afirmar que la primera información que exige la recta comprensión de una obra es la lingüística, es decir, el conocimiento preciso de la lengua en que aquélla está escrita y del grado de fidelidad o desvío que manifiesta respecto de la que puede ser considerada la norma del momento. Esa información se hace más necesaria cuanto más alejadas en el tiempo se encuentren las obras que estudiamos. Las gramáticas de la época, las historias de la lengua, los diccionarios y léxicos, serán al caso las fuentes de información que mejor pueden ayudarnos en nuestro cometido.

Uno de los instrumentos más útiles en esta tarea son los diccionarios y léxicos. Suelen responder estos a criterios muy diversos y pueden tener por objeto inventariar, por ejemplo, los términos de una jerga, de un dialecto, de una época, de un autor, o bien recoger todo el caudal léxico de una lengua, ya desde su evolución diacrónica (diccionarios históricos y etimológicos), ya desde su uso normativo.

A fines del siglo XV encontramos los primeros repertorios léxicos de la lengua española, aunque lo que vienen a ofrecer todos es un registro de equivalencias con el latín, como el *Universal vocabulario en latín y en romance* de Alonso de Palencia, o el *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* y el *Vocabulario de romance en latín* de Antonio de Nebrija. De ambos autores hay ediciones modernas, que pueden consultarse sin dificultad:

Universal vocabulario en latín y en romance collegido por el cronista Alfonso de Palencia (Sevilla, Pablo de Colonia, 1490), ed. facsímil. Madrid, Comisión Permanente de la Asociación de Academias de la Lengua Española, 1967, 2 vols.

Antonio de Nebrija, *Vocabulario español-latino (Salamanca, 1495?)*, ed. facsímil de la Real Academida Española [1951], Madrid, Arco/Libros, 1989.

En los siglos XVI y XVII predominan los vocabularios bilingües o trilingües, en los que, confrontado con otras lenguas, queda parcialmente inventariado el léxico castellano:

Pedro de Alcalá, *Vocabulista arávigo en letra castellana*, Granada, 1505.

Juan Lorenzo Palmireno, *Vocabulario del humanista*, Valencia, 1569.

Dictionario, coloquios o diálogos en quatro lenguas, flamenco, francés, español e italiano, Amberes, 1569.

Cristóval de las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas Toscana y castellana*, Sevilla, 1570.

Alfonso Sánchez de la Ballesta, *Dictionario de vocablos castellanos, aplicado a la propiedad latina*, Salamanca, 1587.

Richard Percyvall, *A Dictionary in Spanish, English and Latine*, Londres, 1591.

Henricus Hornkens, *Recueil de dictionaires francoys, espaignolz et latins*, Bruselas, 1599.

Jean Pallet, *Diccionario muy copioso de la lengua española y francesa*, París, 1604.

Girolamo Vittori, *Tesoro de las tres lenguas, francesa, italiana y española*, Colonia, 1606.

César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, París, 1607.

Sólo referido a la lengua española, se publica en 1611 el *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias Horozco, el más importante y rico inventario léxico de la época clásica. Hay diversas ediciones recientes:

Sebastián de Covarrubias Orozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Felipe C. R. Maldonada, revisada por Manuel Camarero, Madrid, Castalia, 1994.

Sebastián de Covarrubias Horozco, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición integral e ilustrada de I. Arellano y R. Zafra, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006 (con DVD documental).

Muy útiles e interesantes para el entendimiento de muchas obras de la época, resultan asimismo los vocabularios de refranes o de hablas jergales, por ejemplo:

Gonzalo Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (ed. V. Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992).

Vocabulario de germanía de Juan Hidalgo, en sus *Romances de Germanía* (Barcelona, 1609; ed. John M. Hill, Bloomington, 1945).

Ya en el siglo XVIII aparece el importantísimo *Diccionario de Autoridades o Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, publicado en Madrid en 1726-1739, del que en última instancia han ido derivando con sus correspondientes actualizaciones los sucesivos diccionarios de la Real Academia Española, que ha patrocinado también su impresión facsimilar:

Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, Edición facsímil, Madrid, Gredos, 1969, 3 vols.

En el siglo XIX se compusieron algunos diccionarios etimológicos, de desigual factura e interés:

Ramón Cabrera, *Diccionario de etimologías de la lengua castellana*, Madrid, 1837, 2 vols.

Pedro Felipe Monlau, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Madrid, 1856.

Roque Barcia, *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, Madrid, 1880-1883, 5 vols.

La obra magna en este campo es el:

Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico de Joan Corominas y José Antonio Pascual (Madrid, Gredos, 1980-1985).

Un lugar próximo al de los léxicos de autor tradicionales ocupan las concordancias de obras singulares o de la producción completa de un autor. Hans Flasche subrayó en su momento la importancia de tales trabajos para las tareas filológicas [H. Flasche y G. Hofmann, *Konkordanz zu Calderón*, Hildesheim, 1980, 2 vols.]:

> Y es aquí justamente, en la futura preparación de ediciones dignas de crédito, donde la concordancia está destinada a prestar relevantes servicios (...) La investigación calderoniana, en virtud de esta concordancia establecida electrónicamente, dispone ahora de un instrumento de valor inestimable en todos sus campos y objetivos, ya se trate de lingüistas, especialistas de la literatura, teólogos, filósofos, historiadores o sociólogos. Se está, pues, en condiciones de comprobar rápidamente una cita, contemplar con exactitud y precisión toda la riqueza léxica de Calderón, realizar una amplia crítica textual, comentar el mundo ideológico.

Con el paso del tiempo, este tipo de trabajos se han visto un tanto desplazados por procedimientos de búsqueda más precisos y avanzados que han aportado las nuevas tecnologías. No obstante, son muchas las obras y autores de la literatura española que cuentan con aprovechables estudios de concordancias, como el *Cantar de Mio Cid*, el *Libro de Apolonio*, el *Libro de buen amor*, el Arcipreste de Talavera, *Celestina*, Garcilaso de la Vega, Santa Teresa, El *Quijote*, Calderón, Bécquer, García Lorca, etc.

En cuanto a aspectos gramaticales, pueden ser valiosas muchas de las observaciones que ofrecen las gramáticas antiguas, coetáneas muchas veces de los textos que estudiamos. Pueden tenerse en cuenta las que a continuación se relacionan, referidas fundamentalmente a los siglos XVI y XVII:

Gramática que nuevamente hizo el maestro Antonio de Lebrixa sobre la Lengua Castellana. Salamanca, 18 de agosto de 1492.

Antonio de Nebrija, *Reglas de orthographia en la Lengua Castellana*, Alcalá, 1517 (ed. A. Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1980).

Tractado de Orthographia y accentos en las tres lenguas principales, aora nuevamente compuesto por el bachiller Alexo Vanegas. Toledo, 1531 (ed. facs. de Lidio Nieto, Madrid, Arco Libros, 1986).

Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua* (h. 1535) (ed. Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1990).

Ambrosio de Morales, *Discurso sobre la lengia castellana*, como prólogo al *Diálogo de la dignidad del hombre* de F. Pérez de Oliva, en *Obras que F. Cervantes de Salazar ha hecho, glosado y traducido*, Alcalá de Henares, Brócar, 1546; 2ª ed., en *Obras del Maestro F. Pérez de Oliva con algunas de Ambrosio de Morales*, Córdoba, Ramos Bejarano, 1586 (Valeria Scorpioni, "Il *Discurso sobre la lengua castellana* di Ambrosio de Morales: un problema di coerenza", *Studi Ispanici*, 1977, 177-94).

Util i breve institution para aprender los principios i fundamentos de la Lengua Hespañola, Lovaina, Bartolomaeus Gravius, 1555 (ed. facs. de Antonio Roldán, Madrid, CSIC, 1977).

Gramática castellana. Arte breve y compendiosa para saber hablar y escrevir en la lengua Castellana congrua y deçentemente. Por el Licenciado Villalón. Amberes, 1558 (ed. facs. Constantino García, Madrid, CSIC, 1971).

Gramática de la lengua vulgar de España, Lovaina, 1559 (ed. facs. R. de Balbín y A. Roldán, Madrid, CSIC, 1966).

Il paragone della lingua toscana et castigliana, di M. Gio[vanni] Mario Alessandri d'Urbino. Nápoles, 1560.

Juan de Robles, *Cartilla menor para enseñar a leer en Romance, especialmente a personas de entendimiento en letra llana, conforme a la propiedad de dicha lengua*. Alcalá, 1564.

Baltasar de Sotomayor, *Gramática de la Lengua Francesa*. Alcalá de Henares, Pedro de Robles y Francisco de Comellas, 1565.

Giovanni Miranda, *Osservationi della Lingua Castigliana*. Venecia, 1566 (Maitena Echebarría, "Las *Osservationi della lingua castigliana* de G. Miranda", *Letras de Deusto*, 19 (1989), 105-28).

Libro de alabanças de las lenguas Hebrea, Griega, Latina, Castellana y Valenciana. Copilado por Martín de Viziana, y consagrado al Illustre Senado de la Inclyta y coronada ciudad de Valencia. Valencia, Juan Navarro, 1574.

Juan López de Velasco, *Orthographia y pronunciación castellana*, Burgos, 1582 (José Mª Pozuelo Yvancos, *López de Velasco en la teoría gramatical del siglo XVI*, Universidad de Murcia, 1981).

Antonio del Corro, *Reglas Gramaticales para aprender la Lengua Española y Francesa confiriendo una con la otra*, Oxford, Ioseph Barnes, 1586 (ed. Lidio Nieto Jiménez, Madrid, Arco Libros, 1988).

De la Antigua Lengua, poblaciones y comarcas de las Españas, en que de paso se tocan algunas cosas de la Cantabria. Compuesto por el Licenciado Andrés de Poça, natural de la ciudad de Orduña y avogado en el muy noble y leal Señorío de Vizcaya. Bilbao, 1587.

Gonzalo Correas, *Arte de la lengua española castellana* (1627) (ed. E. Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954).

Puede verse, como estudio general, Antonio Ramajo Caño, *Las gramáticas de la lengua castellana desde Nebrija a Correas,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1987.

Pero lo que más nos servirá para entender mejor los textos antiguos será el conocimiento de la historia de la lengua. Tendremos que recurrir entonces a estudios generales y, en ocasiones, a trabajos monográficos. Entre los principales, podemos citar.

Ramón Menéndez Pidal, *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa Calpe, 1940.

—, *Historia de la Lengua española*, ed. Diego Catalán, Madrid, Fundación Ramón-Menéndez Pidal y Real Academia Española, 2005, 2. vols.

Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1981.

—, *Estudios de morfosintaxis histórica del español*, ed. R. Cano y Mª Teresa Echenique, Madrid, Gredos, 2000.

Rafael Cano (coord.), *Historia de la lengua española*, Barcelona, Ariel 2004.

Rolf Eberenz, *El español en el otoño de la Edad Media. Sobre el artículo y los pronombres*, Madrid, Gredos, 2000.

Hayward Keniston, *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century*, Chicago, University of Illinois Press, 1937.

Ralph Penny, *Gramática histórica del español*, ed. española a cargo de J. Ignacio Pérez Pascual, Barcelona, Ariel, 2001.

Juan Antonio Frago García, *Historia del español de América*, Madrid, Gredos, 1999.

M.ª Teresa Echenique y Fco. J. Satorre (eds.), *Historia de la pronunciación de la lengua castellana,* Valencia, Tirant Humanidades, 2013.

3. La interpretación del texto

A la configuración de la obra literaria, contribuye de manera especial la sistematización teórica de los hechos literarios vigente cuando la obra se escribe. Tales formulaciones teóricas nos revelan el orden latente de los géneros y códigos literarios en distintas situaciones históricas. Por eso, su conocimiento y estudio en relación con las obras particulares puede ser del mayor interés filológico.

La retórica, como es sabido, domina la cultura occidental prácticamente desde la antigüedad hasta fines del siglo XVIII y sus pautas rigen poderosamente la composición de la obra literaria. Es conveniente, por tanto, conocer esas pautas y dar cuenta de ellas en la obra que estudiamos o comentamos.

La Edad Media fue una de las épocas en que la creación literaria mantuvo un mayor grado de dependencia respecto de los principios retóricos. Tanto la poesía como la prosa eran tenidas por sendas formas de elocuencia, que, como el propio discurso hablado, estaban regidas por una serie de normas y técnicas, las cuales se habían perfeccionado extraordinariamente en la antigüedad clásica.

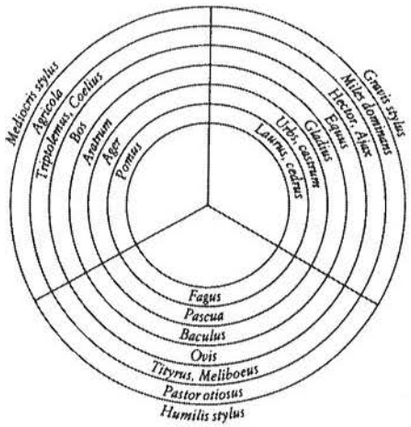
Para el conocimiento de esos preceptos teóricos que se verán reflejados en las obra literaria medieval, el más completo repertorio sigue siendo el de Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge* (París, 1924), donde se editan y analizan las principales *artes poetriae* medievales. Entre los estudios más representativos, cabe citar la obra clásica de E. Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (tras. esp., México, 1955, 2 vols.), o el análisis histórico de James J. Murphy, *La retórica en la Edad Media* (trad. esp., México, 1986). En general, con respecto a toda nuestra literatura antigua, la obra que mejor puede servirnos para desvelar sus pautas retóricas es seguramente la de Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria* (trad. esp., Madrid, 1975), donde se hallan recogidos de manera clara y ordenada los principios que dejó establecidos la retórica clásica.

Conforme a los tratados clásicos que sistematizaron la disciplina (la *Retórica* de Aristóteles, el *De oratore* de Cicerón o las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano), puede decirse que la retórica comprende cuatro partes: la *inventio* o búsqueda de los argumetos que se van a desarrollar en el discurso; la *dispositio*, que trata del orden en que aquellos argumentos han de ser expuestos; la *elocutio*, que dictamina sobre la manera de exponerlos del modo más claro y persuasivo; y la *actio*, que se refiere propiamente a la oratoria y trata de la entonación, los gestos, la declamación.

Este esquema de la expresión oratoria fue asimismo adaptado y aplicado a los diferentes modos de expresión literaria, cuyo análisis se fue configurando sobre la base de tres nociones principales: los *géneros*, los *estilos* y las *figuras*. De ese modo, la composición y el análisis de las obras exigía, primero, distinguir el género y, luego, definir los procedimientos de invención, disposición y elocución propios de cada uno de aquéllos.

La noción de género, fundamental en toda la literatura, se ha ido ensanchando a lo largo del tiempo, aunque, en líneas generales, puede afirmarse que todos los períodos clásicos han mantenido una clasificación normativa, establecida sobre la distinción de cuatro géneros principales (lírica, épica, dramática y didáctica) y, dentro de ellos, un largo número de subgéneros y divisiones. Con todo, no es lo más decisivo de la aportación retórica el haber establecido una clasificación de los géneros –cuya virtualidad, por lo demás, se ha visto sistemáticamente discutida a partir del idealismo crítico–, sino el haber afirmado la noción de género en sí, como tal realidad literaria objetiva, y haber sostenido que para cualquier materia existe un cuadro formal determinado, con sus reglas, su estructura, su estilo, que el escritor debe aceptar.

En ese orden de cosas, bien se advierte que la noción de género es inseparable de la de estilo. A cada género corresponden unos modos de expresión dados y rigurosamente definidos, los cuales determinan no solamente su composición, sino también su vocabulario, su sintaxis y su "ornato".



Los antiguos distinguían ya tres estilos principales: simple, templado o medio y sublime. Los comentaristas de la baja latinidad encontraron los modelos de esos tres estilos en las tres obras mayores de Virgilio (*Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*) y los representaron figurativamente en la llamada "rueda de Virgilio".

En ese esquema, los diferentes círculos del gráfico indican la condición social correspondiente a cada uno de los tres estilos, con los individuos, los animales, los instrumentos, los lugares y las plantas que conviene atribuirles. A cada estilo, pues, corresponde una determinada condición social (*miles dominans*, *agricola*, *pastor otiosus*), representada por un personaje tipo (Hector, Coelius, Tytirus) y definida por una serie diversa de instrumentos, lugares y animales propios (*gladius, castrum, equus*; *aratrum, ager, bos*; *baculus, pascua, ovis*).

Por otra parte, los diferentes estilos se definen también por el empleo de las *figuras*. Se entiende por éstas unos modos particulares de expresión, más vivos que los del lenguaje ordinario y destinados a hacer más sensible la idea que se quiere representar –por medio de una imagen o una comparación, por ejemplo– o a llamar más poderosamente la atención del oyente, ya mediante su formulación más precisa, ya mediante la introducción de algún elemento sorprendente y original.

Desde lo antiguo, se ha transmitido, así, un amplio inventario de figuras que los gramáticos y preceptistas de las diferentes épocas no han dejado de ensanchar a lo largo del tiempo y cuya nomenclatura, a la vez, se ha ido haciendo progresivamente más compleja y oscura (la mezcla de vocablos griegos y latinos en la terminología ha sido, sin duda, uno de los principales factores responsables de ese cierto confusionismo).

Vienen a distinguirse comúnmente cuatro clases principales de figuras: *de dicción*, *de construcción*, *de pensamiento* y *de palabra* (o *tropos*). Las dos primeras suelen estudiarse bajo el epígrafe común de *figuras de dicción o de lenguaje*; para las de dicción propiamente (esto es, las que se refieren al aspecto puramente fónico de la palabra), se reserva el término *metaplasmos*. Tendríamos, pues, la siguiente clasificación:

A) *Figuras de dicción*:

a) *metaplasmos*: cada una de las varias alteraciones que experimentan los vocablos en su estructura fónica habitual, ya sea por adición (prótesis, epéntesis, paragoge: "morir se quiere Alexandre de dolor de *coraçone*"), por supresión (aféresis, síncopa: *odíferas* por *odoríferas*; apócope: "do fue bautizado el *fi* de María"), por transposición (metátesis: *bulras* por *burlas*) o por contracción de sonidos (crasis, sinéresis);

b) *figuras de construcción*: modificaciones que afectan a la palabra al integrarse en el orden sintáctico (anáfora:"*Aquel* con quien Júpiter tovo tal zelo, / *aquel* con fortuna bien afortunado, / *aquel* en quien cabe virtud e reinado"; epanalepsis:"*Amores* me dieron corona de *amores*"; reduplicación: "con mis penas *desiguales* / *desigual* gozo sostienes"; conversión: "ca *si muriera* al nasçer, / o nasçido *si muriera*"; paronomasia: "porque mi *vida* más *pene* / la *pena* sin bien *avida*"; hipérbaton: "*a la moderna bolviéndome rueda*", pleonasmo:"*de los sus ojos llorando*").

B) *Figuras de pensamiento*: afectan a la forma de las ideas mismas (epifonema, gradación, antítesis, reticencia, hipérbole, prosopopeya, lítotes, apóstrofe, exclamación, interrogación, etc.).

C) *Tropos*: cambios de sentido que experimenta la palabra dentro del discurso (metáfora, sinécdoque, metonimia).

Sobre ese esquema de clasificación de figuras, la retórica establece también su teoría del *ornatus*, y distingue: un *ornatus facilis*, caracterizado por el empleo de los "colores retóricos", que son las figuras de dicción y de pensamiento; y un *ornatus difficilis*, caracterizado por el empleo de los tropos.

Pero la retórica no consiste sólo en lo que podríamos llamar una gramática de la expresión, de la que se ocuparía particularmente la *elocutio*, sino que es también en sentido amplio un tratado de la composición literaria, objetivo al que se encaminan en concreto la *inventio* y la *dispositio*.

La *inventio* es, en efecto, una parte de la retórica que, más que de la pura "invención" del tema –que se supone ya preexistente–, de lo que se ocupa es de los procedimientos que permitan desarrollarlo, para lo cual suministra unos modos de presentación del tema e incluso algunas ideas o motivos ya establecidos que puedan ilustrarlo.

El procedimiento básico de la *inventio* es la *amplificatio*, la cual presenta una gran variedad de modalidades de desarrollo, como la interpretación, la prosopopeya, la descripción, etc. La *interpretación* es un recurso amplificativo consistente en la acumulación de palabras en torno a la idea que quiere expresarse, ya por *enumeración*, ya por *repetición*. La *prosopopeya* consiste en la representación personificada de seres inanimados o ausentes. La *descripción* es la forma más característica de la amplificación y la mejor codificada en los tratados retóricos, que distinguen una gran variedad de modalidades (descripción de personas, objetos, lugares) y todo un sistema de partes en las que aquélla debe ir fijándose (así, por ejemplo, para el retrato de personas o la descripción de ciudades, la retórica ofrecía unos modelos perfectamente esquematizados).

A estos procedimientos de presentación de las ideas hay que añadir también la amplia categoría de los temas y motivos ya preestablecidos, que igualmente suministraba la invención. Se trataba de una serie extensa de lugares comunes (*topoi*) que el autor del discurso tenía que ir colocando en un lugar determinado y conveniente de éste, y desarrollar según la fórmula retórica correspondiente.

Existían unos tópicos para la introducción (exordio) y otros para la conclusión: siempre se trataba de fórmulas de modestia, de presentación o de recapitulación final, a través de las cuales se pretendía ganar el ánimo del lector y atraerlo hacia el tema. Otros tópicos, a su vez, dependían del género del discurso: así, la tópica de consolación para el discurso demostrativo (meditación sobre la muerte, fugacidad del tiempo, vanidad de las cosas terrenas, etc.). Hay también una tópica histórica, que no viene dictada por la retórica sino transmitida por la tradición, pero que también acabará por incorporarse al repertorio de los medios de invención. De esa naturaleza son los tópicos de las edades y los lugares perfectos (Edad de Oro, Campos Elíseos), o los que se refieren a las relaciones básicas de la vida, como el amor o la amistad.

Una vez halladas y presentadas las ideas, sólo queda atender a su más conveniente distribución en el discurso, tarea que competía a la *dispositio*. En este punto y referido a la pieza oratoria, la antigua retórica distinguía una serie de partes principales, como eran el *exordio*, la *división*, la *confirmación*, la *refutación* y la *conclusión*. Repartición que, trasladada al discurso en general, nos lo muestra configurado en una elemental distribución en tres partes (principio, medio y fin), a las que corresponden funciones diferentes: "El discurso muestra una tripartición en principio, medio y fin. Teniendo principio y fin su función principal es el contacto con el público, en la medida en que la parte inicial establece el contacto con el mismo y la final quiere asegurar el efecto del discurso en el auditorio. El medio está dedicado a la materia propia" (H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1975, p. 411).

Con todo este trabado sistema que constituye su programa y campo de estudio, la retórica se manifiesta, pues, como una sólida y firme disciplina científica. La amplitud de sus observaciones, la profundidad de sus análisis, la precisión de sus definiciones y el rigor de sus clasificaciones constituyen, en efecto, un estudio sistemático de los recursos del lenguaje que no tiene parangón con otras disciplinas legadas por la antigüedad.

Hasta bien entrado el siglo XVIII, la retórica será una disciplina normativa plenamente acatada, asimilada y aplicada. Era el fundamento de la construcción de todo discurso, pero también pasó a ser el soporte formal de la creación literaria. Enseñada exhaustivamente en las escuelas, fue utilizada en la práctica no sólo por los juristas y predicadores –los agentes principales del discurso oratorio–, sino también por escritores de toda condición. Por ese motivo, el conocimiento de la retórica será primordial para el estudio de las creaciones literarias, prácticamente hasta el Romanticismo. Sus clasificaciones, sus reglas y sus normas explicarán y aclararán siempre la estructura y el estilo de la obra literaria.

4. Las referencias culturales del texto

Aparte de sus componentes artísticos, la obra literaria en cuanto hecho de comunicación es portadora también de una serie variable de referencias y de contenidos culturales muy diversos: alusiones históricas, geográficas, religiosas, científicas, etc. Las obras más próximas a nosotros, con las que compartimos en el tiempo un mismo ámbito cultural y una misma imagen del mundo, no presentan, en términos generales, grandes dificultades de desciframiento.

Sin embargo, no suele ocurrir así con las obras del pasado, las cuales vienen a reflejar unas nociones culturales y una idea del saber ya bastante diferente. Se acentúan en esos casos las dificultades y es necesario un mayor esfuerzo para reconstruir aquel mundo de ideas. Es preciso entonces una detenida búsqueda en las distintas áreas del saber para precisar el significado exacto de la mención, pongamos por caso, de un personaje, de un lugar, de un concepto teológico o moral, de una planta, de un utensilio de trabajo, etc., por no hacer cuenta del infinito rosario de citas de la antigüedad clásica que tan tesoneramente ha ido desgranando la literatura occidental de todas las épocas.

Como es notorio, unas veces tales conceptos y referencias vienen aducidos de una manera espontánea y hasta vivencial por parte del autor, pero otras muchas son material de acarreo y prestado que le llega por muy distintas veredas. Una de ellas, que permite tener al alcance sistematizados y compendiados los lugares comunes de aquella cultura, es la de las enciclopedias o sumas, de enorme circulación durante la Edad Media y el Siglo de Oro.

Prácticamente hasta el siglo XVII son todas enciclopedias sistemáticas que poseen el valor de auténticas "bibliotecas" y recogen sumariamente todas las manifestaciones del saber. En el siglo XVII pasan ya a recubrir campos más específicos, como la historia, la genealogía, la biografía o la crítica (como los diccionarios de Moreri o de Bayle). A partir del siglo XVIII se producirá un profundo cambio en la orientación del saber, que acabará con el viejo enciclopedismo, y se cobrará entonces una clara conciencia de que todos los inventarios conocidos sólo reflejan un cúmulo de nociones caducas que es necesario revisar y actualizar desde los nuevos supuestos de las ciencias experimentales y de la libertad de pensamiento. Tal es el espíritu que guiará a D. Diderot y J. D'Alambert en la famosa *Encyclopédie ou Dictionnaire raisoné des sciences, des arts et des métiers* (París, 1751-1780).

En realidad, las primeras muestras de estas sistematizaciones enciclopédicas las había dado la propia antigüedad clásica con obras de Varrón, Suetonio, Plinio el Viejo, Plutarco, Aulo Gelio o Macrobio.

Sin embargo, es a comienzos de la Edad Media, con las obras de Boecio o Casiodoro, cuando se introduce en ese género de escritos un cierto orden en la recopilación y clasificación de las materias.

El ávido fervor que por este saber enciclopédico manifestó la cultura clerical de la Edad Media, propició que gozaran de enorme popularidad y difusión obras como las *Etimologías* de San Isidoro, el *De rerum naturis et verborum proprietatibus* de Rabano Mauro, el *Speculum maius* de Vicente de Beauvais o el *De proprietatibus rerum* de Bartolomé de Glanville, por sólo citar unas muestras:

> Isidoro de Sevilla, *Etimologiae*, ed. Lindsay, Oxford, 1911.
> San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. bilingüe por J. Oroz Reta, Madrid, BAC, 1982, 2 vols.
> Vincent de Beauvais, *Speculum maius*, Douai, 1624.
> (Puede verse J. Fontaine, *La pensée encyclopédique au Moyen Age*, Neuchatel, 1966).

Entre los escritos en lengua vulgar, alcanzó gran notoriedad *Le Livre du Trésor* de Brunetto Latini, en el siglo XIII, tal vez la obra más representativa del género, en cuanto trata de compendiar y sistematizar rigurosamente todo el saber de la época (Brunetto Latini, *Livres dou tresor*, ed. Francis J. Carmody, Berkeley, 1948).

Otros tratados adoptan, por ejemplo, la forma de descripciones geográficas, a través de las cuales dan cuenta de todo tipo de noticias y novedades más o menos extraordinarias y maravillosas:

> *Libro del conosçimiento de todos los reynos e tierras e señoríos que son por el mundo*, ed. Marcos Jiménez de la Espada, Madrid, 1877; reimp. en Barcelona, Ediciones El Albir, 1980; ed. facsimilar y estudio del ms. Z, por Mª Jesús Lacarra, Mª del Carmen Lacarra y Alberto Montaner, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1999.
> Juan de Mandeville, *Libro de las maravillas del mundo*, pról. de J. E. Martínez Ferrando, Madrid, Col. Joyas Bibliográficas, 1958-1960, 2 vols.
> Jean de Vignay, *Les merveilles de la terre d'Outremer*, ed. D. A. Trotter, Exeter, 1990.

Otro género peculiar es el de los tratados que describen, a veces desde un punto de vista alegórico y moral, todo un catálogo de animales y bestias, en gran parte fantásticos y legendarios. La fuente principal de estos escritos (algunos de los cuales fueron compuestos por Hugo de San Víctor, Philippe Thaon o Guillaume le Clerc) fue la obra conocida con el título de *Phisiologus*, un tratado de ciencias naturales que contiene la descripción de unos cincuenta animales, plantas y minerales, así como de sus respectivos valores simbólicos:

Physiologus Latinus, ed. Francis J. Carmody, París, 1939.
Le Bestiaire de Philippe de Thaun, ed. E. Walberg, Lund-París, 1900.
F. McCulloch, *Medieval Latin and French Bastiaries*, Chapell Hill, 1962.

Otra modalidad, en fin, presentan los lapidarios, como el más famoso *De speciebus lapidum* de Marbodo de Rennes, en el siglo XII, o el propio *Lapidario* de Alfonso el Sabio. Presentan estos escritos listas descriptivas de minerales y de piedras preciosas, de su aspectos, de sus propiedades y cualidades legendarias, mágicas, astrológicas, médicas o espirituales, todo ello acompañado habitualmente de interpretaciones alegóricas y simbólicas.

El Renacimiento, a pesar de su nueva concepción del individuo y del saber, no logrará todavía despegarse de los hábitos escolares y del gusto enciclopédico. De ese modo, junto a la vuelta individual a los valores de la antigüedad que preconiza, no deja de rendir culto a las recopilaciones sistemáticas y exhaustivas de los dichos, sentencias, hazañas, prodigios, pensamientos y lugares comunes del mundo grecolatino. Ese culto en buena medida viene introducido desde los *libri minores* que se estudian en la escuela, lo que termina contagiando a muchas obras de la época de un inmoderado abuso de citas y de erudición. Como certeramente describía Eugenio Asensio refiriéndose a la *Comedia Eufrosina*, pero que podría aplicarse a muchas creaciones del momento: "Cualquier tema pescado por los cabellos, la audacia, la tardanza, la avaricia, la fortuna, sirve al autor para volcar sus cuadernillos de apuntes y soltar un rosario de nombres y una retahíla de máximas" (Jorge Ferreira de Vasconcellos, *Comedia Eufrosina*, ed. E. Asensio, Madrid, CSIC, 1951).

Entre los manuales de este género y de más intensa circulación en la época, cabe citar: *De dictis factisque memorabilibus* de Bautista Fulgosus (1509), *Variae lectiones* de Celio Rhodiginus (1516), *Parthenice* de Bautista Mantuano, *Margarita Poetica*, *Flores Sententiarum*, *Dictionarium undecim linguarum* de Ambrosio Calepino (1586, por Conrado Gesner).

Extraordinaria difusión alcanzaron: la *Officina sive Theatrum poeticum et historicum* de Juan Ravisio Textor (París, 1520, y numerosas ediciones posteriores), recopilación de citas y pasajes clásicos ordenados por materias y condensados en un copioso índice; y la *Polyanthea, hoc est, opus suavissimis floribus celebriorum sententiarum tam graecorum quam latinarum exornatu*, especie de diccionario compuesto, dirigido especialmente a los jóvenes estudiantes, que recoge, clasificadas por materias, centenares de citas en prosa y verso de los más variados autores (la más famosa es la que publicó en 1507 Domenico Nani Mirabellio, que luego sería ampliada y refundida numerosas veces). Ambos textos, en cualquiera de sus múltiples ediciones o adaptaciones, se convirtieron en preciadas obras de consulta, en las que los autores de la época podían disponer sin gran esfuerzo de un material muy aprovechable para las exigencias del ornato poético y un inagotable caudal de citas en el que apoyar todo el bagaje erudito.

Otro tipo de obras, en fin, que vienen a cumplir la función de verdaderas enciclopedias del saber literario y que resultan muy aprovechables para la comprensión de los textos, son los comentarios o glosas de obras particulares. Esta labor de los comentaristas, muy estimada en los siglos XVI y XVII –las glosas son "obras donde principalmente el ingenio se manifiesta", sostenía por entonces Luis de Aranda–, nos aporta casi siempre abundantes noticias y referencias de primera mano sobre el texto objeto de estudio.

Del mayor interés resultan así, por citar sólo las más importantes: las ediciones de las obras de Juan de Mena comentadas por Hernán Núñez (1499 y 1505) y por el Brocense (1582); las múltiples y variadas glosas a las *Coplas* de Jorge Manrique, desde la de Luis de Aranda a la de Pedro de Padilla; las poesías de Garcilaso anotadas por el Brocense (1574),

Fernando de Herrera (1580), Tomás Tamayo de Vargas (1622) y José Nicolás de Azara (1765); o las obras de Góngora comentadas por García de Salcedo Coronel (1636-1648) y por José Pellicer (1630), como comentaristas mayores, así como por otros varios anotadores particulares, entre los que se encuentran Cristóbal Salazar y Mardones, Andrés de Cuesta o Pedro Díaz de Rivas.

Todo este instrumental de que hemos venido hablando, pacientemente manejado, aparte de los otros muchos documentos y fuentes que requiera cada texto, nos facilitará una impagable ayuda a la lectura y recta comprensión de la obra, a la interpretación de su sentido literal. Quedarán, sin duda, otros aspectos y valores por explicar. Pero eso será tarea ulterior de la interpretación y crítica literaria.

III. LA TEORÍA POÉTICA DE LA ÉPOCA

1. Prólogo del *Cancionero de Baena*

Aquí se comiença el muy notable e famoso libro fundado sobre la muy graçiosa e sotil arte de la poetría e gaya çiençia. En el qual libro generalmente son escriptas e puestas e asentadas todas las cantigas muy dulçes e graçiosamente assonadas de muchas e diversas artes, e todas las preguntas de muy sotiles invençiones fundadas e respondidas, e todos los otros muy gentiles dezires muy limados e bien escandidos e todos los otros muy agradables e fundados proçessos e reqüestas que en todos los tiempos passados fasta aquí fizieron e ordenaron e composieron e metrificaron el muy esmerado e famoso poeta, maestro e patrón de la dicha arte, Alfonso Álvarez de Villasandino, e todos los otros poetas, frailes e religiosos, maestros en Theología e cavalleros e escuderos e otras muchas e diversas personas sotiles que fueron e son muy grandes dezidores e omnes muy discretos e bien entendidos en la dicha graçiosa arte. De los quales poetas e dezidores aquí adelante por su orden en este dicho libro serán declarados sus nombres de todos ellos e relatadas sus obras de cada uno bien por estenso.

El qual dicho libro, con la graçia e ayuda e bendición e esfuerço del muy soberano bien, que es Dios Nuestro Señor, fizo e ordenó e compuso e acopiló el indino Johan Alfonso de Baena, escrivano e servidor del muy alto e muy noble Rey de Castilla, don Johan, nuestro señor, con muy grandes afanes e trabajos e con mucha diligençia e afectión e grand deseo de agradar e complazer e alegrar e servir a la su grand realeza e muy alta señoría. Ca, sin dubda alguna, si la su merçed en este dicho libro leyere en sus tiempos devidos, con él se agradará e deleitará e folgará e tomará muchos comportes e plazeres e gasajados. E aun otrosí, con las muy agradables e graçiosas e muy singulares cosas que en él son escriptas e contenidas, la su muy redutable e real persona averá reposo e descanso en los trabajos e afanes e enojos, e otrosí desechará e olvidará e apartará e tirará de sí todas tristezas e pesares e pensamientos e afliçiones del spíritu que muchas de vezes atraen e causan e acarrean a los prínçipes los sus muchos e arduos negoçios reales. E assímesmo se agradará la realeza e grand señoría de la muy alta e muy noble e muy esclareçida Reina de Castilla, doña María, nuestra señora, su muger, e dueñas e donzellas de su casa. E aun se agradará e folgará con este dicho libro el muy illustrado e muy graçioso e muy generoso prinçipe don Enrique, su fijo. E finalmente, en general, se agradarán con este dicho libro todos los grandes señores de sus reinos e señoríos, assí los perlados, infantes, duques, condes, adelantados, almirantes, como los maestres, priores, mariscales, doctores, cavalleros e escuderos, e todos los otros fidalgos e gentiles omnes, sus donzeles e criados e ofiçiales de la su casa real que lo ver e oír e leer e entender bien quisieren. E por que la obra tan famosa deste dicho libro sea más agradable e mejor entendida a los leyentes e oyentes della, fizo e ordenó el dicho Johan Alfonso de Baena, e puso aquí al comiençio desta su obra una acopilada escriptura, como a manera de prólogo o de arenga, e por fundamento e raíz de toda su obra, la qual es esta que se aquí comiença.

Prologus Baenensis

Segund que disponen e determinadamente afirman los filósofos e sabios antiguos, natural cosa es amar e desear e cobdiçiar saber los omnes todos los fechos que acaesçen en todos los tiempos, tan bien en el tiempo que es ya pasado como en el tiempo que es presente, como en el otro tiempo que es por venir. Pero destos tres tiempos non pueden los omnes ser çiertos fueras

ende de aquel tiempo que es ya passado, ca si desean e quieren saber del tiempo que es por venir, non pueden los omnes saber el comiençio nin la fin de las cosas que ende avernán e, por tanto, non saben çiertamente ninguna cosa de aquel tiempo. E si del tiempo que es presente quieren saber algo, maguera que saben los comiençios de los fechos que en aquel tiempo se fazen, pero, con todo esso, porque non pueden saber el medio nin la fin quál será, es de tener que non saben los omnes complidamente ninguna cosa de aquel tiempo presente. Empero del tiempo que es ya passado, porque los omnes saben los comiençios e los medios e las fines de los fechos que en el se fezieron, es de tener e de creer que alcançan e saben los omnes por este tiempo passado cierta e verdaderamente todo el saber de las cosas que en él fueron fechas; assí que devemos entender que por el saber del tiempo passado, que es çierto, e non de los otros dos tiempos, que son dubdosos, segund dicho es desuso, penaron e trabajaron mucho los omnes sabios e entendidos de ordenar e poner en escripto todos los grandes fechos passados por dexar en memoria tanta remembrança dellos como si estonçe en su tiempo dellos acaesçiessen e passassen. E aun por que los supiessen todos los omnes que avían de venir, assí como ellos mesmos, ordenaron e fizieron de los grandes fechos e altas fazañas passadas muchos libros que son llamados estorias e corónicas e gestas, en las quales escrivieron e recontaron todos los grandes fechos passados de los emperadores e reyes e prínçipes e de los otros altos e grandes señores. E escrivieron la verdat de todos los grandes fechos e altas cosas que passaron, e non quisieron encobrir ninençelar ninguna cosa de todo ello, también de los cuerdos como de los locos, e también de los que fueron buenos como de los que fueron malos, por que de los fechos de los buenos tomassen los omnes dotrina e enxemplo para fazer bien, e de los fechos de los malos que reçebiessen escarmiento e castigo para se guardar de non fazer mal.

E aun aquestos mesmos sabios antigos encaresçieron tanto esta su tan noble e tan virtuosa opinión que determinaron e tovieron que errarían e menguarían mucho en sus nobles fechos e en su grand lealtad si también non quisiessen el fruto del saber de todos los grandes fechos passados para los omnes que avían de venir como para ellos mesmos e para los otros que eran en sus tiempos dellos, ca entendieron que los saberes se perderían muriendo aquellos que los sabían, si non dexassen remembrança de todo ello. E por que non cayessen en olvido, mostraron muchas carreras e doctrinas por donde los supiessen todos los que avían de venir en pos dellos, e por buen entendimiento e sana discreción conosçieron las cosas que eran dubdosas e ascondidas. E buscando e escudriñando con grand estudio, supieron las cosas que avian de venir, mas los omnes desdeñosos e perezosos, desdeñando de non querer saber las cosas, e aun después que las saben, échanlas en olvidança, por lo qual fazen perder mala e torpemente lo que fue buena e sabiamente fallado e buscado, e con grand estudio.

E aun otrosi, porque la pereza es contraria e enemiga del saber, la qual faze a los omnes que non se lleguen a él nin busquen carreras por donde los conoscan, ovieron los sabios e los entendidos el saber por grand tesoro e preçiáronlo mucho sobre todas las otras cosas, e toviéronlo por luz para alumbrar a sus entendimientos e de todos los otros que lo sopiessen, dexándolo todo en memoria e por escriptura. Ca si por las escripturas non fuesse, ¿quál sabiduría o quál engeño o memoria de omnes se podrié membrar de todas las cosas passadas? Onde, si los omnes pararen bien mientes al pro que nasçe de las escripturas, conosçerán que por ellas son sabidores de todos los fechos e de todas las sçiençias, e que de todo ello non sopieran ninguna cosa si, quando murieron aquellos que eran bivos a la sazón e tiempo que passaron los grandes fechos, non los dexaran por escripto, para que los sopiessen los otros que eran por venir. Por la qual razón todos los omnes son adebdados de amar a todos aquellos que lo tal fezieron e ordenaron, pues que saberán por ellos muchas cosas que non supieran por otra manera.

E aun otrosí, porque la pereza es contraria e enemiga del saber, e açerca desto el grand filósofo Aristótiles dize que por quanto todo omne de su propia naturaleza desea saber todas las cosas, que por esta razón quiere e ama e guarda más el omne los ojos que otra ninguna parte de su cuerpo, porque por sola la vista se conosçen e se saben mejor e más aína todas las cosas que por otro sentido alguno. Onde de aquí se concluye que, si todos los omnes naturalmente desean saber todas las cosas, mucho más e con mayor razón pertenesçe a los manífi-cos e altos emperadores e reyes e prínçipes e grandes señores de amar e cobdiçiar e leer e saber e entender todas las cosas de los grandes fechos e de las notables fazañas passadas de los tiempos antiguos, e en espeçial, las famosas leturas de las muy eçelentes e gloriosas e muy notables batallas, guerras e conquistas que, en fecho de armas e de cavallerías, los muy esclaresçidos sus anteçessores antigos emperadores e senadores e cónsules e dictadores de la muy famossa e redutable çibdat de Roma fizieron e ordenaron e compusieron e escrivieron, poniendo en todo ello su leal afección e estremado poderío.

E pues que las tan altas e tan manífi cas avisaçiones de las tan altas e tan notables cosas pertenesçe mucho de las tener e leer e saber e entender a todos comúnmente, como dicho es, pero en singular mucho mas pertenesçe de las tener e leer e saber e entender a los sobredichos muy altos e magníficos emperadores e reyes e prínçipes e grandes señores, e les conviene de ser avisados en todo ello por que, quando el semejante caso o casos les acaesçiere, que la su buena dispusición sea presta e aparejada para que puedan e sepan ser cabdillos e governadores, capitanes de grandes gentes, e que sepan con pura discreción e con buen seso governar e mandar e vedar e penar e asolver e condenar e mantener e sostener en ordenada justiçia e buena dispusición e sabia ordenança tadas sus gentes e huestes e batallas e conquistas e guerras, en tal manera que la su señoría e grand realeza sea más ensalçada e las sus noblezas e altas cavallerías non finquen olvidadas, mas antes finquen en memoria e por enxemplo muy cavalleroso a todos los otros grandes señores que lo vieren e lo sopieren e lo leyeren e oyeren. E assimesmo pertenesçe mucho a los reyes e prínçipes e otros grandes señores de tener e leer e entender otros muchos libros e escripturas de otras muchas manífi cas e notables cosas e de muy santas e provechosas dotrinas, con las quales toman plazer e gasajado e agradan mucho las voluntades, e demás resçiben muchos avisamientos buenos e provechosos dellas. Los quales libros e otras escrituras, por muchos ser, e de cosas nuevas e diversas, son comparados con los muchos e nobles e preçiosos paños e vestiduras, ca por ser de diversos colores e tajos nuevos e non vistos, agradan e aplazen mucho las voluntades de los señores. E otrosí son comparados a los muchos e diversos e preçiosos manjares, ca por ser muchos e diversos adobos toman los señores con ellos diversos sabores e bivos apetitos e aplazen e agradan más los coraçones e las voluntades con ellos.

E aun allende de todo esto, los reyes e prinçipes e grandes señores usaron e usan ver e oír e tomar par otra manera otros muchos comportes e plazeres e gasajados, assí como ver justar e tornear e correr puntas e jugar cañas e lidiar toros, en ver correr e luchar e saltar saltos peligrosos, e en ver jugar esgrima de espadas e dagas e lança, een jugar la vallesta, a la frecha e a la pelota, e en ver jugar otros juegos de maña e de trepares e otrosí jugando otros juegos de tablas, de axedres e dados, con que se deportan los señores, e naipes e otras muchas e diversas maneras de juegos. E assimesmo los reyes e prínçipes e grandes señores usaron e usan fazer otras muchas maneras de juegos, en que toman assaz comporte e plazeres e gasajados, assí como en las riberas caçando con falcones e con açores, e a las vezes en los campos con galgos e otros canes, corriendo liebres e raposos e lobos e çiervos.

E finalmente usaron e usan fazer otros juegos mayores e de mayor nobleza, los quales requieren en sí assaz temor e miedo e reçelo a todos aquellos que los ensayan e usan fazer, con-

viene a saber buscando e corriendo en las altas e grandes montañas leones e osos e puercos e çiervos, e a otros muchos venados e animalias e vestiglos bravos e muy espantables. En los quales juegos e gasajados los grandes señores que los usaron e usan fazer quisieron mostrar la su grand nobleza e franqueza, faziendo ende muy grandes gastos e despensas en viandas e otras cosas, por razón de la mucha gente e bestias e canes que para ello se requiere, E otrosí mostrando la su grand fortaleza e buen esfuerço, queriendo ir a buscar a los esquivos montes animales brutos e bravos e salvages, con quien traven lides e peleas, que aun mostrando en ello que son sofridores de los muy grandes trabajos e peligros e afanes que por ende toman en sus cuerpos, andando buscando por los montes e malezas las semejantes animalias bravas e brutas, e después que las han fallado, en las acusar e seguir fasta las vençer e ferir e matar. E aun a las vezes acaesçe por contrario que las tales animalias brutas e bravas, desque son feridas con el acusamiento e temor de la muerte, buélvense contra los que las siguen e pruevan sus fuerças e sus poderíos con ellos fasta que algunas vezes matan a los que las assí afincan e siguen.

E comoquier que en todos los comportes e juegos e gasajados e plazeres de suso dichos e relatados, todos los reyes e prínçipes e grandes señores que los usaron e usan e fazen, han por ende muchos bienes e provechos, lo uno resçibiendo en ello plazer e gasajados e agradando las voluntades, e lo otro criando buena sangre e destruyendo malos humores, e lo otro faziendo exerçiçio de los cuerpos e estendiendo los miembros e los niervos, e biviendo más sanos por ello, e lo final tienen los cuerpos mas sueltos e prestos e ligeros e aperçebidos para en los tiempos de los grandes menesteres de las guerras e conquistas e batallas e lides e peleas. Pero, con todo esso, mucho mayor viçio e plazer e gasajado e comportes resçiben e toman los reyes e prínçipes e grandes señores leyendo e oyendo e entendiendo los libros e otras escripturas de los notables e grandes fechos passados, por quanto se clarifica e alumbra el seso e se despierta e ensalça el entendimiento e se conorta e reforrna la memoria e se alegra el coraçón e se consuela el alma e se glorifica la discreción, e se govieman e mantienen e reposan todos los otros sentidos, oyendo e leyendo e entendiendo e sabiendo todos los notables e grandes fechos passados que nunca vieron nin oyeron nin leyeron, de los quales toman e resçiben muchas virtudes e muy sabios e provechosos enxemplos, como sobredicho es. E por quanto a todos es çierto e notorio que entre todos los libros notables e loadas escripturas que en el mundo fueron escriptas e ordenadas e fechas e compuestas por los sabios e discretos actores, maestros e componedores dellas, e larte de la poetría e gaya çiençia es una escriptura e compusición muy sotil e bien graçiosa, e es dulçe e muy agradable a todos los oponientes e respondientes della, e componedores e oyentes. La qual çiençia e avisación e dotrina que della depende e es avida e reçebida e alcançada por graçia infusa del Señor Dios, que la da e la embía e influye en aquel o aquellos que bien e sabia e sotil e derechamente la saben fazer e ordenar e componer e limar e escandir e medir par sus pies e pausas, e por sus consonantes e sílabas e açentos, e por artes sotilles e de muy diversas e singulares nombranças. E aún assimismo es arte de tan elevado entendimiento e de tan sotil engeño que la non puede aprender nin aver nin alcançar nin saber bien nin como deve, salvo todo omne que sea de muy altas e sotiles invençiones e de muy elevada e pura discreción e de muy sano e derecho juizio, e tal que aya visto e oído e leído muchos e diversos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes, e aún que aya cursado cortes de reyes e con grandes señores e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo e, finalmente, que sea noble fidalgo, e cortés e mesurado e gentil e graçioso e polido e donoso, e que tenga miel e açúcar e sal e aire e donaire en su razonar, e otrosí que sea amador e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado; porque es opinión de muchos sabios que todo omne que sea enamorado, conviene a saber, que ame a quien deve e como deve e donde deve, afirman e dizen que el tal de todas buenas dotrinas [es doctado].

2. *Prohemio e carta* que el Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal

Al illustre señor don Pedro, muy magnífico Condestable de Portogal, el Marqués de Santillana, Conde del Real, etc., salud, paz e devida recomendación.

En estos días passados, Alvar Gonçález de Alcántara, familiar e servidor de la casa del señor Infante don Pedro, muy ínclito Duque de Coimbra, vuestro padre, de parte vuestra, señor, me rogó que los dezires e canciones mías enbiase a la vuestra magnificencia. En verdad, señor, en otros fechos de mayor importancia, aunque a mí más trabajosos, quisiera yo conplazer a la vuestra nobleza, porque estas obras –o a lo menos las más dellas– no son de tales materias, ni así bien formadas e artizadas, que de memorable registro dignas parescan. Porque, señor, así commo el Apóstol dize: «Cum essem paruulus cogitabam ut paruulus, loquebar ut paruulus». Ca estas tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tienpo de la nueva hedad de juventud, es a saber, con el vestir, con el justar, con el dançar e con otros tales cortesanos exercicios. E así, señor, muchas cosas plazen agora a vos que ya no plazen o no deven plazer a mí. Pero, muy virtuoso señor, protestando que la voluntad mía sea e fuesse no otra de la que digo, porque la vuestra sin impedimento aya lugar e vuestro mandado se faga, de unas e otras partes, e por los libros e cancioneros agenos, fize buscar a escrevir –por orden segund que las yo fize– las que en este pequeño volumen vos enbío.

Mas commo quiera que de tanta insuficiencia estas obretas mías, que vos, señor, demandades, sean, o por ventura más de quanto las yo estimo e reputo, vos quiero certificar me plaze mucho que todas cosas que entren o anden so esta regla de poetal canto vos plegan; de lo qual me fazen çierto así vuestras granosas demandas, commo algunas gentiles cosas de tales que yo he visto conpuestas de la vuestra prudencia. Commo es cierto este sea un zelo celeste, una affección divina, un insaciable cibo del ánimo; el qual, así commo la materia busca la forma e lo inperfecto la perfección, nunca esta sciencia de poesía e gaya sciencia buscaron nin se fallaron sinon en los ánimos gentiles, claros ingenios e elevados spíritus.

¿E qué cosa es la poesía –que en el nuestro vulgar gaya sçíencia llamamos– sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida? E ciertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o dezir que solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lascivas: que, bien commo los fructíferos huertos habundan e dan convenientes fructos para todos los tienpos del año, assí los onbres bien nascidos e doctos, a quien estas sciencias de arriba son infusas, usan de aquéllas e del tal exercicio segund las hedades. E si por ventura las sciencias son desseables, así commo Tulio quiere, ¿quál de todas es más prestante, más noble e más digna del honbre, o quál más extensa a todas especies de humanidad? Ca, las escuridades e cerramientos dellas ¿quién las abre? ¿quién las esclaresce? ¿quién las demuestra e faze patentes sino la eloqüençia dulce e fermosa fabla, sea metro, sea prosa?

Quánta más sea la excelencia e prerrogativa de los rimos e metros que de la soluta prosa, sino solamente a aquellos que de las porfías injustas se cuidan adquirir sobervios honores, manifiesta cosa es. E, así, faziendo la vía de los stoicos –los quales con grand diligencia inquirieron el origine e causas de las cosas– me esfuerço a dezir el metro ser antes en tienpo e de mayor perfección e más auctoridad que la soluta prosa.

Isidoro Cartaginés, santo Arzobispo ispalensi, así lo aprueba e testifica, e quiere que el primero que fizo rimos o canto en metro aya seído Moisén, ca en metro cantó e profetizó la venida del Mexías; e, después dél, Josué, en loor del vencimiento de Gabaón. David cantó en

metro la victoria de los filisteos e la restitución del archa del Testamento e todos los cinco libros del *Salterio*. E aun por tanto los hebraicos osan afirmar que nosotros no así bien como ellos podemos sentir el gusto de la su dulçeza. E Salamón metrificados fizo los sus *Proverbios*, e çiertas cosas de Job son escriptas en rimo; en espeçial, las palabras de conorte que sus amigos le respondían a sus vexaçiones.

De los griegos quieren sean los primeros Achatesio Millesio e, aprés dél, Feréçides Siro e Homero, no obstante que Dante soberano poeta lo llama. De los latinos Enio fue el primero, ya sea que Virgilio quieran que de la lengua latina en metro aya tenido e tenga la monarchía; y aun así plaze a Dante, allí donde dize en nombre de Sordello Mantuano:

> O gloria del latín solo per chui
> mostro cho que potea la lingua nostra,
> o preçio eterno del llocho ove yo fui.

E así concluyo ca esta sçiençia, por tal, es açepta prinçipalmente a Dios, e después a todo linage e espeçie de gentes. Afírmalo Casiodoro en el libro *De varias causas*, diziendo: todo resplandor de eloqüençia e todo modo o manera de poesía o poetal locución e fabla, toda variedat de honesto fablar hovo e hovieron començamiento de las Divinas Escripturas. Ésta en los deíficos templos se canta, e en las cortes e palaçios imperiales e reales graçiosa e alegremente es resçebida. Las plaças, las lonjas, las fiestas, los conbites opulentos sin ella así como sordos e en silençio se fallan.

¿E qué son o quáles aquellas cosas adonde –oso decir– esa arte así como neçesaria no intervenga e no sirva? En metro las *epithalamias*, que son cantares que en loor de los novios e las bodas se cantan, son conpuestos; e, de unos en otros grados, aun a los pastores en çierta manera sirven, e son aquellos dictados a que los poetas *bucólicos* llamaron. En otros tiempos, a las çenizas e defunsiones de los muertos, metros elegíacos se cantavan, a aún agora en algunas partes dura, los quales son llamados *endechas*; en esta forma Iheremías cantó la destruición de Iherusalem. Gayo César, Octaviano Augusto, Tiberio e Tito, enperadores, maravillosamente metrificaron e les plugo toda manera de metro.

Mas dexemos ya las estorias antiguas por allegarnos más açerca de los nuestros tiempos. El rey Roberto de Nápol, claro e virtuoso prínçipe, tanto esta sçiençia le plugo que, como en esta misma sazón miçer Francisco Petrarca, poeta laureado, floresçiese, es çierto gran tiempo lo tuvo consigo en el Castil Novo de Nápol, con quien él muy a menudo confería e platicava destas artes, en tal manera que mucho fue avido por açepto a él e grand privado suyo; e allí se dize aver él fecho muchas de sus obras, así latinas como vulgares, e entre las otras el libro *De rerum memorandarum* e las sus églogas e muchos sonetos, en espeçial aquel que fizo a la muerte deste mismo rey, que comiença: *Rota è l'alta columpna e el verde lauro, etc.*

Iohán Bocaçio, poeta exçellente e orador insigne, afirma el rey Iohán de Chipre averse dado más a los estudios desta graçiosa sçiençia que a ningunas otras; e así paresçe que lo muestra en la entrada prohemial del su libro de la *Genealogía o linage de los dioses gentiles*, fablando con el Señor de Parma, mensajero o enbaxador suyo.

Cómo pues o por quál manera, señor muy virtuoso, estas sçiençias ayan primeramente venido en mano de los romançistas o vulgares, creo sería difíçil inquisición e una trabajosa pesquisa. Pero, dexadas agora las regiones, tierras e comarcas más longínicas e más separadas de nos, no es de dubdar que universalmente en todas de siempre estas sçiençias se ayan acostunbrado e acostunbran, e aun en muchas dellas en estos tres grados, es a saber, sublime, mediocre e ínfimo. Sublime se podría dezir por aquellos que las sus obras escrivieron en

lengua griega, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escrivieron, así como Guido Januçello, boloñés, e Arnaldo Daniel, proençal. E como quier que destos yo no he visto obra alguna, pero quieren algunos aver ellos sido los primeros que escrivieron terçio rimo e aun sonetos en romançe; e así como dize el philósofo, de los primeros primera es la especulación. Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla nin cuento fazen estos romançes e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran.

Después de Guido e Arnaldo Daniel, Dante escrivió en terçio rimo elegantemente las sus tres comedias: *Infierno*, *Purgatorio* e *Paraíso*; miçer Françisco Petrarcha, sus *Triunphos*; Checo D'Ascholi, el libro *De proprietatibus rerum*, e Iohán Bocaçio, el libro que *Ninfal* se intitula, aunque ayuntó a él prosas de grande eloqüençia a la manera de *Boeçio consolatorio*. Estos e muchos otros escrivieron en otra forma de metros en lengua itálica que *sonetos e cançiones morales* se llaman.

Estendiéronse –creo– de aquellas tierras e comarcas de los lemosines estas artes a los gállicos e a esta postrimera e occidental parte, que es la nuestra España, donde asaz prudente e fermosamente se han usado.

Los gállicos e françeses escrivieron en diversas maneras rimas e versos, que en el cuento de los pies o bordones discrepan, pero el peso, cuento de las sílabas del terçio rimo e de los sonetos e de las canciones morales iguales son de las baladas; aunque en algunas, así de las unas como de las otras, ay algunos pies truncados que nosotros llamamos medios pies, e los lemosís, françeses e aun catalanes, bioques.

D'entre estos uvo honbres muy doctos e señalados en estas artes; ca maestre Iohán de Loris fizo el Roman de la Rosa, "donde –como ellos dizen– el arte de amor es tota inclosa"; e acabólo maestre Iohán Copinete, natural de la villa de Mun. Michaute escrivió asimismo un grand libro de baladas, canciones, rondeles, lays e virolays, e asonó muchos dellos. Miçer Otho de Grandson, cavallero estrenuo e muy virtuoso, se uvo alta e dulçemente en esta arte. Maestre Alen Charretiel, muy claro poeta moderno e secretario deste rey don Luis de Françia, en grand elegançia conpuso e cantó en metro e escrivió el *Debate de las quatro damas*, *La Bella Damasan mersi, el Revelle matin, La Grand pastora, El Breviario de nobles* e *El Ospital de amores;* por çierto, cosas asaz fermosas e plazientes de oír.

Los itálicos prefiero yo –so emienda de quien más sabrá– a los françeses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios e adórnanlas e conpónenlas de fermosas e peregrinas istorias; e a los françeses de los itálicos en el guardar del arte: de lo qual los itálicos, sinon solamente en el peso e consonar, no se fazen mención alguna. Ponen sones asimismo a las sus obras e cántanlas por dulçes e diversas maneras; e tanto han familiar, açepta e por manos la música que paresçe que entre ellos ayan nasçido aquellos grandes philósofos Orfeo, Pitágoras e Enpédocles, los quales –así como algunos descriven– non solamente las iras de los onbres, mas aun a las furias infernales con las sonorosas melodías e dulces modulaciones de los sus cantos aplacavan. E ¿quién dubda que, así como las verdes fojas en el tienpo de la primavera guarnesçen e aconpañan los desnudos árboles, las dulçes bozes e fermosos sones no apuesten e aconpañen todo rimo, todo metro, todo verso, sea de qualquier arte, peso e medida?

Los catalanes, valençianos e aun algunos del Reino de Aragón fueron e son grandes oficiales desta arte. Escrivieron primeramente en *novas rimadas,* que son pies o bordones largos de sílabas, e algunos consonavan e otros non. Después desto usaron el dezir en coplas de diez sílabas, a la manera de los lemosís. Uvo entre ellos de señalados onbres, así en las invenciones como en el metrificar: Guillén de Bervedá, generoso e noble cavallero, e Pao de Benbibre adquirieron entre estos grand fama. Mosén Pero March, el Viejo, valiente e honorable cavallero,

fizo asaz gentiles cosas e, entre las otras, escrivió proverbios de grand moralidad. En estos nuestros tienpos floresçió mosén Jorde de Sant Jorde, cavallero prudente, el qual ciertamente conpuso asaz fermosas cosas, las quales él mesmo asonava ca fue músico exçellente; fizo entre otras una canción de oppósitos que comienca *Tos ions aprench e desaprench ensems*. Fizo la *Passión de amor,* en la qual copiló muchas buenas canciones antiguas, así destos que ya dixe como de otros. Mosén Febrer fizo obras nobles, e algunos afirman aya traído el Dante de lengua florentina en catalán, no menguando punto en la orden del metrificar e consonar. Mosén Ausias March, el qual aún bive, es grand trobador e omne de asaz elevado spíritu.

Entre nosotros usóse primeramente el metro en asaz formas; así como el *Libro de Alexandre, Los votos del Pavón* e aun el *Libro del Arcipreste de Hita;* e aun desta guisa escrivió Pero López de Ayala, el Viejo, un libro que fizo de las *maneras del palaçio* e llamaron los *Rimos*.

E después fallaron esta arte que mayor se llama e el arte común –creo– en los Reinos de Gallizia e de Portogal, donde no es de dubdar que el exerçiçio destas sçiençias más que en ningunas otras regiones e provinçias de la España se acostunbró en tanto grado que non ha mucho tienpo qualesquier dezidores e trobadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluzes o de la Estremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa; e aun destos es çierto resçebimos los nonbres del arte, así como *maestría mayor e menor, encadenados, lexa-prén e manzobre*.

Acuerdóme, señor muy magnífico, siendo yo en hedad no provecta, mas asaz pequeño moço, en poder de mi avuela doña Mençía de Çisneros, entre otros libros, aver visto un grand volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos; de los quales, toda la mayor parte era del rey don Donís de Portugal –creo, señor, sea vuestro visahuelo–, cuyas obras, aquellos que las leían, loavan de invençiones sotiles e de graçiosas e dulçes palabras. Avía otras de Iohán Suares de Pavía, el qual se dize aver muerto en Galizia por amores de una infanta de Portogal, e de otro, Fernand Gonçáles de Senabria. Después dellos vinieron Vasco Péres de Camoes e Fernand Casquiçio e aquel grande enamorado Maçías, del qual no se fallan sino quatro canciones, pero ciertamente amorosas e de muy fermosas sentencias, conviene a saber: *Cativo de miña tristura, Amor cruel e brioso, Señora, en quien fiança,* e *Provei de buscar mesura*.

En este Reino de Castilla dixo bien el rey don Alfonso el Sabio, e yo vi quien vio dezires suyos, e aún se dize que metrificava altamente en lengua latina. Vinieron después destos don Iohán de la Cerda e Pero Gonçáles de Mendoça, mi abuelo; fizo buenas canciones, e entre otras, *Pero te sirvo sin arte,* e otra a las monjas de la Çaidía, quando el rey don Pedro tenía el sitio contra Valençia; comiença: *A las riberas de un río*.

Usó una manera de dezir cantares así como çénicos plautinos e terençianos, tan bien en estrinbotes como en serranas. Concurrió en estos tienpos un judío que se llamó Rabí Santo; escrivió muy buenas cosas, e entre las otras *Proverbios morales,* en verdat de asaz comendables sentençias. Púselo en cuento de tan nobles gentes por grand trobador, que así como él dize en uno de sus proverbios:

No vale el açor menos
por nasçer en vil nío,
ni los exemplos buenos
por los dezir judío.

Alfonso Gonçáles de Castro, natural desta villa de Guadalajara, dixo asaz bien e fizo estas canciones: *Con tan alto poderío* e *Vedes que descortesía*.

Después destos, en tienpo del rey don Iohán, fue el Arcendiano de Toro; éste fizo *Crueldad e trocamento* e otra cançión que dizen *De quien cuido e cuidé*. E Garci Fernándes de Gerena.

Desde el tienpo del Rey don Enrique, de gloriosa memoria, padre del Rey nuestro señor, e fasta estos nuestros tienpos, se començó a elevar más esta sçiençia e con mayor elegancia, e ha avido onbres muy doctos en esta arte, principalmente Alfonso Alvares de Iliescas, grand dezidor, del qual se podría dezir aquello que, en loor de Ovidio, un grand estoriador descrive, conviene a saber: que todos sus motes e palabras eran metro. Fizo tantas canciones e dezires que sería bien largo e difuso nuestro proçesso si por extenso, aun solamente los principios dellas, a recontar se oviesen. E así por esto, como por ser tanto conosçidas e esparzidas a todas partes sus obras, passaremos a micer Francisco Inperial, al qual yo no llamaría dezidor o trobador mas poeta, como sea cierto que, si alguno en estas partes del occaso meresçió premio de aquella triunphal e láurea guirlanda, loando a todos los otros, éste fue. Fizo al nasçimiento del Rey, nuestro señor, aquel dezir famoso: *En dos setecientos*. e muy muchas otras cosas graciosas e loables.

Fernand Sánches Calavera, Comendador de la Orden de Calatrava, conpuso asaz buenos dezires. Don Pero Vélez de Guevara, mi tío, graçioso e noble cavallero, asimesmo escrivió gentiles dezires e cançiones.

Fernand Péres de Guzmán, mi tío, cavallero docto en toda buena doctrina, ha conpuesto muchas cosas metrificadas, y entre las otras aquel epitafio de la sepoltura de mi señor el Almirante don Diego Furtado, que comiença: *Honbre que vienes aquí de presente*. Fizo muchos otros dezires e cantigas de amores, e aun agora, bien poco tienpo ha, escrivió proverbios de grandes sentençias y otra obra asaz útil e bien conpuesta de *Las quatro virtudes cardinales*.

Al muy magnífico Duque don Fadrique, mi señor e mi hermano, plugo mucho esta sçiençia, e fizo asaz gentiles cançiones e dezires; e tenía en su casa grandes trobadores, especialmente a Fernand Rodríguez Portocarrero e Iohán de Gayoso e Alfonso de Morana. Ferrand Manuel de Lando, honorable cavallero, escrivió muchas buenas cosas de poesía; imitó más que ninguno otro a miçer Françisco Inperial; fizo de buenas cançiones en loor de Nuestra Señora; fizo asimismo algunas invectivas contra Alfonso Álvarez de diversas materias y bien hordenadas.

Los que después dellos en estos nuestros tienpos han escripto o escriven, cesso de los nonbrar, porque de todos me tengo por dicho que vos, muy noble señor, ayades notiçia e conosçimiento. E non vos maravilledes, señor, si en este prohemio aya tan extensa e largamente enarrado estos tanto antiguos e después nuestros auctores e algunos dezires e cançiones dellos, como paresca aver proçedido de una manera de occiosidat, lo qual de todo punto deniegan no menos ya la hedad mía que la turbaçión de los tienpos. Pero es así que, como en la nueva edad me pluguiesen, fallélos agora, quando me paresçió ser neçessarios. Ca así como Oraçio poeta dize: *Quem noua concepit olla seruabit odorem*.

Pero de todos estos, muy magnífico señor, así itálicos como proençales, lemosís, catalanes, castellanos, portugueses e gallegos, e aun de qualesquier otras nasçiones, se adelantaron e antepusieron los gállicos çesalpinos e de la provinçia de Equitania en solepnizar e dar honor a estas artes. La forma e manera cómo, dexo agora de recontar, por quanto ya en el prólogo de los mis *Proverbios* se ha mencionado.

Por las quales cosas e aun por otras muchas –que por mí, e más por quien más supiesse, se podrían ampliar e decir– podrá sentir e conosçer la vuestra magnifiçençia en quánta reputaçión, extima e comendaçión estas sçiençias averse deven, e quánto vos, señor muy virtuoso, devedes extimar que aquellas dueñas, que en torno de la fuente de Elicón incessantemente dançan, en tan nueva edad, no inméritamente, a la su conpañía vos ayan resçebido. Por tanto, señor, quanto yo puedo, exorto e amonesto a la vuestra magnifiçençia que, asi en la inquisición de los fermosos poemas como en la polida horden e regla de aquellos, en tanto que Cloto filare la estanbre, vuestro muy elevado sentido e pluma no çessen; por tal que, quando Ántropos cortare la tela, no menos deíficos que marçiales honores e glorias obtengades.

3. Juan de Mena, preámbulos a la *Coronación del Marqués de Santillana*

Exordio de su tractado

Porque de los enormes e desordenados fechos non se pueden concluir devidos fines, pensé de poner en orden de escritura quatro preámbulos en este exordio començual, porque el fin de mí invocado sea causa de descanso del pelegrinante principio, los quales preámbulos pensé anteponer a las coplas siguientes, porque demuestren la invención, estilo e consecuencia del acto procedente; de los quales el primero se sigue.

Preámbulo primero

Muchas vegadas e la mayor parte dellas acaece que los nombres de las cosas nos denuncian e muestran la propriedad de aquellas cosas de quien ellas nombres son. E por ende no es razón de dexar por saber un nombre que yo puse a este breve compendio, el qual nombre es *calamicleos*. E este nombre es compuesto de dos palabras, la una latina e la otra griega: *calamitas,* que es latina, quiere dezir miseria, e *cleos,* que es griega, quiere dezir gloria, así que calamicleos quiere dezir tractado de míseria e gloria. E aqueste nombre da a entender que en el presente tractado la voluntad del tractante fue de escrivir de aquestos dos fines, es a saber de la miseria de los malos e de la gloria de los buenos, porque un contrario puesto cabe otro más claramente es alumbrado, según quiere el filósofo. Assí que en este tractado la gloria parescerá mayor gloria puesta cerca de la miseria, e por el contrario.

Preámbulo segundo

Sepan los que lo ignoran que por alguno de tres estilos escriven o escrivieron los poetas: por estilo trágico, sátiro o comedio. Tragedia es dicha la escritura que fabla de altos fechos, e por bravo e sobervio e alto estilo, la qual manera seguieron Omero, Vergilio, Lucano, Estaçio; por la tragedia escritura, puesto que comiença en altos prinçipios, su manera es acabar en tristes e desastrados fines. Sátira es segundo estilo de escrivir, la naturaleza de la qual escritura e ofiçio reprehende los viçios, del qual estilo usaron Oraçio, Persio e Juvenal. El terçero estilo es comedia, la qual tracta de cosas baxas e pequeñas, e por baxo e omilde estilo, e comiença en tristes prinçipios e fenesçe en alegres fines, del qual usó Terençio. Vistas estas tres maneras de escrivir, podemos dezir el estilo de aquestas coplas ser sátiro e comedio. Comedio porque comiença por omill e baxo estilo, por tristes prinçipios, e fenesçe en gozosos e alegres fines, segund que en el proçeso se demostrará. E sátira se puede dezir porque reprehende los viçios de los malos e glorifica la gloria de los buenos. De los quales tres estilos más largamente poniendo sus derivaçiones e sinificados fabla el comentador sobre la *Commedia* del Dante en el quarto preánbulo.

Preánbulo terçero

Entre la gloria de los que viven por laudable recomendaçión, testifican las coplas seguientes aver seído coronado el prudentísimo, magnánimo e onorable cavallero e señor Íñigo López de Mendoça. E aquesta corona, de fojas e ramas de dos árvoles: de laurel, porque denota alabança e gloria de sabiduria, de las quales fueron coronados Vergilio, Omero, Ovidio e otros; otrosí es coronado de ramas e corona de robles, que denota feroçidad e valentía e esperto conosçimiento de la militar diçiplina, de la qual corona fue coronado el grande Ércoles. E mostrarán las coplas cómo lo troxieron nueve musas, que son las nueve çiençias, al monte Pernaso, que es monte de la sabiduría, e lo asentaron en la silla o cáthedra, que es exçelençia de la sabiduria. E mostrarán las coplas cómo allí asentado vinieron quatro donzellas, que son quatro virtudes cardinales, conviene a saber, prudençia, tenperança, justiçia e fortaleza, e lo coronaron de laudable corona. Asimesmo demostrar se ha el pregón que se recomendó a la deesa de la fama para que descubra los buenos e virtuosos fechos, e non estén escondidos en las teniebras de la olvidança, e otras allende destas cosas, segund por estenso paresçerá.

Preánbulo quarto

Serán algunas autoridades latinas en el siguiente comento, así poétricas como prosaicas, e de aquesto los non latinos ruégoles non se enojen, ca fázese porque vulgarizado el latín non paresçe el arte del latino metro e destrúyese la prosa. Pero fallarán luego lo que quiere cada una dellas dezir segund siguiente autoridad, e esto se fará en aquellas que es menester declararse o fueren coadjutorias del propósito prinçipal; fallarán las partes latinas que fueren escuras, truncadas e señaladas en la glosa, e en la lectura podrán saber las derivaçiones dellas; fallarán las razones o tiempos allegados en las coplas por estenso en la glosa declarado, e sobre los nonbres propios de los que penavan, truncadas partes en la glosa, en la qual verán las vidas, nasçimientos, muertes e linajes de aquellos, e leído por tres sesos en los lugares que conviene.

4. Juan del Encina, *Arte de poesía castellana*

Al muy esclarecido y bienaventurado príncipe don Juan. Comiença el prohemio en una Arte de poesía castellana *compuesta por Juan del Enzina.*

Cuán ligero y penetrable fuesse el ingenio de los antiguos y cuán enemigos de la ociosidad, muy esclarecido príncipe, notorio es a vuestra alteza, como cuenta Cicerón de Africano el mayor, que dezía nunca estar menos ocioso que quando estava ocioso ni menos solo que quando solo, dando a entender que nunca holgava su juizio. Y según sentencia de aquel Catón censorino, no solamente son obligados los hombres que biven según razón a dar cuenta de sus negocios, mas aún también del tiempo de su ocio, quanto más los que fuemos dichosos de alcançar a ser súditos y bivir debaxo de tan poderosos y cristianíssimos príncipes, que assí artes bélicas como de paz están ya tan puestas en perfeción en estos reinos por su buena governación, que quien piensa las cosas que por armas se han acabado no parece aver quedado tiempo de pacificarlas como oy están. Ya no nos falta de buscar sino escoger en qué gastemos el tiempo, pues lo tenemos qual lo desseamos, que puede ser en el ocio más alegre y más proprio de umanidad, como Tulio dize, que sermón gracioso y polido. Y pues entre las otras cosas en que ecedemos a los animales brutos es una de las principales que hablando podemos espremir lo que sentimos, ¿quién no trabajará por eceder a otro en aquello que los hombres eceden a los animales? Bien parece vuestra real ecelencia aver leído aquello que Ciro usava dezir: "Cosa torpe es imperar el que no ecede a sus súditos en todo género de virtud". Y vuestra muy alta señoría, que tiene tal dechado de que sacar mirando a las ecelencias y virtudes de sus claríssimos padres, bien lo pone por la obra, pues, dexados los primeros rudimentos y cunábulos, entre sus claras vitorias se ha criado en el gremio de la dulce filosofía, favoreciendo los ingenios de sus súditos, incitándolos a la ciencia con enxemplo de sí mesmo.

Assí que, mirando todas estas cosas, acordé de hazer un *Arte de poesía castellana*, por donde se pueda mejor sentir lo bien o mal trobado, y para enseñar a trobar en nuestra lengua, si enseñar se puede, porque es muy gentil exercicio en el tiempo de ociosidad. Y confiando en la virtud de vuestra real magestad, atrevíme a dedicar esta obra a su ecelente ingenio, donde ya florecen los ramos de la sabiduría, para si fuere servido, estando desocupado de sus arduos negocios, exercitarse en cosas poéticas y trobadas en nuestro castellano estilo, porque lo que ya su bivo juizio por natural razón conoce, lo pueda ver puesto en arte, según lo que mi flaco saber alcança; no porque crea que los poetas y trobadores se ayan de regir por ella, siendo yo el menor dellos, mas por no ser ingrato a esta facultad si algún nombre me ha dado o si merezco tener siquiera el más baxo lugar entre los poetas de nuestra nación. Y assimesmo porque, según dize el dotíssimo maestro Antonio de Lebrixa, aquel que desterró de nuestra España los barbarismos que en la lengua latina se avían criado, una de las causas que le movieron a hazer *Arte de romance* fue que creía nuestra lengua estar agora más empinada y polida que jamás estuvo, de donde más se podía temer el decendimiento que la subida.

Y assí yo, por esta mesma razón, creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trobar, parecióme ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas, porque ninguna antigüedad de tiempos le pueda traer olvido. Y digo estar agora puesta en la cumbre, a lo menos quanto a las observaciones, que no dudo nuestros antecessores aver escrito cosas más dinas de memoria, porque, allende de tener más bivos ingenios, llegaron primero y aposentáronse en las mejores razones y sentencias. Y si algo de bueno nosotros dezimos, dellos lo tomamos, que quando más procuramos huir de lo que ellos dixeron, entonces ymos a caer en ello, por lo qual será forçado cerrar la boca o hablar por boca de otro, que, según dize un común proverbio: "No ay cosa que no esté dicha".

Y bien creo aver otros que primero que yo tomassen este trabajo y más copiosamente, mas es cierto que a mí noticia no ha llegado, salvo aquello que el notable maestro de Lebrixa en su *Arte de romance* acerca desta facultad muy perfetamente puso. Mas yo no entiendo entrar en tan estrecha cuenta: lo uno por la falta de mi saber y lo otro porque no quiero tocar más de lo que a nuestra lengua satisfaze, y algo de lo que toca a la dinidad de la poesía, que no en poca estima y veneración era tenida entre los antiguos, pues el esordio y invención della fue referido a sus dioses, assí como Apolo, Mercurio y Baco, y a las musas, según parece por las invocaciones de los antiguos poetas, de donde nosotros las tomamos, no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses invocándolos, que sería grandíssimo error y eregía, mas por seguir su gala y orden poética, que es aver de proponer, invocar y narrar o contar en las ficiones graves y arduas, de tal manera que, siendo fición la obra, es mucha razón que no menos sea fingida y no verdadera la invocación della. Mas quando hazemos alguna obra principal de devoción o que toque a nuestra fe, invocamos al que es la mesma verdad o a su Madre preciosa o a algunos santos que sean intercessores y medianeros para alcançarnos la gracia. Hallamos esso mesmo acerca de los antiguos, que sus oráculos y vaticinaciones se davan en versos, y de aquí vino los poetas llamarse vates, assí como hombres que cantan las cosas divinas. Y no solamente la poesía tuvo esta preminencia en la vana gentilidad, mas aun muchos libros del Testamento Viejo, según da testimonio San Gerónimo, fueron escritos en metro en aquella lengua hebraica, la qual, según nuestros dotores, fue más antigua que la de los griegos, porque no se hallará escritura griega tan an-

tigua como los cinco libros de Moisén; y no menos en Grecia, que fue la madre de las liberales artes, podemos creer la poesía ser más antigua que la oratoria.

Quanto al efeto de la poesía, quiérome contentar con dos enxemplos que escrive Justino en su *Epitoma*, porque si oviesse de contar todas las alabanças y efetos della, por larga que fuesse la vida, antes faltaría el tiempo que la materia. Y es el primero enxemplo que, como entre los atenienses y megarenses se recibiessen grandes daños de una parte a la otra sobre la possessión de la isla Salamina, fatigados ambos pueblos de las continuas muertes, començaron assí los unos como los otros a poner pena capital entre sí a qualquiera que hiziesse mención de tal demanda. Solón, legislador de Atenas, viendo el daño de su república, simulándose loco salió delante todo el pueblo y amonestándolo en versos le movió de tal manera que no se dilató más la guerra, de la qual consiguieron vitoria. El segundo enxemplo es que teniendo los lacedemonios guerra con los messenios fueles dicho por sus oráculos que no podían vencer sin capitán ateniense, y los atenienses, en menosprecio, embiáronles un poeta coxo, llamado Tirteo, para que lo tomassen por capitán. Los lacedemonios muy fatigados con los daños recebidos, se bolvían a su tierra, más con mengua que con onra, a los quales el poeta Tirteo con la fuerça de sus versos de tal manera inflamó que, olvidados de sus proprias vidas, mudaron el propósito y bolviendo quedaron vitoriosos. Y no en vano cantaron los poetas que Orfeo ablandava las piedras con sus dulces versos, pues que la suavidad de la poesía enternecía los duros coraçones de los tiranos, como parece por una epístola de Falaris, tirano famoso en crueldad, que no por otra cosa otorgó la vida a Estesicoro, poeta, salvo porque hazía graciosos versos. Y Pisístrato, tirano de Atenas, no halló otro camino para echar de sí el odio de la tiranía y gratificarse con el pueblo, salvo mandando buscar los versos de Homero, propuesto premio a quien los pusiesse por orden. Pues ¿qué diré en nuestra religión cristiana quánto conmueven a devoción los devotos y dulces inos, cuyos autores fueron Ilario, Ambrosio y otros muy prudentes y santíssimos varones? Y santo Agustino escrivió seis libros desta facultad intitulados *Música*, para descanso de otros más graves estudios, en los quales seis libros trata de los géneros de versos y de quántos pies consta cada verso, y cada pie de quántas sílabas.

Suficientemente creo aver provado la autoridad y antigüedad de la poesía y en quánta estima fue tenida acerca de los antiguos y de los nuestros, aunque algunos ay que, queriendo parecer graves y severos, malinamente la destierran de entre los umanos como ciencia ociosa, bolviendo a la facultad la culpa de aquellos que mal usan della, a los quales devía bastar, para convencer su error, la multitud de poetas que florecieron en Grecia y en Roma, que, cierto, si no fuera facultad onesta, no creo que Sófocles alcançara magistrados, preturas y capitanías en Atenas, madre de las ciencias de umanidad. Mas dexados éstos con su livor y malicia, bienaventurado príncipe, suplico a vuestra real señoría para en tiempo de su ocio reciba este pequeño servicio por muestra de mi desseo.

Capítulo primero. Del nacimiento y origen de la poesía castellana, y de quién recebimos nuestra manera de trobar.

Sentencia es muy averiguada entre los poetas latinos ser por vicio reputado el acabar de los versos en consonantes y en semejança de palabras, aunque algunas vezes hallamos los poetas de mucha autoridad, con el atrevimiento de su saber, aver usado y puesto por gala aquello que a otros fuera condenación de su fama, como parece por Virgilio en el epigrama que dize "Sic vos non vobis", etc. Mas los santos y prudentes varones que compusieron los inos en nuestra cristiana religión, escogieron por bueno lo que acerca de los poetas era tenido por malo, que gran parte de los inos van compuestos por consonantes y encerrados debaxo de cierto número de sílabas. Y no sin causa estos sabios y dotíssimos varones en este exercicio se ocuparon, porque

bien mirado, estando el sentido repartido entre la letra y el canto, muy mejor puede sentir y acordarse de lo que va cantando por consonantes que en otra manera, porque no ay cosa que más a la memoria nos traya lo passado que la semejança dello. De aquí creo aver venido nuestra manera de trobar, aunque no dudo que en Italia floreciesse primero que en nuestra España y de allí decendiesse a nosotros. Porque si bien queremos considerar, según sentencia de Virgilio, allí fue el solar del linage latino. Y quando Roma se enseñoreó de aquesta tierra, no solamente recebimos sus leyes y constituciones, mas aún el romance, según su nombre da testimonio, que no es otra cosa nuestra lengua sino latín corrompido. Pues, ¿por qué no confessaremos aquello que del latín deciende averlo recebido de quien la lengua latina y el romance recebimos? Quanto más que claramente parece en la lengua italiana aver avido muy más antiguos poetas que en la nuestra, assí romo el Dante y Francisco Petrarca y otros notables varones que fueron antes y después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias, el qual hurto, como dize Virgilio, no deve ser vituperado, mas dino de mucho loor, quando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer. Y si queremos arguir de la etimología del vocablo, si bien miramos, trobar, vocablo italiano es, que no quiere dezir otra cosa trobar, en lengua italiana, sino hallar. Pues, ¿qué cosa es trobar, en nuestra lengua, sino hallar sentencias y razones y consonantes y pies de cierta medida adonde las incluir y encerrar? Assí que concluyamos luego el trobar aver cobrado sus fuerças en Italia y de allí esparzídolas por nuestra España, adonde creo que ya florece más que en otra ninguna parte.

Capítulo II. De cómo consiste en arte la poesía y el trobar

Aunque otra cosa no respondiéssemos para provar que la poesía consista en arte, bastava el juizio de los claríssimos autores que intitularon *de arte poética* los libros que desta facultad escrivieron. ¿Y quién será tan fuera de razón que, llamándose arte el oficio de texer o herrería, o hazer vasijas de barro o cosas semejantes, piense la poesía y el trobar aver venido sin arte en tanta dinidad? Bien sé que muchos contenderán para en esta facultad ninguna otra cosa requerirse, salvo el buen natural, y concedo ser esto lo principal y el fundamento; mas también afirmo polirse y alindarse mucho con las osservaciones del arte: que si al buen ingenio no se juntasse ell arte, sería como una tierra frutífera y no labrada. Conviene luego confessar desta facultad lo que Cicerón en el *De perfeto oratore* y lo que los professores de gramática suelen hazer en la difinición della, y lo que creo ser de todas las otras artes: que no son sino osservaciones sacadas de la flor del uso de varones dotíssimos, y reduzidas en reglas y precetos. Porque, según dizen los que hablaron del arte, todas las artes conviene que tengan cierta materia, y algunos afirman la oratoria no tener cierta materia, a los quales convence Quintiliano diziendo que el fin del orador o retórico es dezir cosas, aunque algunas vezes no verdaderas, pero verisímiles, y lo último es persuadir y demulcir el oído. Y si esto es común a la poesía con la oratoria o retórica, queda lo principal, conviene a saber, ir incluido en números ciertos, para lo qual el que no discutiere los autores y precetos, es impossible que no le engañe el oído porque, según dotrina de Boecio en el libro de música, muchas vezes nos engañan los sentidos; por tanto, devemos dar mayor crédito a la razón. Como quiera que, según nos demuestra Tulio y Quintiliano, números ay que deve seguir el orador y huir otros, mas esto ha de ser más dissimuladamente y no tiene de ir astrito a ellos como el poeta, que no es éste su fin.

Capítulo III. De la diferencia que ay entre poeta y trobador

Según es común uso de hablar en nuestra lengua, al trobador llaman poeta y al poeta trobador, ora guarde la ley de los metros ora no. Mas a mí me parece que quanta diferencia ay entre músico y cantor, entre geómetra y pedrero, tanta deve aver entre poeta y trobador.

Quánta diferencia aya del músico al cantor y del geómetra al pedrero, Boecio nos lo enseña: que el músico contempla en la especulación de la música y el cantor es oficial della. Esto mesmo es entre el geómetra y pedrero, y poeta y trobador, porque el poeta contempla en los géneros de los versos y de quántos pies consta cada verso, y el pie de quántas sílabas, y aún no se contenta con esto sin examinar la quantidad dellas. Contempla esso mesmo qué cosa sea consonante y assonante, y quándo passa una sílaba por dos y dos sílabas por una, y otras muchas cosas de las quales en su lugar adelante trataremos. Assí que quanta diferencia ay de señor a esclavo, de capitán a hombre de armas sugeto a su capitanía, tanta a mi ver ay de trobador a poeta. Mas, pues estos dos nombres sin ninguna diferencia entre los de nuestra nación confundimos, mucha razón es que quien quisiere gozar del nombre de poeta o trobador aya de tener todas estas cosas. ¡O, quántos vemos en nuestra España estar en reputación de trobadores, que no se les da más por echar una silaba y dos demasiadas que de menos, ni se curan que sea buen consonante que malo! Y pues se ponen a hazer en metro, deven mirar y saber que metro no quiere dezir otra cosa sino mensura, de manera que lo que no lleva cierta mensura y medida, no devemos dezir que va en metro, ni el que lo haze deve gozar de nombre de poeta ni trobador.

Capítulo IV. De lo principal que se requiere para aprender a trobar

En lo primero, amonestamos a los que carecen de ingenio y son más aptos para otros estudios y exercicios que no gasten su tiempo en vano leyendo nuestros preceptos, podiéndolo emplear en otra cosa que les sea más natural, y tomen por sí aquel dicho de Quintiliano, en el primero de sus *Instituciones*: que ninguna cosa aprovechan las artes y precetos a donde fallece natura, que a quien ingenio falta no le aprovecha más esta arte que precetos de agricultura a tierras estériles. De aqueste género de hombres avrá muchos que reprehenderán esta obra, unos que no la entenderán, otros que no sabrán usar della. A los quales respondo con un dicho de Santo Agustino, en el primero de *Dotrina cristiana*, diziendo que si yo con mi dedo mostrasse a uno alguna estrella y él tuviesse tan debilitados los ojos que ni viesse el dedo ni la estrella, no por esso me devía culpar, y esso mesmo si viesse el dedo y no la estrella, devía culpar el defeto de su vista y no a mí. Assí que aqueste nuestro poeta que establecemos instituir, en lo primero, venga dotado de buen ingenio; y porque creo que para los medianamente enseñados está la verdad más clara que la luz, si oviere algunos tan bárbaros que persistan en su pertinacia, dexados como incurables, nuestra exortación se enderece a los mancebos estudiosos, cuyas orejas las dulces musas tienen conciliadas. Es menester, allende desto, que el tal poeta no menosprecie la elocución, que consiste en hablar puramente, elegante y alto quando fuere menester, según la materia lo requiere. Los quales precetos, porque son comunes a los oradores y poetas, no los esperen de mí, que no es mi intención hablar, salvo de sólo aquello que es proprio del poeta. Mas, para quanto a la elocución, mucho aprovecha, según es dotrina de Quintiliano, criarse desde la tierna niñez a donde hablen muy bien, porque, como nos enseña Oracio, qualquiera vasija de barro guarda para siempre aquel olor que recibió quando nueva. Y después desto deve exercitarse en leer no solamente poetas y estorias en nuestra lengua, mas también en lengua latina; y no solamente leerlos, como dize Quintiliano, mas discutirlos en los estilos y sentencias y en las licencias, que no leerá cosa el poeta en ninguna facultad de que no se aproveche para la copia que le es muy necessaria, principalmente en obra larga.

Capítulo V. De la mensura y esaminación de los pies, y de las maneras de trobar

Toda la fuerça del trobar está en saber hazer y conocer los pies, porque dellos se hazen las coplas y por ellos se miden; y pues assí es, sepamos qué cosa es pie. Pie no es otra cosa

en el trobar sino un ayuntamiento de cierto número de sílabas, y llámasse pie porque por él se mide todo lo que trobamos, y sobre los tales pies corre y roda el sonido de la copla. Mas para que mejor vengamos en el verdadero conocimiento, devemos considerar que los latinos llaman verso a lo que nosotros llamamos pie, y nosotros podremos llamar verso adonde quiera que ay ayuntamiento de pies, que comúnmente llamamos copla, que quiere decir cópula o ayuntamiento. Y bien podemos dezir que en una copla aya dos versos, assí como si es de ocho pies y va de cuatro en cuatro son dos versos, o si es de nueve, el un verso es de cinco y el otro de cuatro, y si es de diez puede ser el un verso de cinco y el otro de otros cinco, y assí por esta manera podemos poner otros enxemplos infinitos.

Ay en nuestro vulgar castellano dos géneros de versos o coplas, el uno quando el pie consta de ocho sílabas o su equivalencia, que se llama arte real, y el otro quando se compone de doze o su equivalencia, que se llama arte mayor. Digo su equivalencia porque bien puede ser que tenga más o menos en cantidad, mas en valor es impossible para ser el pie perfeto. Y bien parece nosotros aver tomado del latín el trobar, pues en él se hallan estos dos géneros antiguamente: de ocho sílabas assí como "Iam lucis orto sidere", de doze assí como "Mecenas atavis edite regibus". Assí que quando el pie no tuviere más de ocho sílabas llamarle hemos de arte real, como lo que dixo Juan de Mena: "Después qu'el pintor del mundo", y si fuere de doze ya sabremos qu'es de arte mayor, assí como el mesmo Juan de Mena en las *Trezientas*: "Al muy prepotente don Juan el segundo". Dixe que podían a las vezes llevar más o menos sílabas los pies, entiéndese aquello en cantidad o contando cada una por sí, mas en el valor o pronunciación ni son más ni menos. Pueden ser más en cantidad quando una dición acaba en vocal y la otra que se sigue también en el mesmo pie comiença en vocal, que, aunque son dos sílabas, no valen sino por una ni tardamos más tiempo en pronunciar ambas que una, assí como dize Juan de Mena: "Paró nuestra vida ufana". Avemos también de mirar que, quando entre la una vocal y la otra estuviere la h, que es aspiración, entonces a las vezes acontece que passan por dos y a las vezes por una, y juzgarlo hemos según el común uso de hablar o según viéremos qu'el pie lo requiere, y esto también avrá lugar en las dos vocales sin aspiración. También pueden ser más quando las dos sílabas postreras del pie son ambas breves, que entonces no valen ambas sino por una. Mas es en tanto grado nuestro común acentuar en la penúltima sílaba que muchas vezes, quando aquellas dos sílabas del cabo vienen breves, hazemos luenga la que está antes de la postrera, assí como en otro pie dize: "De la biuda Penelópe". Puede también, al contrario, ser menos de ocho y de doze quando la última es luenga, que entonces vale por dos y tanto tardamos en pronunciar aquella sílaba como dos, de manera que passarán siete por ocho, como dixo frey Íñigo: "Aclara sol divinal". Mas, porque en el arte mayor los pies son intercisos, que se pueden partir por medio, no solamente puede passar una sílaba por dos quando la postrera es luenga, mas también si la primera o la postrera fuera luenga assí del un medio pie como del otro, que cada una valdrá por dos. Ay otro género de trobar que resulta de los sobredichos que se llama pie quebrado, que es medio pie, assí de arte real como de mayor. Del arte real son cuatro sílabas o su equivalencia, y éste suélese trobar el pie quebrado mezclado con los enteros, y a las vezes passan cinco sílabas por medio pie y entonces dezimos que va la una perdida, assí como dixo don Jorge: "como devemos". En el arte mayor, quando se parten los pies y van quebrados, nunca suelen mezclarse con los enteros, mas antes todos son quebrados, según parece por muchos villancicos que ay de aquesta arte trobados.

Capítulo VI. De los consonantes y assonantes, y de la esaminación dellos

Después de aver visto y conocido la mensura y esaminación de los pies, resta conocer los consonantes y assonantes, los quales siempre se aposentan y assinan en el cabo de cada pie y son principales miembros y partes del mesmo pie. Y porque el proprio acento de nuestra

lengua comúnmente es en la penúltima sílaba, allí devemos buscar y esaminar los consonantes y assonantes. Consonante se llama todas aquellas letras o sílabas que se ponen desde donde está el postrer acento agudo o alto hasta el fin del pie, assí como si el un pie acabasse en esta dición: "vida", y el otro acabasse en otra dición que dixesse: "despedida". Entonces diremos que desde la "i", donde está el acento largo, hasta el cabo es consonante; y por esso se llama consonante, porque ha de consonar el un pie con el otro con las mesmas letras desde aquel acento agudo o alto que es aquella "i". Mas quando el pie acaba en una sílaba luenga que vale por dos, entonces contamos aquella sola por última y penúltima, y desde aquella vocal donde está el postrer acento largo, desde allí ha de consonar un pie con otro con las mesmas letras, assí como si el un pie acaba en "coraçón" y el otro en "passión", desde aquel "ón", que vale por dos sílabas, dezimos que es el consonante. Y si acabasse el pie en dos sílabas breves y estuviesse el acento agudo en la antepenúltima, entonces diremos que el consonante es desde aquella antepenúltima, porque las dos postreras, que son breves, no valen sino por una, de manera que todo se sale a un cuento; assí como si el pie acabasse en "quiéreme" y el otro en "hiéreme", entonces desde la "e" primera, adonde está el acento alto, es consonante que ha de consonar con las mesmas letras.

Ay también otros que se llaman assonantes, y cuéntanse por los mesmos acentos de los consonantes, mas difiere el un assonante del otro en alguna letra de las consonantes, que no de las vocales. Y llámasse assonante porque es a semejança del consonante, aunque no con todas las mesmas letras, assí como Juan de Mena dixo en la *Coronación*, que acabó un pie en "proverbios", y otro en "sobervios", adonde passa una v por una b, y esto suélese hazer en defeto de consonante, aunque *b* por *v*, y *v* por *b* muy usado está, porque tienen gran hermandad entre sí, assí como si dezimos *biva* y *reciba*, y otros muchos enxemplos pudiéramos traer, mas dexémoslos por evitar prolixidad. Y allende desto, avémosnos de guardar que no pongamos un consonante dos vezes en una copla y, aun si ser pudiere, no lo devemos repetir hasta que passen veinte coplas, salvo si fuere obra larga, que entonces podrémoslo tornar a repetir a tercera copla o dende adelante aviendo necessidad. Y qualquiera copla se ha de hazer de diversos consonantes, dando a cada pie compañero o compañeros, porque, si fuessen todos los pies de unos consonantes, parecería muy mal. Y avemos de notar que sílabas breves en el romance llamamos todas las que tienen el acento baxo y luengas o agudas se dizen las que tienen alto el acento, aunque en el latín no vayan por esta cuenta.

Capítulo VII. De los versos y coplas y de su diversidad

Según ya deximos arriba, devemos mirar que de los pies se hazen los versos y coplas, mas porque algunos querrán saber de quántos pies han de ser, digamos algo dello brevemente. Muchas vezes vemos que algunos hazen sólo un pie y aquél ni es verso ni copla, porque avían de ser pies y no sólo un pie, ni ay allí consonante, pues que no tiene compañero, y aquel tal suélese llamar mote. Y si tiene dos pies, llamámosle también mote o villancico o letra de alguna invención por la mayor parte; si tiene tres pies enteros o el uno quebrado, también será villancico o letra de invención, y entonces el un pie ha de quedar sin consonante, según más común uso; y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante, porque entonces no guardavan tan estrechamente las osservaciones del trobar. Y si es de cuatro pies puede ser canción y ya se puede llamar copla, y aun los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el cuarto pie, y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes. Y todas estas cosas suelen ser de arte real, que el arte mayor es más propria para cosas graves y arduas. Y de cinco pies también ay canciones, y de seis; y puédense llamar versos y coplas, y hazer tantas diversidades cuantas maneras huviere de trocarse los pies. Mas desde seis pies arriba por la mayor parte suelen tornar

a hazer otro ayuntamiento de pies, de manera que serán dos versos en una copla, y comúnmente no sube ninguna copla de doze pies arriba, porque parecería desvariada cosa, salvo los romances, que no tienen número cierto.

Capítulo VIII. De las licencias y colores poéticos, y de algunas galas del trobar

De muchas licencias y figuras pueden usar los poetas por razón del metro y por la necessidad de los consonantes. Mayormente en el latín ay figuras infinitas y algunas dellas han passado en el uso de nuestro castellano trobar, de las quales no haremos mención más de quanto a nuestro propósito satisfaze. Tiene el poeta y trobador licencia para acortar y sincopar qualquiera parte o dición, assí como Juan de Mena en una copla que dixo "El hi de María" por dezir "el hijo de María", y en otra parte dixo "que nol pertenece" por dezir "que no le pertenece", y en otra dixo "agenores" por "agenórides". Puede assímesmo corromper y estender el vocablo, assí como el mesmo Juan de Mena en otra copla que dixo "Cadino" por "Cadmo", y los lagos "Metroes" por "Meótides". Y puede también mudarle el acento, assí como en otro lugar donde dize "platanos" por "plátanos" y, en otro, "Penolope" por "Penólope". Tiene también licencia para escrevir un lugar por otro, como Juan de Mena, que puso una Tebas por otra. Y puede también poner una persona por otra, y un nombre por otro, y la parte por el todo y el todo por la parte. Otras muchas más figuras y licencias pudiéramos contar, mas porque los modernos gozan de la brevedad, contentémonos con éstas, las quales no devemos usar muy a menudo, pues que la necessidad principalmente fue causa de su invención, aunque verdad sea que muchas cosas al principio la necessidad ha introduzido que después el uso las ha aprovado por gala, assí como los trages, las casas y otras infinitas cosas que serían muy largas de contar.

Ay también mucha diversidad de galas en el trobar, especialmente de cuatro o cinco principales devemos hazer fiesta. Ay una gala de trobar que se llama encadenado, que en el consonante que acaba el un pie en aquél comiença el otro, assí como una copla que dize: "Soy contento ser cativo, / cativo en vuestro poder, / poder dichoso ser bivo, / bivo con mi mal esquivo, / esquivo no de querer", etc. Ay otra gala de trobar que se llama retrocado, que es quando las razones se retruecan, como una copla que dize: "Contentaros y serviros, / serviros y contentaros", etc. Ay otra gala que se dize redoblado, que es quando se redoblan las palabras, assí como una canción que dize: "No quiero querer querer, / sin sentir sentir sufrir / por poder poder saber", etc. Ay otra gala que se llama multiplicado, que es quando en un pie van muchos consonantes, assí como en una copla que dice: "Dessear gozar amar / con amor dolor temor", etc. Ay otra gala de trobar que llamamos reiterado, que es tornar cada pie sobre una palabra, assí como una copla que dize: "Mirad cuán mal lo miráis, / mirad cuán penado bivo, / mirad quánto mal recibo", etc. Estas y otras muchas galas ay en nuestro castellano trobar, mas no las devemos usar muy a menudo, que el guisado con mucha miel no es bueno sin algún sabor de vinagre.

Capítulo IX y final. De cómo se deven escrevir y leer las coplas

Dévense escrevir las coplas de manera que cada pie vaya en su renglón, ora sea de arte real ora de arte mayor, ora sea de pie quebrado ora de entero. Y si en la copla huviere dos usos, assí como si es de siete y los cuatro pies son un uso y los tres otro, o si es de ocho y los cuatro son un uso y los otros cuatro otro, o si es de nueve y los cinco son un verso y los cuatro otro, etc., siempre entre uso y uso se ponga coma, que son dos puntos uno sobre otro, y en fin de la copla hase de poner colum, que es un punto solo. Y en los nombres proprios que no son muy conocidos o en las palabras que pueden tener dos acentos, devemos poner sobre la vocal

adonde se haze el acento luengo un ápice, que es un rasguito como el de la "i", assí como en "ámo" quando yo amo, y "amó" quando otro amó. Y hanse de leer de manera que entre pie y pie se pare un poquito sin cobrar aliento, y entre verso y verso parar un poquito más, y entre copla y copla un poco más para tomar aliento.

IV. LA RECEPCIÓN DE LOS AUTORES ANTIGUOS

1. Homero

E aquesta consideración antellevando, gran don es el que yo traigo, si el mi furto o rapina no lo viciare; y aun la osadía temeraria y atrevida, es a saber de traduzir e interpretar una tan santa y seráfica obra como la *Ylíada* de Omero, de griego sacada en latín y de latín en la nuestra materna y castellana lengua vulgarizar; la cual obra apenas pudo toda la gramática y aun elocuencia latina conprehender, y en sí rescebir los eroicos cantares del vaticinante poeta Omero; pues ¡cuánto más fará el rudo y desierto romance! Acaescerá por esta cabsa a la omérica *Ylíada* como a las dulces y sabrosas frutas en la fin del verano, que a la primera agua se dañan y a la segunda se pierden. E así esta obra rescibirá dos agravios: el uno en la traslación latina y, el más dañoso y mayor, en la interpretación del romance que presumo y tiento de le dar.

E por esta razón, muy prepotente señor, dispuse de no interpretar de veinte y cuatro libros, que son en el volumen de la *Ylíada*, salvo las sumas brevemente dellos; non como Omero palabra por palabra lo canta nin con aquellas poéticas intenciones y ordenación de materias; ca, si así oviese de escrevir, aparato y conpendio se fiziera. E más escrivió Omero de las esculturas solas y varias figuras que eran en el escudo de Archiles de conpendio que ay en aqueste todo volumen. Y aun dexélo de fazer por non dañar nin ofender del todo su alta obra, trayéndogela en la umillde y baxa lengua del romance, mayormente non aviendo para esto vuestro regio mandamiento, e aun porque serán a vuestra alteza estas sumas como las muestras a los que quieren en finos paños acertar. Así, Rey muy excellente, estará en vuestra real mano y mandamiento, vistas aquestas sumas o muestras, mandar o vedar toda la otra plenaria y estensa interpretación traduzir o dexar en su estado primero (...)

Eusebio y algunos otros en las sus corónicas, escriven Omero aver florescido en Grecia en tiempo de Melanto, decimosesto rey de los atheneses. Mas aún cuánta desonança y desacuerdo acerca de los antiguos sobre Omero aya estado, manifestar se puede por lo siguiente. Ca dizen otros, con los cuales es Sócrates, que oviese seído Omero antes de la defendida de los eraclitas; Aristótiles dize que fue cient años después de la troyana cautividad; Aristarco dize que cient años después de la jónica trasmigración; Filoroco recuenta que fuese en tiempo mesmo de la jónica trasmigración, en los tiempos de Arcipo, magistrado de los athenienses, y después de tomada Troya ciento y ochenta años. Apolodoro dize que dozientos y cuarenta años después de la destrucción de Troya. E fueron otros, con los quales Artílogo, que dizen que fue veinte y dos años después de la introdución del juego olinpíada y cinco años después que Troya fue destruida. Otros dizen que fue en tiempo del rey Lanete, cuarto rey de los lacedemonios, en el año cuarto de su reinado, así Omero como Esíodo. E por aquí puede vuestra alteza considerar en cuánto prescio los filósofos e istoriógrafos a Omero tengan, y cuántas vigilias ayan padescido por saber aun siquiera los tiempos del su concurso y nascimiento.

E por argumentos de la mayor opinión de los más que del nascimiento de Omero saber procuraron, fue en tal tiempo que bien pudo ser informado de vista de los que en la troyana captividad y destruición se pudieron acaescer. Pues ¿qué atrevimiento sin freno cegó a Guido de Colupnis, médico de Pisa, para que tentase, como de nuevo, desenbolver y ordenar los casos de la gran Troya, en corónica acopilando? Mayormente que no concurrió aquéste sino en los tiempos del bienaventurado don Alfonso, de gloriosa y rica memoria, que Dios aya, vues-

tro muy digno y claro trasvisavuelo. E no solamente tentó aquéste de escrevir siniestras cosas en la tal obra, más aún, lo que peor es de oír, muchas vezes en ella reprovando y acusando al monarcha, padre de los poetas, Omero. ¿E qué sopiera Guido, y aun los otros todos de quien él rebuscó para escrevir, si ovo seído Troya, si por la seráfica y casi divinas obra de Omero como de original no lo oviese avido? Ca no fue más desastrada la postremería de Príamo de cuanto Omero quiso, ni Héctor más llorado, ni más enamorado Paris, ni Archiles más famoso, ni más prudente Néstor, ni Ulixes más astuto, ni Ajas más osado, ni el Ylión más fermoso, ni los puertos más llenos de fustas, ni de tiendas los reales, ni los templos de sacrificios, de cuanto la rica pluma de Omero, por sabia mano ministrada, quiso moderar y perpetuar. E pongamos que estos hechos fueron así, o más allende de cuanto así: ¿Podieran más durar de cuanto naturaleza la sostuvo? Cierto no, si elclaro ingenio de Omero no los desnudara de las ciegas tiniebras de la olvidança, a las cuales el antigua hedad tenía ofrescidos, dando a todos éstos lo que por naturaleza a todos es negado, es a saber la biva y perpetuainmortalidad. Podemos dezir que en otra manera el mantuano Virgilio y con boca más llena e ingenio más agudoestudiava en fazer loores a Omero que Guido de Colupnisen lo reprovar (...)

Pues dexados los filósofos y cientes, no fue en pequeño prescio tenida la boz de Omero, antes en tanto grande que Alixandre, fijo de Felipo, venido sobre el sepulcro de las cenizas do Archiles yazía, y faziéndole onores y funerarias obsequias, leyó el epitafio del su sepulcro, elcual Omero dictara, y dixo allí que sería bien contento de trocar la prosperidad que los dioses le tenían aparejada y partir mano de la parte que los dioses en el cielo le podiesen dar por aver un tan sumo y alto actor de sus fechos como Archiles avía avido en Omero.

Así he dilatado mi pluma, muy bienaventurado señor, fasta aquí en los loores de Omero a dos fines: por dañar y destruir, si podiese, los dichos que Guido escrivió en ofensa de Omero, y aún lo más principal, por causar a los lectores nuevo amor y devoción con las altas obras deste auctor.

Opinión fue de muchos que Omero fuese ciego, y que oviese nascido así, y que fuese de luenga vida, ca pasó número de cient años, según escrivió Valerio Máximo en el título de las muertes no vulgares, adonde añade cómo fenesció por no saber soltar una cuestion a él puesta por unos pescadores, lo cual yo más dudo que creo.

Los libros que dél se fallan son: esta *Ylíada*, que contiene en sí veinte y quatro libros; y llamóle *Ylíada* deYlión, que fue nonbre de la propia cibdad de Troya. Fizo otros veinte y cuatro libros de los yerros y casos de Ulixes, después que partió de Troya; a la qual obra mucho remeda Virgilio en el tercero de las *Eneidas*, donde escrive los yerros que hizo Eneas desde Troya fasta venir en Cartago. Y llamóle *Odisea*, porque Odises dizen los griegos por Ulixes. Fizo otra pequeña obra de burlas, que en griego es dicha *Bratachoniomachia,* y en latín se puede llamar *Ranarum muriumque pugna*. Otras algunas obras atribuyen a él, pero dúbdanse por muchas razones que Omero las fiziese.

(Prólogo de Juan de Mena a su *Ilíada en romance*)

2. Platón

De la inmortalidad del alma diversos actores en diversa manera sintieron e fablaron. Ca algunos de los philósophos que se llamaron epicuros negaron el ánima ser inmortal e dixeron que muerto el hombre, el alma pereçía e della non quedava sustancia alguna. E la opinión de aquestos introduze Séneca en la sesta tragedia donde introduze al coro, que si preguntan las

ánimas de los deffuntos dónde están, dize que responde que donde están las cosas que non son nacidas. Quiere dezir que así commo lo non nacido non tiene ser nin sustancia alguna, que esso mesmo se dirá de las ánimas de los deffuntos. E dize que dizen aquestos que lo que se dize comúnmente que hay infierno e que se penan ende los malos, que a este dezir son nuevas vanas semejantes al sueño que faze al hombre cuidoso por algún mal que soñó, e commo espierta non falla cosa de que tema. Así decir que hay infierno e que se penan ende los malos, aquesto pone miedo e espanto. E dezían aquestos que non hay tal cosa. Aquesta opinión introduze el sabio rey Salamón en el libro del *Eclesiastés* suyo, al fin del tercero capítulo, donde dize que era opinión de algunos que uno e esse mesmo fin es del hombre e de la bestia, e egual es la condición de ambos a dos. Así que estos, según este dczir, non creían la inmortalidad del alma, pues dezían que igual era la fin e muerte del hombre e de la bestia. E commo el spíritu e ánima de la bestia se torna en nada, que así fazía el spíritu del hombre. Lo qual ninguno crea que fue de entinción del dicho rey Salamón, según escrive sobre la dicha abtoridad maestre Nicholao de Lira, e paresce por fin del dicho libro *Eclesiastés*, donde dize que Dios ha de traer a todo hombre a juizio por las cosas que fará, lo qual non podria ser si el ánima non fuesse inmortal. De aquesta perversa e dañada opinión eran los Saduceos, los quales, por que creían que las ánimas non eran inmortales, negavan la resurrcción, según que se escrive en el acto de los apóstoles, en los veinte e quatro capítulos.

Otros philósophos fueron que se llamaron peripatéticos, el cabdillo e maestro de los quales fue Aristótiles. El qual en su philosophía natural nin moral non fabló cosa cerca de la inmortalidad del ánima abiertamente, caso que algunos doctores lo quieran concluir de algunos dichos suyos en los libros que compuso del ánima. Otros philósophos ovo que se larnaron Stoicos, el maestro e el cabdillo de aquestos fue Platón. El qual, más que otro philósopho alguno, afirmó el ánima ser inmortal, e las ánimas de los buenos e virtuosos aver galardón en el otro mundo, e las ánimas de los malos aver pena. E para mostrar abiertamente aquesto introduze a su maestro Sócrates en aqueste libro, que disputa con sus discípulos. En persona del qual Sócrates, Plato, por discurso e manera de diálogo, prueva el ánima del hombre ser inmortal por muchas razones e pruevas assaz conjecturales.

E caso que non llegue del todo a la verdad de nuestra fe, es mucho de maravillar que hombre philósopho, sin fe, solamente atraído por la razón e lumbre natural, viniesse en tan gran conocimiento. Aquesto pudo ser que lo aya causado, por que, como dize sant Gerónimo en la epístola que se intitula a Paulino, la qual se pone por prólogo de la bliblia, Plato descendió en Egipto por ver los libros de la ley e de los prophetas, los quales vido e pudo ser que informado de la sacra escritura fue induzido a fablar del ánima más verdadera e cathólicamcnte que otro philósopho alguno.

Algunos dizen, la opinión de los quales introduze Macrobio, sobre el sueño de Scipión, que uno que se llamó Feres Panfilus, del qual fabla Valerio en el libro primero en el título de los miraglos, el qual dize que murió en una batalla, e que estovo muerto diez días apartada el ánima del cuerpo, que después ressucitó e que reveló muchas cosas del otro mundo, en especial de la inmortalidad de las ánimas, e que de aqueste hombre ressucitado hovo Plato el fundamento e doctrina que en aqueste libro introduze. De aquesta opinión fue Tulio, el qual, según dize el dicho Macrobio, por postrimera de todas sus obras e libros escrivió el dicho sueño de Scipión, donde introduze a Scipión el asiano e a otros grandes e virtuosos hombres fingiendo que aparescieron después de la muerte e dixeron de los premios e galardones que las ánimas de los virtuosos hombres han e tienen en el cielo e las penas que los malos padecen. Aquesta opinión esso mesmo introduze Vergilio en el sexto libro de los *Eneidos* donde escrive quando Eneas vino a los campos elisios, que son los campos de Paraíso, e falló ende

a Anchises su padre e a los otros mayores e antecessores suyos. E de aquesta opiuion fueron todos los philósophos que se llamaron stoicos (...)

Pues Leonardo de Arecio, docto e sabio hombre en las letras griegas, se trabajó a traduzir en nuestros tiempos del griego en la lengua latina aqueste libro llamado *Fedrón*. Del qual, caso que santo Agostín e los otros santos doctores fazían mención dél en gran reverencia e actoridad, mas non se fallava traduzido en la lengua latina (...) Muy docto e muy generoso señor, a quien los negocios non han fuerça nin vigor de enbargar nin inpedir el ocio de vuestro estudio, por recreación de los trabajos corporales vuestros, me dispuse a traduzir en nuestro vulgar castellano, aqueste libro de Platón llamado *Fedrón* e lo remitir a la sabia discreción vuestra, por que allende de los cathólicos actores que avedes leído e leedes, leades aqueste philósofo gentil e vuestro spíritu generoso se anime e esfuerce a comportar trabajos e peligros corporales en actos e exercicios virtuosos. Por que el ánima se delibre e desembargue a entender en sí mesma e entendiendo en sí entenderá en quien la crio e redimió e la ha de salvar. Verdad es que la magestad de la fabla que el dicho Platón tovo en el griego, non pienso que se pudo guardar por Leonardo en la dicha tradución que fizo, según que sant Gerónimo dize en un prólogo de la bliblia escusándose que él non podría traduzir la sacra escriptura de ebraico en latín con aquella magestad de elocuencia e dulçor de fablar que en el propio lenguaje la Sacra escriptura tenía. E por consiguiente menos podré yo guardar en aquesta mi indocta ruda tradución la elegante e curiosa manera de fablar en la qual Leonardo el dicho libro traduxo en la lengua latina, así por la magestad del fablar de Platón e de las ilustres sentencias suyas commo porque non sé si muchas de sus razones se pueden bien aplicar al nuestro vulgar castellano.

E caso que de muchos philósophos se diga que tovieron ardua e singular manera en fablar, solamente de Platón, según escrive Plutarco, se dize que en su fabla non era menor que el dios Júpiter. E bien se mostró en su nascimiento quién avía de ser aqueste philósopho Platón, que según escrive Valerio en el libro primero en el titulo de las pronosticaciones, que seyendo niño Platón, estando en la cuna, las abejas vinieron a fazer panal de miel en su boca, de lo qual todos los sabios prenosticaron que aquel niño havía de ser muy suave e dulce en su fabla. Así mesrno se escrive en el *Policrato*, en el libro primero en el capítulo dezisiete, que durmiendo Sócrates en Academia vido en sueño que del ara del templo de Venus le ofrescían un cisne que su cuello llegava al cielo e con su rostro tocava a las estrellas e que trascendía el mirar de todo hombre e que cantava tan dulcemente que a todo el mundo ponía en plazer e en alegría.

E dize que al siguiente día Ariston, padre de Platón, traxo e presento a Sócrates a su fijo Platón de pequeña hedad para que le enseñase e mostrasse las ciencias que sabía. E dize que como Sócrates vido al moço e acató su disposición que dixo: "Ciertamente aqueste es el cisne que yo vi en sueños que me ofrecían del ara del templo de Venus". De las quales prenosticaciones se conjectura bien quién fue Platón en su fablar e cognóscese evidentemente por las sentencias suyas (...).

(Introducción de Pedro Díaz de Toledo a la traducción castellana del *Fedón* de Platón, realizada a partir de la versión latina de Leonardo Bruni de Arezzo. Se resalta particularmente la idea de la inmortalidad del alma y se encarecen las dificultades de la traducción, con referencia a algunas anécdotas legendarias sobre el habla y estilo de Platón)

3. Aristóteles

Assí que los libros de Aristótiles, que de costumbres se intitulan muy suaves y muy elegantes y para nuestra vida mucho necessarios, con gran cura y diligencia en latín traduzí, creyendo esto en tanto ser útil que nada más útil se pueda fazer. Pues, bienaventurado padre, estos libros a ti embío: no que tu poder vacar en la leción dellos arbitre, ca conocí las ondas y congoxas de las pastorales occupaciones, mas por tal que toda mi obra en tu nombre se reffiera. Y porque verdaderamente sospecho ser algunos por ventura ignorantes de las griegas letras. Y por esso, no podiendo conocer los defectos a este mi trabajo contrariaría, propuse algunas cosas por la declaración de ciertas palabras griegas.

(...) Los libros de la *Éthica* de Aristótiles hazer latinos nuevamente instituí, no porque de primero trasladados no fuessen, mas porque eran trasladados assí que bárbaros más que latinos parescen ser. Consta ciertamente el fazedor de aquella tradución qualquier finalmente que fuesse, pero haver seído del orden de los predicadores manifiesto es, ni las griegas ni latinas letras assaz haver sabido. Ca las griegas en muchos lugares mal toma y las latinas assí pueril y non sabidamente riende, que forçadamente es digno de vergüença de una tan negligente y gruessa torpeza. Y también muchas vezes ignorante de las palabras, que la muy buena y muy aprovada latinidad tiene y en nuestra muchedumbre mendicante (...) Mas ciertamente Aristótiles haver sido studioso de eloqüencia y haver ayuntado la arte del dezir con sabiduría, Cicerón en muchos lugares lo testifica y los libros del mismo Aristótiles con soberano studio de eloqüencia scriptos abiertamente lo declaran (...)

(Traducción castellana del prólogo de Leonardo Bruni d'Arezzo a su traducción de las *Éthicas* de Aristóteles; texto de la ed. de Zaragoza, Jorge Coci, 1509)

4. Cicerón

Porque vos, el honorable Juan Alfonso de Zamora, cavallero e secretario del muy esclarecido príncipe e señor, nuestro señor el rey, deseando veer algunas de las obras notables de los antiguos en lengua clara e vulgar e materna por que lo pudiésedes entender, me rogastes que vos romançase de lengua latina en nuestro lenguaje alguna obra en que pudiésedes algunas vezes leer e recrear vuestro esprito, parescióme que era cosa conveniente complir vuestro deseo.

E pensé que, por cuanto las obras antiguas son innumerables, algunas dellas contenientes sciencia sin la dubçura de la elocuencia, las cuales, aunque se trasladen en la lengua vulgar, non se podrían por el que non aprendió entender sin maestro; otras que contienen elocuencia sin conclusiones o con pocas conclusiones de sciencia, las cuales, maguer que deleiten en leyendo, leídas non dexan cierta dotrina en el coraçón, parescióme que era bien tomar el medio e darvos alguna obra mesclada en que oviese artículos de sciencia engastonados en el gastón de la elocuencia.

E porque un libro que fizo Tulio Cicerón, el cual él intituló e llamó *De los oficios*, es desta guisa mesclado, ca tracta en él de las virtudes asaz fermosa e scientíficamente so stilo dulce e retórico, acordé de le pasar en nuestro lenguaje. El cual vos rescebid e con estudio leed, reduziendo sus dotrinas al fin del bien verdadero, que es Dios, al cual plega de tal manera infundir su gracia en vuestro coraçón e en el mío e de todos los que oyendo e entendiendo las buenas e sanas dotrinas las pongamos de tal manera en obra por que alcancemos el soberano bien que todos a natura desean, el cual es inefábile e eterno Dios bendito para siempre.

E porque las prefaciones aprovechan muncho e ayudan a entender los libros, e éste, según dixe, non sólo contiene elocuencia, mas tiene conclusiones de sciencia, parésceme que es bien que vos diga el modo de su proceso, en suma e generalmente, porque lo podades mejor entender e vayades más cierto a las materias que quisiéredes. E devedes saber que las virtudes se distinguieron de munchas maneras, pero la común partición dellas es en tres partes, es a saber: theológicas, intelectuales e morales. De las theológicas non se tracta, ca non las alcançó Cicerón, mas tratáronlas los santos doctores (...); las intelectuales tanió aquí muy breve; de las morales tractó algún tanto más largo. La manera de su proceso es ésta: él fabla de los oficios, e los oficios tanto quieren dezir como los actos de las virtudes e convenientes al ome de obrar (...)

(Prólogo de Alonso de Cartagena a su traducción castellana del libro *De officiis*, de Cicerón)

Fablando con vos, príncipe esclarescido, en materias de sciencia en que vos sabedes fablar, en algunos días de aquel tiempo en que en la vuestra corte, por mandado del muy católico rey, mi señor, estava, vínovos a voluntad de haber la *Arte de Rhetórica* en claro lenguaje, por conocer algo las dotrinas que los antiguos dieron para fermoso fablar. E mandásteme, pues yo a esta sazón parescía haber algún espacio para me ocupar en cosas estudiosas, que tomasse un pequeño trabajo e pasasse de latín en nuestra lengua la retórica que Tulio compuso (...) Muchos fueron los que de la retórica en los tiempos antiguos fablaron, así griegos como latinos. Pero aunque de la elocuencia de asaz dellos hoy dura la fama e de algunos sus famosas oraciones, así como entre los griegos de Demóstenes e de Eschines e entre los latinos de Salustio e de otros más libros compuestos de la arte liberal mesma que llaman Retórica, yo non sé que de aquellos muy antiguos en este tiempo parezcan sinon de dos autores, el uno griego, el otro latino. El griego fue Aristótiles, que fabló en ello profundamente, ca non entendió aquel filósofo que del todo acababa la obra moral, si después de las *Éthicas* e *Políticas* no diesse doctrinas de lo que a la elocuencia pertenesce, e compuso un libro que se llama de la *Retórica*, en que escribió muchas e nobles conclusiones pertenescientes a esta arte, de las cuales, así por teólogos como por juristas, son muchas en diversos lugares allegadas cada una a su propósito.

El otro fue latino, e este es Marco Tullio Cicerón, el cual escribió muchos libros e tratados de diversas materias, escriptos so muy elocuente estilo. Entre ellos compuso algunos pertenescientes a la doctrina de esta arte. Ca aunque en todos guarda él bien las reglas de la elocuencia, pero no fabló en todos della, ca una cosa es fablar según el arte e otra es fablar de la arte. E él en todos guarda la arte, pero no en todos, mas en algunos, fabló de la arte. Estos, si son muchos o cuántos son, non lo sé, mas los que comúnmente parescen son estos: el libro de la *Retórica Vieja* e otro de la *Retórica Nueva*, e un libro que dizen del *Orador* e otro del *Orador menor*, e un breve tratado que se llama de la muy buena manera de los oradores e otro que se intitula *Tópica*, los cuales, aunque por diversas maneras, todos tienden a dar las doctrinas de la elocuencia.

E destos, por que el de la *Retórica Vieja* [*De inventione*] es el primero e aun por que fabla más largo, fue por vos escogido para que se pusiese en nuestro lenguaje e fízose así por vuestro mandado. En la traslación del cual non dudo que fallaredes algunas palabras mudadas de su propia significación e algunas añadidas, lo cual fize cumpliendo así, ca non es este libro de la Sagrada Scriptura en que es error añadir o menguar, mas es composición magistral fecha para nuestra doctrina (...) E esta manera seguí aquí por que más sin trabajo lo pueda entender quien leerlo quisiere e aun por lo más aclarar, como quier que en latín está todo junto e non tiene otra partición, salvo la de los libros, es a saber, entre el primero e segundo, pero yo partí cada libro en diversos títulos e los títulos en capítulos, según me paresció que la diversidad de la materia pedía.

(Prólogo de Alonso de Cartagena a su traducción castellana del libro de la *Rhetorica*, de Cicerón, realizada a instancias del príncipe don Duarte de Portugal)

5. César

Mas por tornar agora a César, primero emperador, de quien al presente e sumamente es recordado este nombre e la gloria, e seyendo el elegido por los romanos para que la provincia de Galia ordenase, la qual de nosotros se llama Francia, e dada aquella orden en cinco años, después confirmada en otro tanto tiempo por el Senado e pueblo de Roma, aquellas cosas que por él en este espacio de diez años fueron ordenadas e fechas, todas las recogió en siete libros, a las quales non seyendo dada complida descripción, así como claramente se ve, uno de sus capitanes mucho famoso en los fechos de armas, Aulo Hircio llamado por nombre, añadió a aquellas el octavo libro. Después seyendo de César, en tres libros, descriptas las batallas cibdadanas que fueron entre él e Pompeo en diversos lugares, las quales de Lucano después en versos, más poéticamente que verdaderas, fueron escriptas, el ya nombrado Hircio, por complir la primera e la segunda historia, tres libros por semejant a aquella ayuntó, en los quales las batallas de Alexandría, de África e de España se contienen, según que en este volume en vulgar se traducirán.

(Traducción castellana de la versión italiana de Pier Candido Decembrio de los *Comentarios* de Julio César. Se explica el plan de composición de la obra y el plan de traducción)

Poner aquí las alabanças deste tan grande Emperador sería demasiado, pues están tantos libros llenos dellas que es menester más tiempo para leerlas que para buscarlas. Sólo digo que dél hallo escrito que era tan esforçado que peleando con la gente de los Nervios, yendo los suyos de vencido, tomó un escudo de los que estavan la postrera y passósse en la delantera. Con lo qual puso tanto esfuerço a los suyos y tanto espanto a los enemigos que salió vencedor de la batalla. Érale propio a César usar de officio de muy esforçado hombre de guerra, y las cosas de esfuerço él por su misma mano las hazía. Tenía tanta auctoridad y la gente tan gran fiuzia en él que, quando con él ivan, no pensavan que los llevavan al peligro de la guerra sino a la gloria de la victoria. Dize Tulio que era clemente y piadoso, y que tenía mucha gravedad, justicia y sabiduría. Sofría más trabajos que nunca nadie sufrió. En los mayores trabajos de la guerra solía leer e escrevir e notar e oír juntamente. Escribe Séneca que usava muy liberalmente de la victoria, de la qual no tomava otra cosa para sía sino el poder de perdonar. Dize también Tulio que era hombre de tan gran memoria que no se le olvidava otra cosa sino las injurias por perdonallas.

E no me paresce que se debe de poner en la menor de sus alabanças lo que dize Plinio: que trayéndole los porta cartas de Pompeyo, después que le venció, donde estavan muchas conjuraciones de príncipes, e de otros grandes señores contra él, a los quales él tenía por amigos. Y otra vez los de Scipión quemólos y esto hizo porque no se pudiesse enojar, pensando que era el mejor linage de perdón no saber lo que cada uno avía errado. E porque querer poner todas sus alabanças sería hazer otra obra mayor que la suya, no sería menester dezir más de las que en este su libro están sembradas. Y seyendo este el mayor de los Emperadores pas-

sados y el más sabio, paresciome que su estoria no se devía enderesçar a otro sino a vuestra alteza, que es el mayor príncipe y el más sabio que agora sabemos en el mundo.

(Prólogo de otra versión castellana de la obra, impresa en Toledo en 1498; su autor es Diego López de Toledo, que la dedica todavía en vida al príncipe don Juan, muerto en noviembre de 1497)

6. Virgilio

Virgilio fue natural por nascimiento de la cibdat de Mantua, que es de la señoría de Venecia, cuyo padre ovo nombre Virgulo e la madre nombrada suya Maya. Fue llamado Virgilio como quien dixese fijo de Virgulo, o por cuanto en su nascimiento fue plantada una verga de árbol fructífero por el padre de aquél, en el crescimiento de la cual e accidentes en ella contescidos, pudiese auguriar el padre lo que al fijo absente contescería, según los gentiles acostumbavan fazer e fue en el nascimiento de Job praticado, según declaré en el *Consolatorio*.

E contesció poco después de su nascimiento se posaron en sus beços abejas faziendo miel, ansí como en la colmena. E sobre esto los conjectores auguriaron que sería de grande e dulce elocuencia; e aun por eso algunos le dezían Apio. Fue enclinado por celestial influencia desde su tierna edad, cuanto algúnd poco de conoscimiento aver pudo, a seguir los estudios e adquirir sciencia. Por eso curiosamente en las cibdades e escuelas de Cremona e de Milán e de Nápol trabajó fasta que fue bien enseñado complidamente e fecho universal en todas scibilidades, biviendo virtuosamente, tanto que las gentes dese tiempo en la griega lengua Partenias aquél lamavan, que dezir quiere ombre provado en toda la vida.

E muerto el padre, heredó gran fazienda en bienes raízes en la mantuana cibdat, por el padre a él dexados, en los cuales se mantenía. E por la cevil discordia que nasció en ese tiempo entre Marco Antonio e Octaviano, perdió sus heredades, que le fueron tomadas por los de Cremona, que muy cercana era de Mantua. Por eso dixo en la *Bucólica*: "*Mantua ve misere nimium vicina Cremone*"; es a saber: «¡Guay de ti, miserable Mantua, por seer tan vezina de Cremona!».Veyéndose ansí despojado de su heredat e patrimonio, recurrió al emperador Octaviano e fue presonalmente a la romana cibdat, ya vencido Marco Antonio. E con ayuda de Polión, poeta, e de Mecenas, chanceller del emperador, ganó provisión para que le fuesen tornadas sus heredades. E durante la espedición e sosiego de morança en la recordada cibdat, fizo la *Bucólica*, en la cual tardó tres años, e fue por él corregida e a Gallo, su amigo, embiada. E después fizo la *Geórgica*, enderesçándola al memorado Mecenas, de quien tanta rescibiera subvención, e acabóla corregida en siete años. E ya por expirementar o exercir su ingenio de antes que a Roma viniese, escrivió algunas pequeñas obras, de las cuales parescen nueve; a saber conviene: *De culice*, *De rosa*, *De copa*, *Priapea maior* e *Priapea minor*, *Bonus vir*, *Morentum*, *Est et non*, *Dire*, usando la compusición métrica en la cual fuera enseñado.

E cobradas sus heredades, fue muy perseguido por Arrio centurio, cibdadano de Cremona, de los ancianos e uno de aquéllos entre quien fueron partidas las heredades de los mantuanos. E por la mala voluntad que le avía, fallada opportunidat, topando con Virgilio, siguiólo por lo matar fasta el río Numicio, en el cual vestido se lançó por el temor e peligro en que era. Nadando, librado de aquella presura, entendiendo que

su vida non sería segura en la mantuana cibdat e nativa, sin protección de mayor poder, a Roma se tornó en la sazón que Polión e Mecenas eran cónsules, ya dellos conoscido, procurando lo pusiesen con su intercesión en el palacio del emperador. Onde queriéndolo collocar en mejor manera, esperaron oportunidat cuando más convenible sazón alcançar pudiesen.

Dende a poco delibró el emperador fazer entremesses, si quiere representaciones, de la victoria que ovo de Marco Antonio, con gran festividat e aparejo solempne. La fama desto se estendió por las circunvezinas partes, por cuya causa muchas e aseñaladas personas vinieron la víspera precedente aquel festival día para celebrar las representaciones asignadas. Llovió tanto esa mesma noche que las calles, por habundancia de lodo en ellas agregado, siquiere crescido, e mojamiento de los paños e rica guarnición enel campo Marcio puestas, parescían denegasen a fin en el asignado término la fiesta venir pudiese. E fue Octaviano muy pesante de se perturbar tan solempnes juegos e tan insignes representaciones por él esperadas gozosamente e de los allegados non con pequeño deseados fervor.Tanta fue la ira e desplazer que desto el emperador ovo, que, tacibundo, triste representava faz, indinada catadura, terror a los circunstantes poniendo, demostrava, tanto que los más allegados a él non se atrevién de le algo dezir. Ansí rescibió aquella noche, a él de las otras cercanas parescida, mas dilatada e sin proporción conforme a la disferencía del tiempo. El sueño suyo de sus ojos e las curas combatieron su pensamiento.

Plogo a Dios, por quien natura es conservada e regida, a la media noche veno tan poderoso e valido viento que derramó las nuves e cesó el agua e secó las calles, enxugó los paños e serenó el turbado cielo, dexándole mostrar su estrellar fermosura, que el tenebroso tiempo luvioso cubierta tenía. Amanesció el sereno día sin interpusiciónimpeditiva, la lumbre representando de los solares cavallos mejor la dispusición de festivar restituida, e que por el común deseo era mentalmente fabricada. Pensar puede vuestro alto engenio prático, exclarescido señor, cuánta letificacíon ho manifiesta alegría disnubiló la imperial ante denigrada faz. Tanto fue el cesáreo plazer, que fizo abrir las puertas e, mandando todos indiferentemente e libre de entrar facultad oviesen, con el gozar de su gozo pudiesen, con la distinguición que los grados de aquéllos requirían.

E cuanto primero temer los fazía dubdar fablasen al enojado emperador, tanto atrevimiento reverencial presta osadía plazible a los circunstantes de fablar a la augusta magestad. Estonce, Virgilio, persona muy avisada tan bien e ansí en los curiales fechos como en los scienciales misterios, e vista la tal dispusicíon acceptable, de arridente alegría la del divino príncipe faz guarnescida, sin tardança escrivió los siguientes versos:

Nocte pluit tata, reddeunt espectacula mane;
divisum imperium cum lave Cesar habet,

que quiere dezir: «Toda la noche llovió –es a saber, gran parte Della–, e tornan las representaciones en lamañana –es a saber, fue en la mañana dispuesto para se fazer–, ansí que paresce que el señorío del mundo, siquiera el mandar, sea partido entre dios e el emperador. Quiere dezir que parescía mandasen a vezes; que el tiempo fue luvioso cuando dios quiso e fue sereno cuando el emperador ovo dello talante.E puso aquellos versos pegados con cera en las puertas de la cámara del emperador, el cual, de la suya saliendo cámara, ir queriendo a las representaciones, aquellos vido versos. A los

leer parándose, como letrado e persona que sabía bien versificar, plógole mucho, entendiendo bien al propósito fazían e la continjencia de la fiesta llenamente significavan. Tomólos, encomendándolos a Micenas, que cerca dél iva. Preguntó quién los avía ordenado, a quien Corneficio respondiendo, dixo: "Exclarescido emperador, yo los fize por el gozo de tu bienaventurada fiesta". Loó mucho el emperador su obra e la brevedat de los versos tanta substancia comprehendientes, creyendo él e los circunstantes ansí fuese por Corneficio fabricados seído aquéllos oviesen.

E después que las representaciones complidas fueron muy gaudiosamente celebradas, dexando el emperador en su cesáreo palacio, tornó a su casa Mecenas. Mostró aquellos versos ya dichos e a él encomendados a Virgilio, diziendo por Corneficio fechos fueran, a quien respondió Virgilio: "Señor chanciller, yo los fize por aver ocasión de fablar al emperador e la suya, esto mediante, alcançar noticia, inclinándolo a me bien fazer; e non por Cornificio, segúnd él contra verdat afirmó, allí puestos, e menos ordenados, fueron. E porque se muestre con mayor evidencia ser ansí, yo añaderé a estos versos otros començados continuativos de razón. Veremos si los sabrá Cornificio acabar". E puso siguiente de los primeros versos: "*Hos ego versiculos feci, alter tulit honorem*"; que quiere dezir: "Estos versos yo los fize, e ovo otro la honra e loor dellos". E luego puso al principio por orden: "*Si vos, non vobis...*", cuatro vezes, una en pos de otra, por comienços de versos; que quiere dezir: "Ansí vos, e non para vos".E tornólos a pegar a las puertas de la imperial cámara del emperador. El cual saliendo, paró mientes en ellos, cuidando fuesen otros e, visto aquéllos que de antes fueran puestos eran con añedimiento principiado, dixo a Cornificío: «¿Por qué añediste tales palabras uniformes sin les dar complida sentencia? Cúmplelas, pues las començaste, e añade la consecuencia ya en su principio engendrada». A esto Cornificio non supo responder, ansí quedó confuso. Estonces Micenas dixo: «Príncipe non vencido, sepas que non fizo estos versos Corneficio, sinon Virgilio, aquel mancebo mantuano a quien feciste restituir lo suyo e rescebiste por intercesión mía en tu sagrado palacio, al número de tus familiares aquél agregando». Mandó el emperador que fuese llamado e, aquél venido, con alegre le dixo catadura: «Cumple los presentes e començados versos». El cual, sin entreponer tardanças, lo fizo, e puso en el primero de los que ansí non eran acabados:*Sic vos, non vobis, mellificatis, apes;*que quiere dezir: "Ansí vos, las abejas, fazéis miel para otrie e non para vos". En el segundo verso puso: *Sic vos, non vobis, vellera fertis*, oves; que quiere dezir: "Ansí vos, las ovejas, traés los vellocinos para otrie e non para vos". En el tercero verso puso: *Sic vos, non vobis, fertis arata, boves*; que quiere dezir: "Ansí vos, los bueyes, traés los arados para otrie e non para vos". En el cuarto verso puso: *Sic vos, non vobis, nidificatis, aves*; que quiere dezir: "Ansí vos, las aves, fazedes las crianças de vuestros fijos para otrie e non para vos".

Esto visto, dende adelante tomó el emperador gran plazer, teniendo Virgilio en mayor reputación, plaziéndole oír sus fermosos dezires, non algo menos faziéndolemerced e sosteniendo su bivienda onradamente. A tanta legó con su alteza noticia e prática por causa desto, que ya podié por otros interceder. Ansí reposó la confiança imperial en él, vista la suficiencia virgiliana, discreción e modestia, que non dubdó encomendarle la ordenança de su istoria e fazimiento de su corónica, –que sinon a los más scientes encomendar nonera estonces costumbre la rescitación en scripto de las gestas imperiales–, queriendo, por lo encargar a tan glorioso e claro varón, canonizar sus estrenuos fechos e perpetuar su indelibre memoria, dexándolos scriptos enel scientífico e dulce stillo virgiliano. El cual, maguer la carga fuese grande e la fiança non poca, por el gran talante que le avía de servir, prompta voluntad de obedescer, acceptólo, toda excusa aparte puesta. ¡O, cuánta bienaventurança esa alcançaron sazón los muy nobles fechos del césar Octaviano por tan elocuente lengua rescitados, sin quien non dura tan divulgada su estendida e comendable fama! Más felicidat le añadió aqueldía que aquél en que al imperial grado fue sublimado.

Pues pensando Virgilio en su alta investigación por qué manera e más coloradamente sin mostrar adulación podría representar e publicar los imperiales loores del virtuoso príncipe Octaviano, considerando de todas las loables cosas era doctado, sólo de una fallescido que las otras difuscava o menos claras rendía, es a saber era de pequeño siquiere baxo linage (e si alcançó el imperial grado fue por la privança que alcançó con Julio César, predecesor suyo, e por los grandes favores que le dio en su tiempo, fasta lo fazer su fijo adoptivo, dexándolo tanto apoderado que al trono augustal del sagrado imperio tranquilla ovo facultad de sobir); ocurrióle, para esta reparar mengua, sin la cual en mejor comutada los otros loores padescerién eclipsi, fuese convenible introduzir la istoria de Eneas e traer por succesiones de tiempos de cuál Octoviano descendía linage con fermosas simulaciones. E por las respuestas que finge que fueron a Eneas dadas en la descendida del infierno, introduze las virtudes, fama, gloria e dilactada señoría de aquél seer vaticinadas e cuántos provechos vendrién al mundo desu dominación, por muchas afirmando testificaciones siglos dorados en su tiempo serién como en los días de Saturno. De manera que piensa el simple leedor que Virgilio quiere contar en esta obra los fechos de Eneas, e aquél ministra loores de Octaviano: so el velo poético e colores retoricales discretamente e pallidiada fiere aquel señal a do non parescía tirar.

En esta obra Virgilio introduze virtuosas costumbres, inclinando los oyentes a bien fazer. Onde en las respuestas que Eneas avía de los dioses, siquiera en los votos e sacrificios que fazía, inclina non poco a la religión. Aprovando las piadosas obras en las afruentas en que se vido Eneas e cómo las pasó sin temor o flaqueza, inclina los oidores a esfuerço, siquiere de osar cometer grandes fechos. En los pactos que fueron entre Eneas e el rey Latino, eso mesmo con el rey Evandro, muestra las práticas cómo libran o han de librar en las cortes de los reyes e saber regirse en las mobilidades dellas. En las batallas que ovo, fortunios e infortunios muestra la instabilidat de la Fortuna e cuán poca fiuza se deve poner en los temporales bienes. E por esta manera toda su istoria es llena de fructuosa doctrina e, si el leedor supiere prescrutar el poetal intento, en tal manera que cualquier de los estados delmundo e cada una de las hedades e cual pluguiere de las regiones e religiones puede tomar doctrina e libre para bevir virtuosamente.

Cuéntase por Servio en la glosa que fizo sobre el Virgilio de los grandes misterios en esta *Eneida* contenidos, afirmando que en el primero libro por integumentos metafóricos e fabulosos representa todo lo que en la primera contesce hedat al nuevo ombre veniente en el mundo, en aquel Eneas representado. E, ansí, en el segundo de la segunda hedat, continuando por las otras el curso de la mundana vida e por los otros libros lo que enla llena hedat acaesce. Ansí que es un espejo doctivo en do cada uno puede contemplar su vida, las faltas e reparaciones de aquélla.

Fízola Virgilio esta *Eneida* con tanto estudio e deliberación, que tardó en ella onze años e acabó della doze libros. E arrebatado de la muerte, non pudo más continuar, sinon fasta la muerte de Turno, rey de los rútulos. Ansí, dexó la obra non acabada nin corregida, que aviéde continuarse fasta la muerte de Eneas. E después aquellos doze libros por mandado de Octaviano fueron corregidos de Tuca e Varo, según el Servio allí mesmo testigua. Onde aquellos doze libros ansí corregidos son la *Eneida* de Virgilio, que vos, señor, demandades. Fue ansí fecha aquella corrección que non añadieron de suyo alguna cosa, mas quitaron lo que les paresció superfluo, siquier de sentencia ayuno, de manera que lo contenido fincable todo fuese virgiliano.

E después sant Esidoro, arçobispo de Sevilla, catando que la intinción de Virgilio, según su principio, fue continuar la istoria, descendiendo por el linage de Eneas fasta su muerte, e quiçá más verdaderamente fastael tiempo de Octaviano e suyo, fizo una *Eneida* en prosa latina e començó desde el rey Nereo e de la reina Idai, cuyas fijas fueron las cincuenta nereidas, e una dellas Thethis, madre de Achiles, e continuó la istoria fasta el destruimiento de Troya. E de allí prosiguió los fechos de Eneas, alegando los versos de Virgilio que al propósito fazen, e cumplió la istoria fasta el tiempo de Octaviano. E por non poner, siquiere enxerir, aquellas dulçores poéthicas en tanta elocuencia como Virgilio, aquella obra non es tanto memorada.

E, por ende, el que saber quisiere los secretos de las istorias e bien entender las intinciones de los actores, cumple que vea muchos istoriales e abeze su entendimiento a la universal aprehensiva. En este paso, señor muy excelente, devedes notar quepoco vale a los grandes príncipes e reyes fazer aseñalados e estrenuos fechos cuanto a la perpetuación de la fama si non ayan lengua enseñada que lo sepa dezir e por scientíficas e dulces palabras en scripto contar. E non encomendar, siquiere fiar, el fazer de las corónicasa escrivanos de cámara romancistas, según en estas se faze partes, que lo ponen en gruesas e rudas palabras, diziendo tan manifiestas adulaciones e parcialidades, non sabiéndose cobrir con el rectorical velo, que son menospresciadas las corónicas ordenadas por ellos. Las cuales ansí contentibles, ventura non alcançan de escrevirse sinon en letra tirada, e las más vezes por mano de abezantíos, que nunca en la casa entraron de orthografía, en delgados papeles, de pobres vestidos cubiertas, cuya fama non se estiende fuera del terretorio. Bien paresce que los fazedores dellas non fueron criados con leche rectorical, ni mantenidos de la vianda poética, nutritiva de los generosos entendimientos. Non digo por vituperar o desfavorir a los que oy lastales escriven corónicas, mas doliéndome que tan gloriosos fechos como de los reyes cercanos deste tiempo pasados perescan, abreviada la duración de su nombradía (singularmente, la memoria recordable del muy exclarescído rey vuestro padre ansí estar escondida o, al menos, non pareser cuanto devía), por mengua de non ser encomendadas las gestas corónicas dellos a quien las sepa contar e bien dezir.

¡O, poderoso Dios, que pasados más de mill años después de Eneas, suscitastes la virgiliana lengua, faziéndolelas faltas que la *Istoria* de Frigius Dares testigua contra Eneas, así en caber en el vendimiento de su propia cibdat, como aver esfuerço remiso, e, demás, elevar sus loores con tanta serenidat de palabras, digna embiar tu spíritu illuminativo al coraçón de los reyes, que tienes en tu mano, para que busquen en el presente tiempo enseñados varones que los buenos fechos e loables de sus predescesores e suyos sepan complidamente contar, faziendo resonar su nombre a los orientales fines e más lexos de nuestra morança, por enxemplo de muchos e provecho común, a loor e gloria tuya, a quien plogo darles ayuda para los fazer!

(...) Ciertamente, por mí non podrién ser expresados los bienes que nascen e las utilidades que se alcançan de su lectura. Sólo a aquél pertenesce que los suyos pudiere fasta lo más abscondidos penetrar secretos.

Esto poco que en la suya dixe comendación abasta para excitar vuestra real voluntad a inquirir por contiuada e asidua lectura sus provechos e aver aquél en la estimación que meresce, pues que a Dios plogo tanto beatificar la castellana lengua que en aquélla tan esmerada fuese trasladada istoria e, por ella conservada, biviese cerca de los romancistas tan provechosa doctrina, que de la lengua non han noticia latina, en do fue originada e se mantiene cerca de los entendidos, onde su dolçor más sabrosa es mejor sentida.

E maguer algunos provaron trasladar la presente memorada *Eneida* en la itálica lengua, fiziéronlo menguadamente, dexando muchas ficiones e exclamaciones e razonamientos que superfluos reputaron cuanto al entendimiento istorial. Empero fasta la presente hora non ha

parescido quien su imagen representase de palabra a palabra, el concebido entendimiento transferiendo en alguna de las vulgadas lenguas, según aquí fize en la castellana por vuestro mandado e instancia epistolar, porque llegase a vuestra real noticia, cuanto posíbile fue, plazible texedura en el original latino contenida por la trujamana lengua patrial vuestra, señor excelente, guardando lo que suso dixe e la conveniencia que aquellas lenguas castellana e latina padescen.

(Proemio de don Enrique de Villena en su traducción de la *Eneida*, dirigida al rey Juan II de Navarra)

7. Ovidio

E por cuanto este tratado es llamado por su semejable propiedat *Bursario*, avemos de saber por qué es llamado así. Según la propiedat del vocablo, bursario es derivado o ha nacimiento de *bursa*, vocablo latino que quiere dezir en nuestro romance 'bolsa', porque, así como en la bosa ay muchos pliegues, así en este tratado ay muchos oscuros vocablos y dubdosas sententias. Y puede ser llamado bursario porque es tan breve compendio que en la bolsa lo puede hombre llevar, o es dicho bursario porque en la bolsa, conviene a saber en las células de la memoria, debe ser refirmado con gran diligencia, por ser más copioso tratado que otros.

Y pues avemos de tratar de la primera obra que hizo Ovidio, avemos de saber cuál causa lo movió principalmente a lo hacer. Para lo cual devemos saber que estando en el logar donde era natural, el cual se llama Pelino opido, que quiere dezir 'castillo de aguas', viendo los otros actores por sus tratados poéticos ser proveídos a grande honor, fuese a Roma, en la cual aplicó el su coraçón a tratar de las cosas inventibles, según que él dize en otro tratado llamado *De Ponto*, el cual hizo estando desterrado en una isla, a do dize: *Leta fere letus cecini, cano tristia tristis*, que quiere dezir: "la cosas alegres canté con poca alegría, agora canto las tristes con gran tristeza".

A utilidat y provecho de los omnes jóvenes hize este tratado, en el cual seguí yo a un poeta llamado Esíodo asirenco, el cual avía copilado antes aquestas epístolas, las cuales eran ya dadas a gran olvidança. Y por su gran utilidat redúxolas a las memorias, según que dize en el tractado *De arte amandi*: *Ignotum hoc aliis ipse nouauit opus*, que quiere dezir: "Ovidio renovó aqueste tratado, que era a todos ignoto".

La materia deste tratado es de amor lícito e illícito, honesto y deshonesto, cuerdo y loco. La intinción suya es loar a unas de amor lícito y honesto, así como a Penalope, que amó a su marido Ulixes; y a otras reprehende de amor deshonesto, así como a Islifle, que amó a Jasón, su huespet. Actoridat para esto: *Certus in hospitibus non est amor*, que quiere dezir: "En los viandantes o huéspedes no ay cierto amor". A otras reprehende de loco amor, así como a Oenone, la cual amó a Paris seyendo niño, por lo cual non lo deviera amar, ca son los niños inconstantes por la su variable hedat.La utilidat es que, leído este tratado, ayamos noticia de las maneras diversas de amar.

El título es: Aquí comiença el tratado que hizo Ovidio Publio Naso, y llámase *Hereidos*, que quiere dezir: "De las dueñas o señoras". E si fuere preguntado por qué fue más intitulado o apropiado a las dueñas que a los cavalleros, responderse ha porque en este mundo más aman ellas que no ellos.

(Prólogo de Juan Rodríguez del Padrón a su *Bursario*, traducción de las *Heroidas* de Ovidio)

8. Séneca

Séneca fu un savio uomo discepolo d' uno filosofo eh' ebbe nome Fotion della setta degli stoiciani. I quali diceano che virtude e sovrano bene e che neuno puote essere bene aventurato e beato sança virtude. E non per quanto egli mette e mescola spesse volte tra' suoi detti le sententie d' un filosafo eh' ebbe nome Epicuro che dicea: che dilecto e sovrano bene tuttavia in tal modo che tornasse a onestade; e si fu questo Epicuro uomo di molta grande astinencia e nel piu della sua vita non mungiava altro che pane e acqua ed erbe crude.

Questo Seneca fu nato di Spagna d' una citta che si chiamana Corduba, e fu cio di Lucano il poeta, uomo di grande litteratura e alta, e di grande astinencia et maestro di Nerone il crudele Imperatore di Roma chel'fece poscia uccidere. Questo Seneca avea uno suo grandissimo amico il quale avea nome Lucillo e fu d' una contrada la quale allora se chiamava campagna e la quale e chiamata terra di lavoro, d' una citta ch' ebbe nome Pompeia, posta assai presso di Napoli, la quale nabisso si come Seneca medesimo racconta nel libro delle questioni naturali. Quello Lucillo era procuratore del senato e del popolo di Roma nell' isola di Cicilia al quale Seneca mando piu e piu e vere epistole piene di buoni insegnamenti e adottrinamenti, i quali seguitano qui di sotto, le quali pistole e insegnamenti fece traslatare in lingua fiorentina Riccardo Petri cittadino di Firence a utilidade e correctione e bene di tutti coloro che in questo libro leggerranno cosi traslatato. Nel quale le dette pistole co' suoi insegnamenti e addottrinamenti per ordine sono scripte, si come nell' original e del detto Seneca furon trovate.

(Noticia sobre Séneca, al frente de una traducción italiana de las *Epístolas*, ms. del siglo XIV, que luego pasaría al Marqués de Santillana. Esta Noticia, traducida al castellano, figuró también al frente de las traducciones castellanas de las *Epístolas*, como puede verse en el siguiente texto)

Séneca fue hombre muy sabio, discípulo de un philósofo que uvo nombre Foción, de la opinión de los estoicos, los cuales dezían que la virtud es soberano bien y que ninguno puede ser bienaventurado sin virtud. Por lo cual mezcla entre sus dichos las sentencias de un philósofo llamado Epicuro, que dezía que el deleite es soberano bien, pero toda vía en tal manera que el tornasse honestad.

Este Séneca tan sabio fue nascido en España, de una ciudad llamada Córdova, y fue tío de Lucano el poeta, hombre de grande y alta sciencia. Y fue maestro de Nerón, el cruel emperador de Roma, el cual después le hizo matar. Tenía este Séneca un grandíssimo amigo suyo llamado Luci[li]o, que fue de una provincia que aún entonces llamavan Campaña y agora tierra de labor, de una ciudad que uvo nombre Pompeyos, acerca de Nápol, la cual se hundió, según Séneca relata en el libro de las cuestiones naturales. Aquel Luci[li]o era procurador del senado y del pueblo de Roma en la isla de Cecilia. Y a este Luci[li]o Séneca envió muchas e muy verdaderas epístolas llenas de doctrina e enseñamientos, la cuales se siguen aquí debaxo. E hízolas trasladar de latín en lengua florentina Ricardo Pedro, ciudadano de Florencia, a utilidad e correción de todos los que este libro leerán. Las cuales son trasladadas del original del dicho Séneca por la orden que en él fueron halladas.

Y estas que aquí se siguen hizo trasladar de lengua toscana en el romance de nuestra España Fernán Pérez de Guzmán.

Deste sabio Séneca hizo sant Hierónimo muy especial mención en el libro que compuso de los varones claros, por tales palabras: Anneo Lucio Séneca de Córdova fue hombre de gran continencia en su bivir, el cual yo no pusiera en el catálogo de los sanctos si a ello no me provocaran aquellas epístolas que de muchos son leídas (...)

(Proemio de las *Epístolas de Séneca en romance*, Alcalá de Henares, Miguel de Eguía, 1529; es una nueva edición de la encargada por Fernán Pérez de Guzmán en el siglo XV)

9. Carta del Marqués de Santillana a su hijo Don Pero González, cuando estaba estudiando en Salamanca

Don Iñigo López de Mendoça, Marqués de Santillana, Conde del Real, a don Pedro de Mendoça, protonotario, su hijo, scrive, salud.

Algunos libros e oraciones é recivido por un pariente y amigo mío este otro día que nuevamente es venido de Italia, los quales, assí por Leonardo de Arecio como por Pedro Cándido milanés, de aquel príncipe de los poetas, Homero, e de la historia troyana que él compuso, a la qual *Iliade* intituló, traduxeron del griego a la lengua latina, creo ser primero, segundo, tercero o quarto o parte del décimo libros. E como quiera que por Guido de Colunna, e informado de las relaciones de Ditis griego y Dares phrigio, y de otros muchos autores assaz plenaria y extensamente ayamos noticia de aquélla, agradable cosa será a mí ver obra de un tan alto varón y quasi soberano príncipe de los poetas, mayormente de un litigio militar o guerra el mayor y más antiguo quese cree aver seído en el mundo. Y assí, ya sea que no vos fallezcan travajos de vuestros studios, por consolación e utilidad mía y de otros, vos ruego mucho vos dispongades, pues que ya el mayor puerto y creo de mayores fragosidades lo pasaron aquellos dos prestantes varones, lo passedes vos el segundo, que es de la lengua latina al nuestro castellano idioma. Bien sé yo agora que, según que ya otras vezes con vos y con otros me ha acaescido, diredes que la mayor parte o quasi toda de la dulçura o graciosidad quedan y retienen en sí las palabras y vocablos latinos; lo qual como quiera que lo yo non sepa, porque no lo aprendí, verdaderamente creo, porque los libros assí de Sacra Scriptura, Testamento Viejo y Nuevo primeramente fueron scriptos en hebraico que en latín, e en latín que en otros lenguajes en que oy se lee por todo el mundo a doctrina e enseñança a todas gentes; e después muchas otras historias, gestas fabulosas e poemas. Ca difícil cosa sería agora que, después de assaz años e no menos travajos, yo quisiese o me despusiesse a porfiar con la lengua latina, como quiera que Tulio afirma Catón –creo Uticense– en hedad de ochenta años aprendiesse las letras griegas; pero solo e singular fue Catón del linage humano en esto y en otras muchas cosas. E pues no podemos aver aquello que queremos, queramos aquello que podemos. E si carecemos de las formas, seamos contentos de las materias.

A ruego e instancia mía, primero que de otro alguno, se han vulgarizado en este reino algunos poetas, assi como la *Eneida* de Virgilio, el *Libro mayor de las transformaciones* de Ovidio, las *Tragedias* de Lucio Anio Séneca e muchas otras cosas en que yo me he deleitado fasta este tiempo e me deleito, y son assí como un singular reposo a las vexaciones y travajos que el mundo continuamente trae, mayormente en estos nuestros reinos. Assí que aceptado por vos el tal cargo, principalmente por la excelencia de la materia y clara forma del poeta, e después por el traduzidor, non dubdedes esta obra que todas las otras será a mí muy más grata. Todos días sea bien de vos. De la mi villa de Buitrago.