RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

La literatura en tiempos
de los Reyes Católicos

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

NUEVA BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

047-101210-Literatura en tiempos.indd 3 13/02/12 12:26

NUEVA BIBLIOTECA ROMÁNICA HISPÁNICA

Fundada y dirigida por Dámaso Alonso, la Biblioteca Románica Hispánica ha acogido durante medio siglo lo más y mejor de los estudios filológicos. Por sus diversas colecciones (Antología Hispánica, Campo Abierto, Diccionarios, Estudios y Ensayos, Estudios Lingüísticos, Manuales y Textos) han transitado los grandes maestros del romanismo y el hispanismo, desde Ramón Menéndez Pidal (cuarenta años ya de su muerte), Amado Alonso o Leo Spitzer, hasta Rafael Lapesa (conmemoramos ahora el centenario de su nacimiento), Martín de Riquer, Emilio Alarcos Llorach (una década sin su presencia), Eugenio Coseriu o Fernando Lázaro Carreter. El catálogo es apabullante y supera con creces el millar de referencias. Todas ellas, en su tiempo y a su manera, han comportado alguna contribución al desarrollo de esas disciplinas humanísticas. Además, algunos libros han alcanzado la categoría de cimas en la bibliografía de lingüística y de crítica literaria. La fidelidad de sucesivas generaciones de lectores y adeptos así lo ha sancionado. Deudores o no de su época y de la corriente que siguieron en su día (desde la estilística hasta el estructuralismo), hoy nadie pone en duda que Poesía española, Historia de la lengua española, Mis páginas preferidas, Diccionario de términos filológicos, Góngora y el «Polifemo» *o* Teoría literaria *son clásicos, y que como tales se leen y se consultan y no requieren aditamentos. Su autoridad es indiscutible; su vitalidad incuestionable. Loco atrevimiento sería querer empañar esos textos con añadidos de discípulos o especialistas bienintencionados; ni que decirse tiene que torpe empeño sería también renunciar a ellos si fuera menester.*

Nace, así, esta Nueva Biblioteca Románica Hispánica (NBRH) con la decidida voluntad de reunir en una colección única los textos mayores del romanismo y del hispanismo, formen parte del catálogo de Gredos o de otros fondos editoriales. Desde luego, la intención primordial de la NBRH es poner en las manos del lector la crema de estos, con disposición de página y diseño de cubierta más decorosos con los criterios ortotipográficos del siglo XXI. Poner, sí, el vino viejo en odres nuevos, siguiendo el consejo bíblico tan querido por algunos de nuestros maestros filólogos; pero también crear, incorporar savia buena a estos odres de la NBRH, si por esta entendemos nombres, preteridos o no, como los de H. J. Chaytor, Ulrich Leo, Juan Ferraté o Carlos-Peregrín Otero entre los primeros, y los de María Rosa Lida de Malkiel, Marcel Bataillon, Félix Martínez-Bonati o el mismísimo don Marcelino, cuya obra, selecta o completa, vaga hoy sometida a los azares de la mercancía de lance. En cualquier caso, no será, o no será solo, la NBRH un baúl de los recuerdos para añorantes. El gusto y la necesidad de la consulta siguen siendo un acicate para la ciencia filológica, que, a pesar de todas las sacudidas y trabas extraacadémicas, sigue avanzando en el nuevo milenio; por ello, es de todo punto imprescindible que la savia más reciente corra por esta colección: la filología de hoy tendrá también su espacio en la NBRH. Una colección, un pequeño mundo, para quienes todavía pasan las noches y los días leyendo con deleite y con provecho algunos de los mejores libros sobre lengua y sobre literatura.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

ANTONIO GARGANO

La literatura en tiempos de los Reyes Católicos

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

EDITORIAL GREDOS, S. A.

MADRID

047-101210-Literatura en tiempos.indd 5 08/02/12 12:27

Título original italiano: *Le Arti della Pace*.
© Liguori Editore, S.r.l., 2008.
Edición castellana publicada de acuerdo con Eulama Literary Agency, Roma.
© de la traducción: Antonio Gargano, 2012.
© EDITORIAL GREDOS, S. A., 2012.
López de Hoyos, 141 - 28002 Madrid.
www.editorialgredos.com

Primera edición: marzo de 2012.

REF.: GBRH021
ISBN: 978-84-249-2600-7
DEPÓSITO LEGAL: M. 5.992-2012.

Queda rigurosamente prohibida sin autorización por escrito
del editor cualquier forma de reproducción, distribución,
comunicación pública o transformación de esta obra, que será sometida
a las sanciones establecidas por la ley. Pueden dirigirse a Cedro
(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org)
si necesitan fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra
(www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).
Todos los derechos reservados.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

para Arianna

... E quante cose
la bella Elvira m'apprese! le lettere dell'alfabeto,
un po' d'astronomia perfino…

U. SABA, «Partenza e ritorno», *Il piccolo Berto*

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

CONTENIDO

Prólogo, 11
Introducción, 15

UN PROGRAMA CONTRA LA MODERNA BARBARIE: ANTONIO DE NEBRIJA Y LOS «STUDIA HUMANITATIS», 29
EL INTELECTUAL Y EL PODER: LOS HISTORIADORES Y LA FUNDACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL, 47
LA POESÍA: ENTRETENIMIENTO CORTESANO, GUSTO POPULARIZANTE Y RENOVADA ESPIRITUALIDAD, 59
HISTORIAS DE CABALLEROS Y AMANTES, 135
EL TEATRO, DEL AUTO A LA COMEDIA, 171
«OMNIA SECUNDUM LITEM FIUNT». EL MUNDO COMO CONFLICTO EN LA «CELESTINA» DE F. DE ROJAS, 195

Bibliografía, 231
Índice de nombres, 267

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

047-101210-Literatura en tiempos.indd 9 10/02/12 11:36

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

PRÓLOGO

Uno de los beneficios de la paz, escribía un maduro fray Luis, «es bivir concertada y pacíficamente consigo mismo, sin que el miedo nos estremezca ni la affición nos inflamme, ni nos saque de nuestros quicios la alegría vana ni la tristeza, ni menos el dolor nos envilezca y encoja».[1] Esta concepción de la paz se aviene bien con el espíritu contemplativo del gran agustino y con su predilección por el retiro campestre, que lo disponían «a los estudios nobles», tal y como aparece en la célebre invitación al amigo Juan de Grial, con motivo del melancólico sucederse de las estaciones del otoño al invierno, es decir, en el tiempo de las «rituales sesiones de otoño que ponen en marcha el quehacer universitario»:[2]

El tiempo nos convida
a los estudios nobles; y la Fama,
Grïal, a la subida
del sacro monte llama,
do no podrá subir la postrer llama.[3]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

1. Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, ed. C. Cuevas, Cátedra, Madrid, 1980, pág. 410.

2. F. Lázaro Carreter, «La imitación en el Renacimiento (La "Oda a Juan de Grial", de Fray Luis de León»), en Id., *Clásicos españoles. De Garcilaso a los niños pícaros*, Alianza Editorial, Madrid, 2002, págs. 105-143, cito de la pág. 107.

3. Fray Luis de León, *Poesía*, ed. A. Ramajo Caño, estudio preliminar de A. Blecua y F. Rico, Centro para la Edición de Clásicos Españoles-Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2006, pág. 77, vv. 16-20.

047-101210-Literatura en tiempos.indd 11 08/02/12 12:27

En un beneficio de la paz diverso, como de una paz no del individuo solo ni procurada por la rigidez del «tiempo helado»,[4] pensaba otro gran humanista español, Antonio de Nebrija, cuando, mucho tiempo antes, en un *annus mirabilis* para la historia de la humanidad, dirigiéndose a la reina Isabel, hacía votos para que, una vez consolidada plenamente la unidad política y religiosa del reino, recompuesto el Estado en su ordenamiento legislativo, jurídico y administrativo, los esfuerzos de la Corona fueran dirigidos a fomentar las artes: «no queda ia otra cosa sino que florezcan *las artes de la paz*».[5] Y, entre las primeras artes de la paz, incluía «aquella que nos enseña la lengua, la cual nos aparta de todos los otros animales i es propria del ombre».[6] Sin embargo, se ha observado justamente que «en ningún lugar de la *Gramática* escribe que el castellano sea el idioma de cuya posesión dependen "las artes de la paz": es, si acaso, una de las "artes" que se benefician del esplendor logrado por otros caminos y, por supuesto, por la contribución decisiva del latín».[7] En el diseño pedagógico de Nebrija, a la enseñanza del latín dirigida a las jóvenes generaciones universitarias correspondía, pues, el deber de «desarraigar la barbaria de los ombres de nuestra nación»,[8] permitiendo así una transformación radical del saber y de la sociedad de la que cabría esperarse «el complimiento de todos los bienes», tal y como el maestro andaluz declaraba en la dedicatoria a la misma reina, escrita cuatro años antes, en 1488, con ocasión de la versión en castellano de las *Introductiones latinae*, realizada «por mandado de Su Alteza».[9]

FBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

4. Es sintagma de fray Luis: «Combídalos a ello el tiempo elado», que traduce a Virgilio, *Geórgicas*, I, v. 302: «Invitat genialis hiems...»; cf. Fray Luis de León, *Poesías completas*, ed. C. Cuevas, Castalia, Madrid, 1998, pág. 373, v. 545.

5. A. de Nebrija, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. C. Lozano, con *Paginae Nebrissenses*, al cuidado de F. González Vega, Real Academia Española, Madrid, 2011, pág. 8.

6. Ibíd.

7. F. Rico, «Un prólogo al Renacimiento español. La dedicatoria de Nebrija a las *Introductiones latinae*» (1488), en P. M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano (eds.), *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro (Literatura e Historia). Homenaje a Marcel Bataillon*, Universidad de Sevilla-Université de Bordeaux III, Sevilla, 1981, págs. 59-94, cito de la pág. 83.

8. A. de Nebrija, *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem*, Salamanca, 1495 ca., f. a. III, r.

9. Para el texto de la dedicatoria a las *Introducciones latinas*, véase Rico, «Un prólogo al Renacimiento español», *op. cit.*, págs. 91-94, cito de la pág. 93.

La paz conquistada en la época que históricamente dio comienzo con la subida al trono de Isabel (1474), y que culturalmente podríamos hacerla partir con la salida de la prensa salmantina del breve manual de las *Introductiones*, el 16 de enero de 1481, trajo consigo el florecimiento de la lengua castellana y, junto con ella, determinó una significativa renovación de la mayor parte de los antiguos géneros literarios, además de la aparición de otros nuevos, haciendo posible, de este modo, la introducción del Renacimiento en España y, al mismo tiempo, sentando las bases de aquel «"Siglo de Oro" español, que dominará por espacio de cien años sobre las literaturas europeas».[10] El panorama que aquí se ofrece pretende suministrar al lector una clave de interpretación global de este periodo extremadamente fascinante de la literatura española, sin el conocimiento del cual, por otra parte, resultaría totalmente incomprensible aquel *Siglo de Oro*, o sea, aquella «producción literaria comprendida entre Garcilaso y Calderón»,[11] pasando por fray Luis, que constituye uno de los vértices inigualables de la *Weltliteratur*.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

10. E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, trad. de M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1976, vol. 1, págs. 59-60.

11. A. Blecua, «El concepto de "Siglo de Oro"», en Id., *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, Crítica, Barcelona, 2006, págs. 31-88, cito de la pág. 88.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

INTRODUCCIÓN

Los cuarenta años que separan la muerte de Enrique IV y la subida al trono de Isabel (1474) de la muerte de Fernando el Católico (1516), sobrevivido a su consorte casi una década, constituyen un periodo de excepcional importancia en la historia de la transformación política y cultural de España.

A partir de 1479, con la conclusión definitiva de la guerra de sucesión al trono de Castilla y la contemporánea subida de Fernando al trono de Aragón, los dos mayores reinos de la península se hallan unidos, y los monarcas podrán poner en marcha una eficaz política de restauración del Estado y de reorganización del reino. Respecto a la unificación de los dos reinos, cabe precisar que no se trató de que se alcanzara una unidad nacional, sino, más bien, de la configuración de una mera unión personal y dinástica, de la que quedaron excluidos, además del aparato institucional y económico, el mismo sistema monetario y aduanero y, naturalmente, la lengua. Por otro lado, la política de expansión llevada a cabo por la Corona, que se prolongó a lo largo de todo el reinado, permitió, en el ámbito nacional, la reunificación prácticamente total de la península y, en el frente exterior, el descubrimiento del Nuevo Mundo y el control del Mediterráneo. Las etapas de este proceso son bien conocidas. La reunificación de la península fue el resultado nada fácil de la guerra decenal con el islam por la conquista del reino de Granada (1492), y del enfrentamiento con Francia por la anexión del Rosellón y la Cerdaña (1493), así como del reino de Navarra (1512). En cuanto a Portugal, fueron los Reyes Católicos quienes emprendieron aquella política matrimonial que, sin embargo, dio sus frutos solamente a finales del siglo siguiente. En el exterior, la aventura americana tuvo inicio —como se sabe— el mismo año de la victoria contra

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

047-101210-Literatura en tiempos.indd 15 08/02/12 12:27

el islam, mientras que la política mediterránea desembocó en la unión del reino de Nápoles con el de Aragón (1505), completándose con la ocupación de algunos presidios en el norte de África.

Naturalmente, el extraordinario esfuerzo expansionista que, en el plazo de unas pocas décadas, transformó el débil y aislado reino castellano en una potencia mundial, habría resultado impensable si, contemporáneamente, no se hubiera operado una reforma radical del Estado, durante la cual los Reyes Católicos se empeñaron por alcanzar un doble objetivo principal: poner fin al periodo de anarquía que había caracterizado el reinado de Enrique IV y, conjuntamente, restaurar el poder real, haciendo de tal modo que la Monarquía conquistase fuerza y prestigio. Se trataba, en suma, de realizar el pasaje de una organización estatal de tipo medieval a la de un Estado centralista moderno. Para hacer eso se necesitaba, ante todo, dotar a la nueva España de modernas instituciones y estructuras, capaces de ratificar la preponderancia del poder real sobre el de la nobleza, el alto clero y las Cortes mismas. En las Cortes de Madrigal de 1476, primero, y en las de Toledo de 1480, después, se cimentaron las bases de dicha obra reformadora sobre dos puntos esenciales: la puesta en orden de las finanzas públicas y el gobierno del reino. Mientras la primera cuestión se resolvió encauzando el fenómeno de enajenación de los impuestos a favor de la aristocracia, a la vez que reformando el sistema de recaudación, el problema político conllevó una serie de medidas que, actuando en los diferentes planos del efectivo ejercicio del poder, terminaron por asegurar a la Corona: la dirección de la política general, mediante el control del Consejo Real; el control de los señoríos, o sea, los vastos territorios sujetos al régimen señorial, tanto laico como eclesiástico; la administración de la justicia; la sumisión de las ciudades, mediante los *corregidores*, funcionarios reales escogidos entre la baja nobleza de los caballeros o entre los juristas provenientes de las Universidades.

Entre las innumerables consecuencias de esta radical actividad reformadora, una de las más importantes fue la que concernía a la diversa relación que se estableció entre la Monarquía y las diferentes clases sociales. La alta nobleza, por ejemplo, vio redimensionado su cometido político, pero no el económico. Mantenida lo más apartada posible de las responsabilidades políticas, ya sea del vértice del Estado (Consejo Real) como de la base

REA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

(*corregimientos*), fue, sin embargo, por así decirlo, resarcida en el plano del poder económico e inmobiliario, que resultó confirmado e, incluso, consolidado. Otros fueron los estamentos que constituyeron la base social, sobre la que la Monarquía fundó su fuerza: la baja y media nobleza (*hidalgos*), formada por los caballeros y por los hijos no primogénitos sin herencia; las clases medias con formación universitaria, de cuyas filas emergieron aquellos juristas o *letrados*, destinados a una notable fortuna política y ascenso social; y, por último, el clero renovado y reformado.

Al alto clero pertenecen las tres personalidades que, por encima de todos, ejercieron una gran influencia en la política de los Reyes Católicos: Pedro González de Mendoza, Hernando de Talavera, Francisco Jiménez de Cisneros. Mientras el primero, heredero de la poderosa familia de los Mendoza, ha sido definido justamente «el garante aristocrático del régimen»,[1] los otros dos, además del destacado empeño derrochado en determinar la política de los Reyes Católicos, desarrollaron un papel decisivo en dos importantes sectores de la vida religiosa de la época: la evangelización del reconquistado reino de Granada y la reforma clerical, en particular la monástica. En la actividad reformadora que afectó tanto al clero secular como, sobre todo, a las órdenes regulares, el cardenal Cisneros obtuvo sin duda el apoyo de los soberanos, los cuales —en verdad—, más que ser los iniciadores, se hicieron sostenedores de ella, especialmente cuando, a partir de 1486, se hizo patente un programa completo para la reforma de los conventos. En cuanto a la evangelización de las comunidades musulmanas del reino de Granada, puede ser considerada un episodio, por más que relevante, de un problema más amplio, y de duración más larga: el de la coexistencia, en el suelo de la Península Ibérica, de cristianos, judíos y musulmanes. Pues bien, también en este campo, la época de los Reyes Católicos representó un cambio sustancial y decisivo, poniendo fin a la actitud de tolerancia religiosa, que había caracterizado desde mucho tiempo atrás la historia de la península. En este sentido, se podría decir que el nacimiento de un Estado moderno terminó por coincidir con la conclusión del plurisecular proceso de *reconquista*, y que, en la concepción que

1. J. Pérez, *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos*, trad. de F. Santos Fontela, Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1988, pág. 129.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

presidía el proyecto de los soberanos de una nación ideológicamente homogénea, la unidad política del reino se fundaba en el presupuesto de la unidad de fe religiosa. La institución de la Inquisición en 1480, la expulsión de los judíos con el decreto de 1492, y la conversión forzada de los musulmanes, obligados —desde principios del nuevo siglo— a convertirse o a abandonar el país, constituyen los tres momentos destacados, con los que aquel proyecto se concretizó, dejando a la España futura una gravosa herencia, cuyos frutos no tardarán en manifestarse.

Si pasamos al ámbito más específicamente cultural, conviene decir desde ahora que en dicho terreno el nivel de renovación se debe medir en relación con el grado de recepción y de asimilación de la cultura humanística, y que, también en relación con este aspecto, la función desarrollada por la Corona no fue menos hegemónica, orientando su propia intervención hacia la misma obra reformadora que había caracterizado su acción en los otros sectores.

Un episodio menor ayudará a comprender cuál era la situación en los primeros años del reinado. En 1482, el protonotario de la reina, Juan de Lucena, que incluso ha sido considerado «the most nearly humanistic Spanish writer of his time»,[2] escribía una *Epístola exhortatoria a las letras*, en la que encontramos reproducida una de las ideas centrales del humanismo español: la defensa de la síntesis de «armas y letras», aunque justamente haya sido notado que «en este caso sería mejor hablar de la burocracia y las letras».[3] Al alabar al destinatario de la *Epístola*, Fernand Álvarez Zapata, por su decisión de dedicar una hora al día al estudio del latín, Lucena expresa uno de los rasgos que mejor definen la nueva cultura humanística, a saber, el hecho de que el conocimiento de la «gramática», esto es, del latín, sea considerado como absolutamente imprescindible también en la formación de un laico; y, sin embargo, su concepción de la «gramática»

2. N. G. Round, «Renaissance Culture and its Opponents in Fifteenth-Century Castle», en *The Modern Language Review*, 1962, LVII, págs. 204-215; la cita se halla en pág. 209.

3. J. Alcina Rovira, «Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)», en *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-Latin Studies*, 1976, XXV, págs. 198-222; la cita se halla en pág. 200. Sobre el *topos* de las «armas y letras», véase el estudio clásico de P. E. Russel, «Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV» (1967), en *Temas de «La Celestina»*, Ariel, Barcelona, 1978, págs. 207-239.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

revela los límites y los prejuicios característicos de su generación, de hombres activos durante el reinado de Enrique IV, y que habían realizado el viaje a Italia cuando su formación ya estaba más que completada: «Yo fui a Roma grandevo», confiesa Lucena precisamente en la *Epístola*. Para estos, en efecto, la «gramática», aun siendo considerada un requisito indispensable, quedaba a un nivel bajo y superficial del conocimiento, por encima del cual se elevaba la verdadera ciencia, que consistía en la filosofía:

> Gramática no quiere mas decir que letras compuestas. comienzan sus preceptos de literas a, b, c, d, e, etc., y por ende, por ser vos gramático, non penséis vos por eso ser sabidor. Llámalos el vulgo letrados, no porque sepan las letras, mas porque han de saber lo que se escribe con ellas. Solíanlos llamar sapientes hasta los tiempos de Sócrates, que preguntado de un Príncipe de qué profesión era, como quier que era avido en Grecia por inventor del saber, paresciéndole ser arrogancia llamarse sapiente, se dijo filósofo.[4]

Los Reyes Católicos, que fueron conscientes de lo importante que era el problema de la formación de la clase dirigente, habían realizado una serie de esfuerzos dirigidos a elevar el nivel cultural de los nobles. La misma reina, en 1482, había comenzado a aprender el latín, y su ejemplo debió de abrir una brecha entre la aristocracia de corte, si nos atenemos al testimonio que el mismo Lucena nos ofrece en la *Epístola*:

> ¿No vedes cuántos comienzan a aprender admirando su Realeza? [...] Jugaba el Rey, eramos todos tahures; studia la Reina, somos agora studiantes.[5]

En la Corte, por lo demás, había sido instituida una escuela palatina, donde a los jóvenes nobles les era dado iniciarse en el estudio del latín, bajo la guía de valiosos maestros provenientes de Italia, como los humanistas Pe-

4. «Epístola exhortatoria a las letras», en A. Paz y Melia, *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XV*, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1892, pág. 215 y pág. 212. El lector interesado puede leer ahora la «Epístola» en la edición paleográfica, precedida de un amplio estudio, de L. Binotti, «*La Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena: humanismo y educación en la Castilla del siglo xv», en *La Corónica*, 2000, XXVIII/2, págs. 51-80.

5. *Ivi*, pág. 216.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

dro Mártir de Anguería y Lucio Marineo Sículo, los cuales, junto con tantos otros connacionales, se habían sentido atraídos por la posibilidad de obtener en tierra ibérica las ganancias y los honores, que más difícilmente hubieran conseguido en su patria, por la necesidad que comenzaba a advertirse en España de maestros con formación humanística.

El problema, además de generacional, era social. En la partida en juego por la renovación de la cultura, la mano debía pasar a los vástagos de la baja nobleza, constituida por los caballeros y por los hijos no primogénitos sin herencia, y sobre todo a las jóvenes generaciones de las clases medias de las que salieron los funcionarios públicos y el clero reformado con formación universitaria. La respuesta más eficaz a la renovación cultural llegó, por tanto, no de las casas de los nobles, ni siquiera de la escuela palatina, sino de las universidades, que, convertidas en el último cuarto de siglo en los más importantes centros de educación, vieron empeñados a algunos de los mejores maestros españoles e italianos en la formación de aquellos jóvenes, en los que la reorganización administrativa del Estado y la reforma del clero debían poner el máximo de confianza. Los funcionarios públicos, comúnmente conocidos como *letrados*, fueron los verdaderos protagonistas de la reorganización administrativa del Estado querida por los Reyes Católicos: ellos, en efecto, terminaron por ocupar todos aquellos puestos que iban desde los *corregidores* de una ciudad hasta los miembros del Consejo Real. El decreto del 6 de julio de 1493 establecía, incluso, un vínculo formal entre institución universitaria y administración real, desde el momento en que preveía, para los *letrados* ocupados en la administración pública, un periodo de estudios universitarios no inferior a los diez años. Dada tal muestra de interés, es natural que la Corona se comprometiera directamente en la nueva calificación de la enseñanza superior, participando activamente en el incremento de las universidades, tanto desde el punto de vista cuantitativo como cualitativo. Los seis centros universitarios existentes, en su mayoría pobres en recursos y de escasa reputación, a partir de 1474 estaban destinados a aumentar en número, dimensiones o prestigio. A la creación de nuevas universidades y, dentro de ellas, a la institución de los colegios, fue ajena sustancialmente la aristocracia laica, mientras que la contribución mayor la dieron aquellos prelados interesados, más o menos directamente, en la reforma del clero: se va desde la pe-

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

queña universidad de Sigüenza fundada, en 1477, por el Arcediano de Almazán, Juan López de Medina, hasta la de Alcalá de Henares, que pronto rivalizó en prestigio con la de Salamanca, aunque —tal y como perseguían las intenciones de su fundador, el cardenal Cisneros— aquella se caracterizaba, más bien, por el estudio de la teología.

En tal contexto, resulta comprensible cómo, en su aprestarse a combatir la batalla contra la barbarie medieval, en nombre de los nuevos principios humanísticos, Antonio de Nebrija decidiese comenzar por una universidad, la más antigua y prestigiosa de la península: Salamanca, donde, algún año después de su toma de posesión como profesor de «gramática», se dotó del arma más eficaz para obtener la victoria en la difícil lucha que había emprendido: un breve manual, titulado *Introductiones latinae* (1481), con el que diversas generaciones futuras serían guiadas a la lectura de los clásicos latinos. Se viene a crear así una objetiva «convergencia de intereses» entre la política generalmente reformadora de la Corona y el proyecto cultural profundamente renovador del humanista; una conquista que se concretizó en la necesidad sentida por ambos de reformar el viejo sistema educativo y, en particular, el de la enseñanza del latín, como demuestra el episodio de la vulgarización de las *Introductiones*, a cuya realización Nebrija fue exhortado directamente por la reina Isabel, cuando —en una carta de 1488 transmitida al humanista por Hernando de Talavera— lo invitó a preparar una edición bilingüe del ágil manual «contraponiendo renglón por renglón el romance al latín».[6] Ni tampoco puede considerarse casual el hecho de que, por encargo de la misma reina, el cronista real Alfonso de Palencia recopilase un *Universal vocabulario en latín y en romance*, que se publicó en Sevilla en 1490, precisamente a medio camino entre la versión de las *Introductiones* y la publicación de la *Gramática castellana* (1492).

REA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

6. Véase, sobre la cuestión, F. Rico, «Un prólogo al Renacimiento español. La dedicatoria de Nebrija a las *Introductiones latinae*» (1488), en P. M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano (eds.), *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*, Universidad de Sevilla-Université de Bordeaux III, Sevilla, 1981, págs. 61-94, donde en pág. 63 y n. 4 se encontrará también la referencia al *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem* (Salamanca, ¿1495?), del que se toma la breve cita.

El vasto programa que Nebrija realizó en el arco de tiempo de su prolongada actividad, desde la toma de posesión en Salamanca (1476) hasta su muerte (1522), y que se extendió desde la sucinta gramática latina hasta los estudios de filología bíblica, hacen de él un ejemplo único de intérprete y difusor de la cultura humanística en la España a caballo de los siglos xv y xvi. Pero probablemente, el de Nebrija habría sido un ejemplo aislado, por más que espléndido, de madura asimilación de la lección humanística, si el conjunto de sus discípulos, que más o menos directamente se habían alimentado de su doctrina, no hubiera dado una decisiva contribución a la difusión capilar de las ideas del maestro, por lo que podemos sin duda compartir la imagen que se ha dado de ellos como la de una «tropa de maestros humildes, grises, que —a jornal de los municipios o de los señores, en la universidad o en las casas eclesiásticas— hizo seguramente más que cualquier otra facción por la siembra del Renacimiento en España».[7]

Sin embargo, aun en la pluralidad de las fuerzas empeñadas, es fácil suponer que las reformas y las conquistas culturales, ligadas al movimiento humanista, habrían tardado todavía más en imponerse, si no hubieran encontrado un válido aliado en la imprenta. En España, el primer taller de impresión apareció en 1472 en Segovia, desde donde bien pronto se difundió a otras ciudades como Zaragoza, Barcelona, Valencia, para extenderse, en un breve arco de tiempo, por una veintena de otros centros urbanos. A esto se añadió otro factor que contribuyó lo suyo a la circulación de las ideas; con una decisión de las Cortes de Toledo en 1480 se aseguraba, de hecho, el libre comercio en la península de los libros impresos en el extranjero.

Hasta entonces, y a lo largo de los primeros tres cuartos del siglo xv, el mayor canal de contacto con la cultura humanística italiana lo habían constituido los grandes señores, quienes, pudiendo contar tanto con sólidas amistades italianas como con la obra de sus emisarios personales, habían asegurado la introducción en España de los códices que contenían los textos clásicos, además de las traducciones en vulgar con que dichos textos se hacían accesibles. Con la introducción de la imprenta, y la decisión so-

7. F. Rico, *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de los gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978, págs. 100-101.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

bre el libre comercio de los libros, la importancia de tal canal estaba destinada a ser drásticamente redimensionada, aunque no a desaparecer del todo. En 1485, por ejemplo, el español Diego Guillén de Ávila, vinculado a la corte del cardenal Orsini, valiéndose de la versión latina de Marsilio Ficino, preparó una traducción en castellano del *De potestate et sapientia Dei*, atribuido a Hermes Trimegisto, y se la envió de regalo a Gómez Manrique, «conosçiendo la voluntad [que] a las scripturas antiguas tiene», tal como se lee en la carta de acompañamiento, escrita en Roma el 5 de abril de 1487.

Episodios de este tipo estaban destinados a reducirse cada vez más, en número e importancia, a causa de la creciente relevancia que iba adquiriendo la circulación de los libros, impresos dentro y fuera de España. A finales del siglo xv, de los talleres tipográficos españoles habían salido poco menos de un millar de títulos, un número destinado a crecer notablemente en las primeras dos décadas del siglo sucesivo, cuando se realizó también la que viene considerada la joya del arte tipográfico español e, incluso, europeo. En 1517, en efecto, de los talleres de impresión de Alcalá pasaron por las prensas los seiscientos ejemplares de que se componía la tirada completa de los seis volúmenes de la Biblia Políglota, una obra plenamente lograda tanto desde el punto de vista científico como tipográfico, pero a la que le faltó el favor de la suerte, precisamente cuando la circulación de la obra habría tenido que coronar el éxito de la empresa. Y, en cambio, una serie desafortunada de factores, entre ellos la muerte de su patrocinador, el cardenal Cisneros, el retraso de hasta cinco años en la concesión de la autorización papal, el manto de silencio que en tanto había calado sobre la iniciativa e, incluso, el naufragio de la nave que transportaba a Italia numerosos ejemplares de la obra, se conjuraron para obstaculizar su difusión, acabando por decretar su sustancial fracaso.

Si prescindimos de la Biblia de Alcalá, la mayoría de los libros publicados a caballo entre los dos siglos estaba constituida por obras de consumo estrictamente peninsular, muchas de las cuales representadas por textos concebidos en función de su utilidad, como *corpus* de leyes, manuales, tratados, etc. Un porcentaje no despreciable estaba formado, en cambio, por obras clásicas; aunque de estas fueron verdaderamente poquísimas las ediciones originales, mientras que abundaban las traducciones. En el

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

periodo comprendido entre 1482 y 1516, el repertorio de Beardsley incluye veintidós traducciones de autores clásicos, la mayoría de los latinos.[8] Se trataba a menudo de la reproducción de anteriores versiones, realizadas con un enfoque todavía medievalizante, y que, lejos de poder ser consideradas como la expresión de un humanismo maduro, dan prueba de aquel fenómeno cultural que Lawrence ha definido «vernacular humanism».[9] En todo caso, sucede con frecuencia que los traductores aprovechen la ocasión, en los prólogos, para una reflexión sobre la relación entre la lengua castellana y el latín. Así, en 1496, al publicar su versión de las *Bucólicas* virgilianas, Juan del Encina hallaba el modo de expresar la siguiente queja:

> muchas dificultades hallo en la traducción de aquesta obra por el gran defeto de vocablos que ay en la lengua castellana en comparación de la latina.[10].

Menos de tres lustros después, en el prólogo a la versión del *De remediis* petrarquesco de 1510, el traductor, Francisco de Madrid, invertía la relación, y, en lugar de insistir en la inadecuación del castellano respecto al latín, a la oscuridad de este último contraponía «la claridad de nuestro romance».[11] De hecho, como ha señalado Russel

> al declinar el siglo XV, aunque había quienes con Alfonso de Palencia sostenían —así lo manifestaban al menos— que no era posible traducir del latín al romance de modo satisfactorio, se halla cada vez menos en la pluma de los

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

8. Th. S. Beardsley, Jr., *Hispano-Classical Translations printed between 1482 and 1699*, Pennsylvania, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1970.

9. Véase J. N. H. Lawrence, «On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism», en I. Michael y R. A. Cardwell (eds.), *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, The Dolphin Book, Oxford, 1986, págs. 63-79.

10. J. del Encina, «A los muy esclarecidos y siempre vitoriosos príncipes don Hernando y doña Isabel», en *Obra completa*, ed. M. A. Pérez Priego, Fundación Juan Antonio de Castro, Madrid, 1996, pág. 210.

11. Para la cita del prólogo a la versión del *De remediis*, véase P. E. Russel, «Francisco de Madrid y su traducción del *De remediis* de Petrarca», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, Universidad de Granada, Granada, 1979, vol. III, págs. 203-220, en esp. pág. 214.

> traductores el *topos* del menosprecio de la lengua romance; ya a comienzos del siglo XVI dicho lugar común ha desaparecido casi por completo.[12]

En efecto, tales reflexiones al margen de la actividad de traducción son importantes, porque remiten a un aspecto no secundario de la cuestión de la lengua, y en particular de la literaria. Ahora bien, aunque no falten precedentes cuatrocentistas de exaltación del propio vulgar, ya sea en comparación con el latín como en la contienda europea entre una y otra lengua, el episodio más significativo de ennoblecimiento del castellano está representado, sin duda, por el prólogo de Nebrija a la *Gramática castellana*. El breve texto, dedicado a la reina, está ampliamente fundamentado en el vínculo que el autor establece entre norma lingüística y norma literaria, a través del criterio del *uso*. Pero, de todas formas, si, por un lado, Nebrija expresa el convencido augurio de que la propia lengua se halla «tanto en la cumbre, que más se puede temer el decendimiento della que esperar la subida»,[13] por otro lado, sustancialmente denuncia la ausencia, en esa misma lengua, de una tradición literaria ilustre. Se trata de una posición compleja y, quizás, no exenta de algún elemento contradictorio, por lo que si nos parece justo afirmar que el «vanto che la lingua è "en la cumbre" [...] sorge sulla base tutta politica e pratica di un imperialismo in atto», mayores dudas provoca la declaración, por la que «quanto alla produzione letteraria spagnola che si presenta al suo sguardo Nebrija non si pone il problema se abbia, in sé, un carattere più o meno illustre, più o meno volgare. La ritiene illustre *tout court*, in quanto, al pari della lingua, essa può stare "debaxo del arte"».[14] La cuestión viene retomada, cuatro años después, por Juan del Encina en el *Arte de poesía castellana*, donde la referencia al «dotissimo maestro Antonio de Lebrixa» y a su prólogo es seguida inmediatamente por la siguiente afirmación:

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

12. P. E. Russel, *Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550)*, Universidad Autónoma de Barcelona, Escuela Universitaria de Traductores e Intérpretes, Barcelona, 1985, pág. 50.

13. A. de Nebrija, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. C. Lozano, con *Paginae Nebrissenses*, al cuidado de F. González Vega, Real Academia Española, Madrid, 2011, pág. 9.

14. L. Terracini, *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Stampatori, Turín, 1979, págs. 129-130.

> 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.[15]

Se habrá notado cómo también Encina recurre a la misma expresión «en la cumbre», la cual «trasferita qui dalla lingua alla poesia —observa todavía Terracini— postula allo stesso modo un primato culturale spagnolo in stretta derivazione da quello storico e politico».[16]

El *Arte* de Encina, que «a la brava, empalma la proclamación de unas teorías renacentistas y la descripción de unas prácticas medievales»,[17] es, de todas formas, el único texto de preceptiva poética, en una época que resulta particularmente avara de textos teóricos, tanto en campo poético como retórico. Por lo que atañe a este último, está bien recordar que, en tiempos de los Reyes Católicos, la recuperación de la retórica clásica constituía un fenómeno ya ampliamente consumado, no solo a través de los textos ya conocidos en la Edad Media, como el *De inventione* y *Ad Herennium*, sino también a través de las otras obras de Cicerón y el tratado de Quintiliano, de los que en las bibliotecas españolas se conservan varios códices del siglo XV. En el Cuatrocientos, sin embargo, no se produjeron tratados originales de retórica, excepto los *Rhetoricorum libri quinque* de Jorge de Trebisonda, que —en 1511, en Alcalá— conoció también una edición española, enriquecida con las anotaciones de Hernando Alonso de Herrera, profesor de retórica de la universidad local de reciente fundación, y muy probablemente destinada a los estudiantes. En el mismo Alcalá, en 1515, fue el propio Nebrija quien dio a las prensas un tratado retórico, en el que, como indica el título: *Artis rhetoricae compendiosa coaptatio ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*, el humanista, ya septuagenario, no ofrecía un trabajo original, sino que se limitaba a compendiar a los tres grandes autores clásicos. Por lo demás, el de Nebrija no fue el único tratado de

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

15. J. del Encina, «Arte de poesía» (1496), en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. F. López Estrada, Taurus, Madrid, 1984, pág. 78.

16. L. Terracini, *Lingua come problema*, *op. cit.*, pág. 136.

17. F. Rico, «Poeta y trovador», en *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, El Festín de Esopo, Barcelona, 1982, págs. 101-102; la cita se halla en pág. 101.

retórica producido en España, desde el momento en que, unas tres décadas antes, un discípulo del propio Nebrija, Fernando Manzanares, había publicado en Salamanca las *Flores rhetorici*, de las que ha sido escrito que «combinan una estructura medieval con una ornamentación renacentista. Es un documento clave para ilustrar la lucha entre el conservadurismo innato de la universidad medieval y los nuevos vientos reformadores que empezaban a arreciar en la última parte del siglo XV».[18]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

18. Ch. B. Faulhaber, «Las *Flores rhetorici* de Fernando de Manzanares (Salamanca, ca. 1488) y la enseñanza de la retórica en Salamanca», en C. Codoñer y J. A. González Iglesias (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, págs. 457-467; la cita se halla en pág. 467.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

UN PROGRAMA CONTRA LA MODERNA BARBARIE: ANTONIO DE NEBRIJA Y LOS *STUDIA HUMANITATIS*

> Para demostrar lo que en el comienço diximos, que para el colmo de nuestra felicidad i complimiento de todos los bienes ninguna otra cosa nos falta sino el conocimiento de la lengua, en que está no solamente fundada nuestra religión i república christiana, mas aun el derecho civil i canónico, por el qual los ombres viven igualmente en esta gran compañia que llamamos ciudad; la medicina, por la qual se contiene nuestra salud i vida; el conocimiento de todas las artes que dizen «de humanidad», porque son proprias del ombre en quanto ombre. Y como este sea el primer principio i entrada para todas ellas, todo lo que cerca dél se yerra, aunque parece que es poco negocio, después nos lleva a grand labyrintho de confusión; porque, como dize Aristóteles, «poco error en el principio se haze grande en el fin», i en otro lugar qu' «el pecado en las puertas no es tolerable».[1]

El pasaje que acabamos de leer pertenece a un texto que, a despecho de su brevedad, ha sido definido no sin razón «un verdadero prólogo al Renacimiento español»:[2] se trata de la dedicatoria a la reina Isabel, que Antonio de Nebrija antepuso al romanceamiento de sus *Introductiones latinae* de 1488. En las pocas líneas transcritas, Nebrija enuncia el núcleo esencial del programa humanístico: la ignorancia de la lengua latina es la causa principal del estado de decadencia en que se hallan todas las demás ciencias, por lo que si se quiere proceder al estudio de la teología, del derecho, de la

1. Cito de la edición del «Prólogo» contenida en apéndice a F. Rico, «Un prólogo al Renacimiento español. La Dedicatoria de Nebrija a las "Introductiones latinas" (1488)», en P. M. Piñero Ramírez y R. Reyes Cano (eds.), *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*, Universidad de Sevilla-Université de Bordeaux III, Sevilla, 1981, pág. 93.

2. *Ivi*, pág. 85.

RLA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

047-101210-Literatura en tiempos.indd 29 08/02/12 12:27

medicina, y de las artes «que dizen *de humanidad*», se deberá previamente recuperar el conocimiento del latín. Contraponiéndose a la cultura escolástica, Nebrija coloca la gramática como fundamento del entero ordenamiento del saber, y con ella los otros *studia humanitatis*, es decir, la lectura, el comentario y la imitación de los autores clásicos, sobre todo de los poetas, los historiadores y los moralistas. De ahí que, un poco más adelante en la dedicatoria, pueda legítimamente referirse a las *Introductiones*, traducidas al castellano «ipsius Reginae imperio», como al «remedio de tanta falta».[3] En la penúltima década del siglo xv, Nebrija emprende en España la misma «batalla contra los bárbaros» que a mitad del siglo había emprendido en Italia Lorenzo Valla con sus *Elegantiae*. Antes de que Nebrija les imprimiese un decisivo cambio sustancial reformador, la situación de los estudios clásicos en la península ibérica se presentaba semejante a la italiana anterior a Valla y, en muchos aspectos, incluso semejante a aquella contra la que reaccionó Petrarca. Para el aprendizaje del latín la juventud española continuaba recurriendo, en el caso de la teoría, a los viejos manuales medievales, como el *Doctrinale* de Alejandro de Villedieu o el *Graecismus* de Everardo de Bethune, mientras que para la práctica seguía acudiendo a los *autores veteres*, o sea, los textos medievales, con la exclusión de los clásicos. No es que, en los primeros tres cuartos del siglo, las obras de los autores clásicos, como las de los humanistas italianos, no tuvieran circulación en los ambientes cultos españoles; lo que sucedía es que la mayoría de ellos circulaban en las diversas versiones castellanas, al ser más raras las copias en latín. En la misma carta a su hijo, en la que le rogaba que trasladase «al nuestro castellano idioma» algunos cantos de la *Ilíada* latina de Pier Candido Decembrio, el marqués de Santillana confesaba que ignoraba, o no conocía lo suficiente, el latín: «diredes que la mayor parte o quasi toda de la dulçura o graçiosidad quedan y retienen en sí las palabras y vocablos latinos; lo qual como quiera que lo yo no sepa, porque no lo aprendí...».[4] Este fue el «drama del prehumanismo español», el cual ha sido definido sintéticamente por Francisco Rico en los siguientes términos:

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

3. *Ivi*, pág. 93.

4. I. López de Mendoza, marqués de Santillana, *Obras completas*, A. Gómez Moreno y M. P. A. M. Kerkhof (eds.), Planeta, Barcelona, 1988, pág. 456.

> La tragicomedia de una *élite* de curiales y nobles deslumbrados por la cultura de moda en Italia, e incapaces de seguirla (o aun comprender de qué iba en realidad) por haberse criado a pechos de una tradición intelectual enteramente distinta.[5]

«Nos falta... el conocimiento de la lengua [latina]»: esta era, pues, la situación con la que tuvo que echar cuentas Nebrija, ya entrado en los treinta, cuando en enero de 1476 obtuvo la cátedra de gramática en la prestigiosa Universidad de Salamanca, después de una larga estancia en Bolonia, huésped del colegio español de San Clemente, y un más breve periodo de docencia privada en su tierra natal, como preceptor del sobrino del arzobispo de Sevilla, Alonso de Fonseca. Algún año más tarde, no sin orgullo, escribirá:

> Assí, io, para desarraigar la barbaria de los ombres de nuestra nación no comencé por otra parte sino por el estudio de Salamanca, el qual, como una fortaleza, tomado por combate, no dudava io que todos los otros pueblos de España vernían luego a se rendir.[6]

El momento decisivo en esta batalla conducida contra la moderna barbarie lo constituyó un pequeño libro que, en la primera edición de 1481, no contaba más que con una cincuentena de páginas: las *Introductiones latinae*. Se trataba de un sucinto manual en el que Nebrija se proponía enseñar a los jóvenes los rudimentos del latín, lo mínimo indispensable para poder leer las obras de los clásicos. Los criterios con que compuso el opúsculo se fundaban, esencialmente, en el rechazo de los gramáticos medievales, y en la concepción de la gramática como arte «de bien hablar y escribir cogida del uso y autoridad de los muy enseñados varones»,[7] es decir, una gramática basada en el *uso* de los autores clásicos dignos de ser imitados. De tal ma-

RGA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

5. F. Rico, «El quiero y no puedo de Santillana», en *Primera cuarentena y tratado general de literatura*, El Festín de Esopo, Barcelona, 1982, pág. 33.

6. A. de Nebrija, *Dictionarium ex hispaniensi in latinum sermonem*, Salamanca, 1495 ca., f. a III, r.

7. Así, en 1488, el propio Nebrija tradujo la definición dada en las *Introductiones*: «Recte loquendi recteque scribendi ex doctissimorum usu atque autoritate collecta».

nera, a las *Introductiones* Nebrija confiaba el deber de constituir el momento inicial de aquel programa humanístico que tan sintética, y eficazmente, describirá en la mencionada dedicatoria a la reina; y, en la medida en que cumplieron con tal cometido, ellas han sido definidas como «el núcleo de una imagen nueva de *toda* la cultura».[8] El manual tuvo un enorme éxito inmediato: el millar de copias de la primera edición se agotó en el año de publicación y, solo en el arco de la vida de su autor, o sea, hasta 1522, tuvo no menos de cincuenta ediciones; en él, en suma, enteras generaciones de jóvenes estudiantes aprendieron la lengua de Cicerón.

Las pocas decenas de páginas de que se componía la edición de 1481 estaban destinadas, sin embargo, a crecer en las sucesivas ediciones, donde el autor fue añadiendo notas y apéndices, de modo que el ágil manual, entre cuyas dotes destacaban la claridad y la brevedad, llegó a adquirir cada vez más el aspecto de una suerte de enciclopedia lingüística. El hecho es que, alcanzada ya la plena madurez, después de años dedicados a la enseñanza, Nebrija había desplazado su interés por el empeño pedagógico al de la investigación filológica. Sirve también de testimonio de ello el que, en 1487, tras doce años seguidos de enseñanza, dejara la Universidad de Salamanca, para ponerse al servicio de Juan de Zúñiga, maestro de la Orden de Alcántara, y luego cardenal y arzobispo de Sevilla. El propio Nebrija, algún año después, explicará las razones de su elección con las siguientes palabras:

> porque como gastasse casi todo mi tiempo en declarar los autores, ocupado cada día cinco o seis oras en cosa no menos dificile que enojosa, quiero dezir la verdad: que non era todo aquel negocio de tanto valor que oviese de emplear tan buenas oras en cosa que parecía tocar al provecho de pocos...[9]

Al estudio salmantino Nebrija volvió en 1504, tras la muerte de su mecenas, y allí permaneció hasta 1513, año en que debió sufrir la humillación de verse suplantado para la cátedra de gramática por un cierto García del Castillo. Entonces, fue el gran Cisneros quien le brindó su apoyo, acogién-

8. F. Rico, «Un prólogo al Renacimiento», *op. cit.*, pág. 64.
9. A. de Nebrija, *Lexicon ex sermone latino in hispaniensem*, Salamanca, 1492, f. a i.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

dolo en la Universidad de Alcalá, recientemente fundada, donde al ya viejo maestro le fue ofrecida la cátedra de retórica, y donde —aunque inscrito entre el número de los colaboradores— participó solo marginalmente en la magna empresa de la Biblia Políglota, que por entonces ya estaba en fase de impresión. Pero este último episodio merecerá mayor atención. Volvamos, por el momento, al prólogo de la vulgarización de las *Introductiones*, donde —en la parte final— Nebrija no vacila en anunciar una obra que en las intenciones del autor debería constituir un reto para todos aquellos literatos que, en su zafia ignorancia, al no tener sino un conocimiento superficial del latín clásico, de hecho no podían acceder a los textos fundamentales de su disciplina:

> I porque en breve tengo de publicar una obra de vocablos en latín i romance en que provoco i desafío a todos los nuestros que tienen hábito i profession de letras, no digo más en esta parte, sino que desde agora les denuncio guerra a fuego i a sangre, porque entre tanto se aperciban de razones i argumentos contra mí.[10]

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

En suma, la «obra de vocablos», que venía tan belicosamente anunciada, debía constituir un vasto repertorio léxico de todas las ciencias, basado en la recuperación y en la lectura de aquellos libros que, a causa de la ignorancia de médicos, juristas y teólogos, yacían «en tinieblas sepultados». Nebrija no llevó a cabo nunca la obra prometida, extractos de la cual, sin embargo, constituyeron los dos diccionarios: *ex sermone latino in hispaniensem* (1492) y *ex hispaniensi in latinum sermonem* (1494 ca.). En el *annus mirabilis* de su primer vocabulario, vio la luz también la *Gramática de la lengua castellana* que, a diferencia de la gran atención que se le ha reservado en época reciente, tuvo escasa resonancia entre sus contemporáneos, y pronto fue relegada al olvido hasta por el propio autor. En el *Prólogo* dedicado —una vez más— a la reina Isabel, Nebrija reconocía que la situación española, al menos por lo que concernía a las condiciones exteriores, había cambiado profundamente respecto al pasado. En este sentido, estaba plenamente justificada la célebre declaración, según la cual «siempre la len-

10. *Op. cit.*, pág. 93.

gua fue compañera del imperio»,[11] un lugar común clásico que, sin la necesidad de ir más lejos, Nebrija retomaba de su Valla: «Ibi romanum imperium est ubicumque romana lingua dominatur». Al lugar común Nebrija confiaba la expresión de un deseo, el de ver pronto realizada la vasta obra de civilización a la que la España de los Reyes Católicos parecía designada, y a la finalización de la que «no queda ia otra cosa —escribe en el *Prólogo*— sino que florezcan las artes della paz. Entre las primeras, es aquella que nos enseña la lengua».[12] A ello él mismo se aprestaba a proveer con la nueva *Gramática*, sin esconder, sin embargo, que las graves dificultades para la realización del proyecto se hallaban en la propia lengua castellana, que «hasta nuestra edad, anduvo suelta i fuera de regla».[13] Por otra parte, semejante «desarreglo» de la lengua no podía ser imputado sino a la falta de un *uso* y, aún más, de los *autores* en los que ese uso se tendría que haber formado. En sustancia, Nebrija terminaba denunciando la insuficiencia de una tradición literaria, sobre la que poder construir el futuro destino de primacía al que le era legítimo aspirar a la lengua castellana, en virtud de todas las demás circunstancias externas que se presentaban —estas sí— todas favorables. Aunque en un terreno distinto, y con diferentes finalidades, la lucidez del análisis y la ambición del proyecto nos llevan, por continuidad y coherencia, al otro *Prólogo*, el que habíamos dejado en el punto en que Nebrija se empeñaba en una promesa que no llegó a cumplir. Y, sin embargo, la intensa actividad científica que lo mantuvo ocupado en los treinta años y más que separan su muerte de la versión castellana de las *Introductiones*, demuestra que Nebrija permaneció sustancialmente fiel al proyecto de una reforma de todas las ciencias, que tuviera como su fundamento la filología humanística. Firmemente convencido de que a la *grammatica* le correspondía el deber de sanear todas las demás ciencias, Nebrija no renunció nunca al título de *grammaticus*, lo que quiere decir que no descuidó los estudios propiamente lingüísticos, como

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

11. A. de Nebrija, *Gramática sobre la lengua castellana*, ed. C. Lozano, con *Paginae Nebrissenses*, al cuidado de F. González Vega, Real Academia Española, Madrid, 2011, pág. 3.

12. *Ivi*, pág. 8.

13. Ibíd.

atestiguan no solo las notas y apéndices que fueron a engrosar las sucesivas ediciones de las *Introductiones* —a las que ya se ha hecho mención—, sino también numerosas otras publicaciones monográficas como, por ejemplo, la *Repetitio tertia* (1506), titulada *De peregrinum dictionum accentu*, donde afrontó las cuestiones relativas al acento latino, o la *Repetitio* siguiente, *De Litteris Hebraicis* (1507), en la que se cimentó en la solución de algunos problemas concernientes a la lengua hebrea. Unos años antes, en 1503, había publicado en Salamanca el *De Vi ac Potestate Litterarum*, una nueva redacción ampliada de la *Repetitio Secunda*, dedicada a la reforma de la pronunciación del latín. Por lo que atañe a la otra vertiente que caracterizaba la actividad del *grammaticus* humanista, es decir, la relativa a la edición y comentario de los textos, fue quizás el sector en el que Nebrija se vio obligado a cumplir los mayores compromisos entre las convicciones culturales y pedagógicas del humanista, y las personales exigencias, también económicas, del hombre, quien no siempre conseguía sustraerse a los compromisos con mecenas y editores. También sus dos únicos trabajos sobre la poesía latina clásica fueron realizados a instancias de Juan de Zúñiga; se trata de la *Interpretatio* de las sátiras de Persio, publicada en 1503, y de las *Ecphrases* sobre Virgilio, que el autor no quiso difundir y que, de hecho, vieron la luz solo al cabo de muchos años de su muerte, en 1545, precedidas de un prólogo de su hijo Sancho. Fuertes exigencias económicas debieron empujarlo, en cambio, a preparar una nueva edición, nada menos que de aquellos *auctores octo*, contra los cuales el mismo Nebrija había puesto en práctica su programa educativo de tipo humanístico. Se trataba de una serie de obras, con las que los estudiantes de latín se ejercitaban, tras haber aprendido los primeros rudimentos de la lengua. Eso, naturalmente, antes de que los humanistas procedieran a hacer *tabula rasa* de semejantes textos, a favor de los autores clásicos. Respondiendo a la invitación del editor Brocar, bajo el probable estímulo de la ganancia, el mismo Nebrija preparó una selección de tales obras, que fue publicada en 1511 con el título de *Libri minores de novo correcti*, y que contenía los *Disticha* del pseudo-Catón, el *Floretus*, las *Quinque claves sapientiae,* la *Doctrina mensae*, etc.; opúsculos que —como escribe Nebrija, no sin desprecio, en la epístola preliminar a Juan de Fonseca— eran destinados «ad sacrificulos sacerdotesque». En suma, aun haciéndose editor de ellos, Nebrija tenía mucho cuidado en

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

mantener las distancias de obras que, en ningún caso, podían recibir la aprobación de un humanista de su talla, y que, es más, acababan siendo presentadas como un *canon vitando*: «non modo non legendas, sed, si forte in manus inciderint, lacerandas, aut igni subiiciendas aut in myropolia, unde cuccullifiant, mittendas censeo», advierte todavía Nebrija en el prólogo de la recopilación.[14] Sin embargo, en las numerosas ediciones comentadas para uso escolástico que Nebrija se encargó de preparar, el puesto mayor lo ocupan las que se refieren a los textos sagrados y a los poetas cristianos. Además de las versiones métricas de la Pasión de Cristo y de las varias vidas de santos contenidas en los *Opuscula* (1516), y a los himnos litúrgicos recogidos en la *Recognitio hymnorum*, Nebrija comentó la *Psychomachia* de Prudencio, el *Paschale* de Sedulio, Juvenco, y la *Historia apostolica* de Arator. Esta copiosa actividad de gramático sobre un *corpus* eclesiástico no escapó a la atención de Marcel Bataillon, para quien Nebrija participó de aquel mismo «humanismo cristiano» que caracterizaba la obra de Erasmo y de John Colet: los tres —escribe el ilustre estudioso francés— «comulgan en un mismo espíritu».[15]

Como quiera que estén las cosas, el proyecto anunciado en el prólogo a la vulgarización de las *Introductiones*, es decir, el de una reforma de todas las ciencias conducida con la única arma de la filología humanística, por más que no estuviera destinado a realizarse en la prometida «obra de vocablos», constituyó, sin embargo, el hilo conductor de los estudios que Nebrija llevó a cabo en los diversos campos del saber. En eso el español se encontraba en total sintonía con los representantes del más avanzado humanismo italiano de finales de siglo XV —Barbaro, Poliziano, Beroaldo—, los cuales se sentían movidos por el firme convencimiento de que a la actividad del gramático correspondía el deber de analizar e interpretar todos los tipos de textos —comprendidos, pues, los filosóficos, médicos e incluso

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

14. «Libri minores de novo correcti per A. Nebrissensem», en R. Avesani, *Quattro miscellanee medievali e umanistiche. Contributo alla tradizione del «Geta», degli «Auctores octo», dei «Libri minores» e di altra letteratura scolastica medievale*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1967, pág. 23.

15. M. Bataillon, *Erasmo y España*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, pág. 27.

teológicos—, y, en la puesta en práctica de dicho convencimiento, realizaban estudios monográficos o misceláneas en que se limitaban a disolver los «nudos irresueltos», o sea, los pasajes que presentaban mayor dificultad de comprensión. Del mismo modo, con los *Aenigmata iuria civilis* (1506) y las inéditas *Annotationes in libros Pandectarum,* en el campo jurídico, así como con la revisión de Dioscórides y los escolios a los lugares oscuros de Plinio, en el campo médico, Nebrija se ponía al nivel del más aguerrido humanismo italiano de fines de siglo, desde el momento en que reivindicaba el derecho, «tamquam grammaticus», a analizar e interpretar todo género de texto, a cualquier ámbito disciplinar que perteneciese, limitándose por otra parte a intervenir a propósito de los únicos pasajes en que el texto requería la pericia del filólogo. Más complejo es el caso de la filología bíblica, que implicaba una triple competencia lingüística (latín, griego, hebreo), pero que Nebrija tuvo el mérito extraordinario de poseer. A la filología bíblica, pues, él dedicó las mejores energías de su madurez, y tal esfuerzo se concretizó, a finales de la primera década del nuevo siglo, en la *Tertia quinquagena*, una miscelánea en la que se discutían cincuenta «loci critici» de las Sagradas Escrituras, con el dúplice intento de corregir los errores de la tradición, para fijar el texto (*emendatio*), y de aclarar el sentido recóndito de algunas palabras, para dar lugar a una correcta interpretación (*enarratio*). Naturalmente, la actitud con la que Nebrija se acercó al texto sagrado no se alejaba en nada de la del gramático, de quien —sin pretender ser entendido en cuestiones teológicas— afrontaba las Sagradas Escrituras con los únicos instrumentos a su disposición, a saber, los lingüísticos, limitándose en consecuencia a la discusión de problemas rigurosamente textuales: el acento, la ortografía, el significado de los términos, etc. Que un gramático entrara, como tal, en un campo tradicionalmente reservado a los teólogos de profesión, introduciendo así en él una perspectiva laica, no podía ciertamente ser bien tolerado por quien había sido designado institucionalmente para salvaguardar el ámbito teológico de intrusiones externas, tanto es así que la primera *Quinquagena* de Nebrija fue sometida a confiscación por parte del Inquisidor general, que en la época era Diego de Deza. La batalla contra los bárbaros que Nebrija había emprendido alguna década antes, a su regreso de Italia, comenzando por aquella «fortaleza» que era el estudio salmantino, alcanzaba ahora, con los estudios bíbli-

REA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

cos, el punto más alto, porque lo que se venía a demostrar era el primato de la gramática nada menos que sobre las Sagradas Escrituras: para un humanista, en efecto, el texto bíblico no escapaba a las leyes de la lengua y, en cuanto tal, podía y debía ser tratado con los instrumentos de la gramática. Por otro lado, era inevitable que Nebrija, en su actividad de biblista, se encontrase con el proyecto de la Biblia Políglota, que la flor de los intelectuales españoles, inspirados por Cisneros, estaba llevando a cabo en el otro prestigioso centro de estudios universitarios recientemente fundado, el de Alcalá de Henares.

El cardenal Francisco Jiménez de Cisneros fue una de las personalidades centrales de la época de los Reyes Católicos: confesor de la reina desde 1492, arzobispo de Toledo y primado de España desde 1495, Inquisidor general desde 1507, regente en dos diversas ocasiones, en la última década puso en marcha una importante obra de reforma de las órdenes monásticas, comenzando por la franciscana, a la que él mismo pertenecía; reforma que pronto llegó a extenderse a las otras órdenes, como los dominicos, los benedictinos, etc. Al proyecto de renovar la enseñanza teológica en España está vinculada, en cambio, la creación de la Universidad de Alcalá, cuyos cursos comenzaron a funcionar regularmente desde 1509, tras una década de intensos preparativos de los que no estuvieron ausentes las innumerables dificultades intrínsecas que conlleva una empresa de tal género. El nuevo centro universitario nacía con el firme propósito de privilegiar el estudio de la teología, como la ausencia de una Facultad de Derecho civil lo ponía en evidencia, mientras que no se renunció a asignar un puesto —mínimo, en verdad— al estudio del Derecho canónico y a la Medicina. El curso de estudios ideal de un joven que decidiera inscribirse en Alcalá tenía que comenzar, pues, por la gramática, para pasar luego a las artes liberales, y culminar con la teología. En suma, la nueva Universidad había sido concebida en función de la formación del clero español, tal y como, por lo demás, resultaba indirectamente sancionado en el artículo XLV de las *Constitutiones*: «Theologica disciplina ceteris scientiis et artibus pro ancillis utitur». Es natural, pues, que fuera precisamente el campo de los estudios teológicos aquel en el que la Universidad introdujera las mayores novedades. En primer lugar, junto a la cátedra de tomismo, fueron instituidas dos nuevas cátedras de teología, en las que se exponían las doctrinas,

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

respectivamente, de Duns Scoto y de Guillermo de Occam. Esta última, en particular, que venía también tildada de nominalismo, constituyó una absoluta novedad en España, cuyas repercusiones no se hicieron esperar demasiado en otros centros universitarios, en el salmantino especialmente. En segundo lugar, Alcalá quiso favorecer el estudio directo de la Biblia, lo que comportaba el imprescindible conocimiento de las lenguas de los dos Testamentos. Fueron, por tanto, instituidas las cátedras de griego, hebreo, árabe y sirio. Los estudios de griego resultaron por ello particularmente favorecidos, al menos desde que, en 1513, la enseñanza fue confiada al cretense Demetrio Ducas, quien provenía de Italia, donde había colaborado en las ediciones griegas de Aldo Manucio. Acostumbrado a las espléndidas ediciones aldinas, la desalentadora situación en que se hallaba el helenismo español debió de causarle no poca desilusión. En el *post-scriptum* a los *Erotemata Chrysolorae* (1514), donde por otra parte lamentaba haber sido obligado a pagar —o cuanto menos, a anticipar— los gastos de publicación, el mismo Ducas denunciaba la «gran penuria, o mejor dicho, ausencia total de libros griegos». Ni se podía decir que las cosas fueran mejor en otra parte. En Salamanca, por ejemplo, una cátedra de griego había sido instituida a finales del siglo xv, confiándola al portugués Ayres Barbosa, quien había sido discípulo de Poliziano, pero el mismo Barbosa no se privó de ofrecer un cuadro poco halagüeño del helenismo, cuando observó que en España quien fuera capaz de articular alguna palabra en griego era mirado como un prodigio y, en sustancia, venía considerado más extraño que una mula embarazada. Dejando aparte el tono de broma, o de posibles resentimientos personales, como en el caso de Ducas, la situación que tales juicios denuncian no debía de estar muy lejos de la realidad, si es verdad que en toda la segunda mitad del siglo xv, y también en las primeras décadas del siglo sucesivo, en España el acceso a la literatura griega tenía lugar por medio de traducciones que, a su vez, se realizaban no de textos originales, sino de versiones en latín, obra a menudo de humanistas italianos. En todo caso, Barbosa y Ducas pusieron en marcha una tradición de estudios helénicos que, por más que un tanto débil, fue continuada, en el mismo giro de años, por el magisterio de Hernán Núñez, conocido con el nombre de «el Comentador griego», quien, tras haber sustituido a Barbosa en Salamanca, en 1511, ocupó la cátedra de Alcalá, que Ducas había de-

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

jado vacante en 1518 para volver a Italia. En este contexto, se comenzaron a publicar los primeros textos en griego, para que pudieran ser utilizados por los estudiantes. Este fue el caso tanto de los ya mencionados *Erotemata* como del poema de Museo, *Ero y Leandro*, a cargo del mismo Ducas. Algún año más tarde, en 1519, fuera de Alcalá, Hernán Núñez publicó el *Divus Basilius Grece et Latine*, con traducción interlineal en latín, y el *Moschus Graece et Latine.* Se trató, en todo caso, de una producción más bien modesta, y eso debido también a que las tipografías españolas que se hallaban en condiciones de imprimir el griego corrientemente eran más bien escasas. Tanto Nebrija como Barbosa no dejaron de lamentarse de la inexistencia de caracteres griegos en los talleres de impresión, y el segundo ni siquiera perdonó la efectiva competencia de los obreros en tema de composición de los textos en griego, lo que no impidió que el editor Arnao Guillén de Brocar imprimiera en Alcalá la Biblia Políglota, que Bataillon ha definido «una de las obras más imponentes que llevó a cabo en esta época la ciencia de los filólogos auxiliada por el arte del impresor».[16]

El estudio directo de la Biblia, que Alcalá quiso favorecer, imponía el conocimiento de las lenguas de ambos testamentos, y, por otra parte, ese conocimiento facilitó la concepción y la realización de aquel grandioso proyecto que fue la edición de la Biblia Políglota. Que los dos fenómenos estuvieran íntimamente ligados bien lo ilustra precisamente el caso de Demetrio Ducas, quien, aunque fue llamado para que revisase el texto del Nuevo Testamento, eso no impidió que su presencia en Alcalá fuera aprovechada también para la enseñanza del griego. La Biblia Políglota salió en seis volúmenes: el Nuevo Testamento en 1514, el Antiguo tres años después, en 1517. El núcleo de los colaboradores estaba formado por los miembros de la pequeña Academia bíblica que se había constituido en torno al cardenal Cisneros desde 1502. Pero la idea de la edición debió de concretizarse solo algunos años después, durante los cuales los filólogos que en ella colaboraron tuvieron a disposición una gran cantidad de manuscritos de todo tipo. Si se prescinde de la presencia de un único editor responsable, que fue naturalmente Cisneros, la obra se presentaba como rigurosamente colectiva, por lo que resulta difícil establecer las responsa-

16. *Ivi*, pág. 22.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

bilidades para cada uno de los textos. Es probable, de todas formas, que de la revisión del texto griego fuese responsable en mayor medida Demetrio Ducas, mientras que en el de la Vulgata debieron de intervenir el ya mencionado Hernán Núñez, Juan de Vergara, Bartolomé de Castro, los cuales tenían una dúplice competencia de latinistas y helenistas. Para los textos hebreos y sirios fue determinante, en cambio, la intervención de los conversos, entre los cuales, principalmente, Pablo Coronel. De hecho, cada una de las tradiciones escriturarias representadas por las tres lenguas fue considerada independientemente de las otras. Tal era la regla que el propio Cisneros había dictado a los filólogos que colaboraron en la empresa: las lecciones que fueran atestiguadas por los manuscritos más antiguos de una tradición no podían ser puestas en discusión, sobre la base de los testimonios pertenecientes a una tradición diversa. En el fondo, eso quería decir que los que trabajaban en la revisión del texto griego del Nuevo Testamento debían basarse exclusivamente en los manuscritos griegos, y a su vez quien trabajaba en la Vulgata debía atenerse solo a los manuscritos latinos, sin remontarse nunca a la tradición griega. Este fue, en efecto, el terreno en que el punto de vista de Cisneros resultó divergir radicalmente del de Nebrija. El humanista de Salamanca, que ya desde 1495, al dedicar a la reina la tercera edición de las *Introductiones*, había declarado: «nobis in animo est [...] omne reliquum vitae nostrae tempus in Sacris Litteris consumere», no formó parte de la Academia bíblica, y sin embargo fue a Cisneros a quien dirigió la *Apologia earum rerum que illi objicientur*, compuesta en el periodo en que fue víctima de las persecuciones del Inquisidor general, Diego de Deza, el cual —como ya se ha apuntado— en torno a 1505 le confiscó los papeles de la primera *Quinquagena*. En la *Apologia*, Nebrija expone una teoría de la *emendatio* del texto sagrado, que resulta inspirada en principios diferentes de los que, de ahí a poco, Cisneros adoptará para la Políglota. Nebrija, en efecto, aspiraba a una revisión del texto de la Vulgata que tuviera en cuenta no solo los manuscritos latinos, sino que —donde fuera necesario— se remontase a la tradición griega y a la hebrea. De esa manera, la filología bíblica de Nebrija se inscribe de pleno derecho en la tradición humanística que arranca del Valla de las *Adnotationes in Novum Testamentum*, y llega hasta Erasmo, que, en 1505, reedita la obra del italiano, con la importante carta prólogo a Christopher Fisher,

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

y que, en 1516, en el *Novum Instrumentum* presenta una nueva traducción latina, en lugar de la Vulgata. En todo caso, Nebrija no fue llamado a colaborar directamente en la Políglota hasta 1513, año en que dejó, definitivamente, Salamanca por Alcalá, donde Cisneros le confió la labor de revisar el texto de la Vulgata. La colaboración, no obstante, estaba destinada a una breve duración, porque la divergencia de los puntos de vista pronto se hizo patente, y el cardenal no estaba dispuesto a conceder al anciano maestro una derogación de la regla que había indicado a todos los demás. Nebrija saldrá, pues, del grupo de los biblistas de la Políglota al poco tiempo de haber entrado, no sin dejar un explícito testimonio escrito de su desavenencia, remitiendo al cardenal una «Epístola», en la que le invita a revisar los principios de edición, si quiere evitar el ridículo: «por que provea en que estos vuestros correctores de la impresión no dexen cosa de que los ausentes y presentes y los que están por venir puedan hazer burla de nosotros los que aquí nos hallamos en ella».[17]

Si a Nebrija va el mérito mayor de haber introducido en España, al menos en los restringidos grupos universitarios, las ideas que estaban en la base del humanismo italiano, no se debe olvidar, sin embargo, que en esta labor estuvo acompañado por otros intelectuales, algunos de ellos provenientes directamente de Italia; pero, quizás, todavía más injusto sería dejar de lado a aquellos discípulos y continuadores de Nebrija a los que les correspondió el cometido, más oscuro y modesto pero a la vez meritorio, de dar más amplia y capilar difusión a las ideas del maestro. Sobre unos y otros, está bien detenerse brevemente, como conclusión del capítulo.

En las últimas décadas del siglo, España se convirtió en meta de no pocos humanistas italianos, los cuales, atraídos por la fama de riqueza y potencia que el país se había ganado gracias a sus nuevos monarcas, vinieron en busca de una más ventajosa colocación como profesores de gramática, que en su patria era quizá más difícil de obtener. Sobre ellos recayó a menudo la tarea de proveer a la educación de una clase aristocrática, que daba señales de nutrir un creciente interés por la nueva cultura humanística, y por el aprendizaje del latín como indispensable llave de acceso a la

17. «Epístola del maestro de Lebrixa al Cardenal» (1507-1516), en A. de Nebrija, *Gramática sobre la lengua castellana*, *op. cit.*, págs. 316-317.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

misma. Después de los hermanos Geraldini, Alejandro y Antonio, a los que los Reyes Católicos confiaron, en calidad de preceptores, la educación de sus hijos, tres humanistas italianos: Lucio Marineo Sículo, Lucio Flaminio Sículo y Pedro Mártir de Anguiera, entre 1484 y 1487, se trasladaron a España, donde se establecieron definitivamente, sin regresar ya a su patria. El primero, del que se conoce la áspera relación que mantuvo con Nebrija, fue por mucho tiempo profesor de Salamanca, antes de establecerse en la corte como preceptor de jóvenes aristocráticos y clérigos de la capilla real, creando así una segunda escuela de latín en la corte, después de la inaugurada por su compatriota, Pedro Mártir, algunos años antes. Fue también autor de una obra, *Grammatices institutiones* (Sevilla, 1501), con la que pretendió hacer la competencia a las *Introductiones* de Nebrija.

El segundo de los tres italianos, el siciliano Lucio Flaminio, que había sido discípulo en Roma de Pomponio Leto, tras haber enseñado en Sevilla, en 1503, pasó a ejercer la función de docente en Salamanca, donde —en el mismo año— publicó una miscelánea con tres secciones: poesía, dos declamaciones, y el comentario al proemio de la *Historia naturalis* de Plinio.

Por último, el milanés Pedro Mártir de Anguiera, que se había trasladado a España formando parte del séquito del conde de Tendilla, Íñigo López de Mendoza, tras una breve experiencia de docencia en Salamanca, donde en 1488 impartió un curso sobre Juvenal, pasó pronto al servicio de los monarcas como «capellán y maestro de los caballeros de la Corte en las artes liberales», una labor que desarrolló desde 1492 hasta la muerte de Fernando el Católico.

Por lo que concierne a los discípulos y continuadores de Nebrija, de ellos hay quien ha afirmado justamente que «encauzaron la actividad inicial del Renacimiento en España precisamente por constituirse en réplicas del maestro a escala provinciana»,[18] y, de hecho, a menudo lejos de los más prestigiosos centros de cultura universitaria, como Salamanca y Alcalá, estos llevaron adelante la batalla contra la barbarie con su enseñanza, sus

18. F. Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978, pág. 113. Y también, págs. 100-101: «la tropa de maestros humildes, grises, que —a jornal de los municipios o de los señores, en la universidad o en las casas eclesiásticas— hizo seguramente más que cualquier otra facción por la siembra en el Renacimiento en España».

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

manuales de gramática y sus comentarios a los textos latinos. Una rapidísima exploración de las diversas situaciones greográficas y culturales, en las que ellos operaron, servirá para rendir un mínimo de justicia a estos oscuros intelectuales; pero, sobre todo, ayudará a comprender mejor el extraordinario florecimiento literario de los llamados *siglos de oro*, que ellos, con su humilde actividad, contribuyeron a hacer posible.

En la misma Salamanca, dos discípulos de Nebrija, Andrés Gutiérrez de Cerezo y Pedro de Torres, continuaron su actividad, inspirándose con formas distintas en las obras del maestro. El primero con una *Brevis grammatica* (1485), donde el autor se esforzaba por conciliar diversas fuentes gramaticales, entre ellas el «Antonio», nombre con el que se solía referir a las *Introductiones*; el segundo, con un manual de sintaxis, el *Ars constructiones ordinatae* (1499), que se inspiraba en la *recognitio*, o sea, en la edición de 1495, en la que Nebrija publicó las *Introductiones* con la adición de notas y apéndices.

En la aislada Logroño, otro discípulo de Nebrija, el oscuro bachiller Fernando de la Pradilla, publicó en torno a 1502 una obra miscelánea, *La obra en gramática, poesía y rhetórica*, en la que, junto a materiales gramaticales, retóricos y prosódicos, se recopilaban epístolas, *orationes* y *carmina*. El conjunto llegaba a constituir así la teoría y la práctica de la enseñanza humanística que, en el caso específico de Pradilla, estaba dirigida a los futuros sacerdotes. También entre estos, en suma, se iba afirmando un ideal de formación humanística.

En Sevilla, la herencia del canónico Rodrigo Fernández de Santaella, que allí había introducido la cultura humanística y fundado la Universidad de Santa María de Jesús, fue recogida por otro alumno de Nebrija, Pedro Núñez Delgado, quien fue autor de una única obra, los *Epigrammata*, que, al ir acompañados de un nutrido comentario puesto a los márgenes, podían ser utilizados como libro escolástico.

En el ámbito de la Corona de Aragón, el humanismo se fue desarrollando con peculiaridades propias, entre las que conviene subrayar el carácter laico, el vínculo con los municipios y las cortes de los nobles, y, por último, una mayor propensión por la producción en latín, más que por el trabajo filológico que, en verdad, resultó ser bastante escaso. En Zaragoza, la gramática de Nebrija se impuso a partir de 1508, año en que fue dis-

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

puesto que el maestro de gramática del *Estudi* tenía la obligación de sostener una «lición de Antonio». En el mismo año, a la capital aragonesa llegó Juan Sobrarias, de quien el humanismo ciudadano recibió nuevo estímulo. Sobrarias había estudiado en Bolonia, donde también fue profesor. De vuelta a España, se había establecido primero en Alcañiz, su ciudad natal, cuyo municipio lo había contratado como docente, y se había trasladado después —en 1508— a Zaragoza, a la brillante corte del arzobispo y virrey Alfonso de Aragón, hijo natural del Rey Católico. Autor de una copiosa y significativa obra poética en latín, Sobrarias, justo al comienzo del siglo, había ofrecido una edición comentada del *Paschale* de Sedulio.

En Valencia, los administradores de la ciudad dotaron desde el principio a la universidad local de una cátedra de poesía y oratoria, que fue ocupada por profesores con buena preparación en los *studia humanitatis*. El primero de ellos fue Juan Partenio Tovar, un sevillano que se había formado en Siena, y que había sido profesor en Roma. En 1503, Tovar publicó una miscelánea, en la que, junto con una recopilación de poesía en latín, se encontraban también varios tratados de retórica. También en Valencia, en 1514, una *Isagoge* a las *Introductiones* de Nebrija había sido preparada por el aragonés Daniel Sisón, el mismo que algunos años antes, como tutor del noble Francisco de Luna, había compuesto un *Perutile grammaticale compendium* (Zaragoza, 1490), donde —entre las múltiples fuentes que el autor utilizaba— el predominio correspondió, una vez más, a las *Introductiones* de Nebrija.

En la ciudad de Barcelona, el enfrentamiento entre los adversarios y los seguidores de Nebrija resultó particularmente vivaz. Los primeros estaban representados, sobre todo, por Pere Joan Matoses, quien ya a finales del siglo se disponía a preparar un registro de las inexactitudes y de los errores que, según él, estaban contenidos en las *Introductiones*. De hecho, cuando, en 1502, publicó la edición del *Doctrinale*, le puso el significativo título de *Grammatica Alexandri cum expositionibus textus ac Antonii Nebrissensi erroribus quibusdam*. En esta obra, entre las varias apostillas al texto de Villadieu, Matoses introdujo unas notas con las que —con la advertencia de *Antonii error*— pretendía mostrar la falacia del maestro de Salamanca. Si no fuera porque, jugando por adelantado, el barcelonés Francesc Torner había publicado, en 1501, un *Annotatio* donde —invirtiendo el criterio

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

de Matoses— era el texto del *Doctrinale* el que era sometido a una incisiva crítica. En el plano institucional, el enfrentamiento se resolvió con la decisión del Consell de Cent que, a partir de 1508, en el nuevo reglamento de las escuelas ciudadanas, daba la posibilidad a los profesores de «llegir l'Alexandre o lo dit Antoni de Lebrixa». Entre los que, teniendo que escoger, no tuvieron ninguna duda acerca de la mayor validez del «Antonio», estaba también Martín Ivarra, quien —vasco de origen— había llegado a la ciudad catalana probablemente a finales del siglo xv. Durante mucho tiempo, enseñó en ella latín a los jóvenes pertenecientes a la nobleza y a la burguesía, en el doble papel de preceptor privado y, a partir de 1509, de profesor de gramática en el *Estudi general*. En Barcelona, Ivarra fue ciertamente el más convencido difusor de Nebrija, de cuyas obras se hizo editor en más de una ocasión, comenzando por la edición de las *Introductiones* de 1501. Desde 1508, también en la capital catalana, la fortuna de Villedieu debió de calar, si nos fiamos de las palabras que el mismo Ivarra escribió a su alumno Vicenç Navarra: «Opus Anthonii nostri introductiones grammaticae adolescentulis nostratibus, *exploso Alexandro*, his temporibus traduntur...».

En conclusión, podemos afirmar que en la tercera década del siglo xvi, gracias a la obra de los discípulos y continuadores mencionados, y de otros que no han sido nombrados, las *Introductiones* de Nebrija habían conquistado ya todo el territorio ibérico y, mucho más allá de sus confines geográficos, un español, Cristóbal de Escobar, desde su cátedra de Siracusa, comenzaba a imponerlas en territorio siciliano.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

EL INTELECTUAL Y EL PODER: LOS HISTORIADORES Y LA FUNDACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL

A propósito de la historiografía española del siglo xv, su mayor experto, Robert B. Tate, ha escrito que «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».[1] Esta consideración, que aquí se aplica a todo el siglo, conserva buena parte de su validez aunque la apliquemos solo al periodo de los Reyes Católicos, por más que eso comporte una serie de inevitables precisaciones, que aspiren a individuar las líneas de tendencia, a lo largo de las cuales la historiografía se desarrolló desde la primera fase del reinado hasta la fase final.

Se apreciará, ante todo, que con el reforzarse de la institución monárquica, la Corona mostró un creciente interés por la historiografía, y ello en virtud de la cada vez mayor importancia política que le reconoció. Dentro del proyecto político global que presidía la acción de los monarcas, la historiografía llegó a cumplir una doble finalidad. En primer lugar, la constitución de una monarquía fuerte requería que el pasado y el presente de la nación fueran sometidos a una nueva visión, que a su vez estuviera anclada a una perspectiva mucho más unitaria, respecto a las reconstrucciones históricas de las décadas anteriores. En segundo lugar, al estar la monarquía empeñada en un esfuerzo de proyección al exterior, la Corona tuvo que sentirse obligada no solo a garantizar un mayor conocimiento de España en el extranjero, sino también a operar un cambio radical de la imagen española, es decir, de un país bárbaro y marginal, relegado «in extremo mundi angulo», tal y como se expresaba el humanista italiano

1. R. B. Tate, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid, 1970, pág. 281.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

047-101210-Literatura en tiempos.indd 47 10/02/12 11:46

Leonardo Bruni a mediados del siglo. Esta doble finalidad, que la historiografía estaba llamada a desarrollar, fue la causa de una serie de consecuencias, que concernieron sea a la figura del cronista real, sea al tipo de reconstrucción histórica que, más o menos directamente, se esperaba de él, así como, por último, a los nuevos modelos literarios a los que dicha reconstrucción tuvo que adecuarse.

Por lo que atañe a la primera cuestión, se sabe que desde la mitad del siglo, es decir, a partir de la nómina de Juan de Mena, el oficio de cronista real había adquirido un prestigio desconocido en las décadas precedentes, cuando estaba todavía considerado una suerte de complemento del trabajo de secretario, por lo que a menudo terminó por ser confinado a un anonimato casi total. En el periodo de los Reyes Católicos, tal proceso prosigue su avance, con el resultado de que la figura del cronista real se desengancha cada vez más de la del funcionario de corte. Algún ejemplo servirá para ilustrar dos momentos, al menos, del proceso.

En 1474, cuando Isabel subió al trono, la actividad de cronista la ejercía Alfonso de Palencia, un letrado que sucedió en el cargo al mismo Mena, y que al de historiador unía el cargo de secretario de cartas latinas. Discípulo de Cartagena, con formación humanística completada en Italia, donde estuvo en contacto particularmente con el cardenal Besarión, Palencia compuso en latín su crónica, que, conocida con el nombre de *Décadas*, abarcaba los años que van desde 1440 hasta la toma de Baza de 1477. Pero bien pronto el disenso con la reina, que se manifestó probablemente con ocasión de las *Cortes* de Toledo de 1480, hizo que Palencia fuera sustituido por Fernando del Pulgar, que desde 1458 había ocupado el cargo de secretario de Enrique IV, como Palencia, con quien, por lo demás, había estrechado una profunda amistad. Nombrado en el cargo por la reina, Pulgar se dedicó exclusivamente a la preparación de su obra histórica; pero, mientras los veinticuatro retratos que componen los *Claros varones de Castilla* vieron la luz en 1486, la más extensa *Crónica de los Reyes Católicos*, que en su forma originaria seguía los acontecimientos del reino hasta 1490, permaneció inédita todavía por muchas décadas después de la muerte de su autor, hasta que fue publicada en la versión latina de Nebrija, en 1545, y en la original castellana no menos de veinte años después. Por lo demás, una suerte peor le ha tocado a la obra de Palencia, desde el momento en

RIA MATERIA PROTEGIDO POR COPYRIGHT

que, por lo que se refiere a su original latino, continúa inédita. A pesar de las radicales diferencias entre las dos obras y entre sus respectivos autores: en el proyecto historiográfico que ambos persiguieron, en la actitud que mantuvieron respecto a las exigencias censorias de la reina, en la modalidad en que expresaron sus posiciones personales sobre los hechos históricos que narraban; a pesar de tales diferencias —decía—, Palencia y Pulgar coinciden, en gran medida, en encarnar la figura del cronista oficial como letrado al servicio de la Corona que, con la conciencia de elaborar una historia oficial diversa de la de sus predecesores, sentía que contribuía con su obra al diseño de fundar la identidad nacional, y estaba en condiciones, por eso, de hacer oír su voz, que ya poco o nada tenía que ver con la del anónimo secretario de un tiempo, entre cuyas incumbencias se hallaba la de continuar la antigua serie de crónicas de los reyes de Castilla.

Si pasamos a la segunda mitad del reinado, la breve referencia a algunos episodios nos ayudará a comprender mejor cómo, por un lado, el interés historiográfico de la Corona se había acrecentado con el pasar de los años y cómo, por otro lado, la figura del historiador había sufrido nuevas transformaciones, con el fin de resultar más adecuada al cumplimiento de dicho interés. Justo al comenzar el siglo, pues, Fernando dio el encargo a Lucio Marineo Sículo, historiador de corte y profesor del estudio salmantino, de redactar una biografía de su padre, Juan II de Aragón. Al parecer el humanista siciliano trabajó en ello intensamente en los primeros años del siglo y, a pesar de que la obra no llegó a ver la luz autónomamente, no obstante, la biografía del rey aragonés confluyó, constituyendo su parte más extensa, en el *De rebus Hispaniae Memorabilibus Opus* (1530), que —dicho como inciso— fue la única de las crónicas latinas de la época que fue publicada en vida del autor. Contemporáneamente, sin embargo, Fernando había confiado el mismo encargo a Gonzalo García de Santa María, jurista e historiador zaragozano, con el mandato de componer, primero, la obra en latín, y luego, de trasladarla al castellano. Sabemos que el rey recibió el texto latino (*Serenissimi principis Joannis secundi Aragonum regis vita*) en 1515; la vulgarización se quedó, en cambio, en letra muerta, a causa del fallecimiento del rey. Aún más, en 1509, Antonio de Nebrija fue nombrado por Fernando historiador real de la Corona de Castilla, con la obligación de redactar una crónica latina del reinado de los Reyes Católi-

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

cos. Es cierto que Nebrija no fue llamado a tal empeño en calidad de historiador, sino como gramático: se sirvió, de hecho, de la *Crónica* de Pulgar, que el gran humanista sometió a un elaborado proceso de traducción y refundición. Las *Décadas* nunca fueron terminadas por Nebrija; al contrario de lo que se verificó, algún tiempo después, con la más breve *Conquista del reyno de Navarra* que su autor, Luis Correa, había publicado en 1513, y que Nebrija se ocupó de traducirla al latín con el título de *De Bello Navariensi*. Es interesante señalar cómo, en todos los casos recordados, Fernando insistió en la elección del latín, sea para la composición de nuevas crónicas (García de Santa María, Marineo), sea para las preexistentes en vulgar (Nebrija). En efecto, el monarca, en su creciente interés por la historiografía, testimoniado por el multiplicarse de las iniciativas llevadas a cabo por él, demuestra apreciar particularmente la elección lingüística, lo que se explica con el hecho de que su mayor preocupación era por un horizonte cultural más amplio y, en consecuencia, por un destinatario no solo español. El proyecto político que presidía tales iniciativas resulta, por tanto, más que evidente: a la obra historiográfica de intelectuales humanistas, extranjeros o no, Fernando confiaba la tarea de hacer posible el conocimiento del país en el extranjero, con lo que aspiraba —al mismo tiempo— a incrementar la reputación de la Corona. Pero eso da cuenta también de las transformaciones que, mientras tanto, ha sufrido la figura del historiador; los tres episodios mencionados muestran, sin ninguna duda, cómo la figura del cronista real ya no tenía nada que ver con el funcionario de la Corona, y cómo el rey, para realizar su proyecto, tenía necesidad más bien de intelectuales independientes con formación universitaria y humanística —españoles e italianos—, a los que poder confiar encargos específicos.

Según los cánones de la más moderna historiografía humanística, del historiador de la Corona se pretendía una reelaboración de los hechos más o menos lejanos, que estuviera en condiciones de servir igualmente a la causa del patriotismo y a la propagandística de la Monarquía, con la inevitable consecuencia de hacer cada vez menos practicable el viejo modelo cronístico. De hecho, la multiplicidad de los puntos de vista, desde la que los acontecimientos habían sido descritos a menudo en la historiografía de los tres primeros cuartos de siglo, debía dejar lugar a una perspectiva mucho más unitaria, desde la que —también a través de la obra de legitima-

REA. MATERIA PROTEGIDO POR COPYRIGHT

ción del bando isabelino y la condena de sus antagonistas— el pasado venía reconstruido e interpretado como una lógica concatenación de acontecimientos que de la triste confusión de las luchas intestinas llevaba a la Monarquía de los Reyes Católicos, entendida como culminación y resultado feliz del entero proceso histórico. Dentro de este diseño unificado de pasado y presente, encuentran de esta manera justificación sea la Monarquía de los Reyes Católicos, que venía a garantizar una época luminosa de paz y prosperidad, sea la misión espiritual y temporal que desde la misma Monarquía debía ser realizada, a través de una expansión interior (Navarra, Granada) y exterior (África, Italia, América). Se trata, naturalmente, de un proyecto historiográfico global que, aun siendo compartido por la casi totalidad de las crónicas de la época, viene luego realizado por cada obra individual con caracteres específicos y, a veces, incluso opuestos, por lo que respecta al modelo historiográfico de referencia: «no hay dos escritores —escribe Tate— que tengan un fondo, una experiencia o una formación tan diferentes como Pulgar y Lucio Marineo Sículo, siendo, sin embargo, idéntico el sentido de salvación dramática a que dan expresión».[2]

Al comienzo del reinado, en 1476, cuando escribe el *Doctrinal de Principes* dedicado a Fernando, a quien —en el prólogo— recuerda la profecía de muchos siglos atrás: «no solamente seréis señor destos reinos de Castilla e Aragón, que por todo derecho vos pertenescen, mas avréis la monarchía de todas las Españas e reformaréis la silla imperial de la ínclita sangre de los Godos donde venís», Diego de Valera es ya de edad muy avanzada, por su mismo reconocimiento («mi hedat sea la viejés llegada»).[3] Sin embargo, la suerte será con él tan benigna que le permitirá convertir la breve nota panegírica en un vasto proyecto historiográfico; el que tiene principio con la *Crónica abreviada de España* o *Valeriana* (1481), que es un compendio de la antigüedad hasta el reinado de Juan II, prosigue con el *Memorial de diversas hazañas* (1486-1487), que concierne al reinado de Enrique IV, y termina con la *Crónica de los Reyes Católicos*, cuyos 92 breves capítulos recorren los primeros catorce años del nuevo reinado. Y sin embargo, por la

2. *Ivi*, pág. 288.

3. D. de Valera, «Doctrinal de Príncipes», en *Prosistas castellanos del siglo XV*, ed. M. Penna, Atlas («Biblioteca de Autores Españoles», t. CXVI), Madrid, 1959, pág. 173.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

escasa originalidad de la que da muestras en las tres obras, Valera demuestra ser ajeno a las tensiones innovadoras que, aun entre los muchos contrastes, modificaban la historiografía de la época. En la última de las tres, por ejemplo, es muy probable que Valera se sirviera de las *Décadas* de Palencia, estas sí caracterizadas —por lo menos— por una posición mucho más personal, desde el momento en que el autor no ahorra su crítica a la pareja real, especialmente a la reina, dando pruebas de una autonomía de análisis que difícilmente podríamos atribuir y clasificar dentro de coordenadas políticas precisas. Es significativo que en el juicio de un autorizado contemporáneo, Lorenzo Galíndez de Carvajal, a quien Fernando había dado el encargo de revisar y ordenar las crónicas reales, la obra de Palencia resulte indicada como ejemplo de objetividad: «a la cual se debe siempre recurrir como a fuente de agua limpia, y no sin causa, porque de él se dijo: *Ornatiorem historiographum potuit aliquando habere Hispania, sed veratorem neminem*».[4] Juicio tanto más halagüeño, si se compara con el expresado alguna línea antes sobre Pulgar, a quien Galíndez reprocha una cierta parsimonia de información compensada por el empleo de una «retórica vana». En efecto, Pulgar, espíritu menos independiente que Palencia, que por eso supo adaptarse mejor a los requerimientos de la reina, a la que estaba dispuesto a consignar «lo escrito hasta aquí para que lo mande examinar», escribió la crónica castellana más funcional a la política de la Corona, especialmente si se tiene en cuenta solo el horizonte nacional, en el que aquella se colocaba: su autor, de hecho, pretendía mostrar —según un claro diseño político— la positiva transformación que Castilla había experimentado desde la unión de Isabel y Fernando hasta la conquista de Granada. Por diferentes motivos, el proyecto historiográfico que presidía la *Crónica* de Pulgar difería no solo del de las *Décadas* de Palencia, sino también del perseguido por el propio Pulgar en los *Claros varones de Castilla*. De las primeras lo distinguían, sobre todo, una perspectiva favorable a Isabel y al Gran Cardenal, mientras que Palencia llegó a adoptar un punto de vista mucho más propicio a Fernando. Hacerlo diferente de los segun-

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

4. L. Galíndez de Carvajal, «Memorial y registro breve», en C. Rosell (ed.), *Crónicas de los Reyes de Castilla*, Atlas («Biblioteca de Autores Españoles», t. LXX), Madrid, 1953, pág. 536.

dos, en cambio, es la asunción misma de una perspectiva unitaria en favor de la Corona, mientras que en la colección de retratos encontramos atestiguada una pluralidad de modelos ético-políticos que remiten a la individualidad de las personalidades descritas, todas pertenecientes a una época anterior a la de los Reyes Católicos. Una copia de la *Crónica* de Pulgar fue consignada por Galíndez de Carvajal a Nebrija, para que la tradujera en latín. Ya hemos visto cómo el gran humanista no se limitó a la traducción, sino que operó una auténtica refundición del texto de partida. Al adaptarla, Nebrija se atuvo, esencialmente, a dos fines fuertemente solidarios: en primer lugar, el conjunto de adiciones y supresiones —junto con la elección del latín— testimonia el prevalente interés por el lector extranjero, con el efecto de orientar la obra hacia un público totalmente diverso de aquel al que había sido dirigida la crónica de Pulgar; en segundo lugar, el proceso de adaptación, al privilegiar una mayor cohesión y consistencia del relato histórico, termina por exaltar el papel ejercido en ella por Isabel y Fernando, y más teniendo en cuenta que la actividad de la pareja está vista en el contexto de la historia imperial, con *España* —o *Hispania*— considerada la última etapa de la *translatio imperii*. Un diseño panegírico con el que nos volveremos a encontrar, todavía más acentuado, en la vasta síntesis interpretativa del reinado, que Lucio Marineo fue desarrollando desde el inicial y denso panorama histórico-geográfico del *De Laudibus Hispaniae* (1496), hasta el ya mencionado *De rebus*, pasando por el *De Genealogia Regum Aragonum* (1509). Y ello a pesar de las severas reservas expresadas por Nebrija en la *Divinatio* (1509) dedicada a Fernando al comienzo de las *Décadas*, donde el humanista español pone en guardia contra los italianos, los cuales no solo «simulatae cuiusdam libertatis amore regium nomen odere, regumque imperia detrectrant», sino incluso «invident nobis laudem, indignantur quod illis imperitemus, coniurarunt intese omnes odisse peregrinos, nosque Barbaros opicosque vocantes infami appellatione foedant».[5] En juego, en suma, está la emulación en el plano de la recuperación de los *studia humanitatis* contra la barbarie del pasado, y, en particu-

5. *La Divinatio* está editada en apéndice a G. Hinojo Andrés, *Obras históricas de Nebrija. Estudio filológico*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991, págs. 124-131. Cito de pág. 128.

REA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

lar, en el de una historiografía orientada a los nuevos criterios de la cultura humanística.

Conviene, pues, que sobre este terreno ahora se valoren brevemente algunas de nuestras crónicas. De la escasa originalidad de la obra historiográfica de Valera ya se ha hablado, mientras que más innovador —al menos en las intenciones— se muestra Pulgar, quien, en un famoso pasaje de la carta al conde de Cabra, confesaba su voluntad de renovar la antigua tradición cronística:

> Yo, muy noble e magnífico señor, en esto que escribo no llevo la forma destas corónicas que leemos de los reyes de Castilla; mas trabajo cuanto puedo por remidar, si pidiere, al Tito Livio e a los otros estoriadores antiguos, que hermosean mucho sus corónicas con los razonamientos que en ellas leemos, embueltos en mucha filosofía e buena doctrina.[6]

FRA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

La inserción de discursos era, de hecho, una de las modalidades con que los historiadores clásicos se prefijaban obtener ese efecto de *varietas* considerado esencial para el género histórico en su adhesión a las reglas de la elocuencia. En cuanto a que Pulgar, sin embargo, se confirmase un «escritor bárbaro», según el juicio de Antonio Agustín, resulta evidente si se compara su crónica con la refundición latina de Nebrija, que es quizás el ejemplo más logrado de obra histórica humanística. Fiel al precepto fundamental de la teoría historiográfica de los humanistas, que consistía en considerar el género histórico a la manera de un *modus dicendi*, o sea, de una obra retórica, como explicaba Jorge de Trebisonda en las páginas de la *Rhetorica* dedicadas al tema, Nebrija, al adaptar la crónica castellana, prestó la debida atención a las exigencias de la *inventio*, operando una selección de los acontecimientos y, dentro de ellos, preocupándose por evidenciar las causas, así como por exponer y discutir los proyectos de los protagonistas; no se apartó de los requerimientos de la *dispositio*, que cumplió ordenando y distribuyendo el material, con el fin de realizar una narración orgánica y variopinta, al mismo tiempo; y, por último, acató las exigencias de la *elocutio*, observando la norma capital del *decorum* y, todavía más esencial-

6. F. del Pulgar, *Letras*, ed. P. Elia, Giardini, Pisa, 1982, pág. 108.

mente, efectuando la elección del latín. Y, por más que haya sido afirmado que, no siendo un historiador de formación, Nebrija no había leído con profundidad a los historiadores clásicos, es innegable que en sus *Décadas*, como en *De Bello*, se ha inspirado en los modelos antiguos, en particular en César, Salustio, Livio y Tácito. Ya antes de Nebrija, de todas formas, de las páginas sobre el género histórico de la *Rhetorica* de Trebisonda había sacado no poca ventaja Alfonso de Palencia, a quien, por otra parte, no le faltaba el conocimiento directo de los mayores historiadores latinos. Entre estos, la deuda mayor es la que había contraído con la obra de Tito Livio, con quien coincide en diversas actitudes como, por ejemplo, la aversión por el tiempo presente, una posición crítica generalizada, la condena de las facciones, consideradas una desgracia de la historia, etc. Pero, más allá también de estas, si bien significativas, afinidades, el intento más consistente de renovación del relato histórico tradicional consiste, probablemente, en el empeño prodigado por Palencia, en sus *Décadas*, a favor de una narración capaz de coordinar los múltiples hilos y temas de la realidad histórica, haciendo de esta manera justicia de la técnica acumulativa y del salto brusco de un tema a otro, que caracterizaban el relato de las crónicas medievales.

Se habrá notado que ninguna de las crónicas hasta ahora mencionadas, ya sean latinas o castellanas, llega a cubrir todo el arco temporal de los Reyes Católicos. Sorprendentemente, la única crónica completa del reinado se debe a Andrés Bernáldez, un oscuro párroco de Los Palacios, un pueblecito al sur de Sevilla, que escribió las *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, donde se encuentran narrados los acontecimientos del reinado hasta 1513, que es el año de la muerte del autor. Habiendo recibido una normal educación eclesiástica, Bernáldez era ajeno a la cultura humanística, y no ocupó nunca cargos oficiales en la Corona, por lo tanto lo que le confiere gran interés a sus *Memorias* es el inédito enfoque —justo el de un cura de pueblo—, por quien son observados y narrados los grandes eventos del reinado. El resultado obtenido se hace apreciar, entonces, por ese carácter originalmente popularesco, tanto en el corte narrativo como en el estilo, que es particularmente evidente en las partes en que el cronista, en lugar de utilizar las fuentes documentales, se funda en informaciones directas, como sucede a menudo para los acontecimientos de Andalu-

REA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

cía. Tal es el caso, por ejemplo, del relato de la carestía de 1506, así como de la epidemia de peste que afectó a la región al año siguiente, donde no faltan momentos de intensa participación como en este breve pasaje:

> Despoblabánse los lugares e las villas e dexadas sus casas e naturalezas se ivan los onbres e las mugeres de unas tierras en otras, con sus hijitos a cuestas, por los caminos, a buscar pan, e con otros por las manos, muertos de hanbre; demandando por Dios a los que tenían, que era muy gran dolor de ver. Y muchas personas murieron de hanbre, y eran tantos los que pedían por Dios en cada lugar, que acaesçían llegar cada día a cada puerta veinte o treinta pobres, onbres y mugeres y muchachos. Comían carne y pescado, yerbas e frutas, cuando lo podían aver, sin pan, en lugar de pan; de donde quedaron infinitos onbres perdidos y en pobreza vendido quanto tenían para comer.[7]

Un breve apunte merecen, en conclusión, el género biográfico y el arqueológico. Respecto al primero, será necesario distinguir entre el retrato panegírico y la galería de personajes. El mejor ejemplo de la primera modalidad es, quizás, la ya mencionada biografía de Juan II de Aragón, compuesta en latín por García de Santa María, que Tate ha definido «el ejemplo más acabado de biografía humanista que ofrece la Península Ibérica en el umbral del Renacimiento»,[8] y que, según el mismo estudioso, fue también utilizada, en versión castellana, por Lucio Marineo, cuando a su vez escribió sobre el padre del rey Fernando. Es, sin embargo, a la segunda modalidad, la de la galería de los personajes, a la que pertenece la obra biográfica más significativa de nuestra época. La referencia es, naturalmente, a los *Claros varones de Castilla*, la obra que, con sus veinticuatro retratos de señores laicos y religiosos, y los dos razonamientos a la reina, dispuestos a la mitad y al final del libro, se relaciona, por un lado, con el precedente castellano más inmediato, o sea, las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán, y, por otro lado, con la tradición clásica constituida por las recopilaciones de Valerio Máximo y de Plutarco. Son los antecedentes a los que, por lo demás, se refiere explícitamente el mismo

7. A. Bernáldez, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, ed. J. de M. Carriazo y M. Gómez Moreno, Real Academia de la Historia, Madrid, 1962, pág. 515.

8. R. B. Tate, *Ensayos sobre la historiografía*, *op. cit.*, pág. 229.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

autor, en el prólogo que precede a los retratos, al final del cual leemos también el propósito que ha animado a Pulgar en la composición de la obra:

> escreviré los linajes y condiciones de cada uno y algunos notables fechos que fizieron, de los quales se puede bien creer que en autoridad de personas y en ornamento de virtudes y en las abilitades que tovieron, así en ciencia como en armas, no fueron menos excelentes que aquellos griegos y romanos y franceses que tanto son loados en sus escripturas[9]

un propósito en el que —sobre todo por la comparación con la antigüedad— el autor insiste también en los dos antedichos razonamientos.

El mismo espíritu nacionalista que animaba a Pulgar a trazar los retratos de los mejores castellanos, estimuló también aquellas investigaciones arqueológicas que en Italia habían dado lugar, entre otras cosas, a la famosa trilogía anticuaria de Flavio Biondo, y que en España se iniciaron, muy probablemente, con los diez libros de la historia de la España antigua, conocidos con el nombre de *Antigüedades de España*, y compuestos por Alfonso de Palencia en los años setenta, según una razonable conjetura. Puesto que actualmente no disponemos de la obra, que se ha perdido, para el género arqueológico debemos referirnos al *Paralipomenon Hispaniae* del catalán Joan Margarit, obispo de Gerona entre 1464 y 1484. Este trabajo, que puede considerarse un maduro intento de inaugurar el estudio de la antigüedad clásica de Castilla, marcando así un momento significativo de la renovación historiográfica española, fue seguido por un análogo intento por parte de Nebrija que, con su *Muestra de la Historia de las Antigüedades de España* (1499), se proponía «descubrir i sacar a luz las antigüedades de España que hasta nuestros días han estado encubiertas; i para que pudiesse, como dize Vergilio, *pandere res alta terra et caligine mersas*».[10]

FRA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

9. F. del Pulgar, *Claros varones de Castilla*, ed. R. B. Tate, Taurus, Madrid, 1985, pág. 82.

10. A. de Nebrija, *Gramática de la lengua castellana (Salamanca 1492)*, *Muestra de la historia de las antigüedades de España*, *Reglas de la orthographia en la lengua castellana*, ed. I. González Llubera, Oxford University Press, Londres-Nueva York [etc.] 1926, pág. 205.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

LA POESÍA: ENTRETENIMIENTO CORTESANO, GUSTO POPULARIZANTE Y RENOVADA ESPIRITUALIDAD

1. EL «CANCIONERO GENERAL» DE H. DEL CASTILLO

IBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Después de todo un año de trabajo, en los primeros días de 1511, de los talleres del impresor Cristóbal Koffman salía en Valencia el *Cancionero general*. Se trataba de una obra imponente: una recopilación poética sin igual en España —y quizás en Europa— con sus 500 páginas aproximadamente de gran formato y escritas a tres columnas, que contenían más de mil composiciones. Su editor, Hernando del Castillo, un castellano que se había establecido en Valencia al servicio del conde de Oliva, se había dedicado durante casi una veintena de años, o sea desde 1490, a recopilar los poemas que confluyeron en el *Cancionero*, tal y como él mismo nos informa en el prólogo:

> ... de veinte años a esta parte esta natural inclinación me hizo investigar y recolegir de diversas partes y diversos auctores, con la más diligencia que pude, todas las obras que de Juan de Mena acá se escrivieron o a mi noticia pudieron venir de los auctores que en este género de escrivir auctoridad tienen en nuestro tiempo.[1]

Juntando un *corpus* tan vasto de poesía, Hernando del Castillo ha llegado a suministrarnos un testimonio insustituible de los gustos y de las princi-

1. Cito de la ed. facsímil al cuidado de A. Rodríguez Moñino, y doy entre paréntesis la referencia a la monumental edición de González Cuenca: *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, ed. facsímil, Real Academia Española, Madrid, 1958, pág. IV (Hernando del Castillo, *Cancionero general*, ed. J. González Cuenca, Castalia, Madrid, 2004, vol. I, pág. 189).

047-101210-Literatura en tiempos.indd 59 10/02/12 11:46

pales tendencias poéticas que estuvieron en auge en las décadas a caballo entre los dos siglos. La recopilación constituía, ante todo, el primer gran cancionero colectivo impreso, desde el momento en que el *Cancionero de Ramón de Llavia*, publicado en Zaragoza a finales del siglo xv, contenía poco más de una veintena de composiciones, todas ellas, además, de argumento religioso. Antes de 1511, habían salido de las prensas, en cambio, algunos cancioneros individuales, como el de Juan del Encina (1496), un par que contenían las obras de Mena, considerado ya como un clásico, y también los de Montesino, Mendoza, Juan de Luzón y —en el mismo 1511— el cancionero de Pedro Manuel Jiménez de Urrea. Además, el *Cancionero general* ratificó el definitivo primado de un criterio compositivo que se había ido afirmando desde las dos últimas décadas del siglo xv. La mayoría de los cancioneros manuscritos cuatrocentistas, de hecho, estaban organizados según un criterio llamado «nuclear», lo que quiere decir que se había constituido una tradición de cancioneros de los que cada uno de ellos se había formado a través de la adición a un núcleo originario común de un cierto número de nuevos poemas, cuya elección estaba subordinada a condicionamientos geopolíticos, o sea, a los vínculos con la corte en la que nacía ese particular cancionero. Hacia finales del siglo, tal criterio fue superado y reemplazado por otros criterios compositivos más modernos. Uno de ellos daba origen al cancionero individual, que recogía la producción poética de un único autor: el ya mencionado de Juan del Encina fue, tanto por volumen como por riqueza, el más importante de tales cancioneros. Y cuyo valor, entre otras cosas, está encarecido por la presencia, con función proemial, del *Arte de poesía castellana*, donde el autor —dirigiéndose a un joven y noble alumno: el príncipe Juan— teje primero las alabanzas de la poesía en general, y trata después de la castellana en particular, a fin de que —escribe— «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», aunque quizá lo que le motivó a tal iniciativa fue principalmente la conciencia del alto nivel alcanzado por la lengua, en supuesta sintonía con el maestro:

> Y assimesmo porque, según dize el dotissimo maestro Antonio de Lebrixa, aquel que desterró de nuestra España los barbarismos que en la lengua latina

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

> se avían criado, una de las causas que le movieron a hazer arte de romance, fue que creya nuestra lengua estar agora más empinada y polida que jamás estuvo, de donde más se podía tener el descendimiento 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 de baxo de ciertas leyes y reglas, porque ninguna antigüedad de tiempos le pueda traer olvido.[2]

Volviendo a los cancioneros y a su criterio compositivo, en los colectivos se impuso el principio de clasificar los poemas líricos por géneros métricos y poéticos, de modo que se configuraron enteras secciones que representaban textos en base únicamente a las características métricas, o bien en base a características comunes, ya sea temáticas, ya métricas. De este tipo fueron, a mitad de los años ochenta, el cancionero manuscrito de Oñate-Castañeda, y algún año después, el impreso de Llavia. Por estas razones, ha sido justamente observado que «gli ultimi *cancioneros* riflettono [...] una coscienza letteraria più matura e moderna».[3] Basta con dar un rápido vistazo al índice del *Cancionero general* para darse cuenta inmediatamente de que Hernando del Castillo, al agrupar los poemas antologizados, utilizó más de un criterio. En los extremos inicial y final del libro aparecen dos secciones compuestas con un criterio temático, al ser dedicadas, respectivamente, a la poesía religiosa y a la burlesca. En la parte central, que por extensión constituye el grueso de la obra, se alternan varias secciones subdivididas o por autores, o por géneros poéticos, y, en este último caso, se obtienen las siguientes agrupaciones: canciones, romances, invenciones y letras de justadores, glosas de motes, villancicos, preguntas y respuestas. En las secciones temáticas o por autor, en ausencia de designación del género poético, la composición viene genéricamente rubricada como *obra* o *coplas*, a la que puede seguir o no una indicación sobre el contenido.

La copla, que variaba de un mínimo de siete a un máximo de doce versos, resultaba generalmente dividida en dos partes, cuyo grado de recíproca

2. J. del Encina, «Arte de poesía castellana», en F. López Estrada (ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Taurus, Madrid, 1984, pág. 78.

3. G. Caravaggi, «Note sulla poesia spagnola quattrocentesca di tipo *cancioneril*», en *Il confronto letterario*, 1986, III, págs. 391-405. Cito de pág. 399.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

autonomía dependía de la disposición de las rimas, que también variaban de dos a seis. No había límite al número de coplas de una composición, mientras que, en la vertiente opuesta, la poesía constituida por una sola copla daba origen a un género particular, designado con el nombre de esparsa, como la siguiente de Guevara, unánimemente considerada una joya del género:

Las aves andan bolando
cantando canciones ledas,
las verdes hojas temblando,
las aguas dulces sonando,
los pavos hazen las ruedas.
Yo, sin ventura amador,
contemplando mi tristura,
desfago por mi dolor
la gentil rueda d'amor
que hize por mi ventura.[4]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Por lo que atañe a la copla en general, una de las mayores novedades consistía en el tipo de verso utilizado. De hecho, las coplas de arte mayor fueron cada vez más discriminadas por los poetas de las últimas décadas del siglo, los cuales prefirieron usar el octosílabo y sus diversas combinaciones con el pie quebrado, en particular con el hexasílabo y el tetrasílabo. En el *Cancionero general*, la presencia de coplas de arte mayor es realmente muy exigua, y los decires de carácter narrativo y alegórico como, por ejemplo, la *Guerra de amor* de Luis de Vivero, o los varios *Infiernos* de Guevara y Garci Sánchez de Badajoz, que solo unos pocos años atrás habrían sido inconcebibles sin el viejo y altisonante verso, recurrían ahora al más rápido octosílabo, intercalado o no por el pie quebrado.

De los géneros ligados a estructuras métricas peculiares, a los que —como se ha visto— el *Cancionero general* dedicaba específicas secciones, la canción era, sin ninguna duda, el más frecuente: el género poético más cortesano, que llegó a granjearse un puesto central en los cancioneros. A lo largo del siglo xv, la canción había sufrido un lento proceso de sucesivas

4. *Cancionero general*, *op. cit.*, pág. ciiij (*Cancionero general*, ed. González Cuenca, *op. cit.*, vol. II, págs. 254-255).

transformaciones, al final del cual, en la época de los Reyes Católicos, había adquirido una forma rígidamente definida, lo que tuvo como obvia consecuencia la de llevar a una drástica reducción de la variedad que había caracterizado el género en las décadas precedentes. En sustancia, se podría decir que la canción de finales del siglo xv, y de los comienzos del siguiente, se definió en base a una serie de restricciones que actuaron tanto en el nivel métrico como en el léxico y retórico. La consecuencia de ello fue una forma poética breve a la que el autor solía confiar la expresión, a menudo en los términos de una vibrante tensión, de una antítesis conceptuosa. Desde el punto de vista métrico, la forma más ampliamente difundida fue la que se componía de doce octosílabos subdivididos en tres redondillas, las cuales correspondían a los tres momentos estructurales de *cabeza*, *mudanza* y *vuelta*. Las rimas difícilmente superan el número de cuatro, desde el momento en que la primera y la tercera cuarteta presentaban una identidad de rima; es más, la *vuelta* generalmente repetía los dos últimos versos de la *cabeza*, introduciendo en ella a veces algunas mínimas modificaciones. Léase ahora la canción del Vizconde de Altamira, un autor bien integrado en el grupo de los poetas del reinado de los Reyes Católicos, y presente en el *Cancionero general* con una quincena de composiciones:

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Con dos cuydados guerreo,
que me dan pena y sospiro:
ell uno quando n'os veo,
ell otro quando vos miro.

Mirandos d'amores muero,
sin me poder remediar;
n'os mirando desespero,
por tornaros a mirar.

Lo uno cresc'en sospiro,
lo otro causa desseo,
del que peno quand'os miro,
y muero quando n'os veo.[5]

5. Cito de la edición de G. Mazzocchi, en G. Caravaggi *et alii* (eds.), *Poeti cancioneriles del sec. XV*, Japadre Editore, L'Aquila-Roma, pág. 216.

Forma parte del paradigma del género el que a la primera cuarteta se le confíe la función de exponer el concepto, un *topos* de la poesía amorosa, que viene explicado después o glosado en la *mudanza*, para ser retomado finalmente en la última estrofa, que repite los dos últimos versos de la *cabeza*, invirtiendo su orden e introduciendo en ella pequeñas modificaciones. La figura central sobre la que se construye toda la canción es la antítesis: *mirandos / n'os mirando*, que, en el desarrollo al que se ha sometido, da lugar a una serie de construcciones quiásticas presentes en cada una de las tres estrofas. A los esquemas de la *oppositio* (antítesis y quiasmo), se añaden haciendo de contraste las figuras de la iteración, que en nuestra canción son representadas por las construcciones paralelísticas y el poliptoton, como las variaciones del verbo *mirar* o también de *pena* y *peno*, con valor de sustantivo y de verbo. Ha sido observado justamente que, en este tipo de poesía, los tropos de la oposición «esternano l'intimo dissidio o l'irrazionalità della passione o ancora l'impossibilità di superare una situazione psicologica contraddittoria», mientras que los tropos de la iteración «mirano, invece, ad effetti di concentrazione ossessiva su pochi termini essenziali del dramma sentimentale (vero o presunto che sia)».[6] Otro fenómeno que se ha de subrayar, también él presente en nuestra canción, se verifica en el plano léxico, y consiste en el hecho de que los poetas de las últimas generaciones hicieron uso de un vocabulario cada vez más restringido, además de predominantemente abstracto. Con la contraposición de los dos «cuydados», el Vizconde de Altamira consigue dar al concepto de la canción un tono casi paradójico y, efectivamente, una de las novedades más importantes de las canciones compuestas en las últimas décadas del siglo es la adopción de una auténtica paradoja, como sucede en esta famosa canción del Comendador Escrivá, que retoma una poesía igualmente famosa de Jorge Manrique, «No tardes, Muerte, que muero»:

Ven, Muerte, tan escondida
que no te sienta comigo,
porqu'el gozo de contigo
no me torne a dar la vida.

6. G. Caravaggi, «Introduzione», en *Poeti cancioneriles del sec. XV*, *op. cit.*, pág. 16.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Ven como rayo que hiere,
que hasta que ha herido
no se siente su ruido,
por mejor hirir do quiere.

Assí sea tu venida;
si no desde aquí me obligo
qu'el gozo que havré contigo
me dará de nuevo vida[7]

en la que la paradoja inicial se interpreta a través de la similitud entre la muerte y el rayo de la *mudanza*. Es probable que el conjunto de las rígidas normas métricas, léxicas y retóricas, a las que se unió la adopción de un concepto paradójico, redujeran la canción de la época de los Reyes Católicos a los «límites de una estética refinadísima que, si bien le dio su máximo esplendor, le cerró completamente las puertas del futuro»[8]

Al describir la canción, se ha dicho que se configura como la explicación o glosa de un concepto, a menudo paradójico, previamente expuesto en la *cabeza*. Esta propensión a la interpretación y al comentario halla su plena expresión en ese género poético *sui generis* que es la glosa. Y, en efecto, habrá que precisar de inmediato que es posible distinguir al menos dos acepciones del término. Con la más restringida, entendemos una determinada forma estrófica constituida por una serie de décimas, las cuales retoman e incorporan los versos de una composición preexistente de otro poeta. Por ejemplo, Costana compuso «Quando más por más perdido» con catorce décimas, cada una de las cuales termina con un verso de la canción de Jorge Manrique «Justa fue mi perdición», de modo que la poesía de Costana constituye la glosa de la canción de Manrique.[9] Con la misma

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

7. *Cancionero general*, *op. cit.*, pág. cxxviij (*Cancionero general*, ed. González Cuenca, *op. cit.*, vol. II, págs. 472-473).

8. V. Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, PPU, Barcelona, 1988, pág. 142.

9. La glosa de Costana se publicó en la edición del *Cancionero general* de 1514, pág. cxxxixv. Véase el texto en A. Rodríguez Moñino, *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo*, Castalia, Madrid, 1959, n. 124, págs. 69-71 (*Cancionero general*, ed. González Cuenca, *op. cit.*, vol. IV, págs. 179-184).

técnica se componían las glosas de romances, donde estos últimos eran citados en una versión por lo común abreviada; una de las secciones del *Cancionero general* se titula, de hecho, «Romances con glosas y sin ellas». En la acepción más general, en cambio, por «glosa» se entiende una composición que, desde el punto de vista del género métrico, puede ser unas veces un villancico, o una canción, una esparsa, etc., pero se caracteriza por el hecho de que toma prestado un breve texto poético, casi siempre preexistente, para hacerlo objeto de comentario y, además, para incorporarlo a guisa de estribillo. El fragmento lírico que se toma prestado puede, a su vez, ser de naturaleza diferente, pudiendo estar constituido bien por un mote, bien por un cantarcillo de origen popular o culto. Ambas técnicas, las postuladas por las acepciones general y restringida, convergen, sin embargo, en suministrarnos una prueba más del carácter cortesano de esta poesía, ya que, por un lado, no se concebirían sin la existencia de un grupo de poetas ligados entre sí por vínculos culturales y sociales, como los que se dan en el ámbito común de la corte, y, por otro lado, testimonian que el producto poético estaba destinado al ameno entretenimiento de la vida de corte, al igual que otras actividades como el canto, la música, la danza, etc.

Máxima expresión de una poesía entendida como entretenimiento cortesano son precisamente aquellos géneros a los que, en otros aspectos, nos sentiríamos propensos a concederles una menor consideración, como el mote, la invención, las preguntas y respuestas. Se trata de géneros, especialmente los dos primeros, que se caracterizan por la brevedad y por la concentración expresiva, pero sobre todo por su explícita relación con el contexto, o sea, con la vida de corte, fuera de la cual no tendrían motivo alguno que justificase su existencia. El mote, por ejemplo, estaba constituido por un único verso, un octosílabo, al que se le confiaba la sintética expresión de un concepto, de un sentimiento, o, incluso, de un proyecto de vida. Amplia difusión tuvo uno que en una de sus variantes recitaba de la manera siguiente: «Yo sin vos sin mí sin Dios». Aunque circulaban de él muchos anónimos, hubo también poetas famosos que lo usaron. Asimismo, por más que pudieran circular de forma independiente, la mayoría de ellos venían compuestos para ser después glosados por otro poeta en la forma de una canción, donde el mote aparecía en calidad de estribillo. El mote antes citado mereció diferentes glosas, entre ellas la de Cartagena:

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Ved que puede hermosura
sin los favores de vos,
que por ella sin ventura
sin ventura estó en tristura
yo sin vos sin mí sin Dios.

Sin vos por nunca os vencer
con los servicios que muestro;
y sin mí porque soy vuestro;
y sin Dios porque creer
quiero en vos por mi querer.

No diré mal de ventura,
mas a vos delante vos
quexarm'é de hermosura,
pues por ella sin ventura
sin ventura estó'n tristura
yo sin vos sin mí sin Dios.[10]

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Una sección completa del *Cancionero general* está dedicada al género que, en última instancia, puede hacerse remontar a la *tensó* o al *joc partit* provenzal, y que consistía en el intercambio de textos poéticos entre dos poetas, uno de los cuales planteaba una *pregunta*, generalmente una copla real, y otro proporcionaba la *respuesta* con una estrofa que reproducía exactamente la estructura métrica de la primera. Pero es el último de los tres géneros breves mencionados —la invención— el que quizás revela en mayor medida una concepción de la poesía como entretenimiento de corte por parte de la refinada aristocracia tardomedieval, y tanto es así, que un estudioso ha podido afirmar que «sin invenciones, "las justas y los torneos", las cañas o los momos, los más celebrados entretenimientos de la corte, se habrían quedado en nada».[11] La invención unía una imagen a una

10. *Cancionero general*, *op. cit.*, pág. cxliiij (*Cancionero general*, ed. González Cuenca, *op. cit.*, vol. II, pág. 631). Sobre la amplia difusión del mote, cf. R. Lapesa, «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Gredos, Madrid, 1971, págs. 145-171, en esp. las págs. 164 y ss.

11. F. Rico, «Un penacho de penas. De algunas invenciones y letras de caballeros», en

máxima en verso que expresaba una regla de vida o un propósito personal de quien la portaba. Tejidas en los bellos vestidos de damas y cortesanos, o en las armas y banderas de los caballeros, las invenciones se exhibían galanamente, y al mismo tiempo hacían las veces de signo de reconocimiento de las personas que las portaban. Hernando del Castillo, en la quinta sección de su cancionero, recogió más de un centenar de ellas bajo el título de «Invenciones y letras de justadores», entre las que se hallan tres con imagen y máxima muy parecidas:

El Condestable de Castilla trae por divisa en bordadura unos penachos o penas, y dize:
Saquélas del coraçón,
porque las que salen puedan
dar lugar a las que quedan

Del mismo [Vizconde de Altamira] a una pena:
Quien pena sepa mi pena
y avrá la suya por buena

Don Pedro Dacuña sacó un penacho de penas y dixo:
En secreto manifiestan
ser sin cuento más que muestran[12]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

donde, a partir de la imagen del «penacho», los tres breves textos poéticos juegan con el doble sentido de «pena», como «pluma» y como «sufrimiento, pena de amor», adaptando así al español un *calambour*, cuya difusión en ámbito romance ha sido reconstruida admirablemente por el estudioso antes mencionado.

De las seis secciones que el *Cancionero general* dedicaba a los géneros con una peculiar estructura métrica, la penúltima recogía casi unos cincuenta poemas con el nombre de «villancicos». El villancico era una composición lírica de «tipo tradicional» con peculiaridades atinentes tanto a la

Texto y contexto. Estudios sobre la poesía española del siglo XV, Crítica, Barcelona, 1990, págs. 189-230. La cita se halla en pág. 190.

12. *Cancionero general*, *op. cit.*, págs. cxxxxj y cxlij (*Cancionero general*, ed. González Cuenca, *op. cit.*, respectivamente, vol. III, pág. 34 y vol. II, pág. 612).

forma métrica como a los temas y al lenguaje poético. Hacia este tipo de composición, dentro de la actitud más general de recuperación de la poesía popular, los ambientes cultos habían desarrollado un interés que se realizó siguiendo un doble camino: por un lado, acogiendo y conservando la producción más antigua y auténticamente popular, y, por otro, experimentando el nuevo género del villancico culto, nacido de la confluencia de la imitación del género popular en las formas de la poesía áulica. Pudiendo sin duda remitir el tratamiento del primer tipo al apartado sobre la lírica tradicional, por el momento dirigiremos nuestra atención al villancico, tal y como concretamente lo practicaron los poetas áulicos de la corte de los Reyes Católicos. A veces, del villancico auténticamente popular estos poetas tomaban prestado solo el cantarcillo inicial, el que en la ejecución musical se destinaba al coro, y lo ponían a la cabeza de una o más estrofas compuestas por ellos. Es lo que se verifica, por ejemplo, en la siguiente composición del valenciano Juan Fernández de Heredia, un autor que dio pruebas de un marcado interés por nuestro género:

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Enemiga le soy, madre,
aquel caballero yo,
mal enemiga le só.

En quererme es él de sí
tan enemigo cruel,
como yo enemiga de él
por ser amiga de mí.
Nunca en cosa pidió «sí»,
que no le dijesse «no»:
tan enemiga le só.[13]

En la mayor parte de los casos, sin embargo, al poeta culto se debe la composición entera, es decir, el conjunto del cantarcillo inicial y de las estrofas que lo glosan. Puede entonces resultar útil distinguir los villancicos en los que el poeta muestra una clara voluntad de adecuar la propia creación

13. J. Fernández de Heredia, *Obras*, ed. R. Ferreres, Espasa-Calpe, Madrid, 1975, pág. 122.

a un tono popularizante, en el plano tanto de temas como de elecciones estilísticas, de aquellos otros casos en los que, en cambio, es la manera poética áulica la que se impone, con la consecuencia de que, a menudo, del villancico popular no queda otra cosa que el esquema métrico, también este, por lo demás, asimilado a la absoluta regularidad de la poesía culta. Ejemplos del primer caso los pueden representar las composiciones de Juan del Encina, uno de los poetas que más contribuyó a la fortuna del villancico de tono popularizante, como se puede ver por los siguientes versos:

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, cuytado,
vencido de amor,
maguera pastor.[14]

RSA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Aquí, como en otros lugares, el poeta construye un texto según una poética que derivaba de las composiciones auténticamente populares, y que será descrita más detenidamente cuando nos ocuparemos en lo específico de la lírica tradicional. Para ilustrar el segundo caso, recurriremos a un villancico de Garci Sánchez de Badajoz, que Hernando del Castillo recogió en su cancionero, y del que nos limitamos a transcribir el cantarcillo inicial y la primera de las tres estrofas que lo componen:

Secáronme los pesares
los ojos y el coraçón,
que no pueden llorar, non.

14. J. del Encina, *Obras completas*, ed. A. M. Rambaldo, Espasa-Calpe, Madrid, 1978, vol. III, pág. 368.

Los pesares me secaron
el coraçón y los ojos,
ya mis lágrimas y enojos,
ya mi salud acabaron:
muerto en vida me dexaron
traspassado de passión,
que no puedo llorar, non.[15]

El poema contiene ya más signos de la escuela poética dominante que de los que remiten al origen popular del género; y, en efecto, el tema, el léxico y el estilo que se emplean en él, parecen haber desplazado el villancico al ámbito de las canciones y de las poesías amorosas de Garci Sánchez y de los otros poetas cortesanos. Por eso, poco más que la estructura métrica vincula la composición al género en que se inscribe: el cantarcillo inicial, en efecto, es seguido por tres estrofas, cada una de ellas compuesta por una cuarteta, por un verso que a ella se enlaza por la rima (*enlace*), por un verso de *vuelta* que retoma la rima del cantarcillo de apertura y, por último, por un verso que reproduce el último de los iniciales.

En la época de la primera edición del *Cancionero general*, los experimentos con los que Boscán y Garcilaso revolucionarían la poesía española tardarían todavía tres lustros. Y sin embargo, especialmente en los últimos años de la época de los Reyes Católicos, no faltaron señales que, de diferentes maneras, anunciaban lo que se estaba lentamente preparando. Ateniéndonos al cancionero fatigosamente reunido por Hernando del Castillo, las nueve ediciones que se hicieron de él hasta la última de 1573 constituyen un fiel testimonio de la fortuna de que gozó, incluso en la época de la plena afirmación de la poesía «italianizante». Pero, para nuestro discurso, no es necesario ir más allá de la segunda edición. Las mil copias de la tirada de 1511 debieron de agotarse inmediatamente, si el editor se vio obligado a preparar una nueva edición, que vio la luz a los tres años de la primera. En el frontispicio al lector se le advertía de que el cancionero era «otra vez ympresso emendado y corregido por el mismo autor con

15. P. Gallagher, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, Tamesis Books, Londres, 1968, pág. 75.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

adición de muchas y muy escogidas obras». Las modificaciones, en efecto, no fueron pocas, y algunas de las «adiciones» son de notable interés para comprender qué se estaba fraguando en la poesía española del periodo inmediatamente anterior al gran cambio sustancial de los años veinte.

Junto a una mayor presencia de los valencianos, notamos que un poeta como Costana ve aumentar considerablemente el número de sus poemas antologizados, lo que quizás no es del todo casual. Si, en efecto, leemos la primera de las tres coplas reales que el poeta dedica «al sobrenombre de una señora que se llamaba Peña»:

Tiene tanta fuerça amor,
puede tanto y es tan fuerte
que, por mostrarse mayor,
en el mesmo ser convierte
del amado al amador,
y porqu'en mí se mostrasse
como encanta y enveleña
y con ansias no cansasse,
ni a fuertes golpes quebrasse,
hízome todo de peña[16]

RLA: MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

es difícil no compartir el parecer de un estudioso como Francisco Rico que, a propósito de estos versos, ha afirmado que «Costana compendia a Petrarca ciñéndose a Manrique»,[17] refiriéndose con ello a la sorprendente contaminación entre el uso de figuras y de esquemas iterativos típicos de la poesía cancioneril, según el modelo brindado por Jorge Manrique en «Es amor fuerça tan fuerte», y el motivo de la transformación del amante en el ser amado, según el canon que el mismo aretino había fijado en la canción «Nel dolce tempo de la prima etade». El de Costana es solo un ejemplo de

16. A. Rodríguez Moñino, *Suplemento al Cancionero general*, *op. cit.*, pág. 74 (*Cancionero general*, ed. González Cuenca, *op. cit.*, vol. IV, pág. 190).

17. F. Rico, «Variaciones sobre Garcilaso y la lengua del petrarquismo», en AA.VV., *Doce consideraciones sobre el mundo hispano-italiano en tiempos de Alfonso y Juan de Valdés*, Publicaciones del Instituto Español de Lengua y Literatura de Roma, Roma, 1979, págs. 115-130. La cita se halla en pág. 126.

un fenómeno de más vastas proporciones que, en palabras del mismo Rico, asume los caracteres de «una considerable presencia de Petrarca en la poesía "a la castellana" de las generaciones fronterizas o contemporáneas a Boscán y a Garcilaso».[18] El ejemplo aducido nos muestra que no es siempre fácil vislumbrar los materiales petrarquescos, una vez que han sufrido el proceso de recodificación en las formas de la poesía cancioneril, aunque es obligado añadir inmediatamente que no faltan casos en que la asimilación al propio código poético, por más que sea fuerte, no impide establecer una relación más directa con la poesía de Petrarca. Es lo que sucede en un poema del jovencísimo Boscán, «Las cosas de menos prueva», recogido por Hernando del Castillo en la edición de 1514, y que no es más que una refundición en metro castellano de la canción petrarquesca «Qual più diversa et nova»; un texto que no es ajeno a otros poetas del tiempo, como Quirós y Garci Sánchez de Badajoz. Pero el interés por las formas poéticas italianas en la segunda edición del *Cancionero general* se atestigua por otra serie de nuevas inclusiones. En ella se encuentra, por ejemplo, la sextina que *mosén* Crespí de Valldaura compuso con ocasión de la muerte de la reina Isabel; solo que, en lugar de escribirla en endecasílabos, lo hizo en el verso que la poesía española todavía reservaba a los argumentos de gran calado y a los grandes personajes, es decir, el verso de arte mayor. No menos significativa resulta la inclusión de textos directamente en italiano, como ocurre en el caso de algunos sonetos de tema religioso de Berthomeu Gentil, y en otro caso de hasta cinco capítulos, entre ellos el que pertenecía nada menos que a Pietro Bembo, «Dolce mal, dolce guerra e dolce inganno». En suma, no se trataba solo de la penetración de la poesía de Petrarca, sino que, como estos últimos ejemplos bien lo demuestran, los autores y los lectores del *Cancionero general* dirigían su atención también a la poesía italiana contemporánea. Y como la poesía del gran poeta del siglo XIV era, por así decir, asimilada a la manera *cancioneril*, de la misma manera el Bembo seleccionado era no por casualidad el que menos contrastaba con las figuras y los esquemas repetitivos característicos de aquella manera. Un último testimonio es suministrado por un texto que se coloca precisamente al expirar de la época de los Reyes Católicos; mejor dicho, un paso más allá. Me

18. *Ivi*, pág. 129.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

refiero a la *Propalladia* de Torres Naharro, impresa en Nápoles en 1517. Entre las composiciones poéticas que el autor presenta como «antepasto» y «postpasto» de las comedias en ella publicadas, además de los españoles, se hallan algunos géneros típicamente italianos: una sátira y un retrato, una media docena de epístolas, el doble de capítulos, y tres sonetos. Pero si vamos un poco más allá del mero elenco, nos damos cuenta de que para la sátira se utiliza el arte mayor, que uno de los capítulos y las epístolas están compuestos en estrofas de octosílabos con pie quebrado, mientras el resto de los capítulos recurre a la octava de arte mayor. Los sonetos son en endecasílabos, pero en italiano. En suma, prevalece una vez más la fórmula compromisoria que ya habíamos encontrado anteriormente, y con la cual los poetas españoles se esforzaban por combinar la fidelidad a una tradición, todavía muy fuerte y consolidada desde hacía décadas, con los tímidos intentos de apertura a lo nuevo, a la poesía que provenía de la península italiana. Y sin embargo, los episodios recordados: de Costana a las novedades de la segunda edición del *Cancionero general*, hasta la *Propalladia* de Torres Naharro, junto con otros episodios que se habrían podido aducir, sirven todos para demostrar que el cambio sustancial emprendido al cabo de unos pocos años por Boscán y Garcilaso no nacía de la nada, sino que encontraba un terreno ya maduro para el paso decisivo.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

2. LA LÍRICA DE TIPO TRADICIONAL

En los mismos años en que, en Valencia, Hernando del Castillo se hallaba ocupado en recopilar los textos poéticos que conformarían el *Cancionero general*, en la corte de los soberanos se iba compilando el *Cancionero musical de Palacio*, una vasta recopilación que reunía el repertorio poético-musical de la capilla real. No se trataba, por tanto, de una antología literaria, sino de una compilación para uso exclusivo de los ejecutores de música, razón por la que los textos poéticos iban siempre acompañados de la melodía. Pero hay otra característica que distingue nuestro cancionero musical: muchas de las casi cuatrocientas cincuenta composiciones que en él se recogen se basan en antiguas canciones populares, a las que el músico de corte recurría para obtener tanto la melodía como el texto poético. Natu-

ralmente, la recuperación de tal tradición popular por parte de los ambientes cultos se realizaba al precio de intervenciones no irrelevantes en ambos planos, musical y poético. El músico de corte, de hecho, podía recoger una antigua canción popular como la siguiente:

(1) *Ay, que non era!*
Mas ay, que non ay
quien de mi pena se duela!

Madre, la mi madre,
el mi lindo amigo,
moriscos de allende
lo llevan cativo,
cadenas de oro,
candado morisco[19]

conservando de ella, además del texto poético, también la melodía y el ritmo. En este caso, la intervención se limitaba solo al plano musical, desde el momento en que la composición se transformaba en polifónica, es decir, era adaptada al canto para tres o cuatro voces. Diferente es, en cambio, el caso siguiente:

(2) *A los baños dell amor*
sola m'iré
y en ellos me bañaré.

Porque sane deste mal
que me causa desventura,
qu'es un dolor tan mortal
que destruye mi figura,
a los baños de tristura
sola m'iré
y en ellos me bañaré.[20]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

19. *Cancionero Musical de Palacio*, ed. J. Romeu Figueras, CSIC, Barcelona, 1965, pág. 380, n. 269.

20. *Ivi*, pág. 319, n. 149.

Aquí, la intervención que el músico cumplía respecto a la antigua canción popular era doble: en el plano musical, la transformaba en composición polifónica; en el plano poético, al estribillo original añadía una estrofa de evidente corte culto. De esta manera, de la originaria canción popular quedaba, además de la melodía y el ritmo, el núcleo poético inicial o estribillo. En todo caso, ya sea recogiendo de ella todo el texto o limitándose solo al estribillo, el *Cancionero musical de Palacio* ha sido el vehículo por el que se nos ha transmitido un gran número de composiciones populares que, si no, se hubieran perdido. Naturalmente, el inestimable valor del cancionero no es el de ser único, sino el de constituir la fuente más rica y más variada de antigua poesía popular. A la conservación de estas canciones populares, conocidas con el nombre de villancicos, ha proveído, de hecho, una gran abundancia de fuentes, y de la más diversa naturaleza: además de los cancioneros, un papel fundamental lo han desempeñado los tratados y las recopilaciones de los grandes músicos del siglo XVI, y, también, los pliegos sueltos, las obras teatrales, los florilegios de refranes, etcétera. Entre los cancioneros, por la particular atención dedicada a la lírica popular, sobresalen el conservado en el British Museum, contemporáneo del *Cancionero musical de Palacio*,[21] y algunos posteriores: el barcelonés *Flor de enamorados*, de 1562, y el sevillano de la Hispanic Society, de 1568.[22] Entre las recopilaciones de música polifónica, en cambio, una breve mención merecen las de Juan Vásquez (1551-1560), y el llamado cancionero de Upsala (1556),[23] en el que encontramos algunos textos poéticos y musicales que sirvieron para entretener a los miembros de la famosa corte del duque de Calabria y de Germana de Foix en Valencia. Ya debería resultar evidente

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

21. Cf. H. A. Rennert, «Der Spanish *Cancionero* des British Museums (Mss. add. 10.431)», en *Romanische Forschungen*, 1899, X, págs. 1-176.

22. Véanse ahora las modernas ediciones: *Cancionero llamado flor de enamorados: Barcelona 1562*, eds. A. Rodríguez Moñino y D. Devoto, Castalia, Madrid, 1954; *Cancionero Sevillano de Nueva York*, eds. M. Frenk, J. J. Labrador Herraiz, R. A. DiFranco, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1996.

23. Véanse las ediciones modernas: J. Vásquez, *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco (Sevilla, 1560)*, ed. H. Anglés, Casa Provincial de Caridad, Barcelona, 1946; *El Cancionero de Uppsala*, ed. M. Gómez Muntané, Generalitat Valenciana, València, 2003, 2 vols.

que los textos de la antigua lírica popular se nos han conservado gracias sobre todo al interés del que ella gozó, en un determinado momento, en los ambientes cultos. El comienzo de dicho interés se suele datar a mediados del siglo xv, y es un lugar común de la historiografía literaria hacerlo remontar a la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo, desde donde se difundiría después en la península ibérica durante el reinado de Enrique IV. No es una casualidad, pues, que en el tercer cuarto de siglo, se verifique un marcado interés por la lírica popular entre los poetas de la corte navarro-aragonesa de Juan II, en cuyo ámbito nació el *Cancionero de Herberay des Essarts*, que reunió una media docena de canciones populares. Pero una valorización sistemática de la lírica popular se obtuvo solo al final del siglo, en la corte de los Reyes Católicos, y de ello el *Cancionero musical de Palacio* constituye —como se ha dicho— el testimonio más significativo.

Poetas y músicos de corte sacaron así a la luz una tradición poética que, aun habiendo tenido anteriormente rarísimas ocasiones de aflorar de forma escrita, a pesar de ello, había gozado seguramente de una gran vitalidad de forma oral. En suma, antes de haber recibido la acogida de los cancioneros de los siglos xv y xvi que nos los han conservado, estos poemas participaron de una antigua tradición que debió de desarrollarse a lo largo de toda la Edad Media, como demuestran ciertas afinidades temáticas y estilísticas que ellos mantienen con las otras dos ramas de la lírica tradicional peninsular: los cantarcillos mozárabes y las «cantigas de amigo» galaico-portuguesas. «Popular», pues, no significa que estos poemas líricos hayan sido compuestos genéricamente por el pueblo, como la tesis colectivista romántica daba a entender; al contrario, en la formación de cada uno de los textos poéticos, así como de sus múltiples variantes, debemos siempre presuponer un acto de composición individual, por muy anónimo que sea. Con «popular» se entiende, entonces, que estas canciones tenían una difusión exclusivamente oral, y que su existencia estaba ligada a las innumerables ejecuciones que, a lo largo del tiempo, se iban realizando en la colectividad. Origen antiguo y transmisión oral son, por tanto, los dos factores que mejor definen el carácter popular de las canciones que hallamos recopiladas en los manuscritos e impresos quinientistas. Naturalmente, no es que las modalidades de la transmisión no hayan producido ninguna consecuencia sobre su misma naturaleza. Ante todo, se trata de una

RDA. MATERIA PROTEGIDO POR COPYRIGHT

poesía que vive de variantes, es decir, que cada poema se realiza en una multiplicidad de versiones, más o menos distantes entre ellas, y que dependen de la continua reelaboración a la que el poema era sometido en su larga y compleja vida colectiva. Pero, también se trata de una poesía dotada de peculiaridades temáticas, estilísticas y métricas bien precisas, lo que depende una vez más del tipo de transmisión a la que estaba ligada. A propósito de esta última cuestión, Menéndez Pidal, el filólogo que más y mejor ha contribuido a determinar el carácter tradicional de esta poesía, ha escrito que «el estilo anónimo o colectivo es resultado natural de la transmisión de una obra a través de varias generaciones, refundida por los varios propagadores de ella, los cuales en sus refundiciones y variantes van despojando el estilo del primer autor, o autores sucesivos, de todo aquello que no conviene al gusto colectivo más corriente, y así van puliendo el estilo personal, como el agua del río pule y redondea las piedras que arrastra en su corriente».[24]

Llegados a este punto se nos podría preguntar cómo es que, en un determinado momento, en los ambientes cultos —sea que se les considere desde el punto de vista del disfrute, como de la producción— nazca el interés por una poesía que, aun habiendo sido vitalísima durante siglos en su forma oral, no había sido considerada, sin embargo, digna de mayor atención. La respuesta se halla en parte en la breve fórmula a la que recurre Margit Frenk, al referirse a una conocida página de Castro: «el anhelo de lo natural», sugiriendo así que la recuperación de la poesía de tipo popular se inscriba en el más amplio sistema de la cultura humanístico-renacentista, interesada en valorizar todo lo que se creía que pertenecía a la pura y mítica naturaleza. Y puesto que se consideraba que en el pueblo estaba representado un estadio primitivo de la humanidad, se terminaba, en consecuencia, por conceder a sus productos culturales el atractivo privilegio de una mayor proximidad al estado natural. Y más teniendo en cuenta que, si los ambientes cultos se decidieron por conceder mayor atención a los cantarcillos populares, eso ocurrió porque se sintieron atraídos por «una sencillez y una facilidad que resaltaban agradablemente

24. R. Menéndez Pidal, «Cantos románicos andalusíes» (1951), en *España eslabón entre la cristiandad y el Islam*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977³, pág. 65.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

frente a la conceptuosa poesía cortesana de la época».[25] La contradicción es solo aparente. El hecho de que un mismo ambiente cultural y, en más de un caso, el mismo poeta pudiera practicar una lírica tan preciosistamente conceptuosa, como la que se ha tratado de ilustrar en el anterior apartado, convirtiéndose al mismo tiempo en protagonista de una recuperación extremadamente sofisticada y elitista de la poesía popular y anónima, puede sorprender solo a quien no está avezado en considerar que es propio de los círculos culturalmente más evolucionados, y que más se complacen en la búsqueda de elementos excesivamente refinados y artificiosos, mostrarse a la vez inclinados —se diría que por una suerte de reacción— hacia esos caracteres de sencillez y espontaneidad, que, ni por azar ni rara vez, se llegan a encontrar en los productos auténticamente populares. En conclusión, en el último cuarto de siglo, los tiempos ya estaban maduros para que los literatos de la corte de los Reyes Católicos se hicieran intérpretes de un gusto que en otros lugares —piénsese, solo por citar un ejemplo ilustre, en la cultura laurenciana— había alcanzado resultados semejantes, si no idénticos, de ósmosis entre el nivel bajo y el alto de la expresividad lírica. Es necesario, de todos modos, evitar las indebidas extensiones, recordando que el interés de los círculos aristocráticos se dirigía a las composiciones de tipo popular exclusivamente en cuanto *canciones*, y circunscribiendo, por tanto, al específico ámbito musical lo que hasta ahora se ha dicho acerca de la integración estrictísima del sistema literario, a la que daba lugar la recuperación popularizante. En la época de los Reyes Católicos, en efecto, el villancico con estribillo de tipo popular no había alcanzado todavía entre los poetas líricos el prestigio del que gozará algunos años más tarde. Prueba de ello es que este tipo de composición estaba sustancialmente ausente en los cancioneros, como el de Hernando del Castillo, y que quienes lo cultivaron fueron en su mayoría anónimos versificadores, de cuyos productos estaban plagados los cancioneros musicales. Excepción casi única, entre los grandes poetas de la época, fue el salmantino Juan del Encina que, sea como músico que como poeta, resulta ser el autor más representado en el *Cancionero musical de Palacio*,

25. M. Frenk Alatorre, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, pág. 59.

RE. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

donde se recogen un poco más de sesenta composiciones suyas, y que en el *Cancionero* individual, publicado —como ya se ha dicho— en 1496, había concedido un amplio espacio al villancico. Debe subrayarse, sin embargo, que es probable que Encina se dedicara al género popular más como músico que como poeta lírico, si se tiene en cuenta su intensa actividad musical, desarrollada sobre todo en la escasa decena de años en que estuvo al servicio de los duques de Alba. Las cosas cambiaron con la sucesiva generación de poetas, en la que el proceso de valorización de la canción popular llegó a total cumplimiento, permitiendo a un poeta refinado como el valenciano Juan Fernández de Heredia realizar lo mejor de su arte en la composición de delicados villancicos, en los que el estribillo, a menudo obtenido directamente de la tradición popular, es glosado con estrofas de una calculada sencillez expresiva, que debe menos a una malentendida inmediatez de lo que le deba, en cambio, a una meditada y culta elaboración.

Antes de pasar a considerar más de cerca las características de la poesía tradicional, no podemos dejar de afrontar una última cuestión, si realmente nos interesa conocer la auténtica naturaleza de este tipo de poesía. Puesto que sabemos que es gracias al interés mostrado por los ambientes cultos por lo que la poesía tradicional, rehuyendo la tradición exclusivamente oral, y fijada por escrito, ha llegado hasta nosotros, no parece banal preguntarse cuál habrá sido el precio que ella ha tenido que pagar a la mediación a cambio de la conservación. Ya se ha visto cómo los músicos, al recoger y utilizar una auténtica canción popular, no tenían excesivos escrúpulos en intervenir tanto en el plano musical como en el poético; por lo demás, sería anacrónico esperarse de los literatos de la época una fidelidad a estos textos, que ellos pretendían reutilizar más que querérnoslos transmitir. Estando así las cosas, es fácil imaginar que se nos ha conservado solo lo que correspondía al gusto de los ambientes culturales que evitaron su dispersión y que, en definitiva, la conservación no se llevó a cabo sin una selección, tanto de temas como de formas. Ni, por otra parte, es difícil conjeturar que, en el acto de la transcripción, fueran introducidas, una vez más en el plano del contenido y en el formal, modificaciones que tendían a adaptar los textos al gusto de los que estaban interesados en reutilizarlos. Hay, en definitiva, una última modalidad de distorsión con-

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

sistente en la imitación, que en algunos casos llegó a ser de tal calibre, que hoy resulta complicado distinguir un texto perteneciente a la tradición popular de otro salido del taller de un refinado poeta, capaz de remedar a la perfección el estilo popularizante. Si en los casos de pérdida, no se puede hacer otra cosa que confiar en los hallazgos, que son a menudo el fruto de esmeradas investigaciones, además de fortuitas recuperaciones, en todos los demás casos la ciencia filológica ha puesto a punto una serie de criterios con los que valorar las diferentes situaciones. La supervivencia de textos escasamente documentados, y que no figuran en obras de gran difusión, por ejemplo, puede constituir una buena garantía acerca de su autenticidad popular. Otros criterios consisten en la coincidencia con poesías populares anteriores, o bien en el múltiple testimonio de fuentes sin ninguna relación entre ellas o, también, en la mayor afidabilidad de aquellas recopilaciones preparadas con finalidades más próximas al procedimiento científico, como las antologías de refranes, los tratados de gramática, música, lexicografía, etc. En suma, existen sólidos criterios que, en no pocos casos, permiten garantizar la autenticidad de los textos, a propósito de los cuales podemos estar seguros de que eran cantados por el pueblo, y que por tanto, considerados en su conjunto, contribuyen a configurar los temas, las formas y el estilo de la poesía tradicional. Ha llegado, por eso, el momento de decir algo más concreto a propósito de tales temas, formas y estilo; un argumento que, como se recordará, decidimos aplazar para el presente apartado, cuando, al tratar sobre la poesía cancioneril, pasamos a referirnos a los poetas cultos que, como Encina, componían villancicos popularizantes, de los cuales nos habíamos limitado, por otra parte, a citar solo el ejemplo de *Ay, triste que vengo vencido de amor.*

Comenzamos diciendo que, en general, el villancico podía presentarse en dos formas: podía limitarse a un breve cantarcillo de dos, tres o cuatro versos, o bien podía estar constituido por una composición más compleja, en la que el cantarcillo representaba el elemento de base, o núcleo inicial, al que seguía a continuación un desarrollo de una o más estrofas. Desde el punto de vista métrico, el cantarcillo tradicional podía estar formado por un dístico:

REA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

(3) ¿Qué me queréis, cavallero?
Casada soy, marido tengo,[26]

por un trístico, por ejemplo de octosílabos y pie quebrado:

(4) A los baños dell amor
sola m'iré,
y en ellos me bañaré,[27]

o bien, por un tetrástico:

(5) De ser mal casada
no lo niego yo;
¡cativo se vea
quien me cativó![28]

Por lo que atañe a la rima, que está presente en (4) y en los versos pares de (5), podía dar paso a la asonancia, como sucede en (3). En algunos casos, además, en lugar de una perfecta regularidad silábica, comprobamos el fenómeno del anisosilabismo, como en el siguiente dístico, donde se alternan un octosílabo y un decasílabo:

(6) No quiero ser monja, no,
que niña namoradica so.[29]

Cuando al cantarcillo inicial le sigue el desarrollo de una o más estrofas, estas, aun presentando una discreta variedad métrica, terminan por incluirse en una tipología más bien reducida. Una buena parte de los villancicos que conservamos, de hecho, está compuesta por dísticos, como en la siguiente canción famosa:

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

26. M. Frenk (ed.), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV-XVII)*, UNAM/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2003, 2 vols., vol. I, pág. 476, n. 697.

27. *Ivi*, vol. I, pág. 254, n. 320.

28. *Ivi*, vol. I, pág. 187, n. 224.

29. *Ivi*, vol. I, pág. 179, n. 210.

(7) Mano a mano los dos amores,
mano a mano.
El galán y la galana
ambos buelven ell agua clara.
Mano a mano.[30]

Muy frecuentes son también las formas que recurren al trístico monorrimo, al que en no pocos casos le sigue un verso en rima con el núcleo inicial, dando lugar así a la estructura del *zéjel*: AA bbba (AA) ccca..., y sus variantes. Los ejemplos que siguen representan las dos posibilidades:

(8) ¡Quién vos avía de llevar, oxalá!
¡Ay, Fatimá!

Fátima, la tan garrida,
levaros é a Sevilla,
teneros é por amiga.
¡Oxalá!
¡Ay, Fatimá![31]

(9) Mal ferida va la garça
enamorada;
sola va y gritos dava.

A las orillas de un río
la garça tenía el nido;
ballestero la ha herido
en el alma.
Sola va y gritos dava.[32]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

El anisosilabismo, que es un fenómeno no infrecuente en los cantarcillos iniciales, se verifica, en cambio, más raramente en las estrofas de desarrollo, que tienden por eso a la regularidad métrica, y que —como se ve por

30. *Ivi*, vol. I, pág. 47, n. 1.
31. *Ivi*, vol. I, pág. 331, n. 458.
32. *Ivi*, vol. I, pág. 366, n. 512C.

los textos citados— terminan en su mayor parte con la repetición parcial (o total) del núcleo inicial.

Todas las formas que hemos examinado hasta ahora pueden presentar una estructura paralelística, un recurso técnico que resulta común a toda la poesía románica de tipo tradicional, y que en la Península Ibérica gozó de gran fortuna, atestiguado desde los trovadores galaico-portugueses hasta Diego Hurtado de Mendoza, pasando por Berceo. El procedimiento consiste en el paralelismo de cada una de las estrofas, que repiten la misma estructura sintáctica y léxica, con la introducción de mínimas variantes, como se puede ver en el ejemplo siguiente, que combina la forma en dísticos con la estructura paralelística:

(10) Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.
Amigo, el que yo más quería,
venid a la luz del día.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

Amigo, el que yo más amava,
venid a la luz del alva.

Al alva venid, buen amigo, al alva venid.

Venid a la luz del día,
no trayáys compañía.

Al alva venid, buen amigo,
al alva venid.

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

Al alva venid, buen amigo, al alva venid.[33]

33. *Ivi*, vol. I, pág. 326, n. 452.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

De los pocos textos aquí reproducidos ya se habrá comprendido quizás que el tema central de estas canciones tradicionales está constituido por el amor, que halla a menudo directa expresión en una figura femenina, quien —verdadera protagonista de estas composiciones— aparece en ellas comúnmente en el papel de la graciosa doncella deseosa de obtener el amor del hombre al que se ha rendido, como en (4) y (10), o bien, en el de la joven y desafortunada mujer que sufre y se lamenta por la ausencia del enamorado y la soledad que padece:

(11) Vanse mis amores, madre,
luengas tierras van morar:
yo no los puedo olvidar.
¿Quién me los hará tornar?...[34]

o bien por la infidelidad del amante y los celos que siente:

(12) La media noche es passada,
y no viene:
sabed si ay otra amada
que lo detiene[35]

texto, este último, que se nos ha conservado nada menos que por la *Tragicomedia di Calisto y Melibea*. En otras ocasiones, la mujer aparece en el papel de casada —es más, de malmaridada— que suele imprecar contra su estado, como ocurre en (5), mientras que, en otra serie de textos, figura como viuda que se quisiera consolar:

(13) Biuda enamorada,
gentil amigo tenéis:
¡por Dios, no le maltratéis![36]

o, incluso, como monja, cuyo estado no le impide retraer las gracias físicas ostentadas de relieve, más que mortificadas, por el hábito religioso:

34. *Ivi*, vol. I, pág. 376, n. 523.
35. *Ivi*, vol. I, pág. 499, n. 568E.
36. *Ivi*, vol. I, pág. 302, n. 411.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

(14) No me las enseñes más,
que me matarás.

Estávase la monja
en el monasterio,
sus teticas blancas
de so el velo negro.
Más,
que me matarás.[37]

Se trata, en sustancia, de canciones que participan de una más vasta tradición poética que, extendiéndose a lo largo de la Edad Media más allá de los confines de la Romania, había recibido el nombre en las diferentes lenguas (*chanson de femme* francesa, *Frauenlied* alemán, *cantiga d'amigo* galaico-portuguesa) por su peculiaridad más evidente: la de ser a menudo una canción puesta en boca de una mujer. Que es lo que se verifica en la mayor parte de nuestros ejemplos (3-6, 10-12), aunque, como sucede en (8), (13) y (14), el que hace las veces de sujeto de la enunciación puede ser el otro protagonista de este tipo de canciones, el enamorado, quien, junto con la madre y el marido de la mujer, acaba completando el reducido grupo de personajes a los que los textos hacen referencia. La madre desarrolla una función no desechable, desde el momento en que ella suele aparecer la mayoría de las veces como destinatario del discurso que la joven le dirige, bien con el papel de confidente, como en (11), bien con el de la instancia represiva que pone obstáculos a la realización del amor, como sucede en esta afortunada canción que tuvo la suerte de ser utilizada por sumos autores, como Cervantes, Lope de Vega y, probablemente, Calderón:

(15) Madre, la mi madre,
guardas me ponéys:
que si yo no me guardo,
mal me guardaréys.[38]

37. *Ivi*, vol. I, págs. 284-285, n. 375B.
38. *Ivi*, vol. I, pág. 142, n. 152.

FRA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Puede sorprender, quizás, la inmediatez con que los personajes de estas canciones están acostumbrados a expresarse: el deseo amoroso, así como el dolor por un amor no correspondido o perdido, son introducidos a menudo con un lenguaje que parece que se quisiera confiar exclusivamente a la enunciación clara y directa. En este sentido, son emblemáticos los ejemplos (6), (8), (10) y (15), por un lado, y (11) y (12), por otro. Pero si volvemos a leer los ejemplos (4), (7) y (9) nos damos cuenta de que no siempre las cosas son de esa manera, y que el correcto significado de estos textos puede ser restablecido solo en el caso de atribuir a expresiones como *volver el agua clara* e *ir a los baños* el sentido de «hacer el amor», y de ver en la *garza* del tercer texto a la doncella en el acto de enamorarse de un joven, a su vez representado por el *ballestero* que la hiere. Digamos más claramente que en nuestros tres ejemplos el agua —o mejor, el acto de sumergirse en ella y el de agitarla— y el pájaro herido por el cazador son asumidos como símbolos, respectivamente, del acto sexual y del enamoramiento. En verdad, dentro de cada uno de los tres textos no faltan señales que induzcan a dicha interpretación: de los *baños*, en efecto, se dice que son *del amor*, como a *volver el agua clara* son *el galán y la galana*; por lo que a la *garza* se refiere, luego, se apunta que está *enamorada*, y a propósito del *ballestero* el texto precisa que la hiere *en el alma*. Y sin embargo, nos equivocaríamos si creyéramos que la clave simbólica reside dentro del texto individual, más bien que en un patrimonio común que ahonda sus raíces en la cultura folclórica, y cuyo conocimiento es la base para la correcta interpretación de tales textos y del placer que se obtiene de ello. Es lo que resulta evidente en los dos breves ejemplos que siguen:

RED. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

(16) Estos mis cabellos, madre,
dos a dos se los lleva el ayre[39]

(17) A mi puerta nace una fonte:
¿por dó saliré que no me moje?
A mi puerta la garrida
nasce una fonte frida,

39. *Ivi*, vol. I, pág. 665, n. 975.

donde lavo la mi camisa
y la de aquel que yo más quería.
¿Por dó saliré que no me moje?[40]

El oyente no habría comprendido nada de estos textos, que, por lo demás, lo ayudan bien poco —esta vez— mediante la presencia de indicios internos, si él no compartiera ese patrimonio simbólico común, que le permitía interpretar la pérdida de los cabellos como el concederse al enamorado, y leer, por tanto, el discurso de la *moza en cabellos* a la madre como una confesión de la pérdida de la virginidad; así como el mismo mecanismo le consentía referir simbólicamente el lavado de las camisas, en el segundo ejemplo, al acto de la unión erótica. En conclusión, el proceso de simbolización, que brevemente hemos examinado, coexiste con un lenguaje más directo, y constituye uno de los caracteres peculiares más fuertes de esta poesía, sin que, por otra parte, llegue a comprometer la naturaleza de sencillez e, incluso, de inmediatez con la que suele presentarse. Rasgos, estos últimos, que se remontan a las razones de estilo, a las que ahora dedicaremos nuestra atención.

Se habrá notado que no solo la sintaxis empleada en nuestras canciones suele ser bastante simple, sino que las proposiciones de que se componen son además extremadamente breves, al estar la mayoría de las veces formadas por un número de cuatro a ocho palabras. Igualmente, las elecciones léxicas obedecen a dictámenes de gran sencillez y, no pocas veces, de concreción, a diferencia de lo que sucede con el léxico de la poesía cortesana contemporánea, que —como se recordará— responde a los criterios no menos selectivos de la restricción y de la abstracción. Tampoco se debe descuidar la pátina claramente arcaica que a estas canciones confieren algunos rasgos lingüísticos, entre los que podemos recordar las formas desusadas como *ferida* (9), *frida* (17), *so* por «debajo» (14) y «soy» (6); la forma del futuro *levaros he* y *teneros he* (8); el uso de la *-e* paragógica y el del artículo delante de posesivo como en *la mi madre* (15) y *la mi camisa* (17); y, por otro lado, la combinación atípica de los tiempos verbales: *sola va y gritos dava* (9), rasgo —este último— muy presente también en el romancero.

40. *Ivi*, vol. I, pág. 255, n. 321.

OBRA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Desde el punto de vista más específicamente estilístico, no hay quien no vea en nuestras canciones una coloratura discursiva particularmente enfática, obtenida con el empleo de varias técnicas, entre las que la repetición ocupa ciertamente un puesto privilegiado. En (7), por ejemplo, el segundo verso del estribillo se obtiene con la parcial repetición del primero, consiguiendo de esta manera acentuar el elemento de sentido más significativo del texto, desde el momento en que en la expresión *mano a mano* se concentra ese valor de reciprocidad que se halla en la base del significado de toda la canción: la unión erótica de los dos jóvenes amantes. En otros casos, efectos semejantes se obtienen, más simplemente, con la repetición de la negación (6) y del vocativo (15), o mediante el empleo de la figura etimológica (4) y (15). Pero las modalidades de la repetición también pueden ser más complejas, como en el siguiente dístico:

(18) Del rosal vengo, mi madre,
vengo del rosale[41]

donde, en el segundo verso, la repetición se realiza con la introducción de una inversión y una variación respecto al primero. Pero el tono enfático que a menudo caracteriza nuestras canciones, además de las diversas modalidades de la repetición, puede obtenerse con la utilización de otras técnicas discursivas: en (11) y (17), por ejemplo, a un comienzo relajado le sigue la oración interrogativa con que se eleva el tono de todo el discurso; en (3), un efecto semejante se alcanza con el segundo verso, que constituye una réplica respecto al primero; en (8), (13) y (14) son, respectivamente, la interjección y el imperativo los que confieren a los textos su particular tono enfático, mientras que en

(19) Soliades venir, amor,
agora non venides, non[42]

lo que actúa de factor de énfasis es el contraste u oposición entre los dos elementos del cantarcillo.

41. *Ivi*, vol. I, pág. 241, n. 306.
42. *Ivi*, vol. I, pág. 404, n. 574.

FBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

No se debe, de todos modos, pensar que nuestras canciones conozcan únicamente los tonos enfáticos, desde el momento en que muchas de ellas presentan un carácter estilístico más llano y relajado, como sucede en (9), donde el modo es explanadamente narrativo, o en (4) y (16), donde se apunta, en cambio, a la aserción sosegada. Tonos igualmente alejados del énfasis se encuentran también en algunas canciones que recurren al diálogo, como la siguiente que hace platicar a dos enamorados:

(20) Mi señora me demanda:
—Buen amor, ¿quándo vernéys?
—Si no vengo para Pascua,
para San Juan m'aguardéys[43]

o bien las que miman el carácter sentencioso de los refranes, como el cantarcillo que se nos ha conservado por el *Cancionero musical de la Colombina*:

(21) Niña y viña, peral y havar
malo es de guardar[44]

un texto que no es casual que encontremos atestiguado, en forma idéntica o con variantes, en numerosas colecciones antiguas de refranes.

Antes de concluir, tenemos que afrontar una última cuestión, que atañe al tipo de relación que une las dos partes del villancico: el cantarcillo, que actúa como núcleo inicial, y el desarrollo en una o más estrofas que le sigue. Margit Frenk, que ha estudiado el problema de manera sistemática, ha propuesto dividir el entero *corpus* de los villancicos conservados en dos grandes grupos: aquellos en los que las estrofas de desarrollo «constituyen una versión ampliada» del cantarcillo inicial, del cual repiten una parte más o menos extensa, ampliándola con la adición de nuevos elementos; y aquellos en los que las estrofas de desarrollo «constituyen [...] una entidad aparte»,[45] representando, respecto al cantarcillo inicial, una narración explicativa o un complemento. Para ilustrar el primer grupo podemos citar el poema:

43. *Ivi*, vol. I, pág. 391, n. 557A.
44. *Ivi*, vol. I, pág. 251, n. 314C.
45. M. Frenk Alatorre, *Poesía popular hispánica*, *op. cit.*, pág. 419.

FBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

(22) ¡Agora viniesse un viento
que me echasse acullá dentro!

Agora viniesse un viento
tan bueno come querría,
que me echasse acullá dentro,
en faldas de mi amiga,
y me hiziesse tan contento,
que me echasse acullá dentro[46]

en el que el dístico inicial es repetido integralmente en la sestina de desarrollo, cuyos elementos nuevos tienen el efecto de especificar y concretizar el contenido un tanto misterioso del exordio. Otras veces, sin embargo, la repetición es parcial, como en el siguiente caso:

(23) Ya florecen los árboles, Juan:
mala seré de guardar.

Ya florecen los almendros
y los amores con ellos,
Juan, mala seré de guardar.
Ya florecen los árboles, Juan:
mala seré de guardar[47]

en el que el menor grado de dependencia del cantarcillo inicial permite un desarrollo más libre, y más rico en variaciones. Cuando la repetición se halla completamente ausente, entre las dos partes del villancico permanece solo la conexión temática, que a su vez puede realizarse como breve narración con función explicativa, que es lo que sucede en (9), o bien como una suerte de continuación del núcleo inicial, que lo prolonga y complementa:

(24) Por amores lo maldixo
la mala madre al buen hijo:

46. M. Frenk (ed.), *Nuevo corpus de la antigua lírica*, *op. cit.*, vol. I, pág. 206, n. 255.
47. *Ivi*, vol. I, pág. 332, n. 460.

¡ESTA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT!

«¡Si pluguiese a Dios del cielo
y a su madre Santa María
que no fueses tú mi hijo,
por que yo fuesse tu amiga!»
Esto dixo y lo maldixo
la mala madre al buen hijo.

Por amores lo maldixo
la mala madre al buen hijo[48]

donde el desarrollo consiste en el referir la anunciada —y sin embargo, nunca tan inesperada— maldición del dístico inicial.

RE: MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

3. EL ROMANCERO

Abramos de nuevo el *Cancionero general* en el punto en que el recopilador, en la dedicatoria al Conde de Oliva, enumera las partes que componen la vasta antología:

> y también puse juntas a una parte todas las canciones, los romances assimismo a otra; las invenciones y letras de justadores en otro capítulo, y tras estas las glosas de motes y luego los villancicos, y después las preguntas.

Entre los diversos géneros que aparecen citados, y que estaban entonces de moda en los ambientes poéticos de corte, figuran también los romances, que, como forma poética nueva, hacen su entrada en la que, no sin razón, se considera la *summa* de la poesía culta en la época de los Reyes Católicos. Naturalmente, sobre la «novedad» de esta forma es necesario ponerse de acuerdo en breve; pero no antes de haber comenzado a dar una rápida ojeada a la sección del cancionero que se presenta bajo el epígrafe de «romances con glosas y sin ellas», y que contiene casi unas cincuenta composiciones de diferente tipo, como veremos. En ella leemos, ante todo, seis romances que gozarán de amplia fama: *Rosa fresca, Fonte frida, Moraima,*

48. *Ivi*, vol. I, págs. 234-235, n. 504.

Durandarte, un fragmento del *Conde Claros*, y la versión breve del *Prisionero*. De esta última transcribiré el texto, como aparece en la edición de 1511:

Que por mayo era por mayo,
cuando los enamorados
sino yo, triste mezquino,
que ni sé quándo es de día
sino por una avezilla
matómela un vallestero,
cuando los grandes calores,
van servir a sus amores,
que yago en estas prisiones,
ni menos cuándo es de noche,
que me cantava all alvor:
¡dele Dios mal galardón![49]

Poemas como estos, compuestos por octosílabos dobles asonantados, antes de ser recopilados para la lectura del exigente público de nuestro cancionero, estaban destinados al canto o, en todo caso, a ser recitados con acompañamiento musical, constituyendo con ello una forma de poesía tradicional, sobre cuyos caracteres definitorios ya nos hemos detenido en el apartado anterior, a la hora de tratar el género lírico popular que fue, también él, objeto de atención e imitación por parte de los poetas cultos de la época. Por lo demás, la denominación de romances viejos, con la que estos poemas se conocían ya a finales del siglo XV, es decir, en el periodo de su primera gran difusión en los ambientes cultos, da a entender claramente que se consideraban textos de origen antiguo, cuyas raíces se hundían en un lejano, cuanto indefinido, pasado. Su supervivencia, pues, había sido asegurada por la transmisión oral, gracias a la cual habían circulado en los diversos estratos de la población: entre los iletrados, que no tenían otro medio de comunicación, si no el fundado en la voz, pero también entre las *élites* cultas que tenían acceso a la escritura. Al tratarse, por eso, de poemas concebidos para la comunicación artística oral, para la *performance* —como se diría, con el término inglés—, sus textos, además de por un «estilo tradicional» —sobre el que tendremos que volver—, estaban caracterizados por una fuerte fluidez, debido a que cada romance asumía, en último término, tantos arreglos textuales cuantos eran los actos de ejecución a que era sometido. Cada uno de estos actos aportaba, en suma, una

49. *Cancionero general*, *op. cit.*, pág. cxxxvj (*Cancionero general*, ed. González Cuenca, *op. cit.*, vol. II, pág. 541).

FRA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

serie de innovaciones o variantes, más o menos sustanciales, de las que terminaba por alimentarse la vida textual del romance, al coincidir con el conjunto de sus ejecuciones. El romance del *Prisionero*, que hemos leído en la versión breve recogida por Hernando del Castillo, se nos ha conservado también en una versión notablemente más larga contenida en el *Cancionero de romances* de 1550:

Por el mes era de mayo — cuando haze la calor,
cuando canta la calandria — y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados — van a servir al amor,
sino yo, triste cuitado — que bivo en esta prisión,
5 que ni sé cuándo es de día — ni cuándo las noches son
sino por una avezilla — que me cantava al alvor:
matómela el vallestero — ¡dele Dios mal galardón!
Cabellos de mi cabeça — lléganme al corvejón,
los cabellos de mi barba — por manteles tengo yo,
10 las uñas de las mis manos — por cuchillo tajador.
Si lo hazía el buen rey — házelo como señor;
si lo haze el carcelero, — házelo como traidor.
Mas ¡quién agora me diesse — un páxaro hablador!,
si quiere fuesse calandria — o tordico o ruiseñor,
15 criado fuesse entre damas — y abezado a la razón,
que me lleve una embaxada — [a] mi esposa Leonor
que me embíe una empanada — no de trucha ni salmón
sino de una lima sorda — y de un pico tajador:
la lima para los hierros — y el pico para la torre.
20 Oídolo avía el buen rey, — mandóle quitar la prisión.[50]

La prisión, que en la versión breve va casi ciertamente interpretada como metáfora del sufrimiento de amor, se transforma, por efecto de la segunda parte del romance, en una prisión real, con la consecuencia adicional de

50. Para los textos de los romances, cuando no son sacados del *Cancionero general*, he utilizado la espléndida antología de G. Di Stefano, *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993 y doy entre paréntesis la referencia a la más reciente antología del mismo autor (*Romancero*, ed. G. Di Stefano, Castalia, Madrid, 2010). La «versión larga» del *Prisionero* ocupa la pág. 222 (ed. Di Stefano, 2010, págs. 178-179).

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

que en el mismo texto llegan a convivir dos diferentes estilos: el que tiende a la extrema concisión que roza la expresión elíptica de los versos iniciales se ve sustituido por un estilo narrativo más dilatado, al que tampoco le son ajenos toques de prosaicidad, de modo que ha sido posible juzgar el segundo texto como «un concentrado de refinada poesía y de relato vulgar, de imágenes exquisitas y de informes prosaicos, que bien pudo ser casual, aunque tiene visos de malicioso y logrado *pastiche*».[51] Pero, aunque nos limitásemos a la parte que resulta común en los dos textos, nos daríamos cuenta de que las variantes realmente no faltan, con oscilaciones que van desde vistosas innovaciones, como la supresión de un verso (*cuando canta la calandria y responde el ruiseñor)* o de radicales transformaciones en el verso inicial, a intervenciones más puntuales, pero no menos significativas, como sucede en la inversión: *las noches son* por *es de noche*, o en la diferente elección léxica de *bivo* por *yago*. Naturalmente, no debemos pensar que las diferencias entre un texto y otro del mismo romance sean siempre tan fuertes, como ocurre con la doble versión del *Prisionero*. Sin ir demasiado lejos, bastaría con poder aducir los otros textos que conservamos de este mismo romance, para mostrar en qué modo se acercan, de vez en vez, a una u otra de las dos versiones aquí referidas.

Todo esto nos permite comprender mejor algunos de los efectos que se produjeron en el romancero en el momento en que la cultura alta comenzó a mostrar un interés especial respecto a él. El primero de ellos fue la introducción de la difusión escrita en un tipo de poesía que, hasta entonces, había conocido casi exclusivamente la transmisión oral. Esta última, sin embargo, no desapareció, sino que estaba destinada a sobrevivir, en formas de ajuste cada vez mayor, hasta nuestros días. Fue otra, más bien, la situación que se verificó: mientras en el pasado los diversos estratos sociales habían compartido el disfrute oral del romancero, la introducción de la transcripción terminó por provocar una bifurcación entre la transmisión oral, de la que siguieron sirviéndose los estratos populares a los que les estaba vedado el acceso a la lectura, y la difusión escrita, a la que cada vez más recurrieron los ambientes cultos y, más en general, la población alfabetizada. A ello se añada que uno de los caracteres peculiares del roman-

51. Es el comentario de Di Stefano, ibíd. (ed. Di Stefano, 2010, pág. 178).

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

cero oral, el de la fluidez textual, resultó fuertemente redimensionado con el uso del vehículo escrito, y de modo particular, más tarde, cuando este se concretizó en la imprenta. La circulación escrita del romancero, de hecho, alcanzó dimensiones de masa gracias a los pliegos sueltos, cuadernos de cuatro hojas y de formato casi siempre en tamaño cuarto, que al menos desde la primera década del siglo XVI comenzaron a publicar romances; y gracias a las recopilaciones en libro únicamente de romances, una afortunada serie que se inauguró con el *Cancionero de romances*, impreso en Amberes por el tipógrafo flamenco Martín Nucio en torno a 1547, y que continuó, además de las nuevas ediciones del mismo cancionero, con la *Silva de romances* en tres volúmenes, impresa en Zaragoza entre 1550 y 1552. Ahora bien, no se trata solo del hecho de que el medio escrito, por su propia naturaleza, fija el texto de un romance de una vez para siempre, haciéndolo, por así decir, inmutable a lo largo de las sucesivas lecturas, sino que también la circulación impresa, por razones de comodidad de reproducción, tiende a proponer de un romance el mismo texto. De esta manera, cuanto más, por medio de la imprenta, el romancero vio ampliarse las posibilidades de difusión, tanto más, en dicha operación, fueron sacrificados no solo los numerosos romances que, al no haber sido recopilados, cayeron definitivamente en el olvido, sino sobre todo la multiplicidad de los textos de un mismo romance que era prerrogativa exclusiva de la transmisión oral.

Con las pocas nociones hasta ahora expuestas, volvamos al *Cancionero general*, cuyos seis romances viejos mencionados están bien lejos de agotar el número total de las composiciones que forman la sección dedicada al género. Ninguno de ellos, en efecto, aparece allí solo; al contrario, todos van acompañados por otras tantas glosas atribuidas a poetas de la época, y, formadas por una serie de estrofas de diez octosílabos, cada una de ellas se cierra con una pareja de versos tomados del romance glosado. Valga como ejemplo la de Nicolás Núñez que glosa el romance del *Prisionero*, y de la que aporto la primera de las seis estrofas que la componen:

En mi desdicha se cobra
nuevo dolor que m'esmalta
d'un esmalte que no salta,

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

porque de pesar me sobra
quanto de ventura falta.
Y d'este mal que desmayo,
que no cresce asín razón,
no es tan vieja su passión
Que por mayo era por mayo
quando los calores son.[52]

Después de haber reconocido los dos últimos versos como el inicio de nuestro romance, inmediatamente nos damos cuenta de que ellos, en el nuevo contexto, alimentan un tipo de poesía que se desarrolla según el dictado de la más artificiosa y alambicada manera cancioneril, y que, por tanto, terminan por traicionar la elegante tersura que había inspirado el texto original. El glosador —Núñez, al igual que otros— no pone ningún reparo a la hora de mantenerse fiel al sentido del texto del que parte; al contrario, a veces llega a intervenir también en la letra de los versos que cita, aportando las modificaciones, más o menos significativas, que mejor le consienten adaptar el romance a la nueva composición que lo engloba. Precisamente en la estrofa antedicha, innova el último verso respecto al trascrito por Hernando del Castillo, a menos que Núñez, al componer su glosa, no haya tenido presente una variante del romance diferente de la recogida por el recopilador de la antología.

Como quiera que estuvieran las cosas, de otros romances, en la sección del *Cancionero general*, encontramos citados solo los versos iniciales que sirven para introducir la *contrahechura*, como sucede en el caso siguiente: *Otro romance de Diego de San Pedro contrahaziendo el viejo que dize: «Yo me estaba en Barbadillo en esa mi heredad»*. Aquí se alude al conocido romance viejo de tema épico con los lamentos de Lambra, que en el texto que se nos ha conservado por el *Cancionero de romances* se presenta así:

—Yo me estava en Barvadillo, en essa mi heredad;
mal me quieren en Castilla los que me avían de aguardar:
los hijos de doña Sancha mal amenazado me an

52. *Cancionero general*, *op. cit.*, pág. cxxxvj (*Cancionero general*, ed. González Cuenca, *op. cit.*, vol. II, pág. 542-543).

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

que me cortarían las faldas por vergonçoso lugar
5 y cevarían sus halcones dentro de mi palomar
y me forzarían mis damas casadas y por casar;
matáronme un cozinero so faldas de mi brial.
Si d'esto no me vengáis yo mora me iré a tornar.—
Allí habló don Rodrigo bien oiréis lo que dirá:
10 —Calledes, la mi señora, vos no digades atal.
De los infantes de Salas yo vos pienso de vengar:
telilla les tengo ordida bien gela cuido tramar,
que nascidos y por nascer d'ello tengan que contar.[53]

En su lugar, en el *Cancionero general*, podemos leer el texto contrahecho de San Pedro que comienza con estos versos:

Yo m'estava en pensamiento, en essa mi heredad;
las fuerças de mi desseo mal amenazado m'an,
que me cortaríen la vida con dolor de gravedad,
que todas las esperanças me haríen contrariedad [...][54]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

donde es evidente el intento de convertir en las formas de un romance, que debía de ser bien conocido, el retoricismo lírico de finales de siglo, con sus casos de amor desesperado y su empleo de la alegoría de sentimientos y estados de ánimo. Y sin embargo, más de la mitad de las composiciones que forman la sección no pertenecen a ninguno de los tipos hasta ahora ilustrados, ya que consisten, más bien, en auténticos romances que salen de la pluma de los poetas cortesanos del tiempo: Núñez, Soria, Alonso de Cardona, Juan Manuel, Garci Sánchez de Badajoz, Pedro de Acuña, Quirós, Juan del Encina, por limitarnos a algunos nombres recopilados por Hernando del Castillo. A Núñez, por ejemplo, se le atribuye el romance que citaré integralmente, menos la canción que, puesta en boca del caballero solitario, constituye el apéndice final:

53. G. Di Stefano, *Romancero*, *op. cit.*, págs. 339-340 (ed. Di Stefano, 2010, págs. 135-156).

54. *Cancionero general*, *op. cit.*, pág. cxxxiil (*Cancionero general*, ed. González Cuenca, *op. cit.*, vol. II, pág. 519).

Por un camino muy solo — un cavallero venía,
muy cercado de tristeza — y solo de compañia.
Con temor le pregunté, — con pesar me respondía,
qué vestidura tan triste — que por dolor la traya.
5 Díxome todo lloroso — que su mal no conoscía,
que la passión que mostrava — no era la que padescía,
que aquella vestía el cuerpo — la otra ell alma vestía.
En su vista se conosce — que mal d'amores traya
con los ojos lo mostrava — con la lengua lo encobría,
10 contento de su penar — su mal por bien lo tenía.
Apartándose de mí — aqueste cantar dezía.[55]

La sumaria descripción de la sección del *Cancionero general*, con sus diferentes tipos de composiciones, nos permite acercarnos al romancero como poesía tradicional y, al mismo tiempo, arrojar luz sobre su recepción en los ambientes cultos: dos aspectos que convendría, de todas formas, no tener demasiado separados. Antes que nada, la existencia de esta sección nos indica que, entre finales del siglo XV y principios del siguiente, el proceso de aceptación del romancero por parte de la cultura alta hay que considerarlo en buena medida completado, y más teniendo en cuenta que el *Cancionero general* no constituye un ejemplo aislado, en su interés por el género popular. Prueba de ello es que el *Cancionero musical de Palacio*, que —como sabemos— reúne textos y músicas que se interpretaban en la corte, entre sus textos incluye unos cuarenta romances. Estos, que en parte coinciden con los recopilados en el *Cancionero general*, testifican, sin embargo, una gama temática mucho más variopinta, desde el momento en que un consistente grupo de romances noticieros —textos con referencia a episodios históricos antiguos y, también, contemporáneos— viene a añadirse a los de temática lírico-amorosa, a la que iban, en cambio, las preferencias de Hernando del Castillo. Pero también una antología poética de diferente naturaleza, como el *Cancionero de Londres* que, según algunos estudiosos, fue preparado para uso personal del compilador en los primeros años del siglo XVI, y por tanto no estaba destinado a un vasto público ni constituía el momento unificador de un grupo de profesionales empeña-

55. Ibíd. (*Cancionero general*, ed. González Cuenca, *op. cit.*, vol. II, pág. 556-557).

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

dos en el entretenimiento de corte; también un cancionero semejante —decía— coincidía con los otros dos en prestar una atención no menor por los romances, con inclinación por los de tema lírico y novelesco. El número de los romances conservados por los tres cancioneros, si se excluyen los comunes, no supera en mucho los treinta textos y, con la parcial excepción de la de *Palacio*, las tres recopilaciones muestran una evidente predilección por el romancero lírico y novelesco. Es la prueba de que la cultura cortesana, al aceptar el género popular, no abdicaba en absoluto de su específica identidad, visto que seleccionaba —ni podemos excluir que, en algún caso, retocara e, incluso, inventara— un grupo de composiciones que se adaptaba al gusto que había hallado su más pura expresión en la lírica cancioneril, y del que constituía una variación más que su negación.

Pero si un interés por el romancero resulta claramente documentado en los ambientes cultos, hasta convertirse en una auténtica moda entre los siglos XV y XVI, es igualmente evidente que las formas en que dicho interés se realizó no siempre se agotaron en reunir antiguos textos de circulación oral, los romances viejos, sino que asumió a menudo los rasgos de una contaminación más abierta entre poesía tradicional y poesía culta, como con absoluta claridad nos atestigua la sección del *Cancionero general*, donde junto con los romances viejos encontramos glosas y contrahechuras, pero sobre todo una serie de romances que, en oposición a los antiguos, podemos definir como «nuevos», dado que —como el de Núñez señalado arriba— salen directamente de la pluma de los poetas cultos basándose en el modelo de los tradicionales. La crítica suele referirse a estos romances con el término de *trovadorescos*, evitando así la confusión puramente terminológica con el romancero al que le corresponde desde hace tiempo la denominación de *nuevo*, es decir, el que se desarrolló con notable fortuna a finales del siglo XVI y las primeras décadas del siguiente, y que tuvo entre sus autores sumos poetas como Lope de Vega y Góngora. El romancero trovadoresco nació, por eso, de la voluntad de los poetas cultos por experimentar nuevas formas bajo el signo, no tanto de la ruptura, como de la parcial renovación y de la variación respecto al modelo de poesía cancioneril que, justamente en los años a caballo entre los dos siglos, había alcanzado el ápice de la plena madurez. En suma, una poesía notablemente formalizada, ya sea en la temática de tipo amoroso como en el sistema figural

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

y léxico, halló nuevos estímulos en el encuentro con una forma de poesía popular, de la que obtuvo esquema métrico y determinadas convenciones literarias, peculiares de un género tradicional. El resultado queda bien patente en un romance como «Por un camino muy solo» de Núñez, donde enseguida reconocemos uno de los núcleos temáticos más recurrentes en la lírica de tipo cancioneril: ese *mal d'amores* que es causa originaria de un sufrimiento que el perfecto amante debe saber esconder al exterior, por más que en su interior lo esté devastando. Ni falta el empleo de los conceptos expresados en clave paradójica, del que es buen ejemplo el penúltimo verso: *contento de su penar su mal por bien lo tenía*. Y sin embargo, la contaminación con la forma de poesía popular no está exenta de consecuencias. El discurso lírico, de hecho, está acoplado a una situación narrativa: el encuentro y el diálogo entre dos caballeros, que por más que esté apenas bosquejada, no es menos significativa, porque da lugar a la fusión de lírica y narración que, como veremos, es la base fundamental de la constitución del romancero como género. Por otra parte, es probable que justamente a la introducción de la situación narrativa se deba la indudable atenuación, en el texto de Núñez, de los fenómenos de radical abstracción y enrarecida conceptuosidad que a menudo caracterizan la poesía a la manera cancioneril. Huelga decir que el trovadoresco es un romancero de autor y, por tanto, nada tiene que ver con lo que define a *la tradición*. Y no obstante, nos equivocaríamos al querer simplificar demasiado, estableciendo barreras insuperables: es legítimo sospechar, en efecto, que en un número reducido de casos los romances trovadorescos, nacidos de la pluma de un autor, hayan entrado sucesivamente en el circuito colectivo, y de esta manera se hayan *tradicionalizado*, cumpliendo a la inversa el camino que suele recorrer el romancero antiguo. Casi no merece la pena precisar que se trata, de todas formas, de casos bien diferentes del representado por el romance de Núñez, en el que nos hemos detenido.

Después de habernos referido detenidamente al interés de fin de siglo por el género popular, y antes de comenzar a considerar más de cerca algunas de las características formales y de contenido de los antiguos romances, es oportuno hacerse alguna pregunta sobre la datación de su origen, poniendo atención en distinguir entre los inicios del género y los del interés por él. Se abre así la posibilidad de efectuar un rápido recorrido hacia

RDA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

atrás, a lo largo del cual tendremos la ocasión de tropezarnos con algunos episodios que ofrecen útiles informaciones sobre la historia del género, antes de que este aflore con mayor determinación en los cancioneros de fin de siglo. Deberemos comenzar por el *Cancionero de Oñate*, que es de 1485 aproximadamente, y en el que encontramos transcrito el romance «Yo me so el infante Enrrique, d'Aragón y de Ssiçilia» de Pedro de Escavias, recopilador —según una reciente hipótesis— de toda la recopilación. Un par de décadas antes, otro cancionero, el de *Herberay des Essarts*, es el que recoge la glosa al romance «Por aquella sierra muy alta», atribuida a Diego de Sevilla. En torno a los mismos años se sitúa, además, una serie de testimonios que concuerdan en representarnos nobles personajes, imaginarios o no, en contacto con el género popular. Así ocurre con la emperatriz de Constantinopla, que el autor de *Tirant lo Blanc* nos describe mientras canta a su amante el romance con el lamento de Tristán herido. O bien con un personaje histórico, como el rey Enrique IV, que ordenó componer un romance, de los llamados fronterizos, para celebrar la empresa militar del condestable Iranzo en tierras de Granada. E incluso en la lejana corte de Bizancio, siguiendo el relato de Pero Tafur, que se refiere a una propia experiencia de viaje de 1437, el emperador se deleitaba escuchando romances españoles que su intérprete Juan de Sevilla, en el papel de juglar, le recitaba. Todavía más atrás, entre los años previos y los inmediatos a la mitad del siglo, se concentran algunos significativos episodios. En Nápoles, en la espléndida corte de Alfonso el Magnánimo, un poeta refinado y culto como Carvajal es autor de dos romances, «Retraída estava la reina» y «Terrible duelo fazía», que encuentran acogida en el *Cancionero de Estúñiga*, reunido en la misma ciudad partenopea. En el ya mencionado *Cancionero de Londres* se conservan tres romances (*Conde Arnaldos, Doncella que iba a Francia, Rosa florida*), en versiones más arcaicas respecto a las que circularon impresas en el siglo XVI. Quien los compuso o, al menos, los readaptó podría haber sido Juan Rodríguez del Padrón, según una hipótesis que, si fuera verdadera, nos restituiría los textos de tres romances anteriores a 1450, al ser esta la fecha de la muerte de su presunto autor. A ello añádanse un par de testimonios indirectos, el primero de ellos relativo a una de las estrofas finales del *Laberinto de Fortuna* (1444), donde Juan de Mena se refiere a Fernando IV, muerto *emplazado* «segund dizen rústicos

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

d'esto cantando».[56] Si la alusión al «canto de los rústicos» da a entender, sin declararlo explícitamente, una referencia a los romances que circulaban sobre la legendaria muerte del rey, un famoso pasaje del *Prohemio e carta*, de solo algún año posterior a la estrofa de Mena, no deja ninguna duda sobre la relación que su autor establece entre ambientes rústicos y romancero. Escribe, pues, Santillana:

> Ínfimos son aquellos que syn ningund orden, regla nin cuento fazen estos romanças e cantares de que las gentes de baxa e servil condiçión se alegran[57]

donde, más que el desprecio por el género popular, vale la pena señalar cómo, una vez encuadrada la frase en su contexto, ese mismo género llega a compartir el estatuto poético de otras experiencias «altas», desde la poesía griega y latina a la escrita en vulgar, aunque hay que reconocer que según la perspectiva adoptada por el marqués, el género popular no puede hacer otra cosa que mantenerse a una debida distancia respecto a tales experiencias, y eso por motivos principalmente de la técnica rudimentaria, que hace que ella sea la sola poesía de la que podían gozar los iletrados.

Un paso más atrás hacia principios del siglo nos permite completar el repaso con el último documento, quizás el más valioso de todos. En 1421, en Bolonia, un joven mallorquín, Jaume Olesa, desatendiendo por un momento sus estudios de derecho, anotaba el texto de un romance en un cuaderno rico de apuntes, que por suerte ha llegado hasta nosotros. Reproducido probablemente de memoria, en un castellano que deja libre el pasaje a los frecuentes catalanismos del transcriptor, he aquí el texto que todavía hoy podemos leer:

Gentil dona, gentil dona, dona de bell parasser,
los pes tingo en la verdura esperando este plaser.
Por hí passa ll'escudero mesurado e cortés;
les paraules que me dixo todes eren d'emorés.
—Tate, escudero: este coerpo, este corpo a tu plaser;

56. J. de Mena, *Laberinto de fortuna*, ed. M. Kerkhof, Castalia, Madrid, 1995, v. 2.296.

57. A. Gómez Moreno (ed.), *El «Prohemio e carta» del marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, PPU, Barcelona, 1990, pág. 57.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

les titilles agudilles
Allí dixo l'escudero:
la muller tingo fermosa,
al ganado en la cierra
10 els perros en les cadenes
—¡Allá vages, mal villano!
Per un poco de mal ganado
qu'el brial queran fender.—
No es hora de tender:
figes he de mantener,
que se me va a perder,
que no tienen qué comer.—
¡Dieus te quera mal feser!
dexes coerpo de plaser.[58]

Se trata de un documento doblemente valioso, porque, además de constituir la primera testificación escrita de un romance, nos garantiza que, en torno a 1421, la forma romance ya estaba fijada. El texto transcrito por Olesa es, naturalmente, un punto de llegada, y sin embargo debemos resignarnos a la evidencia del dato: sobre la forma romance, anteriormente a su primera documentación escrita, poco o nada permite saber que no se quede en una hipótesis, más o menos razonable. Ahora bien, del testimonio de Olesa es posible sacar otro elemento, referente a la difusión y, según una reciente hipótesis, incluso a la génesis del romance en el ambiente de los universitarios españoles de Bolonia.[59] En suma, en la primera mitad del siglo XV, entre el texto recogido por el joven estudiante de derecho en Bolonia y el doble experimento realizado por Carvajal en Nápoles, el romance no solo se presentaba en la forma que define el género, sino que comenzaba también a recibir la atención de las *élites* cultas, dentro y fuera de los ambientes de corte.

Pero ¿qué sabemos del romancero en su periodo latente, es decir, antes del año en que un toque de suerte nos consignó su primera testificación escrita? En otras palabras, si para el periodo que va desde 1421 a los cancioneros de fin de siglo, una serie, más o menos rica, de documentos nos consiente esbozar una historia del género que coincide con la de su recepción en ámbito culto, ¿disponemos de elementos que nos capaciten para responder a la doble interrogación sobre los orígenes del género: cuándo y cómo nace el romancero?

Se recordará que, a propósito del *Cancionero musical de Palacio*, así como de un episodio concerniente a Enrique IV, hemos tenido ocasión de

58. G. Di Stefano, *Romancero*, *op. cit.*, págs. 144-146 (ed. Di Stefano, 2010, pág. 92-94).

59. Cf. F. Rico, «Los orígenes de *Fontefrida* y el primer romancero trovadoresco», en *Texto y contextos*, Crítica, Barcelona, 1990, págs. 1-32.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

aludir a un tipo de romances históricos, llamados *noticieros*, cuyo tema está constituido por el relato de un acontecimiento histórico documentado. Más precisamente, en el segundo caso, la referencia era a los romances fronterizos, en los que el acontecimiento histórico consiste en un episodio, más o menos conocido, de la Reconquista. Por el momento, de estos romances nos interesan dos elementos: que narran un evento, por lo demás fácilmente datable, y que su composición debía de realizarse al poco tiempo del evento narrado. De ellos, en efecto, se ha dicho que la función que cumplían era principalmente informativa, puesto que se componían y se hacían circular con el objeto de divulgar una determinada «noticia», término del que deriva su misma denominación. En realidad, las cosas son algo más complejas, ya que no es difícil darse cuenta de que la originaria función informativa estaba destinada a sucumbir ante razones más propiamente artísticas, con la consecuencia de que el evento histórico, sobre el que también daban información, sufría un tratamiento según las reglas poéticas y narrativas que definen el género. En todo caso, lo que más importa ahora al razonamiento es que la casi contemporaneidad de evento y composición nos consiente datar los romances en base al hecho histórico narrado; así es, al menos, en el caso de los contenidos en el *Cancionero musical*, como en el que mandó componer Enrique IV, y también en el de muchos otros que conservamos, o de los que tenemos noticia. Contemporáneos a los hechos narrados, por ejemplo, son seguramente los romances sobre la reanudación de la guerra de Granada, en tiempos de la minoría de edad de Juan II, así como los que tratan sobre Pedro el Cruel, que remiten al siglo anterior: desde 1353, con el romance sobre la muerte de la esposa legítima del rey, a 1369, año en que se verificó el regicidio de Montiel. Pero si queremos remontarnos a los más antiguos episodios a los que se refieren los romances conservados, deberemos señalar dos textos que se sitúan en el origen del género. El primero de ellos, el del *Prior de San Juan*, nos restituye la fecha de 1328, el año de la rebelión contra Alfonso XI de Castilla por parte de Hernán Rodríguez, prior de la orden de San Juan. El segundo nos traslada todavía más atrás, a 1312, que es el año de la muerte de Fernando IV, episodio al que está dedicado el romance. De este último existe, sin embargo, una versión, «Válasme Nuestra Señora que dizen de la Ribera», que resulta quizás de la contaminación con el texto de otro romance, dedicado

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

a Fernando III el Santo, muerto en 1252.[60] Si la hipótesis de la contaminación fuese cierta, tendríamos entonces que anticipar a la mitad del siglo XIII la primera testificación de la existencia del género, que —en caso contrario— se vería pospuesta alguna década, a principios del siglo siguiente. Antes de abandonar definitivamente el argumento, estaría bien subrayar que todo esto, mientras demuestra la existencia de los romances en torno a la fecha de los hechos históricos por ellos narrados, poco o nada revela sobre la forma en que habían sido realizados, siendo probable, más bien, que se presentasen de una forma diferente de las versiones en que se nos han conservado.

Habiendo respondido a la interrogación sobre *cuándo* nació el romancero, podemos ahora intentar satisfacer el otro, acerca del *cómo* nació; una cuestión, esta última, que, por lo que concierne a los orígenes de un género literario, no puede sino traducirse en una solicitud de mayor claridad sobre las relaciones del nuevo género dentro del sistema de géneros vigente en la época. A tal objeto, es útil referirse a otro tipo de romances, el de tema épico, del que es buen ejemplo «Yo me estaba en Barvadillo», anteriormente reproducido en la versión del *Cancionero de Romances*. Ahora bien, a propósito de algunos romances épicos, se ha apreciado que presentan una estrecha relación con los correspondientes pasajes de las crónicas; y, puesto que estas últimas se formaron a menudo de la prosificación de antiguos cantares épicos, se ha conjeturado razonablemente que los mismos romances pudieran tener su origen en los cantares, de los que derivaban por motivos de fragmentación.[61] Por lo demás, dado que los cantares, a causa de su extensión, no siempre podían ser recitados en su totalidad, no es aventurado suponer que algunos trozos, los correspondientes —por ejemplo— a los episodios más conocidos, fueran seleccionados y cantados, por los juglares o por simples aficionados, como piezas independientes,

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

60. Cf. G. Di Stefano, *Romancero*, *op. cit.*, págs. 246-248 (ed. Di Stefano, 2010, págs. 221-224); id., «Emplazamiento y muerte de Fernando IV entre prosas históricas y romancero. Una aproximación», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1988, XXXVI, págs. 879-933.

61. Para la conocida tesis, cf., al menos, R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, Americano y Sefardí). Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, vol. I, págs. 151 y ss.

esto es, como fragmentos. Pero, por muy plausible que pueda parecernos dicha reconstrucción, sería equivocado hacer derivar la génesis del romancero de una simple fragmentación de la épica, entre otras cosas porque los romances presentan rasgos tan peculiares que impiden hacerlos coincidir directamente con los fragmentos de los cantares. Habrá que pensar, más bien, que al nacimiento del género aportó una decisiva contribución el progresivo afirmarse de un nuevo gusto, que encontró expresión en las modalidades poéticas del romancero, o sea, en una peculiar combinación de los caracteres narrativos de la epopeya con los rasgos líricos de las canciones tradicionales. Y como suele ocurrir en todas las verdaderas renovaciones literarias, en las que la refuncionalización de elementos conocidos da lugar a productos totalmente inéditos, de la misma manera en la filiación de modalidades conocidas —narración épica y lírica tradicional— puede encontrarse el origen del nuevo género del romancero.

Finalmente, podemos ahora dedicarnos a considerar algunos de los aspectos formales y de contenido que más caracterizan a los antiguos romances. En realidad, ya se ha visto cómo el romance es, desde el punto de vista métrico, una composición en octosílabos dobles asonantados, cuya extensión varía notablemente, fluctuando desde alguna decena de versos, como en la totalidad de los ejemplos aquí reproducidos, hasta llegar a los diversos centenares de versos de que se compone el romance del *Conde Dirlos*. Atendiendo al fenómeno del anisosilabismo, que, sin embargo, no es muy frecuente, el verso puede variar una o dos posiciones métricas, por exceso o por defecto, respecto a las ocho posiciones del módulo de base. A su vez, la asonancia —que en el romancero trovadoresco cede el paso a la rima— puede mudar a lo largo del mismo romance, dando lugar así a unidades estróficas, con las que a veces —pero no siempre— coinciden las unidades narrativas en que es posible subdividir el relato. Otra cosa distinta es, naturalmente, la tendencia a reagrupar los octosílabos dobles en cuartetas; un fenómeno, este último, que, siendo ajeno a los orígenes del género, se impuso en una fase más tardía de su desarrollo, correspondiente a la segunda mitad del siglo XV, y que probablemente hay que poner en relación con las exigencias de la composición musical, en particular con las de la frase melódica, que acompañaba el texto iterándose cada cuatro octosílabos.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

El romance es, pues, un relato en octosílabos dobles asonantados; pero con esto no se ha dicho todavía nada sobre cuáles son las modalidades narrativas que él adopta, o por lo menos que prefiere. El romance épico sobre el nacimiento de Bernardo del Carpio constituirá nuestro punto de partida:

En los reinos de León el casto Alfonso reinava.
Hermosa hermana tenía doña Ximena se llama;
enamorárase de ella esse conde de Saldaña,
mas no bivia engañado, porque la infanta lo amava.
5 Muchas vezes fueron juntos, que nadie lo sospechava;
de las vezes que se vieron la infanta quedó preñada.
La infanta parió a Bernaldo y luego monja se entrava.
Mandó el rey prender al conde y ponerle muy gran guarda.[62]

Este romance, que —desde el punto de vista de la técnica narrativa— se presenta como el relato lineal de una serie más o menos larga de acontecimientos por parte de un narrador ajeno a ellos, representa una modalidad narrativa poco peculiar —y, en todo caso, no muy frecuente— del género. Si queremos acercarnos a la modalidad narrativa que el género favorece, debemos imaginar una historia reducida en todo caso a un episodio particular —es decir, que sea lo que los narratólogos definen como una «escena» más bien que un «sumario»—, y debemos pensar a la vez en un narrador que esté dentro del universo de los hechos contados. Ambos fenómenos pueden advertirse en el romance de la bella que va a misa:

En Sevilla está una ermita cual dizen de san Simón,
adonde todas las damas ivan a hazer oración.
Allá va la mi señora sobre todas la mejor:
saya lleva sobre saya, mantillo de un tornasol;
5 en la su boca muy linda lleva un poco de dulçor,
en la su cara muy blanca lleva un poco de color
y en los sus ojuelos garços lleva un poco de alcohol.
A la entrada de la ermita, relumbrando como el sol,
el abad que dize la missa no la puede dezir non;

62. G. Di Stefano, *Romancero*, *op. cit.*, págs. 322-323 (ed. Di Stefano, 2010, págs. 352-355).

RIEA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

10 monazillos que le ayudan no aciertan responder non:
por dezir «Amén amén» dezían «Amor amor».[63]

Y sin embargo, tampoco con este último ejemplo podemos todavía decir que nos hayamos tropezado con la modalidad narrativa más comúnmente adoptada por el romancero, el cual, en la mayor parte de los casos, más que por un testigo, prefiere hacernos escuchar una historia recurriendo al relato de su mismo protagonista, como sucede en el romance del *Prisionero*, que ya conocemos, y también en el de la desafortunada y bella Moraima, que así evoca el engaño padecido:

Yo m'era mora Moraima, morilla d'un bel catar.
Cristiano vino a mi puerta, cuitada, por m'engañar;
Hablóme en algaravía como aquel que la bien sabe:
—Ábrasme las puertas, mora, si Allá te guarde de mal.—
5 —¿Cómo t'abriré, mezquina, que no sé quién te serás?—
—Yo soy moro Maçote, hermano de la tu madre,
que un cristiano dexo muerto, tras mí viene ell alcaide;
si no me abres tú, mi vida aquí me verás matar.—
Cuando esto oí, cuitada, començéme a levantar,
10 vistiérame un almexía no hallando mi brial,
fuérame para la puerta y abríla de par en par.[64]

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Nos hallamos ya bien lejos del relato rápido y objetivo sobre el nacimiento de Bernardo, como también de aquel —si bien rico en complacencia— del amigo de la bella devota. En los últimos dos textos mencionados (*Prisionero* y *Moraima*), el relato está impregnado por una fuerte emotividad, que envuelve en un único sentimiento de participación al narrador-protagonista y al destinatario. Es verdad que, al tratarse de dos historias desventuradas, es fácil creer que la carga emotiva dependa más del tema que de la forma de la narración, pero la elección de que se cuente el evento calamitoso por medio del *yo* que lo ha padecido tiene como inevitable consecuencia la de portar directamente en el discurso el *pathos* de la historia.

63. *Ivi*, págs. 148-149 (ed. Di Stefano, 2010, págs. 96-97).
64. *Ivi*,, págs. 182-183 (ed. Di Stefano, 2010, págs. 138-140).

Un resultado análogo lo alcanzan también los romances —y son realmente la mayoría— cuyo texto está constituido por un «relato de palabras»: el de dos personajes que dialogan entre sí, por lo que la presencia del narrador resulta a menudo limitada a la función de mero introductor, como se verifica en el romance de *Doña Lambra*; o, incluso, el de un personaje único, cogido en el acto de pronunciar un monólogo, como sucede en «Alburquerque, Alburquerque», donde el rey Juan II habla delante del castillo asediado, sin ningún rastro de la presencia del narrador, o como ocurre en «Mirava de Campoviejo», donde, sin embargo, el monólogo del rey Alfonso va precedido de un fragmento que hay que atribuir a la «voz» de un narrador externo:

Mirava de Campoviejo el rey de Aragón un día,
mirava la mar d'España cómo menguava y crescía;
mirava naos y galeras unas van y otras venían:
unas venían de armada, otras de mercadería,
5 unas van la vía de Flandes, otras la de Lombardía,
essas que vienen de guerra ¡oh cuán bien le parescían!
Mirava la gran ciudad que Nápoles se dezía;
mirava los tres castillos que la gran ciudad tenía:
Castel Novo y Capuana, Santelmo que reluzía;
10 aqueste relumbra entr'ellos como el sol de mediodía.
Llorava de los sus ojos, de la su boca dezía:
—¡Oh ciudad, cuánto me cuestas por la gran desdicha mía!
Cuéstame duques y condes, hombres de muy gran valía;
cuéstame un tal hermano que por hijo le tenía;
15 d'essotra gente menuda cuento ni par no tenía.
Cuéstame veinte y dos años, los mejores de mi vida,
qu'en ti me nascieron barbas y en ti las encanescía.[65]

En los últimos romances citados, la fuerte carga emotiva, que hemos visto que era una peculiaridad del relato al ser asumido por el protagonista de la historia, se combina con el carácter teatral, que es de alguna manera connatural a la modalidad narrativa constituida por el «relato de palabras». Emotividad y teatralidad se convierten, por tanto, en los rasgos dis-

65. *Ivi*, págs. 272-273 (ed. Di Stefano, 2010, págs. 251-252).

IBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

tintivos de muchos romances, en cuyos diálogos y monólogos entrevemos, por otro lado, una doble función: son, de hecho, el último acto de la historia que se nos narra y, al mismo tiempo, el único medio con el que el destinatario llega a conocer la misma historia. Todo esto resulta más que evidente en el famosísimo romance que sigue:

—Rosa fresca, rosa fresca
cuando vos tuve en mis braços
y agora que os serviría
—Vuestra fue la culpa, amigo,
5 embiásteme una carta
y en lugar de racaudar
qu'erades casado, amigo,
que tenéis muger hermosa
—Qui vos lo dixo, señora,
10 que yo nunca entré en Castilla
sino cuando era pequeño
tan crescida y con amor,
no vos supe servir no
no vos puedo aver no.—
vuestra fue que mía no:
con vuestro servidor
él dixera otra razón:
allá en tierras de León,
y hijos como la flor.—
no vos dixo verdad no,
ni en tierras de León,
que no sabía de amor[66]

donde las réplicas del diálogo, al tiempo que concluyen una historia iniciada tiempo atrás, permiten al destinatario llegar a conocer y reconstruir la trama en la medida en que las palabras de los protagonistas lo hacen posible. Hemos tocado con ello otra categoría de la narración, a la que solemos referirnos con el término de «orden»; pues bien, se habrá comprendido que el *ordo artificialis* presente en un romance como «Rosa fresca» es la modalidad que se demuestra más congenial con el género, y que acaba resultando la más común respecto al orden lineal, del que hemos visto un ejemplo en el romance sobre el nacimiento de Bernardo del Carpio.

Si un romance como «Rosa fresca» decide comenzar el relato por el final de la historia, como, por lo demás, sucedía en el de Alfonso en Campoviejo, en estas mismas páginas hemos leído textos de romances con un principio *in media res*. Se recordará, por ejemplo, que el romance de *doña Lambra* comienza con las palabras de la mujer que hacen referencia al ultraje recibido, y termina con la promesa de venganza por parte del marido; a un comienzo *ex abrupto* le sigue un final truncado, desde el momento

66. *Ivi*, pág. 179 (ed. Di Stefano, 2010, págs. 135-136).

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

en que el texto no informa sobre las condiciones y sobre los personajes del ultraje ni notifica sobre el resultado de la venganza. En este caso, se dirá que para quienes hubieran tenido la oportunidad de escuchar el romance, no podían resultar desconocidos ni el principio ni el final de la historia completa, de la que el lamento de Lambra constituía un episodio, y que por otra parte coincidía con la leyenda épica de los *Infantes de Lara*. Aun estando las cosas exactamente así, el romance en cuestión goza de plena autonomía, en el sentido de que su comienzo *ex abrupto* y su final truncado, lejos de depender de una historia más amplia a la que remiten, están al servicio de una poética que tiene en la absoluta centralidad de los protagonistas cogidos en situaciones intensamente conflictivas, en la notable emotividad del relato y en la dramatización de los acontecimientos, sus momentos de más fuerte caracterización. Tanto es así que, recorriendo en rápida sucesión los romances hasta aquí reproducidos, podemos preguntarnos: ¿continuará el prisionero languideciendo en prisión, y qué efecto tendrá su maldición sobre el cruel ballestero? ¿El «mal villano» continuará siendo fiel a sus afectos, además de a su deberes, o terminará cediendo a las gracias físicas de la «gentil dona»? ¿Qué pasó con la bella Moraima, una vez que hubo abierto la puerta? ¿La justificación del amante de «Rosa fresca» servirá para reanudar una relación que nunca llegó a cumplimiento? Obstinarse en pretender una respuesta, equivale al rechazo a comprender este tipo de narración; aunque —hay que admitirlo— el problema no fue del todo ajeno a ciertas tendencias del género, como atestigua la versión larga del romance del *Prisionero*, y todavía mejor lo demuestra el más célebre caso de romance con final truncado, además de por su comienzo frontal, el del *Conde Arnaldos*:

¡Quién uviesse tal ventura
como uvo el conde Arnaldos
Con un falcón en la mano
vio venir una galera
5 las velas traía de seda,
marinero que la manda
que la mar fazia en calma,
los peces que andan n'el hondo
las aves que andan bolando
sobre las aguas del mar
la mañana de San Juan!
la caça iva caçar;
que a tierra quiere llegar:
la exercia de un cendal;
diziendo viene un cantar
los vientos haze amainar,
arriba los haze andar,
n'el mastel las faz posar.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

10 Allí fabló el conde Arnaldos, bien oiréis lo que dirá:
—Por dios te ruego, marinero, dígasme ora esse cantar.—
Respondióle el marinero, tal respuesta le fue a dar:
—Yo no digo esta canción sino a quien conmigo va.[67]

Junto con la reproducida aquí, existen otras versiones del romance que no solo refieren el canto mágico y misterioso del marinero, sino que se preocupan también por dar una continuación y un final a la invitación que, en el cierre de la variante breve, había sido dirigida al conde. Mucho del encanto de la historia se desvanece con la adición de los elementos que la completan; y sin embargo, aun queriendo prescindir de la cuestión de a qué versión le corresponde la anterioridad, sería equivocado afirmar que las versiones menos fragmentarias traicionan la poética del género, desde el momento en que en el romancero no escasean, desde luego, numerosos ejemplos de historias completas. El problema es otro, al tratarse más bien del hecho de que los romances pretenden captar la realidad desde una perspectiva particular, es decir, tienden, en general, a representar al individuo en un momento crucial de su propia existencia, en el acto en que —llamado a tomar una decisión, a adoptar una actitud, o a llevar a cabo cualquier otro tipo de elección— él se halla en el punto de determinar —que tenga o no conciencia de ello— su propio destino de un solo golpe. En este sentido, podemos decir que la presencia o no de un cierre completo, por más que sea un aspecto no irrelevante, no resulta, de todos modos, un elemento definitorio de la poética del género, a cuya realización —por otro lado— las técnicas narrativas hasta ahora ilustradas contribuyen en medida no superior a la de las características estilísticas, que a continuación consideraremos.

Común a toda la poesía de transmisión oral, la técnica formulística es base fundamental de la lengua con la que se expresa el romancero. Dicha técnica que, desde el punto de vista funcional, está al servicio del proceso de memorización, así como del compositivo, en ámbito estrictamente textual da lugar a amplios fenómenos de iteración, que varían sensiblemente por la entidad y la naturaleza de los elementos replicados. Están, ante

67. *Ivi*, págs. 134-135 (ed. Di Stefano 2010, págs. 82-83).

REA: MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

todo, las fórmulas generales, que resultan válidas para una misma situación y que, por eso, son utilizadas en diversos romances; algunas de ellas pueden también encontrarse en géneros de tradición oral distintos del romancero. Limitándonos a escoger los ejemplos —para este como para los siguientes fenómenos de los que efectuaremos una rápida revisión— de los textos de los romances reproducidos en estas páginas, en el mencionado tipo de fórmulas caben versos enteros como: «Llora de los sus ojos / de la su boca dezía» (Alfonso de Aragón) y «Allí habló don Rodrigo / bien oiréis lo que dirá» que, con el mero cambio de nombre, encontramos en dos de nuestros textos (*Doña Lambra* y *Conde Arnaldos*). Pero también el comienzo de *Doña Lambra*: «Yo me estava en Barvadillo», además de formar parte de la larga serie de comienzos con un *yo* en posición fuerte inicial, es una fórmula con la que arrancan algunos de los más célebres romances, entre los que podemos citar: «Yo me estava allá en Coimbra» y, con ligeras variantes en la forma verbal, «Yo me estando en Giromena», «Yo me estando en Tordesilla». Expresiones formulísticas son igualmente las que contienen los indicadores de tiempo como: «La mañana de San Juan» (*Conde Arnaldos*), o indicadores de espacio del tipo: «A la entrada de una ermita» (*La bella en misa*), que otros romances replican con el enriquecimiento de la antítesis: «A la entrada de un monte / y a la salida de un valle», «A la entrada de un puerto / saliendo de un arenal», etc. Expresiones formulísticas, por último, deben considerarse también las siguientes: «Calledes, la mi señora / vos no digades atal» (*Doña Lambra*) y «Respondióle el marinero, / tal respuesta le fue a dar» (*Conde Arnaldos*), en cada una de las cuales —por otra parte— el segundo octosílabo es en cierto modo una réplica del primero, lo que introduce a las otras formas de la iteración verbal, las que —por así decir— están dentro del texto de un mismo romance. Se habrá notado, por ejemplo, que hasta tres de nuestros romances recurren a la repetición en el comienzo: uno en el indicador temporal («Que por mayo era por mayo»), los otros dos en el apóstrofe («Gentil dona, gentil dona» y «Rosa fresca, rosa fresca»). En el último de la serie, a la reiteración del apóstrofe se une la aliteración que se extiende a todo el octosílabo doble inicial, aunque esta última figura encuentra su más vistosa aplicación —en fase inicial, al menos— en el siguiente verso: «Yo m'era mora Moraima / morilla de bel catar». Pero no

REA MATERIA PROTEGIDO POR COPYRIGHT

se piense que tales repeticiones se concentran solo en las aperturas de los romances; de hecho, basta dar una hojeada a los textos para tropezarse, dentro de ellos, con los más variados casos de iteración: de la pareja sustantivo-verbo («La caça iba a caçar»), del posesivo («vuestra fue la culpa, amigo / vuestra que mía no») o de la simple negación («no la pueden dezir non ... no aciertan responder non»). Esta densa trama de repeticiones confiere a la lengua del romancero su peculiar tono enfático y, a través de él, contribuye a dotar al relato de esa particular carga emotiva, sobre la que ya nos hemos detenido a propósito de las técnicas narrativas. Y más teniendo en cuenta que, a menudo, la iteración supera los límites de la palabra individual y se extiende a frases enteras, dando lugar a los numerosos paralelismos de construcción que observamos en la versión larga del *Prisionero* (vv. 8-10), en *Doña Lambra* (vv. 4-6), en la *Bella en misa* (vv. 5-7) y en el *Conde Arnaldos* (vv. 8-9), a los que se añaden los casos en que el paralelismo va acompañado de la antítesis, como se verifica, una vez más, en la versión larga del *Prisionero* (vv. 11-12). He mantenido para el final el romance con el lamento de Alfonso, debido a que la red de iteraciones es tan varia y densa que no excluye ningún verso de la composición. Las dos partes que lo componen —la descripción del narrador y el monólogo del rey— tienen en común el empleo de la anáfora (*mirava* y *cuéstame*), a partir de la cual se desarrollan los paralelismos de construcción (vv. 2-3, 4-5, 7-8, 13-14 y 16), a los que se suma el sostén de la antítesis desde los versos iniciales (2-4) hasta el del final: «qu'en ti me nascieron barbas / y en ti las encanescía».

Uno de los rasgos estilísticos más sugestivos del romancero está representado, de todas formas, por el uso de los tiempos verbales, que diverge vistosamente del contemplado en la norma lingüística. La desviación se nota, en primer lugar, en la abundante presencia de imperfectos y pluscuamperfectos con la antigua forma latina en *-ra*, y —en segundo lugar— por la alternancia, a menudo desconcertante por rapidez y originalidad, de los tiempos. Teniendo presente que, en no pocos casos, ambos fenómenos se han de poner en relación con las exigencias métricas (asonancias y cantidad silábica), en las demás ocasiones, aun generando efectos de sentido diferenciados, coinciden en la función de suscitar una mayor participación emotiva en el destinatario del relato. Valga como único ejemplo el de la

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

descripción de Alfonso de Aragón que contempla el mar de España, primero, y la ciudad de Nápoles, después: la larga serie de imperfectos (¡hasta quince!) es interrumpida por el presente en cuatro ocasiones, tres de las cuales conciernen a la alternancia de las naves, mientras que la cuarta y última (*relumbra*) sitúa en primer plano el castillo de Santelmo, sobre el fondo de la entera ciudad y el conjunto de los castillos.

Incluso a partir los pocos textos que ha encontrado en estas páginas, el lector se habrá dado cuenta, sin duda alguna, de que el romancero —desde el punto de vista del contenido— presenta un amplísimo abanico de temas y motivos. Quizá también estimulados por tal variedad, los estudiosos y antólogos, que a lo largo de los siglos se han ocupado del género, han renunciado raramente a proponer clasificaciones temáticas, que han acabado por acumularse en gran cantidad: desde la más cercana a nosotros, la de Menéndez Pidal, hasta remontarnos —pasando por las sugerencias de Wolf y Hofmann y de Timoneda— al primer intento de distribución por temas, que su autor, Martín Nucio, describe así en el «Prólogo» al *Cancionero de romances*:

> También quise que tuviesen alguna orden y puse primero los que hablan de las cosas de Francia y de los doce pares, después los que cuentan historias castellanas y después los de Troya y últimamente los que tratan cosas de amores pero esto no se pudo hacer tanto a punto (por ser la primera vez) que al fin no quedase alguna mezcla de unos con otros.[68]

En este pasaje pionero nos encontramos ya con dos constantes de las futuras clasificaciones: una cierta insatisfacción por los límites de la propia distribución propuesta («esto no se pudo hacer tanto a punto»); y la división en romances históricos («historias castellanas»), novelescos («cosas de amor»), carolingios («cosas de Francia y de los doce pares») y de materia clásica («los de Troya»). Se trata de categorías que volveremos a encontrar en clasificaciones menos remotas e incluso recientes, que se presentan mucho más articuladas, y que a menudo se fundamentan en un patrimonio de conocimientos mucho más vasto y metodológicamente sutil.

68. *Cancionero de romances* (Envers, Martín Nucio, [1547]).

IBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Entre los romances históricos, por ejemplo, a los que anteriormente se ha hecho referencia a propósito del ciclo relativo al rey Pedro el Cruel, o a los textos sobre la rebelión contra Alfonso XI y sobre la muerte de Fernando IV, un grupo aparte lo constituyen los llamados *fronterizos*, cuya materia la componen las luchas de frontera entre reinos musulmanes y cristianos en época medieval. Un grupo de todavía mayor autonomía está compuesto por los romances épicos, dentro de los cuales cabe distinguir entre los que tratan de épica nacional en sus varios ciclos (*Infantes de Salas*, Bernardo del Carpio, Fernán González, el Cid, el asedio de Zamora) o de épica francesa. Estos últimos dan lugar a los romances carolingios, pero puesto que muchos de ellos se remontan, más que a los cantares de gesta, a un diferente tipo de relatos, siempre ambientados en la corte de Carlomagno, es habitual separar los carolingios de matriz épica de los de tipo novelesco. Problemas análogos surgen para aquellas categorías de romances que, en relación con la materia, sacan sus temas de la historia de la antigüedad griega y romana, o bien se inspiran en los textos bíblicos. De todas formas, aun prescindiendo de la inclusión de otras categorías temáticas en los romances llamados novelescos, estos últimos, además de representar el tipo más difundido en los siglos XV y XVI, se presentan también como los más numerosos y, en conformidad con la gran variedad de los temas que tratan, tienen sus orígenes en las fuentes más heterogéneas: folklore europeo, canciones y *fablieux* franceses, lírica ibérica, etc. A pesar de la utilidad —y, quizás también, la inevitabilidad— de tales clasificaciones temáticas, es evidente que se basan en criterios que a menudo adolecen de coherencia y de suficiente eficacia, por lo que casi uno se siente tentado a reducir todas las clasificaciones a una única oposición entre temas con fundamento en la realidad histórica y temas de invención literaria o no, con la convicción de que, en sustancia, el romancero —como ha afirmado en bella síntesis Di Stefano— «en sus microsecuencias reinventa tipos y motivos extraídos del variado cosmos literario medieval o de la contingencia histórica»;[69] y, quizás, incluso esta doble categoría pudiera resultar excesiva, si se tiene en cuenta la más que razonable observación del mencionado estudioso, a saber, que «en cuanto a transfiguración y novelización, conven-

69. G. Di Stefano, *Introducción* a *Romancero*, ed. Taurus, *op. cit.*, pág. 50.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

dría decir que todo el romancero es novelesco, incluso el histórico y noticiero con mejores fundamentos documentales».[70]

4. LA POESÍA RELIGIOSA

Hasta el último cuarto del siglo XV, la literatura religiosa estaba constituida, en su mayor parte, por obras hagiográficas: vidas de santos y milagros marianos, a los que se añadían largas composiciones poéticas sobre temas como el de los siete pecados capitales, o bien breves líricas dedicadas mayormente a la Virgen. En las dos últimas décadas del siglo XV, dicho panorama estaba destinado a una rápida y radical renovación, puesto que también en la literatura española —aunque con retraso respecto al resto de las literaturas europeas— comenzó a circular un diverso tipo de obras religiosas. En el espacio de unos pocos años, en efecto, vio la luz un abundante grupo de obras en verso, casi todas dedicadas a la pasión y a la vida de Cristo, que terminó por imponer un nuevo modelo de literatura religiosa: el largo poema narrativo sobre una parte de la vida de Cristo, por mucho que entre sus variantes encontrase un lugar también la composición de dimensiones más reducidas, que se limitaba al relato de un único, aislado episodio. La significativa innovación formal, por lo demás, no puede considerarse separada de una renovación más general de la espiritualidad de fin de siglo.

La atención centrada en la figura de Cristo que, al comportar la parcial superación de la literatura mariana, proponía la *imitatio Christi* como «via regia» para alcanzar la intimidad con Dios; el retorno al texto bíblico, al de los Evangelios en particular, con el consiguiente rechazo de muchas tradiciones apócrifas; la tendencia antiespeculativa, o sea, el pronunciado carácter antiintelectual, que se concretizó en una actitud de escepticismo con referencia a la teología escolástica; y, por último, la insistencia en la

70. La última cita está sacada del capítulo de Di Stefano sobre el *Romancero*, de próxima publicación en V. García de la Concha, *Historia de la literatura española*, Madrid, Espasa-Calpe. Agradezco al autor por haberme permitido leer anticipadamente su excelente aportación de síntesis.

RDA MATERIA PROTEGIDO POR COPYRIGHT

vida espiritual, entendida como una dimensión interior y subjetiva del individuo, que llevó a ejercer su facultad sobre la esfera afectiva del hombre, el cual era empujado también a asumir una posición de desapego del mundo y de sustancial ascetismo: todos estos son elementos que encontraremos, en diversa medida, en las obras que nos disponemos a tomar en consideración, y son también los rasgos destacados de una renovada espiritualidad que, con la denominación de *devotio moderna*, desde el originario círculo del flamenco Geert de Groote se había ido difundiendo, primero, en los Países Bajos, y luego, paso a paso, en el resto de Europa: en Alemania, Francia, Italia, hasta imponerse en la misma España del cardenal Cisneros.

Y sin embargo, sobre la difusión de la *devotio moderna* en España se han suscitado dudas suficientemente motivadas, al menos por lo que concierne al periodo anterior a la traducción de la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, que el fraile franciscano Ambrosio Montesino llevó a cabo en 1501, y que en cuatro gruesos volúmenes vio la luz en Alcalá dos años después. Por lo demás, aun queriendo prescindir de la fecha tardía de la traducción, ha sido señalado que es la presencia de la misma obra latina de Ludolfo la que resulta escasamente documentada en España hasta el último tramo del siglo xv, y ello, tanto por lo que se refiere a manuscritos y ediciones, como a las claras referencias que atestigüen su circulación. Y dado que la composición y la publicación de algunas de las obras que más contribuyeron a la renovación de la literatura religiosa —para entendernos, las de Mendoza, del Comendador Román, de Diego de San Pedro y del mismo Montesino— se sitúan todas a este lado de la última década del siglo o, al máximo, al comienzo del siguiente, no resulta descabellado haber conjeturado que la renovación de la espiritualidad y, al mismo tiempo, de la literatura religiosa española fuera menos deudora de la *devotio moderna* de lo que fue respecto a otras tradiciones culturales, más o menos emparentadas con ella. Aunque brevemente, vale la pena ahondar algo más en el asunto.

Comencemos precisando que, si se debe excluir que la *devotio* transpirenaica ejerciera un influjo cierto y constante en la espiritualidad española del siglo xv, lo que se verificó solo a comienzos del siglo sucesivo, es, sin embargo, igualmente verdad que no faltan elementos para afirmar que las obras espirituales de los flamencos debían de ser, de alguna manera, cono-

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

cidas en España ya en las últimas décadas del mismo siglo. Pero, aparte de esto, conviene no descuidar el hecho de que la vasta corriente conocida como *devotio moderna* resulta ser algo muy complejo y diversificado en su desarrollo europeo, entrelazándose a menudo con movimientos espirituales afines a ella, y que, especialmente en los países de la Europa meridional, tuvieron una evolución autónoma. Uno de estos movimientos, que representó un papel fundamental en la renovación española de finales del siglo xv, fue el franciscanismo de la Observancia. Este presentaba más de un punto de contacto con la *devotio moderna*, con la cual, por ejemplo, coincidía en el cristocentrismo; en la insistencia en la humanidad de Cristo como principio de espiritualidad; en el rechazo de la teología, en función de una espiritualidad eminentemente práctica y afectiva; y, por último, en el desprecio del mundo y en la corrección ascética de los vicios y de las vanidades mundanas. Desde esta perspectiva, cabe subrayar que dos de nuestros mayores autores, Mendoza y Montesino, pertenecieron a la orden de los franciscanos reformados.

En cuanto a los textos concretos que fueron la base de la renovación, ya hemos recordado que la obra de Ludolfo de Sajonia tuvo una difusión tardía, en la versión original, y que la traducción en español se remonta a años todavía más posteriores. Sin embargo, es necesario considerar que, en la construcción de su obra, Ludolfo juntó materiales ya existentes, haciendo uso a menudo de la incorporación directa de las fuentes. Entre estas últimas no podemos no recordar las *Meditationes Vitae Christi*, una obra compilada a principios del siglo xiv por un anónimo franciscano italiano, y que tuvo una influencia decisiva en el arte del siglo xv y en toda la literatura religiosa. Con esto se quiere evidenciar el hecho de que, en el campo de la literatura religiosa mucho más que en otros ámbitos, las relaciones textuales son a menudo difíciles de determinar con exactitud, a causa de la extraordinaria complejidad de las interrelaciones existentes entre los libros de la época. Lo que comporta que, así como una coincidencia textual entre una de nuestras obras y la *Vita Christi* de Ludolfo no tiene por qué remitir necesariamente a una relación directa entre los dos textos, sino que podría más bien explicarse con la relación con una de las fuentes de Ludolfo, por ejemplo las mencionadas *Meditationes*, del mismo modo, en un plano más general, la identidad de elementos permite que nos remontemos a

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

la conexión que nuestras obras mantienen con la vasta área de literatura devota constituida por manuales de confesión, libros de horas, colecciones de ejemplos, etc. En este sentido, de particular importancia resulta la predicación mendicante, entendiéndola ya sea como recopilaciones de homilías, ya como textos de los que los predicadores se valieron para su preparación. No es casual que los dos poetas ya mencionados, Mendoza y Montesino, fueran predicadores de los Reyes Católicos. Un pasaje de Keith Whinnom nos ayuda a comprender mejor el papel del franciscanismo y de la predicación mendicante:

> Con el advenimiento de los franciscanos, el acento con respecto al misterio de la Encarnación se traslada del Dios remoto y terrible de la temprana Edad Media al Hijo de Dios hecho hombre, al Niño en los pechos de su madre, al Hombre atormentado y sangriento, al «vir dolorum sciens infirmitatem» (*Isaías*, 52.3); y en la atmósfera cargada de emoción de la predicación mendicante, que insiste en el Amor y en el Verbo hecho hombre, que nos avisa de la inminencia de Dios, la formalidad y el temor templado apenas tienen importancia. Las emociones que trata de despertar la predicación franciscana son la ternura, el espanto, el amor, la compasión, la alegría, y estas emociones triunfan del decoro.[71]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

El pasaje del hispanista británico servirá también para introducir un nuevo aspecto, que hasta ahora hemos descuidado del todo. Si probamos a sustituir la referencia al franciscanismo y a la predicación mendicante con la que concierne a nuestra poesía religiosa, resulta evidente cómo desde su doble intento: el de centrarse, por un lado, en la humanidad de Cristo, y, por el otro, en el estímulo emotivo, se derivan, además de una serie de operaciones en el plano ideológico y estructural, también determinadas opciones en el plano estilístico. De hecho, la poesía religiosa de finales de siglo, por mucho que con frecuencia se sirva de algunas formas de estilo elevado como el léxico culto, los *exempla* de tipo erudito, las metáforas y las comparaciones de origen libresco, recurre más a menudo a un género de

71. K. Whinnom, «El origen de las comparaciones religiosas del Siglo de Oro: Mendoza, Montesino y Román» (1965), en id., *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Select Essays*, eds. A. Deyermond *et alii*, University of Exeter Press, Exeter, 1994, págs. 88-89.

comunicación más simple y directo que se considera más conveniente, entre otras cosas porque es capaz de suscitar en mayor grado un particular tipo de emociones, como el mismo Montesino parece advertir en los siguientes versos:

que lágrimas son mejores
en tal caso que alto estilo,
pues con ellas los colores
y retórecos primores
son pabilo[72]

y como otro de nuestros poetas religiosos, Juan de Padilla, al menos en las intenciones, declara en su *Retablo de la Vida de Cristo*:

> cómo la vida de Cristo se debe escribir simple y devotamente, sin los altos estilos de los oradores y vanos poetas.[73]

Al rechazo del estilo ornamentado, el *sermo artifex*, de la teoría retórica medieval, los nuevos poetas religiosos hacen corresponder, en sus elecciones, la elaboración de un estilo que se caracteriza por la introducción de símiles, que ponen, una al lado de otra, la realidad cotidiana y la espiritualidad religiosa; por el recurso a ejemplificaciones basadas también ellas en la realidad cotidiana; y por el uso de refranes y expresiones coloquiales. Siguiendo este camino, era inevitable que dichos poetas terminaran por encontrarse con la poesía tradicional que —como sabemos— precisamente por los mismos años recibía la atención de las clases cultas y se rescataba de la transmisión oral. Y así, en las largas composiciones narrativas sobre la vida de Cristo, de vez en cuando nos encontramos con breves segmentos textuales que adquieren la forma del romance o del villancico, o bien, como sucede en otros casos, es al romance al que automáticamente se le confía el relato de un particular episodio de la vida de Cristo.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

72. J. Rodríguez Puértolas, *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1987, pág. 108.

73. J. de Padilla, «Retablo de la Vida de Cristo», en R. Foulché-Delbosc, *Cancionero Castellano del siglo XV*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1912, vol. I, n. 161.

Una de las primeras obras de la nueva literatura religiosa son las *Coplas de Vita Christi*, que el franciscano Íñigo de Mendoza compuso, en una primera redacción, en la época de Enrique IV, entre 1467 y 1468. En esta fase, el texto muestra claras huellas de la desordenada situación política de aquellos años. El relato de la infancia de Jesús resulta, de hecho, a menudo interrumpido por extensas y violentas digresiones de carácter político, en las que el autor, arremetiendo contra la inmoralidad y la corrupción de la corte, denuncia las culpas de los nobles, sin ahorrar ni siquiera al monarca y sus responsabilidades. Por lo demás, fray Íñigo, que había nacido en Burgos poco después de 1424, tenía un óptimo conocimiento directo de la vida de corte, por haber sido durante mucho tiempo un asiduo frecuentador. Él, en efecto, pertenecía a la mejor nobleza castellana, al descender, por parte de padre, de los Mendoza, y por línea materna, de los Cartagena, una familia de renombrados orígenes judíos. En la segunda redacción, poco posterior a la primera, los violentos ataques contra la nobleza y la monarquía desaparecieron y, más en general, las partes dedicadas a la crítica social y política sufrieron un proceso de revisión, cuyo resultado les imprime una mayor templanza. La tercera redacción, la definitiva, fue publicada en Zaragoza en 1482, y está formada por 394 coplas reales, a lo largo de las cuales a la historia de la infancia de Jesús, desde la Anunciación hasta la matanza de los Inocentes, se entrelazan frecuentes digresiones moralistas y didácticas, con una extensión global por lo menos equiparable a la parte narrativa. El relato de la vida de Cristo, que sigue principalmente las fuentes evangélicas de Lucas y Mateo, resulta por eso constantemente interrumpido con digresiones que, aun respondiendo a una única voluntad moralizadora, pueden ser esencialmente atribuibles a dos componentes: el de la crítica social (desde las amonestaciones polémicas respecto a las mujeres y a la escasa devoción, a las invectivas contra los potentes, los males del tiempo, los ídolos de los cristianos), y el reconducible a un planteamiento ejemplificativo-didáctico, que —como ha sido señalado— remite a su vez a un «esemplarismo biblico», por un lado, y a «una sorta di enciclopedismo documentario di stampo patristico-scolastico»,[74] por

74. M. Massoli, *Studio introduttivo*, en Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero*, ed. de M. M., Editrice D'Anna, Mesina-Florencia, 1977, pág. 65.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

otro. Estos fragmentos, además de presuponer una gran familiaridad por parte de los mismos lectores con el Antiguo Testamento, muestran cómo el autor tenía una cierta práctica de lectura con los textos patrísticos, Boecio y, naturalmente, los escritores españoles del siglo xv. En cuanto a la relación con la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, un profundo conocedor de la obra de Mendoza ha admitido que no es posible descartar del todo la idea de una influencia directa y que, aun teniendo en cuenta el común transfondo religioso y doctrinal, «las coincidencias entre las dos *Vidas* no son menos preciables».[75]

A los núcleos narrativos y a los mensajes edificantes se deben añadir, luego, algunas partes más breves, destinadas al entretenimiento: «para poder recrear, / despertar y renovar / la gana de los lectores»;[76] y son precisamente estas partes las que han sido consideradas entre los mejores resultados poéticos de la obra, y ciertamente entre los trozos más conocidos de ella. En primer lugar, se recordará un largo fragmento con la aparición del ángel a los pastores, que da lugar a un *dialogus pastorum* rico de expresiones lingüísticas populares. El fragmento, que presenta las características de una auténtica farsa, es importante también porque constituirá el modelo en el que se basarán los posteriores autores de *autos de Nacimiento*, entre ellos Juan del Encina. Entre los trozos de entretenimiento, además de un grupo de canciones que hacen las veces de coros angélicos con las alabanzas a la Virgen, encontramos también un romance y una desfecha, que glosa *a lo divino* un estribillo, atestiguado en la lírica tradicional de tema amoroso: «Eres niño y as amor; / ¿qué farás quando mayor?».[77] No es este el único caso de *traslatio a lo divino*, puesto que, en el cuadro de la Adoración de los Magos, leemos la glosa de *Tan ásperas* (cc. 247-249), una canción tradicional erótico-profana, cuya difusión debió de ser considerablemente amplia, desde el momento en que se encuentran ecos en diversos autores. En algunos de estos casos, se trata de una recuperación de metros populares, que forma parte del fenómeno más general de la fusión de elementos

75. J. Rodríguez-Puértolas, *Introducción*, en Fray Íñigo de Mendoza, *Cancionero*, ed. de J. R. P., Espasa-Calpe, Madrid, 1968, pág. XXVIII.

76. Fray Íñigo de Mendoza, *Coplas de Vita Christi*, ed. Massoli, *op. cit.*, pág. 174, c. 156.

77. *Ivi*, pág. 155, c. 101.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

cultos y populares, en que consiste la cifra más auténtica de la obra de fray Íñigo. En efecto, en el plano estilístico, al léxico culto y a las metáforas y a los *exempla* que provienen del ámbito erudito, el texto de Mendoza suele acompañar las expresiones populares, las frases proverbiales, y los abundantes símiles impregnados de llamativa cotidianidad como, por ejemplo, el que compara la mente humana, ante el misterio de la Encarnación, con el mosquito bregando con una enorme cuba de vino:

¡Oh sancto vientre bendicto!,
quanto de ti yo magino
y todo lo que es escripto
es quanto lieva un mosquito
de muy grand cuba de vino,
que nunca le haze mella
aunque beva cuanto pueda,
sy mill vezes entra en ella,
él sale borracho della,
mas ella llena se queda.[78]

RDA: MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

En conclusión, es evidente la complejidad de la construcción de la obra de Mendoza, sea por la unión de elementos cultos y populares, sea por la elaborada estructura que, en el constante entramado de parte narrativa y aparato didáctico-edificatorio, no renuncia a conceder un cierto espacio ya a las invectivas satíricas, ya a los breves paréntesis de entretenimiento. Nos equivocaríamos, de todas formas, si nos detuviéramos en la constatación de la heterogeneidad de las formas, sin esforzarnos por reconocer un preciso diseño compositivo que mantiene unida la obra, y que podría individuarse en el género del sermón, según la hipótesis avanzada por el ya mencionado Whinnom, para quien las *Coplas* de Mendoza deben considerarse «a series of versified sermons».[79] Una propuesta que ha sido retomada, entre otros, por el editor italiano del poema mendociano, del que —en bella síntesis— se afirma que «altro non

78. *Ivi*, pág. 132, c. 41.

79. K. Whinnom, *The Supposed of Sources of Inspiration of Spanish Fifteenth-Century Narrative Religious Verse* (1963), en id., *Medieval and Renaissance*, cit., pág. 65.

sarebbe che un lungo sermone, una predica versificata, il cui messaggio si fonda sulle istanze di radicale rigenerazione dei valori cristiani nella tormentata situazione politico-sociale del tempo e nella cui articolazione interna la storia della vita di Cristo non rappresenta che il logico movente esemplaristico».[80]

A una parte de la vida de Cristo, la Pasión, son dedicadas la *Pasión trovada*, que Diego de San Pedro compuso probablemente en los años setenta, y las *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, cuyas tres partes tuvieron tiempos de composición distintos: el autor, el Comendador Román, escribió, en efecto, la *Cena* y la *Pasión* en los primeros años ochenta, y la *Resurrección* en la segunda mitad de la década. En su obra, San Pedro sigue el relato de los cuatro Evangelios, consiguiendo a veces mantenerse tan sorprendentemente fiel al original, que los únicos alejamientos que se pueden cotejar con respecto al modelo son los debidos a las inevitables exigencias métricas, aunque muy a menudo recurre a la técnica de la amplificación, como sucede —por ejemplo— en el relato de la Crucifixión, donde hasta siete estrofas (170-176) dilatan en exceso el rapidísimo relato evangélico: «crucifixerunt eum». De este modo, la descripción se enriquece de detalles espeluznantes, cuyo efecto llega a generar en el lector un fuerte sentimiento de horror por los sufrimientos padecidos por Cristo. Léanse, como ejemplo, los versos que se demoran en el acto de clavar las manos:

[...]
y un gruesso clavo metieron
por la mano y agujero.

Y tales golpes le dieron
porque estuviesse bien fuerte,
que sus nervios se encogieron
y aquellos dolores fueron
más mortales que la muerte[81]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

80. M. Massoli, *Studio introduttivo*, *op. cit.*, pág. 67.

81. D. de San Pedro, *La Passión trobada*, en *Obras completas*, ed. D. Sh. Severin y K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1979, vol. III, pág. 184, cc. 171-172.

pero como la otra mano no llegaba al punto en que debía ser traspasada, he aquí que

a la moñeca le ataron
sogas de donde tiraron
porque la mano llegasse.

Pues para bien la llegar
a do estava el agujero,
deves, peccador, pensar
lo que podié redundar
de caso tan lastimero;
que como rezio tiraron
por vengar allí sus sañas,
sus pechos descoyuntaron,
las ternillas le sacaron,
penetraron sus entrañas.[82]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Tampoco hay ninguna duda, más allá del ejemplo expuesto, de que San Pedro, más que cualquier otro poeta de la época, ha insistido en los truculentos detalles del relato de la Pasión, con el fin de suscitar en el lector una participación emotiva de dolorosa angustia por las dramáticas crueldades que Jesús tuvo que padecer. Al proponerse, pues, suscitar la reacción emotiva del lector, San Pedro ha construido un texto que está exento de pretensiones intelectuales: no por casualidad, se reduce solo a la narración (diálogo y acción esencial), evitando cualquier tipo de interrupción, ya sea de carácter didáctico-edificatorio, o de otra naturaleza, como los abundantes símiles que constelaban las *Coplas* mendocianas. En suma, a través de la exclusiva narración dramática, confiada sobre todo a los diálogos, San Pedro realiza aquella *contemplatio humanitatis Christi*, que es la base fundamental de la tradición franciscana y mendicante, y a las que también están dirigidas las *Meditationes Vitae Christi*, un texto con el que la *Pasión trovada* muestra tener más de un punto de contacto. Por ejemplo, a propósito de las numerosas amplificaciones a las que San Pedro sometió la fuente evangélica, ha sido observado que él no recurrió a los evangelios

82. *Ivi*, pág. 185, cc. 173-174.

apócrifos, sino que siguió el método de las *Meditationes*, de las que muy probablemente se valió no tanto por vía directa, cuanto a través de la mediación de textos intermedios. También desde el punto de vista estilístico, el autor demuestra la máxima coherencia, optando por un lenguaje simple y directo, apropiado al tipo de lectores y oyentes a los que pretendió dirigirse. En efecto, a diferencia de otros autores religiosos que, como Mendoza y Román, escribieron para lectores cortesanos, e incluso reales, San Pedro operó una elección destinada al gran público. No sorprende, por tanto, que su *Pasión* obtuviera, a lo largo de casi cuatro siglos, un extraordinario éxito.

Limitadas a los momentos finales de la existencia terrena de Jesús: Cena, Pasión y Resurrección, son también las *Coplas* del Comendador Román, que el autor dedicó a la pareja real con una larga introducción de una veintena de estrofas donde, dentro del más amplio intento celebrativo de la Monarquía, y en los esquemas de la exhortación y de la profecía (estr. VI-XIII), el motivo religioso y el político se hallan íntimamente unidos en la invitación a los Reyes Católicos a la conquista de Granada y Jerusalén, para contribuir así al triunfo de la fe, y a la puesta en marcha de una política de unificación religiosa de España. Al identificar a Fernando con el *encubierto* de la profecía de San Isidro, Román individua en el monarca a aquel que

> [...] deshará sin fortuna,
> por su Dios,
> la sinoga y la mezquita
> y hará las leyes una
> como vos.[83]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Quizás, y ello debido también a que fueron escritas en momentos distintos dentro del arco temporal de la última década del siglo —como ya se ha dicho—, a las tres partes que forman las *Coplas* les cuesta recomponerse en un conjunto perfectamente unitario, como ya se evidencia, además de por otros aspectos, a partir de la solución métrica adoptada, don-

83. Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, ed. G. Mazzocchi, La Nuova Italia, Florencia, 1990, pág. 92, estrofa VII.

de las décimas de la *Cena* alternan con las coplas de 11 versos (quintilla + sextilla de pie quebrado) de las otras dos partes. En el relato de la vida de Cristo, el Comendador Román ha seguido sustancialmente los Evangelios canónicos, de los que ha utilizado los cuatro textos, con una «tecnica di composizione musiva»[84] que, según el episodio, recurre a varias modalidades de realización; y, a pesar de ello, más que otros autores del género (San Pedro, por ejemplo), se ha valido de las leyendas apócrifas. En cuanto a la estructura, respecto al texto de la *Pasión trovada*, reducido —como sabemos— solo a la narración, el relato de las *Coplas* resulta interrumpido por continuas digresiones, pero que, a diferencia de lo que se verificaba en la *Vita Christi* de fray Íñigo, se sustraen a cualquier propósito didáctico-edificatorio, y tienden más bien a estimular la participación emotiva del lector. Tal es seguramente el caso de los abundantes *exempla* y símiles de que está salpicado el relato, o de las todavía más numerosas exclamaciones que, a través de la vibrante voz del *autor*, introducen pausas reflexivas con la intención de arrojar luz sobre los hechos narrados y, al mismo tiempo, de indicar al lector el camino de la meditación. Así, entre los muchos ejemplos posibles, justo en medio del relato de la leyenda apócrifa del ciego Longinos, presente en el *Evangelio de Nicodemo*, inmediatamente después de haber citado una profecía de Isaías y poco antes de la comparación con el pelícano, he aquí que se introduce la exclamación del autor que induce a la meditación sobre el costado traspasado de Cristo:

¡Oh costado, nuestra llave,
remedio de nuestro lloro
que se hereda,
que por sernos más süave
sacaste de tu tesoro
lo que queda![85]

Relatos de la Infancia y Pasión de Cristo, a su vez continuamente interrumpidos por exclamaciones, plegarias, *exempla* y símiles, encontramos

84. *Ivi*, pág. 49.
85. *Ivi*, pág. 139, estrofa CLXXXVI.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

también entre los poemas que el franciscano Ambrosio Montesino publicó en su *Cancionero*, una recopilación publicada en 1508 que contenía poco más de treinta composiciones, una decena de las cuales, por otra parte, ya presentes en las *Coplas*, que el autor había dado a la imprenta casi un cuarto de siglo antes. Solo que, junto con este tipo de composiciones más extensas, el cancionero daba amplio espacio a romances y a glosas de canciones profanas que, en el esquema de la *vuelta a lo divino*, atestiguan el profundo interés del autor por la recuperación en el ámbito de poesía religiosa de géneros y formas de la lírica tradicional, siendo en eso asociado con el cofrade Íñigo de Mendoza y, en parte, al Comendador Román. Así, en uno de los ocho romances de tema religioso, el del dolor de María por la prisión del hijo que comienza:

En Betania estaba sola
la reina celestial,
sospirando por su hijo,
rey eterno y temporal[86]

el lector podía, si no reconocer un *contrafactum*, al menos advertir ecos del famoso «Romance de doña Alda», mientras que no le quedaba ninguna duda acerca de la precisa relación con un texto profano, en cuanto se disponía a leer una composición que la misma rúbrica introductiva declaraba que era una versión *a lo divino* de la canción popular «¡Oh, castillo de Montánches!»:

¡O castillo de Montanges,
por mi mal te conocí!
¡Cuitada de la mi madre
que no tiene más de a mí!

¡Oh, columna de Pilato!
el dolor que en ti sentí
ha medio muerto a mi madre,
que no tiene más que a mí![87]

Por otra parte, el hecho que de las rúbricas resulte que muchos de estos poemas fueran escritos por el autor a petición de diversos nobles de corte

86. J. Rodríguez Puértolas, *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, *op. cit.*, págs. 192-193.

87. *Ivi*, págs. 248-249.

PDA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

constituye el más claro indicio de cómo el gusto por lo popular unido al interés por la versión *a lo divino* ya habían penetrado y se habían difundido ampliamente en los ambientes cortesanos. En la corte de los soberanos, por lo demás, fray Ambrosio debió de estar presente desde el principio de los años ochenta, aunque su actividad solo es testimoniada desde 1492; y, a la luz de las relaciones que mantuvo con exponentes de la nobleza y altas personalidades eclesiásticas, es seguro que tuvo que ocupar en ella una posición para nada marginal. Sostenido por el favor de la reina, al haber sucedido al famoso fray Hernando de Talavera en el cargo de confesor real, y compartiendo el de predicador con el propio Íñigo de Mendoza, fue por mandato del rey Fernando por lo que Montesino vulgarizó primero la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia, de la que ya se ha hablado, y revisó después la versión castellana de los textos bíblicos contenidos en los *Evangelios* y *Epístolas*, que Gonzalo García de Santa María con propósito devoto había llevado a cabo algunos años antes para uso de un público seglar. Cuando la misma revisión de los *Evangelios* y *Epístolas* se volvió a proponer en la segunda edición zaragozana de 1525, poco más de una década después de la muerte de Montesino, presentaba una interesante novedad: habían sido incorporados, en efecto, los sermones que muy probablemente el propio fraile había pronunciado como predicador real, y en los que —ha sido señalado— «la oratoria de fray Ambrosio ni cultiva el fervor ni se propone como meta primera el fomento de la devoción»,[88] en neto contraste, por eso, con su propia poesía, donde es la dimensión sentimental de las personas y de los sucesos evangélicos la que conquista una centralidad absoluta, con el fin de suscitar en el lector una participación emotiva, y de inducirlo por este camino a asociarse a la escena representada mediante la contemplación. Las «Coplas del infante y el pecado», que en gran parte de su extensión no son más que una disputa entre el Niño Jesús y el Pecado, en la que se concretiza el significado teológico del Nacimiento de Cristo, se cierran con una serie de estrofas, donde el contenido teológico se somete además a un proceso de popularización mediante la contemplación de una escena de íntima familiaridad, la de la madre que amamanta al hijo,

88. A. M. Álvarez Pellitero, *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1976, pág. 78.

REA MATERIA PROTEGIDO POR COPYRIGHT

como muestra la siguiente estrofa de las casi cuarenta que componen la serie:

> Ya los toma, ya los dexa
> los pechos con gestos bellos;
> ya se ase a la madexa
> que su madre ha de cabellos;
> gorjea y estira dellos,
> como ruiseñor en prado.[89]

En comparación con los autores hasta ahora considerados, en cuyas obras el relato de la vida de Jesús se limitaba al máximo a algunos de sus episodios, imponente debió de parecer el *Retablo de la Vida de Cristo*, que no solo abarcaba la entera existencia del Redentor, sino incluso iba más allá porque, en lugar de detenerse en los acontecimientos de la Redención y Ascensión, proseguía con el relato de los primeros hechos de los Apóstoles, su dispersión y el Pentecostés, hasta concluirse en una perspectiva apocalíptica, de acuerdo con la *Vita Christi* de Ludolfo de Sajonia que, junto con los Evangelios —naturalmente—, era una de las fuentes principales de la obra, tal y como explícitamente declara el autor. La señalación de dicha fuente, por lo demás, no constituía un caso aislado, dado que, cada vez que el pensamiento expresado se modela según una forma recibida, el autor se encarga de indicar al margen la fuente utilizada, siguiendo en ello el ejemplo de Santo Tomás en la *Catena aurea*. Autor del *Retablo* era el sevillano Juan de Padilla, un fraile cartujo que, nacido en 1467, había sido ordenado a los veintiséis años en el convento de Nuestra Señora de las Cuevas, donde murió en 1520 ejerciendo el cargo de prior. En el convento covitano Padilla, conocido como *el Cartujano*, se había entregado casi una década a la composición del *Retablo* que, terminado en diciembre de 1500, y dado a la imprenta con un lustro de retraso, se convirtió bien pronto en un libro muy popular, tal y como lo testifican las numerosas ediciones en el plazo de unos pocos años posteriores a la publicación. A modo de un retablo, al que por lo demás el título alude directamente, la

89. J. Rodríguez Puértolas, *Cancionero de fray Ambrosio Montesino*, *op. cit.*, pág. 227, vv. 654-659.

PBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

vida de Cristo era narrada en una larga serie de cuadros que se articulaban en cuatro tablas, correspondientes por número a los Evangelios, y a los ríos del Paraíso terrenal. Respecto a las obras de los anteriores autores, la diversidad del *Retablo* no se limitaba a la mayor exhaustividad de la materia tratada, sino que se reflejaba —todavía más declaradamente— en la selección del modelo poético adoptado, el cual, sea por la elección métrica (la octava de arte mayor), sea por las soluciones estilísticas empleadas, se remitía al prototipo de la epopeya culta, el *Laberinto* de Juan de Mena. Son estas las razones por las que —al menos desde los tiempos de Amador de los Ríos— sobre Padilla pesa un juicio de anacronismo, que solo recientemente ha sido revisado en favor de una conciencia más madura por parte de nuestro autor de «militare per un umanesimo cristiano opposto a quello paganeggiante»;[90] una posición en virtud de la cual la obra sobre la vida de Cristo llegaría a situarse, también ella, en el surco de la renovada exégesis evangélica. En cuanto a la obra sucesiva, *Los doce triunfos de los doce Apóstoles*, que se publicó tres años después de haber sido terminada en 1518, no es difícil reconocer cómo el autor, junto a las numerosas confirmaciones, ha introducido en ella novedades no superficiales. En sustancia, el modelo poético ya experimentado en el *Retablo* no resulta desmentido, aunque a los caracteres sobresalientes, a los que se ha aludido brevemente, se añaden ahora la adopción de la forma de la visión ultramundana y el recurso al poema alegórico de tipo dantesco, dos elementos a través de los cuales la tutela ejercida por el *Laberinto* de Mena sobre la creación poética de Padilla está destinada, de todas formas, a aumentar. Paralelamente, respecto al tema se continúa en el ámbito de la materia sagrada, al consistir el objeto declarado del poema en la narración de la vida de los apóstoles; y, sin embargo, tal argumento no agota para nada la totalidad de la obra, en la que el peso de la erudición se hace evidente por el tratamiento de los argumentos cosmográficos, históricos y científicos, al lado de los bíblicos. A tal planteamiento no puede, lógicamente, permanecer ajena la arquitectura del poema que, en efecto, alcanza un notable nivel de complejidad, al estar construida sobre la base de

90. J. de Padilla (el Cartujano), *Los doce triunfos de los doce apóstoles*, ed. E. Norti Gualdani, Editrice D'Anna, Mesina-Florencia, 1975, vol. I, pág. 67.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

una densa red de correspondencias entre los apóstoles, los profetas, los meses y los signos zodiacales, en la que actúa de común denominador el número doce. De esta manera, la decisión de hacer una poesía culta destinada en prevalencia, si no exclusivamente, a los doctos, permite al *Cartujano*, por un lado, la recuperación de la cultura profana, de cuyo rescate debería de todos modos encargarse la interpretación alegórica, y, por otro lado, le consiente la confirmación de un estilo elevado y complejo, no lejano del ya ensayado en el *Retablo*.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

HISTORIAS DE CABALLEROS Y AMANTES

1. EL «AMADÍS DE GAULA» Y LAS NOVELAS DE CABALLERÍAS

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

En 1508, en Zaragoza, se publican *Los cuatro libros del virtuoso caballero Amadís de Gaula*, de Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de la ciudad de Medina del Campo.[1] En el prólogo el autor informa a sus lectores de haber corregido «estos tres libros de Amadís, que por falta de los malos escriptores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían, y trasladando y enmendando el libro cuarto con las Sergas de Esplandián su hijo, que hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto».[2] Según esto, para los primeros tres libros Montalvo se habría limitado a repulir el texto de un *Amadís* primitivo del que, en verdad, no faltan testimonios desde la mitad del siglo XIV en adelante. Es posible, de todas formas, que la más antigua redacción del *Amadís* se remontase al final del siglo XIII o a los comienzos del XIV, mientras que en base al testimonio de Pedro Ferruz, un poeta del reinado de Enrique II, podemos estar seguros de que en el último tercio

1. Recientemente, R. Ramos ha sostenido que la edición de 1508 no debe considerarse la *princeps*, y que hubo al menos dos ediciones de la obra anteriores a dicha fecha; cf. «La transmisión textual del *Amadís de Gaula*», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, vol. II, págs. 843-852. Según el mismo estudioso, Montalvo debió de terminar la redacción del *Amadís de Gaula* y de *Las sergas de Esplandián* después de 1494 y, probablemente, antes de 1497; cf. «Para la fecha del *Amadís de Gaula*: "Esta sancta guerra que contra los infieles començada tienen"», en *Boletín de la Real Academia Española*, 1994, LXXIV, págs. 503-521.

2. G. Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, ed. J. M. Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 1987, vol. I, pág. 224.

047-101210-Literatura en tiempos.indd 135 10/02/12 11:46

del siglo XIV debía circular una redacción de la novela en tres libros, que se concluía con la muerte del héroe por obra de su hijo Esplandián, y con la de Oriana, suicida por amor. La historia del *Amadís* primitivo se termina con el excepcional hallazgo, en época reciente, de algunos breves fragmentos que nos testifican la existencia de una redacción de la novela datable a los comienzos del siglo XV. A finales del siglo, en años próximos a la conquista de Granada (1492), y en todo caso antes de 1504, Montalvo reelaboró los materiales de la precedente redacción, o incluso de otra, añadió un cuarto libro y continuó la obra con un quinto dedicado a *Las Sergas de Esplandián*, proporcionándonos así la novela que aún hoy leemos en el texto de la edición zaragozana. Naturalmente, con los datos de que disponemos resulta imposible llevar a cabo una exacta valoración de cuál ha sido el tipo o el grado de reelaboración de la refundición de Montalvo, si se excluyen unas pocas o parciales conclusiones hechas posibles por el hallazgo de los mencionados fragmentos, además del convencimiento, razonable pero no seguro, de que la redacción sobre la que trabajó Montalvo era la misma de la que conservamos los fragmentos. Sea como fuere, la novela de Montalvo reproduce para un público de lectores del siglo XVI materiales narrativos cuyos vínculos con la antigua «materia de Bretaña» son fortísimos. De hecho, prescindiendo de los episodios individuales, los dos principales modelos del *Amadís* son el *Tristán en prose* y, sobre todo, el *Lancelot* de la *Vulgata*. Si el esquema inicial del *Amadís* parece reproducir el de la leyenda tristaniana, es del *Lancelot en prose* de donde el relato español toma prestado el esquema compositivo de toda la primera parte, que coincide con casi la mitad de la obra: desde la admisión de Amadís en la corte del rey Lisuarte, y el amor por la hija de este, Oriana, hasta la liberación de la amada por parte del fiel caballero, primero, y después hasta la conquista de la Ínsula Firme, los celos de Oriana y el episodio de la Peña Pobre, la definitiva reconciliación. Junto con los dos modelos principales, existen otros modelos secundarios o complementarios, bien porque afectan a aspectos generales pero de menor importancia, bien porque se refieren a episodios particulares y aislados. No se debe omitir, por ejemplo, que al igual que el *Perceforest*, y el *Mediador* de Froissart, el *Amadís* constituye una prehistoria de la época artúrica, ni sería difícil señalar, como por lo demás ya se ha hecho, determinados puntos de contacto, sea con otras novelas artúricas,

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

por otra parte conectadas entre sí por una fuerte intertextualidad, sea con un distinto tipo de novela, como la del ciclo troyano.

Desde finales del siglo XIV, sobre la novela artúrica pesaba un severo juicio crítico por parte de los sectores culturales más exigentes y atentos. Por ejemplo, el canciller Pero López de Ayala, aludiendo a la lectura pública de novelas como el *Amadís* y *Lancelot*, no puede evitar definirlos «libros de devaneos, de mentiras provadas, [...] en que perdí mi tiempo a muy malas jornadas».[3] Críticas de este calibre, y otras más, se debían de escuchar con mayor frecuencia al final del siglo sucesivo, cuando también en la Península Ibérica se realizó una fuerte renovación cultural que vio la afirmación de los ideales humanísticos. A dicha renovación cultural no podía permanecer indiferente Montalvo, ni eso debía de carecer de influencia en la composición del *Amadís*, por más que el autor, un noble menor empeñado en el gobierno de la propia ciudad, de hecho se mantuviera alejado de los círculos de cultura humanística que se iban difundiendo en España en los mismos años en que nuestro regidor se aplicaba en la redacción del relato de las hazañas de Amadís. Y sin embargo, cuanto más fuerte se hacía sentir la exigencia de una explicación racional de la historia y del mundo, de la que la cultura humanística era al mismo tiempo la expresión y el vehículo, tanto más se debió de advertir, al menos en algunos sectores, la fascinación por un universo ampliamente superado, que aquella cultura se dejaba atrás, y del que las novelas de caballerías venían a constituir la más grandiosa —aunque quizás la más ingenua— de sus representaciones. Se trataba de un universo novelesco que, precisamente porque ya se había vaciado del simbolismo medieval a menudo dramático y se había reducido, por así decir, a puro código fabulístico, podía ser erigido como lugar de un retorno de lo irracional, contrapuesto a los cánones de la nueva cultura que, al refrenar la libertad fantástica, imponía con fuerza cada vez mayor, incluso en el ámbito literario y novelesco, las instancias de una inteligencia conocedora y ordenadora. Por encima de los demás temas y motivos sobresale la «errancia» del caballero, que constituye el objeto del relato y, al mismo tiempo, el modo de relatar: por un lado, pues, la larga secuencia de

3. P. López de Ayala, *Rimado de Palacio*, ed. G. Orduña, Castalia, Madrid, 1987, pág. 150, v. 163b y d.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

las aventuras traza un recorrido tortuoso, caracterizado por las leyes de lo imprevisible y de lo ignoto, contrapuesto a una realidad que, gracias a los esfuerzos de la inteligencia humana, se hacía cada vez más conocida y, por eso mismo, determinable; por otro lado, y en consecuencia, el modo de relatar muestra una clara tendencia, si no a la acumulación caótica, a la expansión excesiva, reacia al ejercicio del control y de la medida. El amor, en la codificada forma cortés, que comenzaba a ceder el paso a una nueva ética sexual, además de a una renovada concepción del deseo, como es evidente en la coetánea *Celestina*; el amor, decía, es lo que motiva al caballero a «demandar aventuras», lanzándolo a un espacio que llega a coincidir con una geografía de contornos y lugares totalmente imprecisos, contra el conocimiento real y el control de zonas cada vez más vastas del orbe terrestre, y haciéndole vivir un tiempo mítico, determinado por el cíclico subseguirse de profecías y su realización, más bien que por el humano, medido con exactitud por los relojes mecánicos. Y aún más, allí donde el espacio urbano le ganaba cada vez más terreno al natural, el caballero de las novelas continúa dando vueltas por los laberintos de la floresta, lugar privilegiado —aunque ya no el único— de sus aventuras y búsquedas. Así, la misma corte, lejos de presentarse como el moderno lugar de la política de los estados y de las carreras de los cortesanos, conservaba muchos de los rasgos del antiguo espacio cerrado, lugar de feliz y armónica convivencia, además del de la perfecta realización de las virtudes caballerescas: de ella el caballero parte hacia el mundo encantado y amenazador de la aventura, en ella es esperado y a ella regresa para ver reconocido su valor. Por último, irracional por definición, lo maravilloso, presente casi en cada página y en sus múltiples formas: no solo las de las profecías, los sueños premonitorios y los encantamientos, sino también a través de la aparición de gigantes y de enanos, lo hórrido de monstruos y animales imaginarios, e incluso las descripciones de torres, palacios y jardines, admirables por su esplendor.

¿Cómo, pues, justificar la reproducción de un cúmulo tal de «devaneos, de mentiras provadas», sin incurrir, o incurriendo lo menos posible, en las críticas de los humanistas y de todos aquellos que, empeñados en un esfuerzo de comprensión racional, consideraban con sospecha o, peor aún, con desprecio, a quien prefería volver la espalda a lo nuevo para entretenerse en un mundo de fantasías superadas? La acusación más radical se-

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

guía siendo la formulada en su momento por Ayala: aquellos libros que contaban las hazañas de Amadís y Lancelot constituían una ofensa a la verdad. En el prólogo a su novela, Montalvo se apresta por eso a afrontar tal acusación, escogiendo una forma un tanto extraña de defensa: hace suya la acusación, en lugar de negarla. Comienza con distinguir tres tipos de historia. La primera —dice él— es la de los historiadores ilustres como Salustio y Tito Livio, los cuales se refieren exclusivamente a la verdad, o sea, a los hechos realmente acaecidos; hay luego un segundo tipo de historia que tiene por sujeto «lo verdadero como lo fingido»,[4] como es fácil comprobarlo en las crónicas de la guerra de Troya o en la de la conquista de Jerusalén, donde los historiadores, junto con la verdad de los hechos, dan cabida «aquellos golpes espantosos, [y] encuentros milagrosos», que el lector hará bien atribuir «más a los escriptores [...] que aver en efecto de verdad passados».[5] Existe, por último, un tercer tipo de historia que Montalvo define «historias fengidas», en las que «se hallan las cosas admirables fuera de la orden natural, que más por nombre de patrañas que de crónicas con mucha razón deven ser tenidas y llamadas».[6] No *crónica*, pues, sino *patraña* es el relato de las hazañas de Amadís, que por eso entran en el género de «cosas admirables fuera de la orden de natura». Haciendo acto de humildad, al reconocerse a sí mismo un menor ingenio respecto al de los historiadores, y por tanto más proclive a «las cosas más livianas y de menor substancia»[7] de las *historias fengidas*, Montalvo está reivindicando, de hecho, la pura naturaleza de *fictio* de la materia por él tratada. Si Montalvo hubiera sido fiel hasta el fondo a este planteamiento, con toda probabilidad nos hubiera tocado en suerte un *Amadís* totalmente diverso del que ahora leemos, desde el momento en que para recuperar una materia novelesca, reconocida como tal, al autor no le hubiera quedado otra alternativa que la de elaborar un sistema metanarrativo, muy semejante en la sustancia a la ironía ariostesca, a la que recientemente le ha sido reconocida la función de «uno strumento conoscitivo [...] dei meccanismi, delle forme, e

4. *Amadís de Gaula*, ed. cit., pág. 220.
5. *Ivi*, pág. 222-223.
6. *Ivi*, pág. 223.
7. *Ivi*, pág. 224.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

dell'ideología del "romanzo"».[8] Tendríamos así un *Orlando furioso* español, ligeramente anticipado en las fechas de composición: Ariosto escribe su obra maestra en los años inmediatamente posteriores a la edición zaragozana del *Amadís*. Un palidísimo ejemplo de lo que el *Amadís* había estado a punto de ser («romanzo delle tentazioni proibite», ha sido definido sugestivamente, por motivos muy diferentes)[9] se nos ofrece precisamente en el prólogo, allí donde el autor, que acaba de aseverar la naturaleza de *fictio* de su materia, introduce la referencia al manuscrito casualmente encontrado bajo una tumba de Constantinopla, en el que las hazañas de Esplandián estarían contadas nada menos que por un testigo ocular de los hechos, el maestro Elisabad, y del que el quinto libro de Montalvo no sería más que la fiel traducción. Aquí, queremos decir en el contexto del prólogo, el *topos* novelesco acerca de la absoluta credibilidad del narrador no puede sino recibir una nueva determinación de sentido, en clave puramente irónica. Pero dado que Montalvo no será fiel a las premisas del prólogo, al final de este podrá de nuevo proponer la pregunta: si se admite que no se trata de verdadera historia, sino de *patraña*, ¿qué es lo que justificará, entonces, que se presente al público de los lectores un libro lleno de «cosas [...] livianas y de menor substancia»? Y la respuesta es que los cinco libros (los cuatro de Amadís, y el quinto con las proezas de Esplandián), aunque «hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales enxemplos y doctrinas...», a fin de que «así los cavalleros mancebos como los más ancianos hallen en ellos lo que a cada uno conviene».[10] En suma, el relato de las hazañas de Amadís y de su hijo, no pudiendo —o no pudiendo ya— pasar por verdadera historia, termina por adaptarse a las formas del compendio de virtudes caballerescas o, en otras palabras, a las de un moderno manual del perfecto caballero. Volvemos a encontrar la antigua fórmula horaciana del *delecta-*

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

8. Cf. S. Zatti, «Il Furioso fra epos e romanzo», en *Giornale storico della letteratura italiana*, 1986, CLXIII, ahora en *Il «Furioso» tra epos e romanzo*, Maria Pacini Fazzi, Lucca, 1990, págs. 9-37. Cito de pág. 11.

9. La definición es de C. Samonà, por lo que cf. A. Vàrvaro y C. Samonà, *La letteratura spagnola. Dal Cid ai Re Catolici*, Sansoni-Accademia, Florencia-Milán, 1972, pág. 205.

10. *Amadís de Gaula*, ed. cit., pág. 225.

re et prodesse, pero a la que Montalvo refuncionaliza con una operación de recuperación de la novela medieval, es decir, de un género ampliamente superado por sus formas y sus temas que ya debían de resultar abusados y agotados, por medio del empleo de otro género, el del compendio o manual, destinado a una gran fortuna en época renacentista, porque es capaz de codificar e imponer modelos de comportamiento real. El primer precio que el autor (y el lector con él) deberá pagar a tal operación de modernización consistirá, por tanto, en las interrupciones a las que de vez en cuando se verá sometido el discurso narrativo, para dar cabida a *ejemplos e doctrinas*, es decir, a esos aleccionamientos que se insertan para justificar las ya poco creíbles «cosas admirables fuera de la orden de natura». Tómese, por ejemplo, la importante aventura con Dardán, en la que la victoria contra él le permitirá a Amadís ganarse el valor que le hará digno de ser aceptado en la corte de Lisuarte. Amadís encuentra a Dardán en una noche de necesidad y le pide hospitalidad, que el caballero le niega con palabras y actos de gran soberbia. En este punto el narrador interrumpe el relato para introducir una *doctrina* sobre los soberbios: «Soberbios, ¿qué queréis?, ¿qué pensamiento es el vuestro?...», y así continúa por un par de páginas, hasta que decide que, porque tal razón «seyendo más prolixa más enojosa de leer sería, se dexa de recontar». Y véase cómo el narrador pasa de nuevo al relato de la aventura de Amadís con el soberbio caballero:

> ¿qué fruto ay en aquellas viles palabras dichas por Dardán y por otros semejantes? ¿Qué mando en lo uno ni en lo otro tienen o ocurrirles puede?; la historia vos lo mostrará adelante.[11]

La continuación de la aventura con Dardán, que llegará a ocupar todo el capítulo decimotercero del primer libro, resulta así justificada por el sermón del que se la hace depender, pero es verdad también que el mismo sermón ha sido suspendido, cuando corría el riesgo de ser demasiado prolijo y aburrido, por lo que su finalización termina por depender a su vez del relato del duelo entre los dos caballeros: los vínculos entre *historia* y *doctrina* son aquí más indisolubles que nunca. Una primera conclusión

11. *Ivi*, págs. 359-361.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

sobre la que interesa hacer hincapié ahora es que, a nivel macroestructural, la recuperación de la novela se produce en el *Amadís* en la forma compromisoria entre el viejo género literario que se pretende recuperar y el género del manual o compendio de ética caballeresca, que resulta mucho más defendible tanto en el plano ideológico como en el de las formas literarias.

No sorprenderá que para realizar semejante operación macroestructural el autor no pudiera limitarse a la introducción de algún *ejemplo* y *doctrina* en el curso de la narración, sino que terminara necesariamente por intervenir en el planteamiento general del relato, es decir, implicando en el proceso a las mismas estructuras narrativas. Claro está que, al no conservarse la redacción sobre la que Montalvo operó su refundición, no conoceremos nunca, en detalle, las modificaciones y los arreglos, las adiciones y las supresiones, a los que el autor se vio obligado a someter su primitivo texto del *Amadís*. Pero esto no quita que se pueda igualmente definir el proceso de recodificación al que Montalvo debió someter el modelo narrativo del que partía, en su intento por recuperarlo a través del compromiso del que se ha hablado. Es, por tanto, al problema de las transformaciones del modelo narrativo a lo que debemos ahora dirigir nuestra atención, pero no antes de haber expuesto algunas premisas necesarias. Como se sabe, la novela medieval de tipo artúrico de la que el *Amadís* —como ya se ha visto— depende en gran medida, se fundaba en dos estructuras maestras: la célula base estaba constituida por la *aventure*, es decir, por la empresa de armas del caballero individual, que desde las novelas de Chrétien de Troyes había ido perdiendo el significado de «acontecimiento» meramente fortuito y casual para ser reinterpretada desde el concepto de «destino-azar», en un primer momento, e incluso desde una concepción providencial, después, lo que tuvo como otra consecuencia más que las aventuras consideradas aisladamente fueran reintegradas, tanto en el plano narrativo como en el ideológico, en un marco más unitario constituido por la *quête*; con respecto a las técnicas narrativas, el *entrelacement* consistía en el llevar adelante simultáneamente más de un hilo narrativo, con el efecto de crear una continua alternancia de abandonos y de reanudaciones, lo que daba lugar a una narración extremadamente variada y múltiple. Otro elemento no despreciable es que una de las dos grandes líneas a lo largo de las cuales se desarrolló la novela medieval fue la biográfica, pero prestando

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

buena atención al hecho de que las novelas de caballerías de tipo biográfico «si fermano al momento in cui il protagonista raggiunge il massimo del sucesso mondano e della perfezione morale».[12] Se trata, por tanto, de novelas de formación con una estructura que se presenta ascendente, en coherencia con la idea de perfeccionamiento del protagonista, y que al mismo tiempo resulta marcada por una neta bipartición del relato. Por lo que se refiere a esta última, ha sido descrita por uno de sus más geniales intérpretes del siguiente modo:

> la primera de las dos partes comprende siempre la salida del anonimato del héroe, la confirmación de su individualidad en la *aventure* a él destinada y superada por él en el combate y en el amor, y finalmente el reconocimiento de su valor por parte de la comunidad de la corte de Arturo, en la que se reintegra. Pero el individuo caballeresco, por mucho que su nueva conciencia individual haya de ser admitida, no puede quedar excluido del orden de la comunidad estamental, sino que ha de ser reintegrado en ella conservando sus nuevas cualidades. Por ello, la segunda parte de las novelas [...] comienza con la culpa y maldición del caballero aislado y lo conduce, a través de una evolución interior en el curso de una serie de aventuras cada vez más difíciles, a la reintegración cuya consumación hace de la novela bipartita un todo único.[13]

REA: MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

La estructura bipartita se relaciona con la base filosófica, que está en los orígenes de estas novelas, y que por tanto, siempre según Köhler, es «la expresión directa, y por ello mismo formal —compositiva tanto como de contenido—, de la disyunción creciente entre el yo y el mundo, entre los sistemas de valores individual y social».[14] Integración de las aventuras individuales en la historia de una búsqueda, de una *quête*, estructura ascendente, principio de la bipartición de la composición: fueron estos los elementos que contribuyeron a hacer de la novela artúrica una estructura de extrema cohesión y coherencia, al menos hasta que las condiciones sociales y culturales consintieron una clave de lectura fuertemente unitaria y sim-

12. M. L. Meneghetti, «Introduzione», en *Il romanzo*, Il Mulino, Bolonia, 1988, pág. 22.

13. E. Köhler, *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés*, trad. esp. de Blanca Garí, Sirmio [Biblioteca General, 10], Barcelona, 1990, pág. 209.

14. *Ivi*, pág. 207.

bólica. Cuando, en cambio, estas condiciones comenzaron a faltar, entonces la novela artúrica se vio reducida a su versión, por así decir, débil: una yuxtaposición de aventuras, a menudo repetitivas, a cuyo relato la técnica del *entrelacement* era capaz de conferir un carácter de variedad y multiplicidad, pero no ciertamente esa carga de significado de la que ya se había vaciado.

En la época en que Montalvo decidió corregir los «tres libros de Amadís que por falta de los malos escriptores, o componedores, muy corruptos y viciosos se leían», la novela ya debía de haberse reducido desde hacía tiempo a la que he llamado su versión débil; y ello no tanto porque se deba pensar necesariamente que la redacción llegada a Montalvo debiera de estar compuesta según un principio paratáctico de aventuras yuxtapuestas sin ningún orden ni conexión entre ellas, sino más bien porque también una redacción que hubiera conseguido conservar la cohesión y la coherencia del antiguo planteamiento novelesco habría dado lugar igualmente, en un público a las puertas del Renacimiento, a una lectura que reducía todo a una selva de aventuras, de la que ya se había perdido el sentido originario. Se trató, por tanto, por parte de Montalvo, de efectuar una operación en la estructura narrativa que resultase al final convergente con la realizada en el género.

Comencemos por considerar los primeros sesenta capítulos de los ciento treinta y tres que componen la obra completa: se trata de la parte de la historia que llega hasta la batalla con el rey Cildadán, y que, por tanto, coincide aproximadamente con los dos primeros libros. En ellos se narra el nacimiento de Amadís, el amor por Oriana, sus primeras aventuras como caballero hasta el reconocimiento de sus padres y la aceptación en la corte de Lisuarte, después del duelo con Dardán. El relato de las aventuras de Amadís se alterna con el de las proezas de su hermano Galaor, de Agrajes y Galvanes, de Balais. Tras el episodio culminante del rapto de Oriana y Lisuarte, que son liberados por Amadís y Galaor, la historia llega a su *climax*, con todos los caballeros reunidos en la corte de Lisuarte, corte regia por excelencia y máxima expresión de los valores caballerescos y corteses. La perfecta armonía alcanzada así al final del primer libro, con los mejores caballeros reunidos en la mejor de las cortes, es destinada, sin embargo, a romperse al comienzo del libro sucesivo, cuando una falsa información del

REA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

enano Ardián origina los celos de Oriana. Amadís, desesperado, abandona la corte y la caballería y, con el nombre de Beltenebros, se retira a la floresta, en un lugar emblemáticamente llamado Peña Pobre, donde decide hacer penitencia. Solo después de que Oriana se arrepiente, el protagonista, siempre como Beltenebros, reemprenderá las aventuras, que desembocarán en su intervención en la batalla con el rey Cildadán, durante la cual le salva la vida al rey Lisuarte y se hace reconocer. No quedan más de cinco capítulos para el final del segundo libro, y, con la reintegración de Amadís en la corte tras el episodio de la Peña Pobre, la armonía perdida es de nuevo recuperada. En la trama hasta ahora esbozada no es difícil reconocer no solo la estructura ascendente, sino también, y sobre todo, la forma bipartita de la novela artúrica, con una primera parte que se concluye con la incorporación del caballero en la colectividad, la corte ideal de Lisuarte, y una segunda parte en la que el caballero se reintegra en la sociedad después de un periodo de aislamiento, que se representa aquí con el episodio central de la Peña Pobre, definido una «auténtica muerte simbólica del héroe». Todo ello hace suponer que los dos primeros libros reflejan una primitiva y más antigua redacción del *Amadís*, de la que en verdad no conservamos ningún vestigio, y que a la manera de la novela artúrica clásica debía de concluirse con la plena reintegración del caballero en el reino que él mismo había contribuido a salvar. También por lo que respecta a la técnica narrativa, el primer libro presenta un amplio y sapiente uso del *entrelacement*, por ejemplo cuando el discurso narrativo alterna el relato de las aventuras de Amadís con las de Galaor, Agrajes y Balais:

> El autor dexa aquí de contar desto, y torna a fablar de Amadís, y lo deste Galaor dirá en su lugar
> Aquí el autor dexa de contar desto y torna la istoria a hablar de don Galaor
> El autor aquí dexa de contar desto y torna a hablar de Agrajes.[15]

El uso del *entrelacement* desaparece, en cambio, en el segundo libro, donde el autor se muestra mucho más preocupado por seguir un único hilo narrativo, y de hecho el relato se concentra en la historia amorosa de Amadís,

15. *Amadís de Gaula*, ed. cit., págs. 357, 393 y 398, respectivamente.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

a la que parece resultar ajeno aquel interés por la aventura que tanta importancia había tenido en los capítulos anteriores. En este sentido, es significativo, por ejemplo, que la secreta partida de Amadís de la Ínsola Firme origine la *quête* por parte de tres caballeros como Galaor, Agrajes y Florestán, quienes —al cabo de cinco capítulos— regresan a la corte de Lisuarte sin haber hallado rastro de Amadís y, sobre todo, sin que el narrador nos haya contado ni una sola aventura de las que les han ocurrido:

> Ya se vos contó cómo don Galaor y don Florestán y Agrajes partieron de la Insola Firme en la demanda de Amadís, y cómo anduvieron muchas tierras partidos cada uno a su parte, faziendo grandes cosas en armas, assí en los lugares poblados como por las florestas y montañas, de las cuales, porque la demanda no acabaron, no se faze mención...[16]

PRA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

donde la alusión al fallido hallazgo de Amadís por parte de los tres renombrados caballeros (*porque la demanda no acabaron*) sirve para justificar el fallido relato de sus hazañas por parte del narrador (*faziendo grandes cosas en armas, no se faze mención*). Sin duda, ya a partir del segundo libro, el autor parece alejarse de la poética de la variedad y multiplicidad que caracterizaba el modelo novelesco y parece encaminarse hacia un principio compositivo basado en una mayor unidad, que veremos emerger todavía más claramente en los últimos dos libros de la obra.

De hecho, en los últimos capítulos del segundo libro, inmediatamente después del duelo con Ardán Canileo (II.61), asistimos a una nueva crisis que se produce en el enfrentamiento abierto entre Lisuarte y Amadís, entre monarquía y caballería. Este enfrentamiento constituirá el motivo unificador de toda la segunda mitad de la novela (libros tercero y cuarto), hasta la gran batalla final entre los ejércitos contrapuestos de Lisuarte, y su aliado, el emperador romano, por una parte, y de los caballeros guiados por Amadís, por otra (IV. 109-118). Cuáles y cuántos de estos materiales estaban ya presentes y, sobre todo, qué forma narrativa recibieron en la redacción en tres libros de finales del siglo XIV o en la del siglo sucesivo, no nos es dado saberlo. Aparte de los cotejos —precisos, pero mínimos— con

16. *Ivi*, pág. 717.

los cuatro folios fragmentarios que se nos han conservado, sabemos que el texto de Montalvo modificaba el dramático final de la anterior redacción, es decir, el de la muerte de Amadís por obra de su hijo Esplandián, y hacía del protagonista un esposo ejemplar, perfecto cortesano y sabio gobernador del estado, al mismo tiempo que hacía de Esplandián el paladín de una nueva caballería. La variante introducida de este modo no es cosa de poco. Así como las novedades de composición en los últimos libros del *Amadís*, respecto a los dos primeros, no son en verdad tan pocas. Vemos, en efecto, que un diseño unitario rige la composición de la entera segunda mitad de la novela, que se desarrolla en torno a un acontecimiento principal, representado por el enfrentamiento entre Lisuarte y Amadís, al que resultan variamente subordinados los diversos núcleos narrativos de menor extensión: las aventuras, o al menos algunas de ellas, como las acaecidas durante el viaje de Amadís en Oriente (III. 70-75), pero también otros episodios, como por ejemplo la guerra por la isla de Monzaga o la batalla contra los Siete Reyes de las Islas (III. 67-68). Por lo que concierne al libro cuarto, este se dedica prácticamente por entero a la batalla final entre los dos ejércitos contendientes, entre sus preparativos (82-108) y relato de la batalla misma (109-118). Se trata, por tanto, de una nueva poética basada en un ideal de mayor unidad narrativa, más bien que en la de variedad y multiplicidad, algo de lo que el autor, naturalmente, es bien consciente, como demuestra el siguiente pasaje:

> Y si la historia no os cuenta más por estenso las grandes cavallerías y bravos y fuertes hechos que en todas aquestas conquistas y batallas que sobre ganar estos señoríos passaron, la causa dello es porque esta historia es de Amadís, y si los sus grandes hechos no, no es razón que los de los otros sean sino cuasi en suma contados; porque de otra manera no solamente la scritura, de larga y prolixa, daría a los leyentes enojo y fastidio, mas el juizio no podría bastar a complir con ambas partes; assí que con mayor razón se deve complir con la causa principal, que es este esforçado y valiente cavallero Amadís, que con las obras que por su respeto a la historia le convino dellas hacer mención.[17]

17. *Ivi*, pág. 1.738.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Todo esto necesita, sin embargo, alguna explicación. Tienen razón los estudiosos que han visto en la primera parte de la novela de Montalvo una «coherencia artística del mundo ficticio»[18] y, mejor todavía, un «significado coherente de tipo simbólico o alegórico»,[19] que, en cambio, resultan completamente ausentes en la segunda mitad, la cual representa —a su parecer— un «retroceso narrativo»,[20] o incluso, un «desmenbramiento de la narración», que daría lugar a un «avance narrativo puramente cuantitativo: [...] una mera acumulación de aventuras, batallas, territorios y personajes».[21] Solo que estos estudiosos no tienen en cuenta suficientemente el hecho de que Montalvo escribía para un lector renacentista para quien la novela artúrica se había reducido a su versión débil, es decir, en la que la acción narrativa se había disociado irremediablemente de aquel originario «significado coherente de tipo simbólico o alegórico», al que se refiere Williamson. En estas circunstancias, si Montalvo quería recuperar la ya vieja y superada «materia de Bretaña» podía hacerlo solo si la sometía a un proceso de remotivación que previera, además de la ya mencionada solución compromisoria en el plano del género literario, también una diversa solución en el plano de la concreta sintaxis narrativa: en definitiva, las unidades individuales del relato, al no poder ya ser motivadas gracias al vínculo que las unía a una significación simbólica más general, tenían que ser remotivadas mediante el establecimiento de una relación de subordinación a un único acontecimiento narrativo, del que cada una de ellas resultaba dependiente. Que es justamente lo que trató de hacer Montalvo en los últimos dos libros de la novela, donde debió de ser mayor el grado de refundición al que sometió los materiales preexistentes. En cuanto a los dos primeros, que se mantenían más próximos a la organización narrativa de la primitiva redacción de la que dependían, no debemos descuidar demasiado que ahora formaban parte de una narración mucho más extensa,

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

18. J. M. Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Cupsa Editorial-Universidad de Zaragoza, Madrid, 1979, pág. 354.

19. E. Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías* (1984), Taurus, Madrid, 1991, pág. 86.

20. J. M. Cacho Blecua, *Amadís: heroísmo mítico*, *op. cit.*, pág. 353.

21. E. Williamson, *El Quijote y los libros*, *op. cit.*, pág. 84.

dentro de la cual se leían necesariamente con valores y significados diferentes de los originarios.

El diseño unitario, que es la base fundamental de la nueva poética compositiva, comporta una serie de consecuencias más o menos directas sobre la historia, así como sobre el discurso narrativo que la asume. Consideradas en su conjunto, tales consecuencias terminan por operar una profunda transformación del modelo narrativo que subyace en la segunda mitad de la novela. En primer lugar, se hace sentir con mayor insistencia la voz del autor, quien interviene cada vez más a menudo en su doble papel de moralizador y de organizador del relato. En sustancia, lo que se advierte es una mayor preocupación por justificar, así como una mayor voluntad de controlar la narración, de la que el autor tiende a subrayar el valor pedagógico y moral y a señalar las conexiones internas. En segundo lugar, como ya se habrá comprendido, las guerras y batallas colectivas prevalecen netamente sobre las hazañas individuales, tal y como le resulta claro a la conciencia del mismo protagonista:

> Que gran diferencia havía entre las batallas particulares que fasta allí havían seguido y las generales de muchedumbre de gentes, porque en tales se conoçe el saber.[22]

En cuanto a las aventuras, ya se ha visto cómo el autor intenta subordinarlas y hacerlas funcionales al acontecimiento narrativo principal; en todo caso, ocupan un espacio notoriamente menor con respecto a los dos primeros libros. No sorprende que por parte del autor exista el intento de ofrecer una justificación dentro de la historia narrada de lo que es una elección de poética, como cuando interviene para hacer la siguiente observación:

> Y quiero que sepáis que la causa porque estos cavalleros caminavan tan largos caminos sin aventura fallar como en los tiempos passados era porque no entendían todos en ál salvo en adereçar y aparejar las cosas necessarias para la batalla; que les semejava, según la grandeza de aquella afruenta, que entremeterse en las otras demandas que a esta empachassen era caso de menos valer.[23]

22. *Amadís de Gaula*, ed. cit., pág. 966.
23. *Ivi*, pág. 1.439.

PRUEBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Y es muy significativo que en los casos en que el autor ha creado las condiciones para el relato de aventuras, como cuando Amadís parte para el Oriente, a donde se desplaza a la búsqueda de aventuras, con la intención de recuperar de esa manera la fama perdida a causa del largo periodo de inactividad transcurrido en Gaula; también en estos casos, el autor termina por desentenderse de las aventuras y por desviar el relato hacia otras metas. El hecho es que en esta segunda mitad de la novela la corte y sus actividades conquistan su predominio sobre la floresta y las aventuras, con la doble consecuencia de que Amadís de caballero errante ideal se transforma poco a poco en perfecto cortesano, y de que las muchas páginas que componen esta segunda parte se llenan de escenas de vida de corte: parlamentos, cartas, arengas, embajadas. Son piezas que dan también el tono general del estilo empleado en toda la novela; un estilo que, más allá de los abundantes arcaísmos destinados a convertirse en un rasgo característico del género, se presenta extremadamente uniforme, y por eso no da lugar a que se creen diversificaciones entre las voces del narrador y las de los personajes, ni tampoco entre las de los personajes entre sí. Por lo demás, se trata de un «polido y elegante estilo», como se puede ver desde los primeros compases del primer parlamento de amor entre Amadís y Oriana. Así comienza el caballero cortés:

> Señora, si mi discreción no bastare a satisfazer la merced que me dezís y la que me fezistes en la embiada de la Donzella de Denamarcha, no os maravilléis dello, porque el coraçón muy turbado y de sobrado amor preso, no dexa la lengua en su libre poder; y porque assí como con vuestra sabrosa membrança todas las cosas sojuzgar pienso, assí con vuestra vista soy sojuzgado sin quedar en mí sentido alguno para que en mi libre poder sea...[24]

donde la construcción hipotáctica ya compleja de por sí (una hipotética con doble relativa más una doble causal enmarcando la única, breve principal: *no os maravilléis dello*), se complica aún más con construcciones paralelísticas (*assí como... assí con vuestra vista*), bimembraciones (*muy turbado y de sobrado amor preso*), verbos al final (*pienso, sea*) y, en otros contextos con

24. *Ivi*, pág. 384.

FBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

infinitivas, construcciones absolutas con participios y gerundios, etc. Se trata de una prosa no lejana de los estándares de la época, que mereció de todas formas el elogio de Juan de Valdés, quien precisó que entre los libros de su género «se tiene por mejor estilo el del que scrivió los quatro libros de *Amadís de Gaula*; y pienso que tienen razón».[25] Volviendo a la segunda parte de la novela se advierte que esta, junto al sapiente uso de la palabra, concede un espacio cada vez mayor al relato de episodios de los que emergen maneras y comportamientos refinadísimos, fruto de una educación aristocrática ejemplar. En suma, con el prevalecer de la corte como lugar narrativo privilegiado, el *Amadís* de novela de aventuras caballerescas acaba adquiriendo las formas de la novela en la que los acontecimientos narrados parecen estar al servicio de los modelos de comportamiento ético y cultural que pretende proponer. Hay, finalmente, un último aspecto por considerar. Las aventuras de los dos últimos libros, como las de los libros precedentes, son ricas de elementos maravillosos, y sin embargo es innegable que asistimos a un esfuerzo por parte del autor por circunscribir lo misterioso y lo irracional dentro de límites más aceptables. En este sentido, es significativo que el artificio mecánico, como constituyente de lo maravilloso, comience a conquistar un cierto espacio, y nos hallemos así en presencia no solo de los detalles técnicos del admirable jardín de Apolidón, sino también de la estancia del castillo de Arcaláus o de la serpiente marina de Urganda, encantamientos y monstruos que se explican sobre la base de los artificios técnicos con que han sido obtenidos.

Dos modelos narrativos, pues, parecen presidir las dos partes de la novela, cuyo carácter no del todo homogéneo fue quizás el inevitable precio que Montalvo tuvo que pagar en su intento por componer una obra cumpliendo el triple esfuerzo de recuperar una antigua materia narrativa, de refundir una redacción preexistente, que a su vez debía contener sucesivas ampliaciones y estratificaciones, y, por último, de remozar formas y temas, cuya recuperación y refundición, si no, hubieran resultado totalmente injustificados. Pero tampoco conviene insistir demasiado en dicha falta de homogeneidad, ya que esta resulta más asimilada cuanto más se deja uno

25. J. de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. C. Barbolani, Cátedra, Madrid, 1982, pág. 248.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

guiar por una lectura de la novela en mayor sintonía con el proyecto unitario que lo inspiró, y que consistía en disponer antiguos materiales narrativos a lo largo del eje de una moderna biografía. La novela sigue así el hilo de una excepcional historia humana, recorriendo las sucesivas etapas de caballero fiel a los ideales de amor y de valentía, a cortesano perfecto en el mostrar refinados comportamientos aristocráticos, a hombre de estado sabio en el gobierno de los hombres y de las cosas, hasta que la historia parece volver al punto de partida con las aventuras de Amadís de los últimos capítulos, pero que con su fracaso solo sirven para ratificar vigorosamente que el testigo pasa a las manos de Esplandián, el paladín de una nueva caballería.

Cuando en Italia, a mediados del siglo, se impusieron los principios de la poética aristotélica, y se desató la polémica en torno al *Orlando Furioso*, Giraldi Cinzio, que si bien defendió valientemente a Ariosto, en cierto momento de su *Discurso intorno al comporre dei romanzi* admitía:

> Egli è vero che s'altri si desse a comporre le azioni di un uomo solo, si potrebbe continuare un canto con l'altro senza rompere le materie e tralasciarle per ripigliarle poi e seguirle di novo. Perché pigliandosi per fondamento dell'opera sua uno solo uomo, e scrivendo le sue azioni, non ha bisogno di lasciarle per parlare delle azioni di un altro, se non in quanto avvenisse che altra persona anco in quella stessa azione si mescolasse. […] quella vaghezza che si cerca d'indurre da tali Compositori, con la variazione delle azioni di molti, si può ella con vari modi acconciamente indurre nel poema, che contenga molte azioni di un solo e così levare la sazietà al lettore di sempre leggere una medesima cosa.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Es lo que plenamente había hecho, medio siglo antes, Montalvo con su *Amadís*: una «biografía ejemplar», donde con la forma biográfica el autor había tratado de conciliar los principios compositivos de la variación y de la unidad de la acción narrativa; y, con el carácter ejemplar, había tratado de rescatar la naturaleza *fengida* de la historia relatada.

Con el *Amadís de Gaula* la historia del género de los libros de caballerías se halla solo en sus comienzos, y es el mismo Montalvo quien indica el camino a lo largo del cual se desarrollaría hasta el final del siglo. En el último capítulo del cuarto libro, en efecto, el episodio de la investidura como ca-

ballero de Esplandián por obra del gigante Balán es seguido inmediatamente por el enésimo encantamiento de Urganda, gracias al cual Amadís se encuentra entre las manos un escrito, donde entre otras cosas se lee:

> Dexa las armas para aquel a quien las grandes vitorias son otorgadas de aquel alto Juez que superior para ser su sentencia revocada no tiene, que los tus grandes hechos de armas por el mundo tan sonados muertos ante los suyos quedarán, assí que por muchos que más no saben será dicho que el hijo al padre mató.[26]

Que el *Amadís* estuviera destinado a ser continuado tras el cuarto libro, a través de la perpetuación de la estirpe del héroe, es algo que Montalvo había anticipado abundantemente en toda la obra, a partir —al menos— del capítulo 66, donde se había colocado el relato del nacimiento de Esplandián; pero es solo con el vaticinio final cuando se le predispone al lector a una continuación, que se anuncia aún más atractiva que la historia que está llegando a su fin, si de verdad —como afirma el mensaje escrito de Urganda— las hazañas del hijo llegan a oscurecer la fama de las de su padre. En suma, con el sabio consejo de Urganda al viejo héroe, con el que Montalvo deja filtrar la cautivadora promesa al lector, no solo se abre el camino a un tipo de relato que, al menos en teoría, podría no terminar nunca, sino que además se designaba claramente la ruta por la que el género se encaminaría: el ciclo dinástico que, al continuar narrando las gestas de los indefectibles descendientes, permitiría acumular un libro detrás de otro, en un inevitable juego al alza, consecuente con el intento de ser fiel al compromiso de «matar» al padre mediante el arma de la mayor gloria del hijo.

La implícita promesa contenida en el último capítulo del *Amadís* se concretizó para el lector en 1510, cuando vieron la luz las *Sergas de Esplandián* del mismo Montalvo; pero ya en el mismo año Páez de Ribera se había preocupado de publicar en Salamanca un *Sexto libro de Amadís de Gaula*, donde se narraban las hazañas del sobrino del viejo héroe, Don Florisando, príncipe de Cantaria. A continuación, semejante a un río des-

26. *Amadís de Gaula*, ed. cit., pág. 1.763.

FBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

bordado, el ciclo de los Amadises reduplicará el número de los libros que de momento lo componen, antes de que la mitad del siglo señale una fase de disminución general en el desarrollo del género. Así, en 1514, apareció en Sevilla un séptimo libro sobre el hijo de Esplandián, Lisuarte de Grecia, protagonista también del octavo, publicado en el 26, con el que el ciclo parece haber llegado a la conclusión con la muerte de Amadís y el retiro de Oriana en el monasterio de Miraflores. Si no fuera porque años más tarde, en 1530 aproximadamente, Feliciano de Silva se ocupó de resucitar al viejo héroe, dando seguimiento al ciclo con un noveno libro sobre el hijo de Lisuarte, Amadís de Grecia; y, en los años sucesivos, en el 32 y en el 35, continuó la serie con los libros décimo y undécimo sobre los últimos descendientes, Florisel de Niquea y Roger de Grecia. El ciclo se interrumpe definitivamente en el 46 con la novela de Pedro de Luján, *Don Silves de la Selva*, dedicada a las hazañas del hijo de Florisel, con el que la estirpe había sido continuada hasta siete generaciones, a partir del rey Perión.

Por otra parte, la saga de los Amadises, se vio muy pronto acompañada por la de *Palmerín de Olivia*, cuya primera edición apareció en Salamanca en 1511, y que desde el año siguiente dio lugar a las inevitables continuaciones con el *Primaleón* de Francisco Vázquez; una serie que se concluyó con el texto portugués de Francisco de Moraes, *Palmerín de Inglaterra*, que en la versión española de Luis Hurtado se imprimió en Toledo en 1547.

En todas estas novelas, y en otras muchas más que se limitaron al héroe individual, evitando con ello el dar lugar a las continuaciones, el modelo narrativo fijado por Montalvo en el *Amadís* de 1508 estaba destinado a repetirse: en muchos casi monótonamente, con las únicas e inevitables variaciones que la realización del modelo comportaba; en otros casos, introduciendo novedades más sustanciosas, que revelaban el esfuerzo por revitalizar el género, como —por ejemplo— sucedió en el *Palmerín*, con la relevancia concedida a la corte de Constantinopla —algo que, por lo demás, ya ocurría en la segunda parte del *Esplandián*—, o como en el *Primalión*, con el amplio espacio acordado al entramado sentimental, o también en el *Florisando*, con la reacción contra los vaticinios y las artes mágicas que tanta importancia habían tenido en el precursor del género, o, en fin, como en los libros noveno y undécimo del *Amadís*, en los que Feliciano de Silva

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

introdujo ingredientes tomados de un nuevo género narrativo entonces ya de moda, la novela pastoril. Un elemento, sin embargo, acomuna a todos estos libros, sean estos más o menos innovadores con respecto al modelo original: el esfuerzo realizado por Montalvo en los primeros cuatro libros del *Amadís* por operar un compromiso entre la antigua y exorbitante materia narrativa y la forma nueva del manual o compendio de ética caballeresca, se debilita a medida que se procede en los descendientes literarios, en los que el elemento de la fábula se va imponiendo cada vez más, en detrimento —diría yo— del propio resultado artístico.

Cualquiera que sea el valor literario de cada una de las novelas, lo cierto es que la difusión del género en su conjunto adquirió proporciones extraordinarias, hasta tal punto que los libros de caballerías constituyeron uno de los primeros ejemplos de aquel fenómeno que las sociedades modernas han aprendido a conocer en formas cada vez más frecuentes y vistosas, y al que es habitual referirse con la expresión «literatura de consumo». Unas pocas cifras ayudarán a dar cuenta de la afirmación. Desde la publicación del *Amadís* a finales del siglo, fueron publicados unos cincuenta títulos de novelas de caballerías, entre originales y continuaciones. Pero, si consideramos la totalidad de las impresiones, nos damos cuenta de que estas, en el mismo arco de tiempo, llegaron a superar sobradamente las doscientas. Y aunque algunas de las novelas no fueron más allá de la primera edición, otras —de mayor éxito— fueron imprimidas repetidamente, como el *Amadís* con una veintena de ediciones, o el *Palmerín*, que tuvo no menos de doce reimpresiones o, también, el *Esplandián*, dado a la imprenta al menos una decena de veces. Pues bien, datos de este calibre, considerados en el contexto cultural de la época, confieren al género de las novelas de caballerías un significado que sobrepasa el estrictamente literario, haciéndole asumir un valor de fenómeno sociológico, que se revela indicativo de la mentalidad social de aquel tiempo. En este sentido, no es posible concluir el presente apartado sin haber intentado preventivamente responder, en pocas palabras, a una doble pregunta: acerca de la composición social de los consumidores, así como de las motivaciones que empujaron a un público tan amplio a dicho consumo.

Por más que no hayan faltado intentos —rigurosamente argumentados, en verdad— por restringir el público de los lectores solo a la aristocra-

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

cia,[27] en consideración sea del vasto número de ediciones, a las que se ha aludido, sea también de otros factores, sobre los que me veo obligado a pasar por alto, es más verosímil pensar que los lectores de las novelas de caballerías se extendieran más allá del círculo de la nobleza, constituyendo un grupo socialmente mucho más amplio y heterogéneo. Naturalmente, no hay ninguna duda de que entre sus más apasionados lectores estas novelas contaron precisamente con los caballeros de armas y cortesanos que formaban la clase aristocrática, pero por los múltiples datos de lo que disponemos es difícil excluir que al mismo tipo de agradable entretenimiento no recurrieran también las élites intelectuales, para después erigirse en detractores de lo que en privado y en juventud se habían concedido, y, con menor espíritu crítico, burgueses, representantes de la clase popular, mujeres y militares.

Más difícil es responder con la misma brevedad a la pregunta sobre las motivaciones que originaron el extraordinario éxito del género, y ello debido también a que una respuesta con pretensión de exhaustividad no podría no tener en cuenta la *popularidad* del género mismo y, en consecuencia, estaría obligada a valorar las múltiples peticiones que dichas novelas llegaban a satisfacer en los diversos niveles sociales, a los que —a su vez— les correspondían tipos diferenciados de lectura. Por el momento tendremos que contentarnos con una consideración general que, evitando entrar en lo específico de las caracterizaciones sociales, explique la razón del fenómeno en su conjunto. A dicho grado de generalidad, pues, no sabría ofrecer otro tipo de respuesta que la que, de hecho, ya formulé únicamente a propósito del *Amadís*, cuando, como origen de él, conjeturé un retorno de lo irracional, vinculado a un incremento de explicaciones racionales de la realidad y de la historia, de la que la cultura humanística constituía su más cumplida expresión. A lo dicho antes añadiré solo una precisación. En la parte conclusiva del ensayo arriba mencionado, Maxime Chevalier se interrogaba a su vez sobre las causas del extraordinario éxito de las novelas

27. Cf. M. Chevalier, «El público de las novelas de caballerías» (1968), en *Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII*, Turner, Madrid, 1976, págs. 65-103; y D. Eisenberg, «Who Read the Romances of Chivalry?» (1973), en *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982, págs. 89-118.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

de caballerías, terminando por prospectar no una, sino dos explicaciones. Omito la primera para concentrarme exclusivamente en la segunda, a propósito de la cual el hispanista francés escribe:

> Al leerlos [los libros de caballerías] los caballeros encontraban en unas aventuras soñadas una compensación a una existencia ahora regulada, y dentro de poco sumisa.[28]

Compensación es el término justo con que resulta perfectamente indicado un proceso idéntico en la explicación de Chevalier y en la conjeturada por mí, y que podría ser sintetizado así: lo que la vida real sustrae a raíz de las incesantes transformaciones históricas y de las conquistas humanas, la literatura provee a restituir bajo forma de sucedáneo fantástico. Podemos, por tanto, hacer nuestra la explicación de Chevalier, a condición de ampliar su rayo de acción desde la clase de los caballeros a la entera colectividad, porque si es verdad que —entre los siglos XV y XVI— la existencia de los caballeros se vio sometida a un proceso de *regulación* y *sumisión* a las exigencias del absolutismo monárquico, igualmente es verdad que, en el plano más general, la existencia en su conjunto fue sometida a las «reglas» y a la «potestad» de un mayor, aunque no definitivo, control por parte de la racionalidad y de la verdad histórica. En el ámbito de una clase social determinada, como en el de la entera colectividad, las novelas de caballerías sirvieron para *compensar* lo que los hombres iban perdiendo en términos de concepción prodigiosa y fantástica de la realidad histórica y de la existencia individual.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

2. LA NOVELA SENTIMENTAL

Casi a la mitad de la *Cárcel de Amor*, Leriano, el protagonista de la obra, está para enfrentarse en duelo al pérfido Persio, que lo ha acusado de traición, causando con ello el encarcelamiento de Laureola, la joven hija del rey amada por Leriano. Pero he aquí que, tras el relato de los primeros golpes, y en el momento en que los duelistas se disponen a combatir con las

28. M. Chevalier, *El público de las novelas*, *op. cit.*, pág. 100.

espadas, el narrador decide cortar de cuajo, recurriendo a esta sorprendente declaración:

> Finalmente, por no detenerme en esto que parece cuento de historias viejas, Leriano le cortó a Persio la mano derecha...[29]

Que, con «historias viejas», el narrador pretendiera referirse a las novelas de caballerías es muy probable, por no decir descontado; mientras es menos seguro que con la entera frase expresase la conciencia de contribuir, con su obra, al nacimiento o al desarrollo de un nuevo género narrativo. Habrá que esperar más de cuatro siglos para encontrar, en el libro de un gran erudito, la *Cárcel de Amor* unida a otras obras consideradas afines, para formar ese género literario, al que solemos referirnos con la denominación de *novela sentimental*. En uno de los capítulos que componen los *Orígenes de la novela*, en efecto, podemos leer que, a partir de la mitad del siglo XV, un nuevo tipo de narrativa comenzaba a diferenciarse de la caballeresca, por el hecho de dar «mucha más importancia al amor que al esfuerzo»; y, a través de esta vía, los nuevos relatos concedían un espacio mayor a la «descripción y anatomía de los afectos de sus personajes», dando origen así a «una tentativa de novela íntima y no meramente exterior».[30] Menéndez Pelayo se mostró igualmente determinado al indicar las fuentes o los modelos en los que los autores de la nueva narrativa se habrían inspirado, señalando la *Fiammetta* de Boccaccio, como el modelo por excelencia de la novela sentimental española, y la *Historia de duobus amantibus* de Enea Silvio Piccolomini, en especial para la técnica narrativa del intercambio epistolar entre los amantes. En el mismo capítulo, el gran erudito santanderino indicaba, como pertenecientes al género, una docena de obras, que, sin embargo, han aumentado a no menos de una veintena en la más reciente reseña bibliográfica de Keith Whinnom.[31] Me limitaré a recordar algunas de las más significativas, comenzando por las que, a mediados del

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

29. D. de San Pedro, *Cárcel de Amor*, ed. K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1971, pág. 117.

30. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1910. He utilizado la «Edición Nacional de las Obras Completas de M. P.», CSIC, Santander, 1943, vol. XIV, págs. 3-4.

31. K. Whinnom, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550*, Grant&Cutler, Londres, 1983.

siglo xv o poco más allá, representan la fase constitutiva: el *Siervo libre de amor* de Juan Rodríguez del Padrón, considerado el prototipo de todo el género, pero también *Sátira de infelice e felice vida* de don Pedro, condestable de Portugal, o *Triste deleytación*, descubierta recientemente; pasando luego por la etapa central, a la que pertenecen las novelas mucho más conocidas, escritas a lo largo de los años ochenta o a comienzos de la década sucesiva: las de Juan de Flores (*Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradisa*, y el caso un tanto diverso del *Triunfo de Amor*) y las de Diego de San Pedro (*Arnalte y Lucenda* y la ya mencionada *Cárcel*); para acabar con un grupo de textos que constituye la fase conclusiva del género, y de la que forman parte obras que se sitúan a finales del reinado de los Reyes Católicos, como la anónima *Cuestión de Amor*, de 1513, y *Penitencia de Amor*, de 1514, de Pedro Manuel Jiménez de Urrea, pero también obras que sobrepasan los confines cronológicos del reinado, como en los casos del *Veneris Tribunal* (1537) de Ludovico Escrivá o del *Proceso de cartas de amores* y *Queja y aviso contra Amor*, de 1548, de Juan de Segura.

De la serie de obras citadas, emerge claramente cómo el género se ha desarrollado a lo largo del arco temporal de una centuria, por lo que cualquier discurso sobre él difícilmente podrá prescindir del de su diacronía, y más si se considera que el contexto literario en el que el género se agota, a mediados del siglo xvi, resulta radicalmente transformado respecto a aquel en que se originó unos cien años antes.

Pero volvamos a los criterios, en base a los cuales Menéndez Pelayo había creído, a principios del siglo pasado, poder legítimamente conjeturar la existencia de un género narrativo autónomo. Estos, como hemos visto, eran esencialmente dos: en el primero, concerniente al contenido, se apelaba a la «materia amorosa» como tema más o menos único de estas narraciones; el segundo, que podríamos definir genealógico, hacía referencia a los modelos italianos (Boccaccio y Piccolomini), en los que los autores españoles se inspirarían. Naturalmente, a lo largo de las décadas que nos separan del libro de Menéndez Pelayo, otros numerosos criterios han ido añadiéndose, aunque —hay que reconocerlo— eso no ha impedido que el género de la novela sentimental constituya aún una categoría controvertida de la historiografía literaria. Por ejemplo, uno de los mayores conocedores de nuestras obras, el ya mencionado Whinnom, no ha

RBA: MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

ocultado su escepticismo acerca de la eficacia de los criterios que se han ido asumiendo cada vez para la definición del género, llegando a proponer que este no se caracterizaría nada más que, en el plano formal, como «short», y, en el plano del contenido, como «love story»; solo que —él mismo agregaba— «the short love story is self-evidently not a "genre"».[32]

Comencemos observando, sin embargo, que en nuestras «breves historias de amor», el amor se presenta casi siempre como deseo insatisfecho o, al menos, fuertemente obstaculizado, con resultado a menudo trágico para los personajes más directamente implicados; una versión de la pasión amorosa, en suma, que mostraba no pocas afinidades con la de la contemporánea poesía de los cancioneros. En el fondo, no es aventurado considerar nuestras obras como un intento de transposición narrativa de los temas y motivos que alimentaban la poesía, aunque dicha coincidencia temática se explica en parte con la matriz común de la gran tradición cortés, a la que ambas —lírica y narrativa— pueden reconducirse, por más que en nuestro género no falten ejemplos de obras —o partes de ellas, al menos— que marcan una fisura en el ideal cortés o, incluso, un rechazo de dicha tradición. Queda, de todas formas, el hecho de que, con solo dos, aunque significativas, excepciones (*Grisel* y *Cárcel*), todas las demás novelas son, en realidad, prosimétricas, ya que a las partes en prosa mezclan las composiciones poéticas, con diversidad de funciones y variedad de géneros. Ejemplar, en este sentido, se revela el *Grimalte* de Flores, donde las composiciones poéticas están puestas, casi sistemáticamente, como conclusión de los muchos discursos y epístolas, con la explícita intención de traducir en versos lo que los personajes ya habían expresado en prosa. Preponderante es el uso del verso en la *Triste deleytación* que, después de haber intercalado prosa y poesía a lo largo de la obra, confía toda la conclusión a la narración en versos de un viaje alegórico. Ni se puede decir que el recurrir a la poesía mengüe en las obras más tarde; más bien al contrario, si se considera —por ejemplo— una obra como la *Cuestión de amor* que, por otra parte, junto con el *Veneris Tribunal*, representa uno de los más importantes contenedores de letras de invenciones. Aquí, sin embargo, más que en los textos precedentes, se nota cómo la introducción de las partes en verso, al estar en

32. K. Whinnom, *Diego de San Pedro*, Twayne, Nueva York, 1974, pág. 77.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

mayor medida al servicio del juego o pasatiempo de corte, termina por sacrificar casi del todo aquella exigencia de integración narrativa, a la que habían aspirado los autores de la *Triste deleytación* y del *Grimalte*, y también, pero con modalidades distintas, los del *Siervo* y el *Arnalte*: obras donde la inserción del elemento poético no se realizaba sin el esfuerzo paralelo de hacerlo funcional a la trama. Por lo demás, el de la poesía no es el único caso por el que el problema se plantea, debido a que la prosa misma presenta una estructura extremadamente variada, como veremos recurriendo a un ejemplo concreto, el de la más conocida y leída de nuestras obras, la *Cárcel* de San Pedro.

El relato, llevado a cabo en primera persona por el *auctor*, arranca del encuentro casual en Sierra Morena del mismo narrador y Leriano, el joven hijo del duque Guersio, que es llevado en cadenas por un salvaje, el Deseo, a un castillo enrocado en la montaña. Al entrar en conocimiento de la obstaculizada pasión de Leriano por Laureola, hija del rey Gaulo de Macedonia, el narrador se ofrece como intermediario, viendo su empeño coronado con un doble éxito: la victoria sobre las resistencias de Laureola, y el consiguiente regreso de Leriano a la corte del rey Gaulo. Mientras tanto, el hijo del señor de Gavia, Persio, empujado por unos celos insanos, acusa ante el rey a los dos enamorados. Ni la victoria en duelo de Leriano contra Persio, ni las numerosas súplicas que le llegan al rey por parte de los diferentes protagonistas de la historia, consiguen impedir que la princesa sea condenada a muerte. Solo la intervención armada de Leriano logra arrancar de la prisión a la amada, quien viene después exculpada y perdonada del todo cuando, durante el enfrentamiento con el ejército real, Leriano captura a un falso testigo, y le obliga a confesar que había acusado injustamente a Laureola. Cuando parece que las cosas ya van a mejor, he aquí que Leriano se ve de nuevo rechazado por Laureola, preocupada por defender su propio honor. El desesperado amante, aunque decidido a dejarse morir de inedia, encuentra la fuerza para exponer una larga serie de razones en defensa de las mujeres, oponiéndose a su amigo Teseo, que ha asumido la tarea de detractor de las virtudes femeninas. Luego, tras haber bebido una última copa en la que ha desmenuzado las cartas de Laureola, muere, entre los lamentos desesperados de su madre. Esta es, en síntesis, la trágica historia de amor de Leriano y Laureola; pero si prestamos atención al re-

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

lato, es fácil darse cuenta de que la casi totalidad del texto está formada por unidades discursivas retóricamente definidas. En efecto, además de la compleja alegoría que ocupa las primeras páginas de la obra, el resto del relato resulta constituido por los discursos —hasta doce— que se intercambian los personajes; por ocho epístolas, la mayor parte de ellas cruzadas entre los dos enamorados; por la carta de desafío a Persio, con relativa respuesta; por la arenga de Leriano a sus hombres; por la larga disputa entre Teseo y el mismo Leriano, sobre las virtudes de las mujeres; y, finalmente, por el *planctus* de la madre por la atroz muerte del joven hijo.

Puesto que la calidad de la prosa de la *Cárcel* que, como hemos evidenciado, está compuesta por diversos elementos no es exclusiva de esta obra, sino que resulta ser una propiedad común de la casi totalidad de nuestros textos, una primera conclusión que podemos deducir de ello concierne al diseño estructural que preside las obras que caen dentro del género, y puede ser resumida afirmando que la novela sentimental, desde el punto de vista estructural, nace del esfuerzo de la integración narrativa de unidades discursivas, todas retóricamente bien definidas. De tales unidades, las que resultan más constantes, como para ser consideradas elementos estructurales del género, son: la alegoría, el debate o la disputa, el discurso y la epístola, además de —naturalmente— la poesía, de la que ya se ha hablado con anterioridad.

La alegoría, que hemos encontrado en la *Cárcel de Amor*, y que aparecerá de nuevo en el *palacio de amor* del *Veneris Tribunal*, casi al final del arco temporal pertinente, ha desarrollado, sin duda, una función esencial en la fase inicial del género, en especial si se considera su preponderancia en obras como el *Siervo* de Rodríguez del Padrón y en la *Sátira* de don Pedro, a propósito de las cuales no es casual que se haya conjeturado una cierta afinidad con las grandes composiciones alegóricas de la primera mitad del siglo xv. Pero una función todavía mayor se le deberá reconocer al debate, del que ninguna de nuestras obras puede decirse exenta, a excepción del *Proceso de cartas* de Juan de Segura. Junto a la disputa sobre las virtudes de las mujeres, presente al final de la *Cárcel*, pondremos, por ejemplo, el debate central en el *Grisel* entre el poeta Torrellas y Brazaida, que discuten sobre quién, entre el hombre y la mujer, se ha de considerar mucho más culpable en las relaciones amorosas; o, también, el que tiene

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

lugar en la otra obra de Flores, el *Grimalte*, donde los dos protagonistas masculinos, Pánfilo y Grimalte, debaten sobre la legitimidad o no del comportamiento de quien, aun siendo amado, no corresponde. Se llegará, así, a los últimos representantes del género, en los que asistimos incluso a una restricción más del elemento narrativo, en favor del doctrinal. Es lo que sucede en la *Cuestión de amor*, donde se sitúa la disputa sobre quién sufra más: el que no es correspondido o quien ha visto morir a la mujer amada; y también en el *Veneris Tribunal*, donde la cuestión que se plantea es el mayor o menor dolor, dependiendo de si la amiga está presente o ausente. En verdad, no se trata tanto de la extensión que ocupa la parte destinada al debate, sino de su grado de integración en el relato; pues bien, como sucedía para la poesía, también para el debate doctrinal se nota un esfuerzo mayor, en las obras de la fase central, por someterlo a la trama, a diferencia de lo que se verifica en los textos más tardíos, donde influye poco o nada en la acción narrativa. En cuanto a las dos últimas unidades, hay que considerar que, en nuestras historias, el diálogo entre los personajes no conoce el intercambio rápido de réplicas, sino que se realiza mediante el empleo de largos discursos y de las no menos extensas epístolas que, además de constituir la parte textualmente más conspicua, con su marcada tendencia oratoria, contribuyen ya sea a ese tono narrativo, que hoy nos parece tan poco realista, como al estilo elevado, que es uno de los rasgos distintivos del género, y sobre el que tendremos que volver luego.

Poesía, alegoría, debate, discursos, epístolas: son estos, pues, los ingredientes que con mayor constancia, junto con otros de más modesto uso aunque no menos significativos, confluyen en la formación del género sentimental. Naturalmente, las modalidades con las que coexisten, es decir, las formas en que —cada vez— llegan a integrarse narrativamente, no son menos importantes que la misma individuación de los determinados ingredientes que participan en ello. Se trata, por eso, de prestar un poco de atención a las soluciones narrativas, de las que la novela sentimental se hizo protagonista, y que —en realidad— constituyen a menudo el lado interesante y a la vez problemático de las obras que se suele hacer incluir en el género. De tales soluciones, una mención, al menos, merecen el autobiografismo, el entrelazamiento de tramas y niveles narrativos, la técnica epistolar.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

En muchas de nuestras obras se presenta un fenómeno de identificación entre autor ficticio y autor efectivo, aunque a menudo los estudiosos han empleado el término autobiografismo, entendiendo referirse con él a la más amplia cuestión de la presencia del narrador en la historia. En efecto, solo el *Siervo libre de amor* puede ser considerada una autobiografía, o mejor, una pseudo-autobiografía, de carácter alegórico-didáctico, en la que el narrador cuenta su propia vida amorosa subdividiéndola en tres partes, relativas al tiempo en que el *yo* «bien amó y fue amado», «bien amó y fue desamado» y, finalmente, «no amó ni fue amado», con la inserción como *exemplum*, en la segunda parte, de la *Estoria de dos amadores*, Ardanlier y Liessa. En *Triste deleytación*, en cambio, tras un comienzo de relato autobiográfico, que se concluye con la larga disputa alegórica entre Razón y Voluntad, la obra prosigue con el relato, por parte del narrador, de las historias amorosas de dos parejas, hasta la extensa composición en versos final, donde —de nuevo en primera persona— se narra un viaje alegórico al más allá. En las novelas de San Pedro, el narrador, aun estando presente en la historia como uno de sus personajes, no coincide, sin embargo, con el enamorado, natural protagonista del acontecimiento amoroso. En el *Arnalte*, hay instituidos dos niveles narrativos, en el primero de los cuales el narrador cuenta el encuentro con Arnalte, quien —en el segundo nivel— expone su triste historia de amor con Lucenda al anterior narrador, que asume la función de destinatario. En la *Cárcel*, como ya hemos visto, el narrador está presente como personaje con la función de intermediario entre Leriano y Laureola. Una particular forma de autobiografismo se verifica en el *Grimalte* de Flores, donde el autor, al principio de la obra, anuncia su metamorfosis en el protagonista masculino de la historia que se apresta a contar:

> Comiença un breve tractado compuesto por Johan de Flores, el qual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte...[33]

La novela de Flores ofrece una interesante solución narrativa por lo que concierne al entramado de historias distintas. A este propósito, ya hemos

33. J. de Flores, *Grimalte y Gradisa*, ed. C. Parrilla García, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1988, pág. 1.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

visto cómo en el *Siervo* la historia de Ardanlier y Liessa resulta engarzada, a modo de *exemplum*, en la pseudo-autobiografía amorosa, así como, al término de la trayectoria del género sentimental, Juan de Segura añadirá, de nuevo con función ejemplar, la *Quexa y aviso* al acontecimiento narrado en el *Proceso de cartas*. Ya el autor de *Triste deleytación* había combinado en una única trama las historias amorosas de dos diferentes parejas, indicadas en el texto con los apelativos de *enamorado* y *señora*, en un caso, y *amigo* y *madrasta*, en el otro. La solución de Flores es, sin embargo, diversa y un tanto original, ya que las dos parejas de enamorados las constituyen, respectivamente, Grimalte y Gradisa, y Fiometa y Pánfilo, protagonistas —estos últimos— de la historia amorosa narrada por Boccaccio en la *Elegia di Madonna Fiammetta*. Lo que Flores pone en práctica es, en efecto, la continuación de la obra de Boccaccio, recurriendo a un curioso expediente narrativo. Gradisa que, como lectora del relato autobiográfico de Fiammetta, es advertida de los engaños de amor, no se fía de las ardientes propuestas de Grimalte, y por eso exige a su pretendiente que se someta a una prueba de amor, la de ser capaz de reunir a los dos amantes de la obra italiana:

> El qual es bueno que se ha de disponer vuestra persona [Grimalte] en favor de Fiometa, y que muestren vuestras obras con ella los desseos que para me requestar mostrastes. Y si con aquella voluntad avéis seguido a mí, que dezís, y con ella trabajáis en su servicio, soy cierta que Pánfilo de ser suyo no se defenderá.[34]

IBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Buena parte del libro consistirá, por tanto, en el relato del intento realizado por Grimalte por reconciliar a los dos amantes literarios; y el fracaso de la empresa marcará el trágico destino de ambas parejas causando la desesperada muerte de Fiometa, el obstinado rechazo de Gradisa, el retiro de los dos protagonistas masculinos como anacoretas en un lugar apartado de montaña. Por lo demás, Flores ya había dado prueba de su interés por hacer coexistir, en la ficción de sus obras, a los nuevos personajes de su invención con personajes literarios, verdaderos o presuntos, del pasado. En el *Grisel*, de hecho, había introducido, en la disputa con Brazaida, al poeta

34. *Ivi*, pág. 6.

Pere Torrellas, autor de un largo poema misógino, las *Coplas de las calidades de las donas*. Ni el papel desarrollado por Torrellas se limita al debate, ya que, junto con la misma Brazaida, es protagonista de una historia de amor, que se entrelaza con la de los personajes principales, Grisel y Mirabella.

La última por orden de exposición, pero no por importancia, es la técnica epistolar. Acerca de ello, estaría bien distinguir entre la epístola dedicatoria que hace de marco de todo el relato, autobiográfico o no, y el intercambio de cartas más o menos prolongado, que se verifica entre los personajes de la historia. Buen ejemplo del primer caso es el *Siervo libre de amor* que, en su conjunto, se presenta como una epístola escrita por el autor al juez de Mondoñedo, Gonzalo de Medina, en respuesta a la petición de que le informe sobre su caso de amor:

> la muy agria relaçión del caso, los passados tristes y alegres actos y esquivas contemplaçiones, e innotos e varios pensamientos que el tiempo contrallo no consentía poner en effecto, por escripturas demandas saber.[35]

El intercambio epistolar se encuentra, en medida y con modalidad diferentes, en la mayor parte de nuestros textos. Y constituye a menudo el medio principal a través del cual los protagonistas de las historias se comunican, haciendo posible el lento proceso de enamoramiento y, al mismo tiempo, actuando de instrumento de análisis psicológico. Con esta doble función, el intercambio de cartas se utiliza, por ejemplo, en obras como *Triste deleytación*, *Arnalte y Lucenda*, *Cárcel de Amor*. Más complejo es el uso que Flores hace de él en la continuación de la *Fiammetta* boccacciana, ya que Grimalte, al alejarse para realizar su empresa, recurre al medio epistolar para tener informada a Gradisa de lo que le sucede a sí mismo y a los dos amantes, que pretende reconciliar. Flores, así, está cerca de realizar una auténtica novela epistolar, aunque, no por casualidad, dicho primato le corresponde al autor del *Proceso de cartas*, que —ya a mediados del siglo XVI— compone una obra exclusivamente constituida por las cuarenta cartas que se intercambian los dos amantes.

35. J. Rodríguez del Padrón, *Obras Completas*, ed. C. Hernández Alonso, Editora Nacional, Madrid, 1982, pág. 155.

IBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Considero que ahora nos encontramos en condiciones mucho mejores para afrontar la cuestión de las fuentes y de los modelos del género, que Menéndez Pelayo —un poco apresuradamente, quizás— creía haber resuelto con la indicación de las dos obras italianas, la de Boccaccio y la de Piccolomini. En efecto, a lo largo de los años y, con ellos, de los estudios dedicados al género sentimental, y a medida que se iba adquiriendo conciencia de la extrema riqueza de los ingredientes confluidos en nuestras obras, además de la no menor variedad de las soluciones narrativas adoptadas, aumentaba igualmente la toma de conciencia de la heterogeneidad de las tradiciones literarias, de cuya convergencia se hacía depender la formación de la novela sentimental. Tal complejidad, por lo demás, ya había sido destacada por Carmelo Samonà en un libro pionero, donde a este respecto podemos leer la siguiente observación de carácter general:

> [nel romanzo sentimentale] accanto alla graduale presa di coscienza di una struttura romanzesca che non ha mai veramente le proporzioni e la ricchezza dei temi di cavalleria, circola continuamente lo stesso rapporto di forze: un fondamento e vorremmo dire un punto di partenza di tradizione europea e iberica (la cortesia e la cavalleria) su cui si edificano tentativi di imitazione italiana (generalmente Boccaccio) e francese (piuttosto dei modelli prossimi nel tempo, come un Chartier) dietro i quali riaffiorano alternativamente motivi di tradizione autoctona.[36]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Naturalmente, no es este el lugar para discutir las relaciones intertextuales que nuestras obras —consideradas individualmente— mantienen con sus específicas fuentes, que pueden ser las más variadas. Se trata, más bien, de suministrar una rápida indicación sobre la pluralidad de las tradiciones literarias que más han contribuido al nacimiento y al desarrollo del género.

Al introducir algunos elementos constitutivos de nuestras obras, como la poesía, la alegoría y el *debate*, tuvimos ya ocasión de mencionar brevemente las tradiciones a las que remitían dichos elementos, es decir, respectivamente, a la poesía amorosa de los cancioneros, a las grandes composi-

36. C. Samonà, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Carucci, Roma, 1960, págs. 104-105.

ciones alegóricas del siglo xv (*decires* y *coplas* alegóricas, algunas de ellas de argumento amoroso), a la tratadística mundana y didáctica, que a menudo privilegiaba los temas que las disputas de nuestras obras se preocuparán por recoger, insertándolos como mejor podían en un entramado narrativo: las virtudes de las mujeres, daños y ventajas del amor, responsabilidades masculinas y femeninas en la pasión amorosa, etc. Junto a las mencionadas, sin embargo, no se han de olvidar otras tradiciones que, en medida equivalente si no mayor, han contribuido a la formación del género. La técnica epistolar y la visión trágica del amor, elementos estructurales de nuestras historias sentimentales, le deben no poco, por ejemplo, a la tradición clásica, representada por las *Heroides* ovidianas, una obra que por lo demás había sido traducida en castellano por Rodríguez del Padrón con el título de *Bursario*. Con la narrativa italiana, que Menéndez Pelayo había privilegiado entre los posibles modelos, la novela sentimental española comparte características no menos constitutivas como, de nuevo con valor de ejemplo, el intercambio epistolar con la *Historia de duobus amantibus*, o un cierto autobiografismo, la forma epistolar del relato y la misma visión trágica del amor con la *Fiammetta*, cuyo autor, por lo demás, había retomado, renovándola, la obra de Ovidio. Constante punto de referencia de nuestro género, finalmente, debe ser considerado la novela de caballerías, en particular la artúrica, indicado en el pasado como el árbol del que se habría desprendido la rama de la novela sentimental, y con el que —también recientemente— han sido confirmados y por primera vez señalados puntos de contacto no esporádicos: el argumento central de la *Estoria de dos amadores*, por ejemplo, tendría su origen en un episodio del *Baladro del Sabio Merlín*, refundición española de la segunda parte del *Roman du Graal* francés, perteneciente a su vez al ciclo de la Post-Vulgata del siglo xiii; y, también, una entera sección de la *Cárcel de Amor* sería una adaptación, a través de una mediación española, de algunos episodios presentes en la *Mort Artu*, parte, también ella, de la Post-Vulgata francesa.[37]

37. Cf. A. D. Deyermond, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993, págs. 52 y ss.; H. L. Sharrer, «La fusión de las novelas artúrica y sentimental a fines de la Edad Media», en *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1984, I, págs. 147-157.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

A las tres características generales hasta ahora ilustradas: la heterogeneidad de los elementos constitutivos, un cierto experimentalismo narrativo, la combinación de diversas tradiciones literarias, tenemos que añadir una cuarta: el estilo elevado, al que se dedicará la conclusión del apartado. A este respecto, podemos considerar ejemplar la prosa de las dos novelas de San Pedro, ya que ella encierra los dos polos entre los que oscila la prosa de las restantes obras del género: por un lado, pues, el *Arnalte* con su exceso de retoricismo, obtenido mediante el abuso y la concentración de los varios rasgos estilísticos; por otro, la *Cárcel* con un resultado estilístico de mayor madurez, alcanzado por medio de la renuncia de algunos elementos y a la más moderada dosificación de otros. Podemos quedarnos en la duda de si, en el pasaje de una a otra obra, San Pedro ha operado efectivamente esa «stylistic reform», conjeturada por Whinnom[38] y que, hablando de estilo, estaría en sintonía con el cambio de gusto verificado en la época de los Reyes Católicos, dentro del cuadro de la progresiva afirmación de los ideales humanísticos. Pero ninguna duda se puede alimentar, en cambio, acerca del proceso de depuración a que ha sido sometida la prosa de la *Cárcel*, dando lugar así a una suerte de ideal estilístico válido, en general, también para los demás textos del género sentimental. Algún ejemplo, tomado de ambas obras de San Pedro, servirá para esclarecer mejor lo que se acaba de aseverar. Estos son algunos pasajes de la carta que Arnalte escribe a Lucenda, después de haber matado en duelo a su marido Elierso:

> Lucenda: no me tengas a loca osadía porque en tiempo de tanta guerra paz te pido; lo cual si fago, es por ser mayor tu virtud que mi yerro; y si de la muerte del robador de mis bienes e marido tuyo me pesó, solo Dios es el jues. [...] Las llagas que de tu marido resceví, aunque los que las curan peligrosas las fallan, ni su peligro temo, ni su dolor me duele, porque las graves que tú me feziste con mayor tormento me atormentan, que agora de nuebo se renueban; y aquí, donde curando de las del cuerpo y no guaresciendo las del alma estó, pienso mill cosas, pensando an alguna descanso para esta cansada vida tuya fallar; y todas con enemiga mortal la cara me buelven, y solo una en que abrigo fallé quiero decirte, porque de mi poco engaño y de mi mucha fee seguridad resci-

38. K. Whinnom, «Diego de San Pedro's Stylistic Reform», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 1960, XXXVII, págs. 1-15.

TEXTO MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

> bas; y es esta: que las cosas que con la muerte se pierden, bien sabes tú que no queda en la vida con qué se puedan cobrar; y tan sin remedio la tal pérdida es, que ni oraciones ni lloros ni votos cobrar no la pueden...[39]

La sintaxis latinizante, con el constante recurso al verbo en posición final y a la exuberante subordinación, a la que —en otros casos— se añade el abuso del subjuntivo; el obsesivo repetirse, en tan poco espacio, de figuras como la *traductio* y la *annominatio*, a las que en otros lugares se suma el *homotéleuton*; el continuo servirse de la *amplificatio* y de sus diversos métodos de realización como la *oppositio*, la *interpretatio*, etc., que crean, repetidamente, construcciones paralelísticas y opositivas; todas estas técnicas, y otras más, contribuyen a hacer de la prosa del *Arnalte* un modelo de ese virtuosismo retórico, que será uno de los principales blancos del renovado gusto humanístico. Un gusto cuyos primeros, parciales resultados ya se pueden vislumbrar en la prosa de la *Cárcel*, donde el autor, aun atendiendo a un estilo no menos retórico que el realizado en la novela anterior, da prueba, de todas formas, de una clara voluntad por limitar las susodichas técnicas a un uso más moderado, como se advierte en este breve pasaje, tomado de la segunda carta de Leriano a Laureola:

> Pues el galardón de mis afanes havié de ser mi sepoltura, ya soy a tiempo de recebirlo; morir no creas que me desplaze, que aquel es de poco juizio que aborece lo que da la libertad. Mas ¿qué haré, que acabará comigo el esperança de verte? Grave cosa para sentir. Dirás que cómo tan presto, en un año ha o poco más que ha que soy tuyo, desfalleció mi sofrimiento; no te deves maravillar, que tu poca esperanza y mi mucha pasión podían bastar para más de quitar la fuerça al sofrir...[40]

Aquí, como en otros lugares del texto, es posible notar cómo la imitación de la sintaxis latinizante ha sufrido un proceso de moderación, el uso de las figuras de sonido tiende a reducirse al mínimo, y las técnicas de la *amplificatio* ceden de buen grado a las de la *abbreviatio*.

39. D. de San Pedro, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1973, págs. 147-148.

40. *Cárcel de Amor*, ed. cit., pág. 107.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

EL TEATRO, DEL AUTO A LA COMEDIA

En la ciudad donde Antonio de Nebrija había desencadenado su batalla contra la barbarie, y donde Fernando de Rojas ambientará su obra maestra, vio la luz también, en 1496, el *Cancionero* de Juan del Encina: un libro, en verdad, compuesto por diversos elementos, que comenzaba con el breve tratado sobre el *Arte de la poesía castellana*, proseguía con varios géneros de poesía religiosa y de amor, daba cabida a la original versión de las *Bucólicas* virgilianas, y terminaba con una entera sección titulada *Representaciones*. En esta última, aparecían ocho breves composiciones destinadas a la representación teatral que, como se deduce por la rúbrica de cada una de las obras, debía efectuarse en coincidencia con la Navidad, la Pascua y otras ocasiones festivas. Las «églogas» y los «autos» —estos son, en efecto, los nombres con que se suelen designar las composiciones— son actos únicos, cuyos textos, además de ser relativamente breves (un promedio de no más de 200 octosílabos), presentan una gran sencillez en el esquema compositivo: tres o cuatro personajes por égloga, generalmente pastores, se exhiben en un diálogo hecho sobre todo de rápidas réplicas sobre un único tema, sagrado o profano, con una conclusión musical (casi siempre un villancico, cantado por uno de los personajes). Una rápida ojeada a las rúbricas permite deducir, además, que cada representación preveía una ejecución en dos tiempos, a cada uno de los cuales correspondía una composición, con el resultado de que las églogas del cancionero se distribuyen en cuatro parejas dedicadas, respectivamente, a la Natividad, a la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús, al Carnaval, y a un idilio pastoril, en el que un pastor y un escudero se disputan el amor de una «pastorcica llamada Pascuala».

En las sucesivas ediciones del *Cancionero*, los textos teatrales estaban destinados a aumentar. Así, en la de 1507, se añadieron la *Égloga de las*

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

047-101210-Literatura en tiempos.indd 171 10/02/12 11:46

grandes lluvias y la *Representación del amor*, mientras que en la edición de dos años después se publicaron el *Auto de repelón* y la *Égloga de Fileno, Zambardo y Cardonio*. Otras dos églogas, las de *Cristino y Febea* y *Plácida y Victoriano*, nunca aparecidas en el cancionero e imprimidas en pliego suelto, completan la producción teatral de Encina. Sin embargo, hay que decir inmediatamente que las últimas tres églogas mencionadas presentan características de absoluta originalidad respecto a las precedentes, y, por tanto, se han poner en relación con las nuevas experiencias biográficas y culturales de su autor. De todo esto ya hablaremos; por el momento, volvamos al año de la primera edición del *Cancionero*. Por entonces, el autor, que aún no había cumplido los treinta años —pues había nacido en la misma ciudad de Salamanca en 1469 (o en el 68)—, se encontraba al servicio de los duques de Alba, tras haber frecuentado las aulas del estudio salmantino, donde había sido condiscípulo de Nebrija y había obtenido el título de bachiller en leyes. Las ocho églogas que ahora, junto con el resto de su producción, se disponía a reunir, habían sido compuestas y representadas para el entretenimiento de sus señores, los duques de Alba, en los cuatro años de servicio prestado hasta entonces. Todo tuvo comienzo en la noche de Navidad de 1492, cuando dos pastores, Juan y Mateo, hicieron su entrada en la sala donde los duques se entretenían y —como refiere la rúbrica— «aquel que Juan llamava entró primero en la sala adonde el Duque y Duquesa estavan oyendo maitines y, en nombre de Juan del Encina, llegó a presentar cien coplas de aquesta fiesta a la señora Duquesa».[1] Es así, pues, como tuvo origen el primer «auto del Nacimiento»: una representación natalicia ofrecida por su autor, que es también el actor de ella, a un público formado por los duques de Alba, en la sala del palacio. Un conjunto de factores que, con las debidas transformaciones, seguirá caracterizando la representación de las siete églogas restantes.

En relación con las representaciones a las que el público —ya sea de corte o de iglesia— estaba acostumbrado, los elementos innovadores que Encina introdujo en sus obras no fueron pocos ni de escaso relieve. Además de acentuar, naturalmente, el proceso de teatralización y potenciar el

1. J. del Encina, *Teatro completo*, ed. M. A. Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1991, pág. 97.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

elemento musical, nuestro autor innovó en una doble vertiente: respecto a la tradición dramática cortesana, le otorgó un peso, hasta ahora desconocido, al texto literario, que ganará en consistencia y autonomía; y, simultáneamente, respecto a la tradición constituida por el drama litúrgico, concedió un espacio notablemente mayor a la figura del pastor, dando expresión al entero universo cultural del que ella era portadora. No es casualidad, por tanto, que en el primer «auto del Nacimiento» (*Égl.* I), al que ya nos hemos referido, el diálogo que se desarrolla entre los dos personajes tenga como único argumento el de la presencia en la corte del pastor e, interpolado entre las réplicas sobre las alabanzas de los señores, sobre el servicio y la recompensa, haga su aparición el motivo de la ridícula pretensión por parte del pastor de quererse asimilar a un mundo tan distante del suyo. Es lo que Mateo, movido quizás por la envidia, le reprocha al más afortunado Juan:

> MATEO: ¿Ya tú presumes de gala, / que te arrojas al palacio? / ¡Andar mucho en ora mala! / ¿Cuidas que eres para en sala? / No te vien de generacio.[2]

En definitiva, desde la primera égloga, resulta evidente cómo el puesto de relieve otorgado al pastor da lugar a una constante temática destinada a atravesar todo el teatro enciniano: la que podemos sintetizar en términos de un dualismo, que a veces se convierte en contraste, entre la cultura baja y popular, encarnada en el pastor, y la cultura alta que, según los casos, se define como cortesana, urbana o, también, religiosa. Naturalmente, cada vez que dicho dualismo viene a ocupar la escena, es inevitable que ello genere un grato efecto humorístico que, a veces, alcanza, incluso, un resultado, más francamente, cómico; y, si bien no faltan otros recursos, el medio más eficaz que el autor tiene a disposición para obtener semejantes efectos es la lengua en la que, a intervalos, los pastores se expresan: aquel «sayagués» que, aun teniendo sus orígenes en el habla dialectal de la región leonesa, acabó asumiendo después el valor de lengua rústica, característica de este tipo de personajes teatrales. Algún ejemplo nos ayudará a comprender mejor.

2. *Ivi*, pág. 100, vv. 50-54.

PRUEBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

De las églogas incluidas en la edición de 1496, las dos últimas, que se inspiran en la tradición de la pastorela medieval, presentan al pastor Mingo y a un escudero mientras se contienden el amor de Pascuala con argumentos que, por contenido y lengua, remiten inevitablemente a los respectivos mundos culturales. El más significativo de tales argumentos es también el último, aquel con el que los dos cortejadores responden a la petición formulada por el mismo «escudero»:

> ESCUDERO: Dime, pastor, por tu fe, / ¿qu'es lo que tú le darás / o con qué la servirás?[3]

Por supuesto, Mingo no puede evitar entender el servicio de amor como concreta oferta de bienes materiales y prestaciones laborales, por eso, tras la afirmación general: «con dos mil cosas que sé», se apura a responder con una larga lista de *cosas*, que ocupa nada menos que unos cincuenta versos, y en la que encontramos catalogados, además de capacidades físicas y habilidades artísticas, bienes de todo tipo: objetos preciosos, manufacturas para el vestuario y el uso doméstico, comestibles, propiedades y así sucesivamente. Desde lo alto de su diversidad cultural, el escudero lo tiene fácil para hacerle callar, con la acusación de villanía, contraponiendo a la inconveniente lista de cosas una oferta más adecuada, elegante en su ceñimiento al código que le da sentido:

> ESCUDERO: Calla, calla, que es grossero / todo quanto tú le das. / Yo le daré más y más, / porque más que tú la quiero.[4]

Ninguna sorpresa, pues, si, apenas algún verso más abajo, Pascuala se pronuncia a favor del escudero; y la condición impuesta: que de cortesano se haga pastor, más que mitigar el efecto de la elección, sirve para fundar las bases de una segunda égloga, la octava, en la que los mismos personajes volverán a la escena para dar continuación a la historia. El pastor y su mundo cultural parecen, entonces, ser llamados a los honores de la escena

3. *Ivi*, pág. 165, vv. 113-115.
4. *Ivi*, pág. 167, vv. 161-164.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

con el único fin de decretar su derrota, y de suscitar con ella la hilaridad del público. Pero, cabe preguntarnos si la victoria del «escudero» y de su cultura es total o, más bien, si deja vislumbrar el reverso de la medalla. En la respuesta que hemos citado, ¿la declaración: *más que tú la quiero* no suena, quizás, a petición de principio, con la que el escudero evita responder a la pregunta hecha por él mismo? ¿Y la elíptica expresión: *más y más*, que se hace apenas más creíble por la reduplicación del adverbio, no despertaba, tal vez, en el público una sospechosa perplejidad comparable a la hilaridad irrefrenable que suscitaba la hiperbólica lista del pastor?

Si pasamos a las tres o cuatro églogas de argumento religioso, advertimos que los ingredientes son más o menos los mismos. Por ejemplo, los dos pastores, Juan y Mateo, que, en el primer «auto del Nacimiento», habíamos visto irrumpir en la sala de los duques, en la segunda égloga se convierten, con la adición de otros dos pastores, Lucas y Marco, en los cuatro evangelistas, presentados en el acto de comentar el nacimiento de Jesús. Es verdad que en su diálogo se escucha a menudo el eco del texto evangélico, y sin embargo el lenguaje rústico que usan, junto con las constantes referencias a los menudos objetos de la vida doméstica, debían de producir, en el noble público al que la representación estaba destinada, una reacción indulgente e irónica al mismo tiempo, ante la ingenua sencillez con la que los personajes aldeanos trataban el evento sagrado. He aquí cómo, en los versos de Juan, se recrea la alusión al milagro evangélico de la multiplicación de los panes:

> JUAN: Hartar, hartar ya, gañanes, / qu'es venido pan del cielo, / pan de vida y de consuelo! / No comáis somas de canes, / ni andéis hechos albardanes / comiendo vianda vil, / que aquéste con cinco panes / hartará más rabadanes / que otro con cinco mil.[5]

Por supuesto, aquí no se trata de la comicidad, siempre agresiva, que se deriva de la puesta en contraste de culturas jerárquicamente ordenadas; más bien, el destinatario de la representación, compartiendo la manera de ver y de testimoniar los extraordinarios eventos sagrados por parte de los

5. *Ivi*, pág. 112, vv. 136-144.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

rústicos pastores, es a su vez inducido a operar una suerte de rebajamiento de la sacralidad, la cual, aunque no sufra un proceso de envilecimiento y de degradación, es de todas formas sometida a un acto de mayor asimilación a lo que resulta ordinario, habitual, familiar.

Bajo el signo de la continuidad se sitúan las tres églogas que Encina compuso en Salamanca después de la edición de 1496, y antes de comenzar su larga estancia romana. En 1497, al príncipe don Juan y a su esposa Margarita de Austria, en visita a la ciudad del Tormes tras su reciente matrimonio, Encina les ofreció la *Representación sobre el poder del Amor*, en la que por primera vez los pastores resultan arremetidos por ese «mal de amores» (v. 304) que había sido siempre una prerrogativa exclusiva de los gentilhombres de la corte. Al año siguiente pertenecen la *Égloga de las grandes lluvias*, compuesta con ocasión de las tradicionales representaciones navideñas, y el *Auto de repelón*, donde quien ocupa la escena es el mundo urbano, con las burlas que un grupo de estudiantes les gastan a dos aldeanos, Pirnicurto y Johanparamás.

Puede que también a causa de la amargura sufrida, cuando —en 1498— vio que preferían a su rival y conciudadano, Lucas Fernández, para el puesto de cantor de la catedral, Encina decidiera abandonar su ciudad natal y establecerse en Roma, donde gozó por mucho tiempo del favor de la curia, al lograr introducirse bien en las cortes de los tres Papas: Alejandro VI, Julio II y León X, que se sucedieron hasta 1521, año en que nuestro autor regresó definitivamente a España. Aquí, en la ciudad de León, de cuya catedral había recibido el título de prior por parte del último de los Papas mencionados, murió a finales de 1529, o a comienzos del año siguiente. Al periodo romano se remontan las últimas tres églogas, en las que, si bien no faltan elementos de continuidad con la anterior producción, las muchas novedades que Encina introdujo en ellas testimonian el contacto cercano con los ambientes literarios y las experiencias teatrales de la península italiana, y de Roma en particular. Por lo demás, Encina participó activamente en la actividad dramática de la corte romana, como lo atestigua la representación de una de sus obras —la *Égloga de Plácida y Victoriano*, probablemente—, que tuvo lugar en 1513 en el palacio del cardenal de Arborea, en presencia de un numeroso público, compuesto de italianos y de españoles.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Notablemente más largas que las compuestas en Salamanca, hasta alcanzar los casi tres mil versos de *Plácida y Victoriano*, las églogas romanas presentan también una mayor complejidad de los esquemas compositivos, que se vieron enriquecidos sea en el plano de la acción, que ahora estaba constituida por una articulada secuela de escenas y episodios, sea de personajes, que simultáneamente fueron incrementados en el número y en el tipo. También a este propósito, la *Égloga de Plácida y Victoriano* resulta la más ejemplar de las tres. Precedida, a la manera del nuevo teatro de Torres Naharro, de un *introito* en sayagués, donde la obra es definida *comedia*: «Y así acaba esta comedia / con gran plazer y consuelo» (vv. 79-80), la égloga se articula en trece breves escenas, en las que, mientras se subsiguen episodios y dispositivos de todo tipo, los numerosos personajes que participan en ella se distribuyen en categorías dispares: a los dos protagonistas, Plácida y Victoriano, que constituyen la pareja de pastores-amantes, se les juntan no solo los pastores rústicos ya familiares, Gil y Pascual, sino también las figuras mitológicas de Venus y Mercurio, e incluso tipos que pertenecen a la tradición celestinesca, como la alcahueta Eritea o la bella Flugencia, que mantiene con ella sospechosas relaciones. Otro significativo factor de novedad es aportado por la materia, ya que las burlas de los pastores y las representaciones religiosas de la precedente producción son sustituidas, en las tres nuevas églogas, por historias amorosas protagonizadas por pastores, a la manera ya emprendida en la *Representación* ofrecida a don Juan. En *Cristino*, la decisión del pastor de hacerse eremita suscita la cólera del dios Amor que, para tentarlo, se sirve de la ninfa Febea, cuya belleza hace presa fácil de la elección de vida casta y solitaria. En *Fileno*, el largo lamento del pastor por el amor no correspondido de Zefira se concluye con el suicidio. En *Plácida y Victoriano*, es la pastora la que se quita la vida, por no ser amada ya por Victoriano, cuyos tardíos lamentos mueven a compasión a Venus, que con su intervención resucita a la muerta y consiente a los dos amantes que se reúnan. En definitiva, en las églogas romanas los pastores aparecen en el inédito papel de amantes cortesanos que, al haber renunciado a expresar las instancias del mundo rústico y de su cómica agresión contra las verdades religiosas, así como hacia los modelos ideológicos y comportamentales de la nobleza, ellos mismos pueden hacerse portadores de esa tradición cultural y literaria que había encontrado plena

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

manifestación en la poesía amorosa de los cancioneros, además de —como sabemos— en las gráciles historias de las coetáneas narraciones sentimentales. Así, en las tiradas de los pastores-amantes, que cada vez más a menudo ocupan el puesto del rápido diálogo de breves réplicas, no es difícil reencontrar el intricado acopio de temas y motivos, de los que se habían nutrido, en igual medida, los desahogos líricos de los repertorios poéticos, como las cartas y los discursos que se acumulan en los relatos sentimentales. En este sentido, resultan ejemplares los lamentos de Fileno y los monólogos de Plácida. Y sin embargo, como ya se ha dicho, los elementos de continuidad con la pasada producción no han desaparecido del todo. Permanecen, por ejemplo, la unidad de acción, y las conclusiones musicales confiadas a los villancicos, pero lo que asegura el sentido de unidad es, sobre todo, la presencia de los pastores rústicos, quienes, en determinados momentos de la representacion, aparecen en la escena, y con sus diálogos en sayagués crean una suerte de contrapunto respecto a las situaciones y a los discursos de sus colegas amantes. Se comprende, entonces, cómo algunas escenas de las recientes églogas están destinadas a reproducir el dualismo o contraste entre cultura popular y cultura aristocrática ya característico de las primitivas, con la novedad de que en este caso se inserta en el mundo pastoril como conflicto entre los distintos niveles que lo componen internamente, más bien que entre universos sociales y culturales heterogéneos entre sí. Los intercambios de réplicas entre los dos pastores rústicos, Gil y Pascual, se intercalan, en la *Égloga de Plácida y Victoriano*, en los dos momentos de mayor tensión, o sea, inmediatamente después de que Victoriano se ha ido a la búsqueda desesperada de Plácida, y cuando está a punto de suicidarse ante el cuerpo de la amada muerta. Diferente, pero con efectos semejantes de cómico contraste, es el diálogo inicial entre Fileno y Zambardo, donde nada induce más a la risa que la contraposición entre el deseo de desahogarse del primero y las ganas de dormir del segundo:

FILENO: Es lo que oyes, y aun mira qué digo: / que tuvo en los ojos fuerças tamañas / que me robó el alma y las entrañas, / y allá se lo tiene gran tiempo ha consigo. / Y aunque lo trata como a enemigo, / esle subjeto con fe tan leal / que quiere la muerte sufrir en su mal / más que la vida que tiene conmigo. / Sin alma la sigo, que avrás maravilla; / sin verla me yelo y en

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

viéndola ardo. / ¡O, Dios te duela! ¡Zambardo, Zambardo, / despierta, despierta y ave manzilla!

ZAMBARDO: A fe que soñava que allá en Compasquilla / con otros pastores jugava al cayado, / y mientras que estava assí trasportado / passé por las mientes esta tu hablilla.

FILENO: ¡O, pese mal grado! ¿Y estoyte contando / de aquella hambrienta que mis años traga, / y duérmeste tú?

ZAMBARDO: ¿Qué quieres que haga?

FILENO: ¡Que me oyas!

ZAMBARDO: El sueño no está a nuestro mando; / los ojos me está tan fuerte cerrando / que de la luz del todo me priva.[6]

El «estilo pastoril» de Encina, el de las representaciones salmantinas, fue retomado por su conciudadano, Lucas Fernández, que a Salamanca vinculó su entera existencia: desde su nacimiento, en 1479, hasta su muerte acaecida en 1542. Obtenido el título de bachiller en Artes en la universidad local, es posible que Lucas estuviera al servicio de los duques de Alba entre 1496 y 1498, y no se puede excluir que formase parte de la comitiva ducal que viajó a la corte portuguesa, donde probablemente tuvo la ocasión de conocer a Gil Vicente. En 1498, como sabemos, fue preferido a Encina para el puesto de cantor en el coro de la catedral; y solo en 1522, a la muerte de su maestro Diego de Fermoselle, ocupó la cátedra de música que mantuvo hasta poco antes de su muerte.

Los tres lugares a los que Fernández ligó su propia vida: el palacio ducal, la catedral y la universidad, fueron también los centros de representación de las obras que compuso. Lo que de ellas conservamos es lo que el autor mismo reunió en la única edición de sus obras publicada en vida, *Farsas y églogas a modo y estilo pastoril* (Salamanca, 1514). Se trata de siete obras, en total, de las que cuatro son de argumento profano: además de un drama cantado, *Diálogo para cantar*, las comedias o farsas de *Bras Gil y Beringuela*, de *una doncella y un pastor y un caballero*, de *Prabos y Antona*; y tres de argumento religioso, dos «autos del Nacimiento» y el *Auto de la Pasión*. Si prescindimos de la última composición citada, no es descabellado sostener que el resto de la producción de Fernández sigue los pasos del

6. *Ivi*, págs. 262-263, vv. 97-118.

RLA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

primer teatro de Encina, del que toma casi todos los ingredientes principales. Empezando por la presencia de los pastores rústicos, en efecto, reencontramos el dualismo entre cultura cortesana o urbana y cultura rústica, el efecto cómico, el uso del sayagués; todos, elementos que se fusionan en un esquema compositivo relativamente simple, con acción única y exigüidad en el número de los personajes.

El *Auto de la Pasión* es sin duda la obra más ambiciosa, y también la más original, de Fernández. Análogamente a las otras dramatizaciones religiosas, de Encina y de nuestro mismo autor, aquí la Pasión de Jesús no se representa directamente, sino que se recrea a través del relato que cuentan los personajes dialogando entre ellos. Solo que en el auto de Fernández los pastores rústicos han desaparecido, dejando su lugar a personajes como los santos Pedro y Mateo, Dionisio el Areopagita, Jeremías, las tres Marías, cada uno de ellos con una parte bien definida que les ha asignado el autor, en el sentido de que cada uno participa en el relato introduciendo un punto de vista particular y desarrollando una específica función. El auténtico relato de la Pasión es otorgado, casi exclusivamente, a las voces de Mateo y de las tres Marías, a los que, por otra parte, corresponden tonos narrativos diversos, mientras que a San Pedro, además del arranque de la narración: desde el episodio del huerto de Getsemaní al de la propia triple negación del Señor, se le confía la tarea de intercalar en el relato de los demás una serie de comentarios poco menos que de catequismo; a las intervenciones de Jeremías les compete expresar el dolor universal; a Dionisio, finalmente, le corresponde la indispensable función de interpretar, en el texto, el pasaje de la tibia participación inicial («Yo soy Dionisio de Athenas / y en faltarme Astronomía, / alcancé a sentir las penas, / que aqueste Dios padescía») a la entusiástica adhesión a la fe en la conclusión («Vamos, hermanos, a vello. / Pues que en vida no le ví, / razón es de conoscello, / aunque desdichado fuy»).[7]

En las cuatro estrofas citadas a continuación, por ejemplo, podemos seguir el relato de las ofensas que Jesús todavía recibe en la cruz y el de la deposición, en la alternancia de las voces de Mateo, Pedro y María de Cleofás:

7. L. Fernández, *Farsas y églogas*, ed. M. J. Canellada, Castalia, Madrid, 1981, pág. 214, vv. 91-94 y pág. 234, vv. 741-745, respectivamente.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

MAT.: ¡Si vieras, aunqu'espirado, / darle una lançada fiera / que le abrió todo el costado, / por el qual ha destilado / sangre y agua verdadera!
P.: Sello y fin de sus tormentos / essa sancta llaga fué, / y fuente de sacramentos, / alimentos / do se ceva nuestra fe.
MAT.: ¡Qué fué verlo desclavar / de la cruz sus pies y manos, / e en el regaço le echar / de su Madre a reposar, / ya contentos los profanos!
M.JA.: Con sus lágrimas lavava / las llagas y las heridas. / Con su velo las limpiava, / y enxugava / con angustias doloridas[8]

donde es evidente cómo en torno al comentario de Pedro, atento a coger el significado doctrinario del trágico episodio, se va construyendo la parte propiamente narrativa que, repartida entre Mateo y María, tan pronto se nutre de un sobrio sentimiento de piedad, en el crudo relato del evangelista, como se entrega a un momento de mayor ternura, en los versos recitados por la hermana de la Virgen.

Más allá también de la sabia distribución de las voces en el diálogo, en el *Auto de la Pasión* que, según una reciente hipótesis, antes de ser representado en la catedral salmantina durante las fiestas religiosas de la Semana Santa, debió de ser concebido para la representación ante el más restringido público aristocrático reunido en el palacio ducal; en el auto —decía— Fernández no dejó de buscar un marcado efecto escénico, como se deduce de algunos momentos de la representación que encuentran expresión en algunas rúbricas que acompañan al texto conservado. Aludo principalmente a la aparición en escena de un *Ecce Homo*, precedida de la siguiente indicación:

> Aquí se ha de mostrar un eccehomo de improvisso para provocar la gente a devoción, ansí como le mostró Pilatos a los judíos, y los recitadores híncanse de rodillas, cantando a quatro boces: Ecce homo, Ecce homo, Ecce homo

además de la aparición de la cruz, que también merece la siguiente rúbrica:

> Aquí se ha de demostrar o descobrir una cruz, repente a desora, la qual han de adorar todos los recitadores hincados de rodillas, cantando un canto de órgano.[9]

8. *Ivi*, pág. 231, vv. 631-650.
9. *Ivi*, pág. 222 y pág. 228, respectivamente.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Por más que, quizás, no haya sido escrita con propósitos teatrales, es todavía en las huellas del teatro salmantino de Encina y Fernández donde hay que situar una composición navideña como el *Diálogo del Nacimiento*, que su autor, Bartolomé Torres Naharro, compuso en torno a 1504, según Gillet, o, según otros, algunos años más tarde, después de 1512, es decir, en el periodo de su estancia en Italia. Pero Torres Naharro, además del auto mencionado, fue autor de otras ocho comedias, en las que el cambio de ruta y la experimentación de recorridos menos practicados le permitieron realizar una radical renovación del arte teatral, basándose ya sea en el modelo de la comedia latina de Plauto y Terencio, ya sea en el de la contemporánea comedia italiana.

Escasas y, por añadidura, inciertas son las noticias biográficas que poseemos sobre nuestro autor. De origen extremeño, pues nació en Torre de San Miguel Sesmero (Badajoz) hacia 1485, se supone que completó sus estudios en Salamanca y que ejerció el oficio sacerdotal en la diócesis natal. Después, abandonado el hábito por la vida militar, y habiéndose embarcado para Italia, fue capturado por los piratas argelinos, de los que un rápido rescate debió de liberarlo pronto, ahorrándole la dura vida de esclavitud. En la Italia de las opulentas cortes renacentistas, Torres Naharro no tardó en adaptarse a la vida cortesana, buscando el favor de potentes señores y participando activamente en el difuso fervor literario. Buena parte de su estancia italiana se realizó en Roma donde, en un primer momento, encontró protección en el palacio de Julio de Médicis, para pasar luego al servicio del cardenal de Santa Cruz, el español Bernardino de Carvajal. En 1517 debió trasladarse a Nápoles; aquí entró al servicio de Fabricio Colonna, y publicó la *Propalladia*, dedicándosela a Fernando de Ávalos, marqués de Pescara y yerno de su nuevo señor.

En la *Propalladia*, Torres Naharro recogió la mayor parte de su producción teatral y poética. Además del *Diálogo del Nacimiento*, en ella se encuentran, en efecto, seis comedias (*Serafina*, *Soldadesca*, *Trofea*, *Tinellaria*, *Himenea* y *Jacinta*), precedidas y seguidas —como «antepasto» y «pospasto», según la expresión del mismo autor— por composiciones poéticas de diversos tipos: capítulos, epístolas, romances, canciones y también tres sonetos en italiano.

En cuanto a las comedias —las únicas que aquí nos interesan—, su cronología, a la par que la biografía del autor, es a menudo el fruto de una

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

serie de conjeturas, a su vez sometidas a continuas reconsideraciones y revisiones. Conviene, por tanto, adoptar la máxima cautela, y limitarnos a afirmar que las seis comedias presentes en la *princeps* fueron escritas en un arco de tiempo bastante reducido, coincidiendo con el lustro que transcurre entre 1512, año de la batalla de Rávena, a cuyos preparativos parece aludir la *Soldadesca*, y 1517, el año de su publicación. Las dos últimas comedias, de las ocho que componen el entero *corpus* que ha llegado hasta nosotros: *Calamita* y *Aquitania*, escritas quizás en un segundo tiempo, vinieron a añadirse a las otras en las nuevas ediciones de la *Propalladia*, la de Sevilla de 1520, y la de Nápoles de 1524, respectivamente.

Desde la *princeps* de 1517, tras la dedicatoria al marqués de Pescara, en la *Propalladia* aparecía un *Prohemio*, destinado a hacerse famoso, porque en él se contiene la primera reflexión teórica sobre el género teatral. A partir de una serie de referencias a la preceptiva clásica, Torres Naharro trazaba las líneas maestras de su propia teoría dramática, comenzando por la definición misma de comedia, que —según el extremeño— «no era otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado».[10] Pasa luego a especificar el número de los actos: cinco, como en la presentación horaciana, aunque prefiere indicarlos con el término «jornadas», de origen italiano; así como el número de los personajes, que debería oscilar entre un mínimo de seis y un máximo de doce, ya que «no deven ser tan poc[o]s que parezca la fiesta sorda ni tant[o]s que engendren confusión».[11] Una atención particular se le reserva a la norma del *decoro*, a la que deben adecuarse todos los personajes, «dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera qu'el siervo no diga ni haga actos del señor, *et e converso*; y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo, con toda advertencia, diligencia y modo possibles».[12] Respecto a la clasificación en géneros, alejándose de la preceptiva clásica, nuestro autor prefiere distinguir la comedia «a noticia», expresión con la que «s'entiende de cosa nota y vista en reali-

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

10. B. de Torres Naharro, *Obra completa*, ed. M. A. Pérez Priego, Turner, Madrid, 1994, pág. 8.

11. Ibíd.

12. Ibíd.

dad de verdad», de la «a fantasía», o sea, «de cosa fantástiga o fingida, que tenga color de verdad aunque no lo sea».[13] La última referencia concierne a las partes que componen la comedia, y que Torres Naharro, apartándose de nuevo de los preceptos de los clásicos, reduce a dos: «introito y argumento». El segundo es el desarrollo de la trama tal y como se realizará en los cinco actos de la comedia, mientras que el *introito* es un monólogo recitado por un pastor rústico en sayagués, con el objeto de establecer el primer contacto con el público. En él, el saludo inicial a los espectadores, a los que, por lo demás, no se les ahorra ni los provocativos retos ni los groseros insultos, lanzados siempre en el más puro tono de broma, primero cede el paso a una serie de humorísticos alardes del monologante sobre las propias hazañas amorosas, la fuerza física y las habilidades de todo tipo, para dejar espacio, al final, a una sintética exposición del argumento de la comedia.

Por más que resulte un tanto abstracto y se limite a los elementos más externos de la comedia, es difícil negar la importancia y, en cierta medida, la originalidad del escrito teórico; no obstante, vale la pena llamar la atención sobre el hecho de que, al haber sido compuesto con posterioridad respecto a las obras, resulta engendrado por el esfuerzo inductivo de llegar a una sistemación teórica final a partir de los diferentes resultados concretos ya obtenidos, con la inevitable consecuencia de que estos últimos no siempre se conforman al cuadro teórico trazado. Lo que comporta, entre otras cosas, que las comedias, a expensas de una menor concordancia con la teoría, configuran un conjunto más vital y diferenciado de lo que el texto proemial podría dar a entender.

De las comedias «a notizia» forman parte la *Soldadesca* y la *Tinellaria*. En ambas, es fácil notar cómo el débil hilo conductor —la exigencia del Papa de formar un nuevo ejército, en la primera, y una jornada pasada en el comedor del palacio romano de un cardenal, en la segunda— permite al autor congeniar una larga serie de escenas, en las que copiosos episodios y tipos humanos se van alternando en rápida sucesión. En ausencia, pues, de un esquema perfectamente orgánico y de una historia unitaria que desarrollar, lo que termina por tomar la delantera son las réplicas, y en su mayoría rápidas, que los personajes se intercambian en los densos diálogos

13. *Ivi*, pág. 9.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

que se subsiguen de situación en situación. En la ideación, por otra parte, de todo el conjunto de situaciones, más que acudir a una fuente libresca, Torres Naharro parece haber confiado en la experiencia directa de la realidad romana, que tenía constantemente ante sus ojos, y de la que él mismo formaba parte. En la *Soldadesca* o en la *Tinellaria*, entre los soldados españoles en Roma o entre los criados de un cardenal, la realidad representada es la misma: hombres y mujeres, de los más dispares orígenes y experiencias, movidos la mayoría de las veces por bajos deseos y viles codicias, otras por una condición de efectiva necesidad, que actúan casi siempre con el único objetivo de tejer miserables astucias contra sus compañeros, o de cualquiera que tenga la desgracia de encontrarlos en su camino, seguros de que se la devolverán a la primera ocasión que se presente; de congeniar continuos fraudes y robos en detrimento de sus padrones, a los que así hacen pagar con los intereses el estado de indigencia y de maltrato en que se hallan, o se sienten, empujados por esos mismos patrones; de poner en obra dispositivos y estratagemas hacia el otro sexo, degradando inevitablemente toda posible relación amorosa en mero comercio carnal. Por supuesto, la representación de semejante realidad deplorable nunca da lugar a un discurso serio de análisis y de condena, sino que, en conformidad con la reglas del género, prefiere confiar exclusivamente en los tonos de broma de los diálogos, en la burlona vulgaridad de los tipos, en la pesada hilaridad de los episodios. En definitiva, si hay condena, se debe ir a buscar detrás del humor y la comicidad que invaden las obras de principio a fin.

Este tipo de sátira social no ahorra ni siquiera el ámbito religioso, al que nuestras comedias reservan el mismo tratamiento que a todas las otras actividades y manifestaciones del universo humano representado. Al final del segundo acto de la *Soldadesca*, el pobre fraile que se topa con los militares, en la petición de limosna, se ve primero expulsado de mala manera, y luego es invitado a dejar los hábitos con argumentos irrespetuosos del tipo:

> Ya sabéis / que, dondequiera que estéis, / entre vuestras religiones / nunca vimos ni veréis / sino embidias y questiones. / ¿Queréis ver / como dais a conoscer / que rezáis de mala gana? / Tomáis el ábito ayer / y renunciáislo mañana; / lo que vos, / por servicio dellos dos, / os suplico que hagáis.[14]

14. *Ivi*, pág. 312, vv. 658-670.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Huelga decir que será el mismo frailecillo, convertido en el lego Liaño, quien propondrá a sus nuevos compañeros malvender los antiguos hábitos para optar con los ingresos a los beneficios de la taberna. Ni se piense que la vacilación de los ideales religiosos, bajo los golpes de la codicia y de la corrupción, es una conducta que concierne exclusivamente a los humildes frailes mendicantes. Comportamientos semejantes o peores se anidan en las más altas esferas eclesiásticas, entre los obispos, los cardenales e, incluso, entre los Papas. El afán por subir cada vez más en alto en la escala jerárquica, como insinúa el escudero Godoy:

> Veis qu'es regla general / que todos piensan so capa: / 'l obispo ser cardenal / y el cardenal de ser papa[15]

es comparable solo a la codicia de bienes y privilegios que los hombres de iglesia esperan obtener junto con aquellos cargos, como se refleja en el desconsiderado deseo de otro escudero, Moñiz:

> Que busquemos grandes rentas, / seremos grandes señores. [...] ¿Por qué no soy cardenal? / Que sabría bien, aosadas, / tan bien como cada qual, / dar aquéllas cabeçadas.[16]

El representado es, pues, un inconfundible mundo urbano, al que la concomitancia con la curia romana añade, junto con el estímulo a la corrupción, también ese particular cosmopolitismo, que tan elocuentemente se expresa en el plurilingüismo de algunas partes de las comedias, como en el comienzo del segundo acto de la *Tinellaria*, donde, en la estancia del palacio que da el título a la obra, se sienten resonar frases en español, italiano, portugués, latín, catalán, vascuence y francés. He aquí una breve muestra, donde se van alternando los comentarios sobre los castellanos por parte de algunos de los presentes, cada uno en su propia lengua:

> MATHÍA: ¡Qué varones! / Y aun dizen en sus razones / algunos más ahotados / que chantava os cagallones / por enriba dos tellados.

15. *Ivi*, págs. 369-370, vv. 1.078-1.081.
16. *Ivi*, pág. 391, vv. 1.796-1.797 y 1.801-1.804.

FDA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

PORTUGUÉS: Naun zumbés, / que Judas foi cordovés / e muito ben se vos prova; / e Deus foi português / de meo da Rua Nova.

MIGUEL: ¡Cap de tal! / Tots serem a la cabal, / puig que veig tala esperiencia, / que n'i a folls en Portogal / com orats n'i ha en Valencia.

FABIO: ¿Non pensate / que catilan magna rate, / castiglian senza castello? / Quanti spagnoli trobate / si troban poco cervelo.[17]

Una estructura más unitaria, un cuidado especial en la elaboración de la intriga y en la construcción de los personajes, el empleo contenido pero indudable a fuentes librescas o, en todo caso, una confluencia más consistente de referencias literarias; son, todos, factores que, a diferencia de las «a notizia», caracterizan las comedias «a fantasia», a las que pertenecen *Serafina*, *Himenea*, *Aquilana* y *Calamita*. Como ejemplo de todas, consideremos la *Himenea*, sin duda la más famosa, reputada también —casi unánimemente— la más lograda del grupo. Inspirada, presumiblemente, en algunas partes de la *Celestina*, pone en escena a un joven caballero, Himeneo, que, después de un paciente cortejo, consigue hacerse recibir de noche por la amada, la bella y noble Febea. Lo que sucede es que el infortunado encuentro nocturno es descubierto rápidamente por el marqués, el hermano de ella, quien, con tal de vengar el honor familiar, está determinado a matar a la joven. Pero la enérgica autodefensa de ella, que retrasa el crimen, y, sobre todo, la llegada en su ayuda de Himeneo, evitan la tragedia, permitiendo que el texto se cierre con el matrimonio de los amantes, que sanciona la victoria del amor.

La obra de Torres Naharro, escrita y representada en Italia, y que —igual que las restantes comedias «a fantasía»— se resiente no poco del teatro italiano de su tiempo, no traiciona nunca, sin embargo, el fuerte vínculo que la une a la tradición literaria española, de la que extrae los más profundos motivos inspiradores. No se trata solamente de las huellas de la *Celestina* que, más o menos evidentes, se manifiestan en ella; sino, más bien, del hecho de que, precisamente como la obra maestra de Rojas, el texto de Torres Naharro, por un lado, deja vislumbrar en filigrana la trama típica de la novela sentimental, y, por el otro, incluye versos que parecen tomados de una de las tantas composiciones amorosas de los cancione-

17. *Ivi*, pág. 361, vv. 747-766.

RE.A. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

ros de la época. A este propósito, léanse, por ejemplo, algunos versos contenidos en la tirada de Himeneo con la que se abre la comedia:

> Pero en mi primer miraros / tan ciego de amor me vi / que, quando miré por mí, / fue tarde para hablaros / hasta agora / que de mí sois ya señora[18]

o, también, aquellos con que, en el segundo acto, el mismo Himeneo responde a la petición de Febea de que le diga su nombre:

> Soy el que, en veros, me veo / devoto para adoraros, / contrito para quereros. / Soy aquel triste Ymeneo / que, si no espero gozaros, / no quisiera conoceros. / Porque en ser desconocida / me matáis con pena fuerte, / sabiendo que de mi muerte / no podéis ser bien servida.[19]

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Por otra parte, el cortejo del caballero, las resistencias, primero, y el consentimiento, después, de la doncella, el amor obstaculizado por parte de una figura parental, la proclamación de la propia inocencia por parte de la mujer, son, todos, elementos que habrían podido contribuir a formar una de aquellas tramas a las que estaban acostumbrados los lectores de las historias sentimentales. A este tipo de literatura: lírica amorosa y narración sentimental, y a la misma ideología aristocrática que subyace en una y otra, la *Celestina* —como veremos más adelante— le había deparado un ataque durísimo, solo comparable a la hilarante comicidad de muchas de sus partes. No es esta la vía que sigue Torres Naharro, el cual, aunque sin adherirse —con una simple nueva propuesta— a los mencionados modelos literarios y a sus presupuestos ideológicos, pero sin llegar tampoco a contestarlos gracias a una inversión cómica, marca un cambio de ruta, poniendo en el centro de la intriga de su comedia la venganza del marqués y la defensa del honor familiar, en irreductible contraste con el amor de los dos jóvenes y la afirmación de la pasión sobre las convenciones sociales. No es difícil comprender cómo, explorado hasta el fondo, el recorrido ahora recién estrenado conducirá a la comedia de «capa y espada» y al drama de

18. *Ivi*, pág. 420, vv. 235-240.
19. *Ivi*, pág. 432, vv. 632-641.

honor del teatro del siglo XVII, del que el *Himenea* contiene —*in nuce*, naturalmente— algunos rasgos esenciales. El cortejo de Himeneo bajo la casa de Febea, con la ayuda de los músicos para la serenata, la guardia que hacen los criados, Boreas y Eliso, el enfrentamiento con los rivales, las fugas y los altercados, son algunas de las modalidades que volveremos a encontrar en las comedias de «capa y espada». Al drama de honor remiten, en cambio, el amor de Febea y su deseo de realizarlo sentido por su hermano como un *agravio*, es decir, lesivos para aquel honor familiar que podrá ser restablecido únicamente con la sangre de los culpables, como dan a entender las palabras del marqués dirigidas a su hermana, al comienzo del último acto:

> ¿Para tan gran desonor / avéis sido tan guardada? / Confesaos con este paje, / que conviene que muráis, / pues con la vida ensuziáis / un tan antiguo linaje.[20]

Y en dirección de la comedia barroca llevan, también, el amplio espacio concedido a las figuras de los criados, y la creación —en la intriga— de un doble nivel mediante la historia paralela del amor de Boreas por Doresta, la criada de Febea.

Las comedias de Torres Naharro no solo constituyen la cumbre que había alcanzado el teatro español a principios del siglo, sino que —como se ha intentado subrayar con las últimas observaciones— además desempeñaron la no desdeñable función de transmitir al futuro teatro clásico una serie de temas, motivos, figuras y técnicas, a los que los continuadores del extremeño supieron dar pleno e insospechable desarrollo, en un renovado contexto cultural y literario. Y es precisamente en esta perspectiva, es decir, la de la aportación tanto al teatro español de su tiempo como a la futura comedia del «siglo de oro», por lo que no sería justo concluir el presente apartado sin haber señalado brevemente la contribución que a dicho teatro dio un autor como Gil Vicente (1465 ca.-1536), a pesar del hecho de que, siendo portugués de nacimiento y formación cultural, encuentre dentro de la literatura de su país una ubicación más pertinente y un marco de referencia más profundo. Exclusivamente en la corte portuguesa, en efec-

20. *Ivi*, pág. 453, vv. 1.332-1.337.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

to, nuestro autor desempeñó su actividad durante unos treinta años, escribiendo y representando sus obras a partir del *Auto de la Visitación*, estrenado en 1502, en Lisboa, en el palacio de Alcáçova, donde todavía residía la corte del rey Manuel, hasta la comedia titulada *Floresta de engaños*, que fue probablemente su última obra, al ser representada en 1536, en Évora, residencia real de João III.

Y sin embargo, a pesar de los múltiples y sólidos vínculos que unían las composiciones vicentinas al contexto sociocultural y a la realidad local lusitanos, la aportación que ellas dan al teatro español fue notable, empezando por las elecciones lingüísticas, a propósito de las cuales nuestro autor dio pruebas de un virtuosismo incomparable, en el arco de los treinta años abundantes de su actividad. De hecho, el número de obras escritas exclusivamente en portugués no alcanza ni siquiera la mitad de las que su hijo, Luis Vicente, recogió, muchos años después de la muerte de su padre, en la *Copilaçam* (Lisboa, 1562), donde en los casi cuarenta textos dramáticos reunidos encontramos un rico abanico de soluciones lingüísticas, que va del predominio del sayagués —como en los primeros autos de argumento devoto— al bilingüismo de portugués y español, presente en la comedia *Rubena* (1521), y también en la tardía y ya mencionada *Floresta de engaños*, al de español y sayagués, que se realiza en la *Comedia del Viudo*, hasta la adopción únicamente de la lengua española, como se verifica en las dos tragicomedias de argumento caballeresco, la célebre *Don Duardos* y *Amadís de Gaula*. Sin embargo, la elección lingüística no es el único elemento con el que se manifiesta el carácter unitario que distinguía en aquella época la cultura literaria ibérica, y del que el teatro vicentino constituye uno de los más significativos testimonios. La materia caballeresca en la versión de las afortunadas novelas que, por lo demás, habían conquistado una circulación de dimensión europea; la temática religiosa, que no pocas veces iba acompañada de toques de áspero anticlericalismo; el uso extendido del sayagués como lengua rústica, pero también como expresión de un entero universo simple e inculto; autores y obras que rápidamente llegan a ser ejemplares en la producción teatral: estos eran, entre otros, algunos puntos de contacto entre las dos mayores culturas literarias de la península, española y portuguesa.

Al modelo salmantino, de Encina y Lucas Fernández, está vinculado, en efecto, el teatro de Gil Vicente que se concretiza en la serie de los autos,

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

todos reconducibles a la primera etapa de su producción, es decir, a la que se extiende desde el *Auto de la Visitación*, representado —como ya se ha dicho— en 1502, al *Auto de la Sebila Casandra*, que se remonta probablemente a 1513. En todo caso, tampoco faltan en estas composiciones elementos de renovación respecto a los modelos de partida, como ya se observa desde la primera creación que, aunque figura en la sección de la *Copilaçam* dedicada a las obras de devoción, en realidad no lo es. De hecho, se trata de la visitación que unos aldeanos hacen a la familia real para celebrar el nacimiento del futuro rey, como si se tratara de Cristo:

> Nunca vi cabaña tal,
> en especial
> tan ñotable de memoria,
> Esta deve ser la Gloria
> principal
> del Paraíso terrenal[21]

afirma el vaquero, todavía aturdido por las humillaciones recibidas al entrar en el palacio, e inmediatamente antes de dirigirse directamente a la reina. La situación, por tanto, se presenta análoga a la de la Natividad, dando origen así, además de a la fusión entre el espacio de la ficción dramática y el real, a un juego complejo —a pesar de la brevedad de la composición— entre sacro y profano. Tal sobreposición de sacro y profano, por lo demás, no es exclusiva del *auto* de exordio, sino que resulta un elemento casi constante de esta primera producción de textos devotos, al reiterarse tanto en el *Auto Pastoril Castellano* (1502), como en el más tardío de la *Sebila Casandra*, que los estudiosos sitúan en 1513. Este último, además, junto con el *Auto de Cuatro Tiempos*, datable entre 1503 y 1506, ofrece elementos innovadores que ya se daban en las representaciones de la Natividad de Encina y Lucas Fernández. En ambos, en efecto, Gil Vicente adopta el núcleo temático de la Virgen en lugar del nacimiento de Cristo. Por otra parte, en el *Auto de Cuatro Tiempos*, ninguna de las dos formas litúr-

21. Gil Vicente, «Auto de la Visitación», vv. 25-30, en *Teatro castellano*, ed. M. Calderón, Crítica, Barcelona, 1996, págs. 5-6.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

gicas utilizadas por los salmantinos en sus representaciones de la Natividad es adoptada por el portugués, quien se aparta de cualquier tradición dramática anterior o posterior. A partir del *Auto de la Sebila Casandra*, por último, Gil Vicente comienza a usar sistemáticamente las formas líricas con función dramática, contribuyendo a poner en marcha una costumbre que, como tal, se consolidará gracias al talento de Lope de Vega.

El teatro religioso alcanza su cumbre con la trilogía de las *Barcas*, que nuestro autor inició en portugués con las dos primeras dedicadas al Infierno y al Purgatorio, y concluyó en español con la *Barca de la Gloria* (1519). Retomando una antigua y variada tradición literaria, clásica y medieval (los *Diálogos* lucianescos, el *Inferno* dantesco, las *Danzas de la muerte*), las tres moralidades pueden leerse como una variación sobre el doble tema de la salvación y de la condena eterna, representando —quizás— el resultado máximo al que llegó la alegoría litúrgica, y constituyendo por tanto una etapa esencial previa al desarrollo del auto sacramental español.

La *Comedia del Viudo* y las dos llamadas «tragicomedias», *Don Duardos* y *Amadís de Gaula*, son el fruto de un cambio radical en el teatro vicentino, al que quizá no fueron extraños el conocimiento y la influencia de la *Propalladia* de Torres Naharro, y que se nutrió de temas profanos tomados sea de la realidad de la nueva burguesía lusitana (*Viudo*), sea de las tramas novelescas de los libros de caballerías (*Don Duardos* y *Amadís*). Con los tres textos ahora mencionados, cuya datación —por otra parte— supera no poco el término máximo de la época objeto del presente compendio (para la *Comedia del Viudo*, las hipótesis oscilan entre 1521 y 1524, aunque hay quien ha conjeturado 1514; *Don Duardos* suele asignarse a los años 1523-1525; *Amadís* fue representada nada menos que en 1533), el teatro en lengua castellana se enriquece sin duda con obras que aportan significativas innovaciones, aunque hay que decir que el teatro profano de Gil Vicente se mantiene distante de las formas de la comedia regular que, en aquellos mismos años, un compatriota de nuestro autor, el humanista Sá de Miranda, introducía en Portugal, importándolas directamente de Italia. Así, por ejemplo, en el *Don Duardos*, que algunos consideran la obra maestra —ciertamente, la obra más ambiciosa— de Gil Vicente, y que adapta hábilmente algunos capítulos del *Primaleón* con los amores de Duardo y Flérida, se concentran no pocos de los mejores elementos inno-

RED MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

vadores, señalados por los más inteligentes intérpretes de la obra como otros tantos momentos de indudable progreso en el uso de la técnica dramática: el sutil desarrollo psicológico con que se sigue el brote gradual del sentimiento amoroso en la protagonista femenina, la incorporación del paisaje en el arte dramático, la función rigurosamente estructural que adquiere la poesía lírica, la ruptura del juego y de la retórica corteses.[22]

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

22. Para tales elementos, véanse en particular los trabajos de D. Alonso, «Gil Vicente: Tragicomedia de Don Duardos» (1942), en *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1985, vol. VIII, págs. 272-479; y de S. Reckert, *Gil Vicente: espíritu y letra*, Madrid, Gredos, 1977, en esp. págs. 57-58; id., «Gil Vicente y la configuración de la "comedia"», en V. García de la Concha (ed.), *Literatura en la época del emperador*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988, págs. 165-180.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

«OMNIA SECUNDUM LITEM FIUNT». EL MUNDO COMO CONFLICTO EN LA *CELESTINA* DE F. DE ROJAS

Un día de 1497 o, a lo más tardar, del año siguiente, en la ciudad de Salamanca un joven estudiante de Leyes se encuentra por azar con el primer acto de una comedia anónima. En ella leía la historia de amor de un joven señor, Calisto, por la noble y honesta Melibea, pero justamente en lo mejor, es decir, cuando se preparaba a asistir a la intervención de Celestina, una astuta alcahueta llamada en causa por un criado del melancólico amante, manuscrito e historia se interrumpen bruscamente. El anónimo autor, que seguramente no era extraño al ambiente universitario, había puesto en marcha una trama común a las novelas sentimentales, pero haciendo uso del género dramático, cuyos precedentes más ilustres podían encontrarse en la comedia latina y, en tiempos más recientes, en la comedia elegíaca medieval y en la humanística italiana. A la relativa familiaridad con esta última y, más concretamente, con la *Philodoxeos fabula* o bien con la *Philogenia* de Ugolino Pisani, o —también— con la *Poliscena*, primero atribuida a Leonardo Bruni y ahora a Leonardo della Serrata, nuestro «antiguo auctor» unía verosímilmente el conocimiento directo del *Corbacho* de Alfonso Martínez de Toledo y, sin duda alguna, el frecuente manejo de un florilegio escolástico como *Auctoritates Aristotelis*, al que se atenía para las varias citas de Boecio, Séneca y Aristóteles. No hay que excluir tampoco que pudiera haber sido lector de obras como el célebre tratado en latín de Andrés el Capellán, *De amore*, así como de la obra maestra medieval castellana, el *Libro de buen amor*, y del breve e importante *Tratado de cómo al hombre es necessario amar*, atribuido al Tostado. La elegancia del estilo y la profundidad de la doctrina debieron de impresionar tan favorablemente al joven estudiante de Leyes que lo indujeron a llevar a término lo que el primer autor había dejado incompleto.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

047-101210-Literatura en tiempos.indd 195 10/02/12 11:46

En el momento del hallazgo fortuito, Fernando de Rojas —este era el nombre del futuro abogado— debía de tener algo más de veinte años. Algún año antes, había dejado su familia de conversos, y de Puebla de Montalbán —una aldea a pocos kilómetros al oeste de Toledo— se había trasladado a Salamanca para asistir a la prestigiosa Facultad de Derecho, donde al poco tiempo obtendría el título de bachiller. La Salamanca de Rojas, desde hacía poco conquistada al programa humanístico de Nebrija, que allí había entablado y ganado la batalla contra la barbarie, era ya considerada la capital intelectual del reino, un centro de renovación cultural abierto no solo a los mejores ingenios nacionales, sino también a célebres humanistas extranjeros, como los sicilianos Lucio Marineo y Lucio Flaminio, o el portugués Arias Barbosa. Este es el testimonio del propio Marineo: «En el estudio de esta ciudad convergen no solo de muchas ciudades y lugares de España sino también extranjeros de distintas nacionalidades». No habían pasado pocos años, en cambio, desde que Alfonso Martínez de Madrigal, el Tostado, había tenido sus cursos de poesía en las aulas salmantinas, poniendo en marcha así, con los tratados y la actividad docente, aquel filón de la teoría amorosa, conocido con el nombre de naturalismo, que en las formas más diversas mostraba todavía señales de gran vitalidad en el ambiente universitario de la época de Rojas. Puede que también a causa de un contexto tan estimulante, la cultura del joven Fernando no se limitara a la estrictamente profesional. Sus conocimientos literarios, quizás no amplísimos, eran, de todos modos, bastante amplios. Como todo estudiante universitario, antes de emprender los estudios jurídicos, había asistido a la Facultad de Artes durante tres años, a lo largo de los cuales debió de familiarizarse probablemente con las comedias de Terencio y de Plauto, utilizadas como libro de texto para el aprendizaje del latín. Una cierta familiaridad tuvo con Petrarca, al menos con el autor del *De remediis*, porque por lo demás manejaba con destreza el índice temático que acompañaba la *Obra* del aretino publicada en Basilea en 1496. También los conocimientos de Séneca los debía de haber adquirido a través de una recopilación antológica, aquellos *Proverbia Senecae* que recogían algunos centenares de breves sentencias senequistas, y que, por orden del rey, fueron traducidos hacia mediados del siglo por Pero Díaz de Toledo, que le añadió extensas glosas. No poco debió de recrearse, en cambio, con la lec-

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

tura directa de la *Fiammetta* boccaciana y de la *Historia de duobus amantibus* de Enea Silvio, dos obras que entre 1496 y 1497 habían salido también en traducción española. Numerosos debieron de ser los textos de literatura castellana que el joven Fernando tuvo entre las manos. Por ejemplo, no debió de serle totalmente desconocido el *Libro de buen amor*, aunque tenía una experiencia mayor de la poesía de Juan de Mena, el poeta más admirado y leído de aquel tiempo, y de la de su paisano Rodrigo Cota. Pero las lecturas más provechosas quizás eran otras: la poesía de amor de los cancioneros y, naturalmente, la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, junto con la continuación de Nicolás Núñez.

Aprovechando un periodo de vacaciones, Fernando llevó a cabo la obra. Después de haber enmendado, con toda probabilidad, el texto hallado donde lo consideró necesario, desarrolló la historia que allí estaba apenas esbozada con otros quince actos que fueron a añadirse al preexistente. El resultado fue en verdad asombroso por muchos motivos, entre ellos, y no precisamente el último, la extremada coherencia con la que el nuevo autor supo dotar a la obra saldando las dos partes que la constituían. El lector que no estuviera al corriente de la historia del texto, muy difícilmente podría sospechar que la obra que tenía delante era el fruto de dos autores distintos.

Protagonista de la historia es el joven y aristocrático Calisto, que, perdidamente enamorado de la bella y rica Melibea, y bruscamente rechazado por ella, decide seguir el consejo de su criado, Sempronio, quien, movido por la codicia, le sugiere que confíe en Celestina, una vieja alcahueta, cuya astucia y artes son archiconocidas en la ciudad. Calisto acepta con entusiasmo la propuesta del cínico Sempronio, prometiendo regalos y dinero como recompensa por la mediación. La pasión amorosa pronto se ha transformado en un sórdido asunto económico. Desde la primera aparición en escena, Celestina se revela a la altura de su fama, urdiendo un complejo plan, del que es la única que maneja todos los hilos: se preocupa por conservar la alianza con Sempronio, que tiene como amante a una pupila suya, Elicia; emplea toda su destreza para ganarse la complicidad del hostil Pármeno, y para ello lo ablanda con la oferta de la bella Areúsa, otra pupila suya que le gusta al joven; mantiene viva la esperanza de Calisto, a quien, mientras tanto, consigue sacarle con destreza todo lo que puede;

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

pero, sobre todo, emplea toda su habilidad en el ataque desencadenado contra la inocencia de Melibea. Primero, logra introducirse en su casa (a. IV), y con el engaño de un imaginario dolor de muelas del que Calisto estaría sufriendo, la mueve a compasión, consiguiendo una plegaria y un cordón para sanar los dolores del enfermo. Luego, en un segundo y largo coloquio (a. X), obtiene que Melibea declare su amor por Calisto y combina un encuentro nocturno entre los dos jóvenes. Ahora, Celestina ya puede correr triunfante a casa del joven caballero, informarle de la cita concertada, y recibir la tan suspirada recompensa. El encuentro nocturno se realiza en el acto XII: los dos jóvenes enamorados se intercambian nobles y apasionados discursos, y se ponen de acuerdo para una segunda cita, protegidos por la vigilancia de los dos criados, Sempronio y Pármeno, doblemente envidiosos de la dicha del amo y del provecho de la cómplice. Decididos a recuperar su parte de recompensa, por la noche se precipitan en casa de Celestina, quien pagará con su vida el precio de su codicia; mientras, los dos asesinos, sintiéndose atrapados por la llegada de los alguaciles, intentan huir por la ventana, descalabrándose míseramente contra el suelo. El trágico final de la alcahueta y de los criados no impide que Calisto vaya, a la noche siguiente, a la cita con Melibea (a. XIV). Pero, esta vez, se introduce en la casa, saltando la tapia, y yace con la amada hasta el despuntar del alba. En el momento de la despedida, al saltar de nuevo la tapia, Calisto apoya mal el pie y se cae de la escalera, sufriendo la misma triste suerte que sus criados. Presa de la más negra desesperación por la muerte del amante, Melibea decide quitarse la vida, lanzándose desde la torre del palacio, inmediatamente después de haberle confesado todo a su padre, Pleberio, que había acudido a los gritos de su hija. En el acto XVI, la obra se concluye con un largo y desconsolado monólogo del anciano padre, en el que encontramos expresada una visión íntegramente pesimista del mundo y de la vida.

La obra apareció así en Burgos en 1499, y estaba destinada a revelarse con el tiempo, además de una indiscutible obra maestra de la literatura occidental, un auténtico éxito de público, con sus 109 ediciones hasta 1634. Al único ejemplar que conservamos de la *princeps* le falta el primer folio, por lo que comienza directamente con el argumento del primer acto precedido de una ilustración que representa el encuentro de Calisto y Melibea

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

en el jardín de la casa de Pleberio.[1] El folio perdido, además del frontispicio con el título de la obra: *Comedia de Calisto y Melibea*, no debía de contener nada más que el *argumento general*, es decir, un sucinto resumen de la historia que allí se narraba. Al poco tiempo de la *princeps*, siguieron dos nuevas ediciones (Toledo, 1500; Sevilla, 1501) que, aun cuando dejaron inalterado el cuerpo central de la obra, introdujeron, sin embargo, algunas significativas novedades, con la adición de una serie de textos de apertura y cierre de los dieciséis actos que componían la *Comedia*.[2] Como apertura se encontraban ahora dos textos: una carta del autor a un amigo, con evidente función de prólogo, y una composición en octavas, en la que el mismo autor, al hacer enmienda de los errores contenidos en la obra, explicaba los motivos que lo habían inducido a llevarla a cabo. El *incipit* y el argumento general completaban la serie de los textos introductivos. En el otro cabo de la comedia, se encontraba otra composición en octavas, debida esta vez al corrector de la obra, Alonso de Proaza, que de ahí a poco se distinguiría por su actividad de maestro de retórica y de editor de las obras de Ramón Llull, además de como poeta del *Cancionero general*.

Mientras que la primera edición de 1499 había aparecido en el más estricto anonimato, las ediciones del siglo XVI prefirieron desvelar el secreto de la identidad del autor en el acróstico contenido en las octavas introduc-

FBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

1. Recientemente, fuertes y motivadas dudas han sido expresadas sobre el hecho de que la edición de Burgos pueda ser considerada la *princeps* e, incluso, que sea la edición de la *Comedia* más antigua conservada; en efecto, ha sido conjeturado que existía en un principio un cuaderno inicial con una enumeración propia, que se perdió posteriormente, donde se contenían los «paratextos» presentes en las otras dos ediciones conocidas de la *Comedia* (Toledo y Sevilla). Cf. J. Moll y G. Serés, «Fortuna editorial (siglos XV y XVII)» del *Prólogo* a la edición citada en la siguiente nota n. 3.

2. En 1990, Charles B. Faulhaber señaló la presencia, en el ms. II-1520 de la Real Biblioteca de Madrid, de un amplio fragmento del primer acto de la *Celestina*. El testimonio, pronto conocido como el «manuscrito de Palacio», ha dado origen a numerosos contenidos críticos. Sobre ellos, véase F. Lobera Serrano, «Sobre historia, textos y ecdótica, alrededor del Manuscrito de Palacio», en F. B. Pedraza Jiménez, R. González Cañal y G. Gómez Rubio (eds.), *La Celestina. V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional (Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999)*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001, págs. 79-86, con amplia bibliografía sobre el argumento.

tivas, de las que, una vez descifradas, el lector podía recabar la siguiente noticia: «El bachiller Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calisto y Melibea* y fue nascido en la Puebla de Montalván».[3] Por medio de la carta, el amigo, y con él el lector de la obra, habían tenido la posibilidad de enterarse de otras noticias concernientes a Rojas y a la composición de la comedia, pero sobre todo habían llegado a saber tanto del hallazgo fortuito del que el joven Fernando había sido protagonista, como de la existencia de un primer autor, «el cual, según algunos dicen, fue Juan de Mena, y según otros, Rodrigo Cota»,[4] tal y como se lee en dicha carta preliminar al amigo. Ninguna de las dos propuestas resulta convincente; y naturalmente, la primera lo es mucho menos que la segunda.

La comedia con sus dieciséis actos, poco homogéneos entre sí, al menos por extensión: considérese que el primer actor constituye él solo más de la décima parte del texto, mientras que otros actos como el segundo o el decimotercero —por ejemplo— no cuentan más que con poquísimas páginas; la comedia, decía, debió de suscitar quizás alguna perplejidad en sus lectores contemporáneos, pero auténtico desconcierto solo lo ha procurado en lectores mucho más cercanos a nosotros en el tiempo. Incluso excluyendo que la obra hubiera sido concebida para ser representada, su pertenencia al género dramático nunca fue puesta en duda, al menos hasta finales del siglo XVIII, cuando se comenzó a recurrir a expresiones un tanto híbridas para definirla. Entre ellas, las más afortunadas fueron «novela dialogada» y «novela dramática». El mismo Menéndez Pelayo, aun declarándose abiertamente contrario a esta línea de tendencia, no tuvo dudas cuando se trató de incluir la comedia en sus *Orígenes de la novela*. Todavía hoy, acreditados estudiosos, sobre todo de ámbito anglosajón, prefieren considerar la historia de los dos jóvenes amantes como la primera auténtica novela realista que la literatura europea ha producido.[5] Y que, de to-

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

3. Las citas están tomadas de F. de Rojas (y «antiguo autor»), *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de F. J. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota e I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Crítica, Barcelona, 2000.

4. *Ivi*, pág. 6.

5. Cf., sobre todo, D. Sh. Severin, *Tragicomedy and novelistic discourse in «Celestina»*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

das formas, la cuestión no pueda ser liquidada fácilmente como totalmente infundada, lo demuestra el hecho de que Stephen Gilman, que ha dedicado gran parte de su vida de estudioso a la obra de Rojas, ha sostenido hasta el final la oportunidad de no incluirla en ningún género literario, o bien de crear uno solo para ella, el del «diálogo puro».[6] Pero cabe aclarar algo. Las dudas suscitadas por tan acreditados estudiosos pueden ser consideradas legítimas solo después de que la poética ha impuesto de nuevo sus reglas clásicas a la clasificación de los géneros. Menos legítimas le parecerían al lector de la época, el cual no debía de oponer gran resistencia a la definición de la obra, que el mismo Rojas suministraba en la novena octava de la composición introductiva, denominándola «terenciana [...] obra». Una definición que el lector encontraba en la composición final, allí donde Alonso de Proaza, en el tejer sus alabanzas, situaba la obra de Rojas por encima de cualquier otra comedia, por griega o latina que fuera. Desde esta perspectiva se puede justificar mejor cuánto resulta oportuno que tantas páginas de las muchas que componen la monografía de María Rosa Lida sean dedicadas a la defensa de la pertenencia de la obra al género dramático, incluyéndola en una larga tradición literaria que, partiendo de la comedia latina y pasando por la elegíaca medieval, llega a la casi contemporánea comedia humanística italiana.[7] No se puede descuidar ni debe considerarse casual que este último género, que fue particularmente cultivado en los círculos humanísticos italianos y al que se dedicó la flor y nata de literatos como Alberti, Piccolomini, Bruni y Vergerio, circulase ampliamente desde hacía tiempo en el mismo ambiente universitario y humanístico del que salió la *Comedia de Calisto y Melibea*, y que precisamente en Salamanca fuera publicado, en 1501, el *Philodoxus* de Leon Battista Alberti.

Pero los textos añadidos en las dos nuevas ediciones de principios del siglo XVI inducen, más que a otra cosa, a suministrar una clave de lectura de la comedia. Atendiendo a lo que Fernando escribe al amigo, esta será

6. St. Gilman, *«La Celestina»: arte y estructura* (1956), Taurus, Madrid, 1974.

7. M. R. Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, Eudeba, Buenos Aires, 1962, especialmente las partes dedicadas a «El género literario», págs. 27-78, pero también a «La técnica teatral», págs. 79-280.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

sobre todo un arma de defensa contra la ciega pasión amorosa, de la que es víctima «la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos»[8] de la patria de ambos, y en cuya locura por desgracia la «mesma persona» del amigo parece estar involucrado. Antepuesto esto, Rojas vuelve más de una vez —en la carta y en las octavas introductivas— a una doble oposición, en base a la cual distingue entre la historia en su conjunto, por un lado, y determinados pasajes, por otro; con la distinción también, dentro de estos últimos, entre las amenidades y las enseñanzas útiles. Si la «principal historia o fición toda junta» es definida «dulce», a propósito de las particularidades se dice que de ellas manan, por un lado, «agradables donaires» y, por el otro, «delectables fontecicas de filosofía», así como «avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mujeres hechiceras».[9] Pero, por respeto a un antiguo precepto poético que prescribía el placer en función de lo útil, Rojas no tarda en establecer entre los elementos que se acaban de mencionar precisos vínculos jerárquicos. Y así, el «dulce cuento» servirá para mostrar a los amantes cómo «salir de cativo». Y puesto que la amarga medicina se tolera solo si se mezcla con el alimento que más gusta, así pues los «dichos lascivos, rientes» diseminados por la obra servirán para atraer la atención de los pobres y sufrientes amantes, para que puedan enmendarse y liberarse de la pena. Por idénticas razones, las mil sentencias que la comedia recoge son presentadas bajo la forma de argucias: «en forro de gracias, labor de placer».[10]

Cuando se trata de interpretación, al parecer no debemos fiarnos del autor más que de cualquier otro lector. No obstante, esta buena regla no le ha impedido a un crítico de la autoridad de Marcel Bataillon de dar fe de las declaraciones de Rojas, y de apostar, por tanto, por la absoluta ortodoxia moral y religiosa de su obra. En consecuencia, la comedia debe ser leída como una *moralité*: su propósito didáctico se halla claramente expresado en el «Síguese» antepuesto al *Argumento*, cuando afirma que la obra ha sido compuesta «en reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios [...] en

8. Ed. cit., pág. 5.
9. *Ivi*, pág. 6.
10. *Ivi*, págs. 10-12.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros sirvientes»;[11] y tal propósito estaría en perfecta consonancia con la moral católica, que exhorta a reprimir las fantasías y los vicios del amor humano, y a recrearse en el amor de Dios, tomando como ejemplo la Pasión de Cristo.[12] A tal interpretación didáctico-cristiana se suele oponer la de Stephen Gilman, para quien la *Comedia* sería el fruto de una visión totalmente pesimista de la vida, a la que no sería del todo ajeno el origen judío de su autor. En este sentido, más que las explícitas declaraciones de Rojas, contarían las desesperadas palabras de Pleberio ante el cadáver de su hija suicida:

> ¡O vida de congojas llena, de miserias acompañada! ¡O mundo, mundo! [...] Yo pensaba en mi más tierna edad que eras y eran tus hechos regidos por alguna orden; agora, visto el pro y la contra de tus bienandanzas, me pareces un labirinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras, juego de hombres que andan en corro, laguna llena de cieno, región llena de espinas, monte alto, campo pedregoso, prado lleno de serpientes, huerto florido y sin fruto, fuente de cuidados, río de lágrimas, mar de miserias, trabajo sin provecho, dulce ponzoña, vana esperanza, falsa alegría, verdadero dolor. Cébasnos, mundo falso, con el manjar de tus deleites; al mejor sabor nos descubres el anzuelo; no lo podemos huir, que nos tiene ya cazadas las voluntades. Prometes mucho, nada no cumples. Échasnos de ti, porque no te podamos pedir que mantengas tus vanos prometimientos. Corremos por los prados de tus viciosos vicios muy descuidados, a rienda suelta; descúbresnos la celada quando ya no hay lugar de volver. Muchos te dejaron con temor de tu arrebatado dejar; bienaventurados se llamarán quando vean el galardón que a este triste viejo has dado en pago de tan largo servicio. Quiébrasnos el ojo y úntasnos con consuelos el caxco. Haces mal a todos por que ningún triste se halle solo en ninguna adversidad, diciendo que es alivio a los míseros, como yo tener compañeros en la pena. Pues desconsolado viejo, ¡qué solo estoy![13]

IBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

11. *Ivi*, pág. 23.

12. Cf. M. Bataillon, *«La Celestine» selon Fernando de Rojas*, Didier, París, 1961.

13. Ed. cit., págs. 339-341. Cf. St. Gilman, *«La Celestina»: arte y estructura*, *op. cit.*, y el posterior *La España de Fernando de Rojas* (1972), Taurus, Madrid, 1978, en esp. las págs. 347-382.

La historia redaccional, sin embargo, estaba lejos de concluirse con las dos nuevas ediciones del siglo XVI. De hecho, ya en 1502 probablemente, el bachiller Rojas decidió retocar de nuevo la obra. Las modificaciones que aportó en ella no fueron insignificantes: intercaló cinco nuevos actos; intervino con adiciones, supresiones y otras variaciones sobre los dieciséis originales; añadió un nuevo prólogo en prosa a los textos introductivos, y una breve composición de solo tres octavas al final; incluso el título sufrió un cambio, pasando de *Comedia* a *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, que pareció un compromiso más equitativo entre la solución del primer autor que «quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamóla comedia», y la solución preferida por algunos lectores, los cuales sostenían que debería llamarse tragedia «pues acababa en tristeza».[14] Esta fue la forma definitiva con que la obra se entregó a los lectores del nuevo siglo, los cuales bien pronto aprendieron a conocerla solo con el nombre de la «mala y astuta mujer» que, en el título al menos, eclipsó al de la pareja de amantes. Por desgracia no conservamos la *princeps* de la redacción definitiva, que se nos ha conservado en una traducción italiana, imprimida en Roma en 1506, y, para el texto español, en la edición de Zaragoza de 1507.

Entre las intervenciones que Rojas realizó en 1502, bien pocas fueron en verdad las supresiones y las modificaciones; en la mayor parte de los casos, se trató de amplificaciones. Y aunque en los dieciséis actos originarios las adiciones no fueran insignificantes, la intervención más macroscópica resultó la interpolación, a mitad del siglo XVI, de los cinco nuevos actos, que fueron intercalados a continuación de la gran escena de amor e inmediatamente antes de que se verificase el episodio de la caída y muerte de Calisto. Pero ¿por qué motivo Rojas quiso retocar la obra y, sobre todo, qué motivos lo empujaron a dilatar todavía más una comedia que llegaba así a los veintiún actos? El mismo autor nos informa que, al hacerlo así, quiso obedecer a las solicitudes de los lectores, quienes —así escribe en su nuevo prólogo— «querían que se alargase en el proceso de su deleite destos amantes, sobre lo cual fui muy importunado, de manera que acordé, aunque contra mi voluntad, meter segunda vez la pluma en tan estraña

14. Ed. cit., pág. 21.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

labor y tan ajena de mi facultad...».[15] En efecto, el «deleite de los amantes» se alargó en el pasaje de la primitiva redacción, donde no duraba más que una única noche de placer y muerte, a la nueva versión, en la que los encuentros nocturnos en el jardín se prolongaron por lo menos un mes, y con ellos el texto se vio enriquecido con tres importantes episodios: el largo monólogo de Calisto (a. XIV), el diálogo entre Pleberio y Alisa al que asiste involuntariamente Melibea (a. XVI), el último encuentro de amor (a. XIX). Con estos tres episodios la pasión amorosa, es verdad, se presenta a los lectores más madura, pero adquiere también una nota de cansancio, de deseo realizado que no preludia a otra cosa que a su final. Los dos primeros episodios introducen en la conciencia de los protagonistas un explícito conflicto entre dicho «deleite» y las conveniencias sociales y morales que contravienen por su causa: Calisto, en el monólogo, se interroga largamente sobre el honor perdido, antes de dar cabida de nuevo al ansia del placer; Melibea, involuntaria oyente del diálogo entre sus padres, a los ingenuos planes sobre su matrimonio opone, sí, la irresistible pasión por Calisto, pero, a pesar de ello, frente a las vanas esperanzas de sus mayores, no puede evitar que le dé un vuelco el corazón. Y en el tercer episodio, donde se narra el último encuentro de amor, ¿no se detiene demasiado Calisto, esta vez, antes de bajar al jardín, interesado como está en coger «alguna buena señal de mi amor en ausencia»? Y luego, una vez consumado el acto sexual, a los primeros ruidos que vienen de la calle, ¿no tiene quizás demasiada prisa en ir a socorrer a sus criados, sorprendido casi en el intento de desvincularse de los brazos de Melibea que lo retienen: «Déjame, por Dios, señora, que puesta está el escala»?[16]

La nueva redacción, al alargar la historia de amor, introduce también un nuevo motivo narrativo que brota de los personajes Elicia y Areúsa, quienes, convencidas de que la responsabilidad de la muerte de sus respectivos amantes y de su protectora recaiga por completo en los dos jóvenes y nobles enamorados, deciden vengarse haciendo asesinar a Calisto, y con tal objetivo se dirigen a Centurio. Se trata de una especie de «segunda intriga» que tiene el efecto no solo de retrasar la muerte de Calisto, sino

15. *Ivi*, pág. 21.
16. *Ivi*, pág. 317 y pág. 323.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

también el de eliminar el carácter de absoluta casualidad con que aquella se llevaba a cabo en la redacción anterior. Es verdad que en la nueva versión Calisto sigue perdiendo la vida por una banal caída de la escalera, pero también es cierto que eso sucede como consecuencia de un altercado —puramente verbal, se entiende— con los hombres mandados por Centurio: el accidente no deja de ser muy banal, pero resulta menos gratuito que antes.

En los actos dedicados a la venganza (XV, XVII y XVIII), actúan de protagonistas las dos jóvenes mujeres ligadas a Celestina; pero junto a ellas tiene ocasión de aparecer el nuevo personaje de Centurio. Este, si por algunos aspectos puede hacerse remontar a la antigua y cómica figura del *miles gloriosus*, por otras características llega a configurar en la comedia una suerte de anti-Celestina. Mediadores ambos, uno lo es de muerte como la otra lo había sido de amor; y sin embargo, lo que más les separa es el diverso grado de adhesión a las obligaciones que la propia profesión comporta. Centurio está dispuesto enseguida a hacerle a la bella Areúsa los servicios de su oficio:

> Mándame tú, señora, cosa que yo sepa hacer, cosa que sea de mi oficio. Un desafío con tres juntos, y si más vinieren, que no huya por tu amor; matar un hombre, cortar una pierna o brazo, harpar el gesto de alguna que se haya igualado contigo: estas tales cosas, antes serán hechas que encomendadas[17]

pero también es verdad que las únicas empresas de que consigue jactarse son las que ha realizado a la sombra del sueño más que en la clara vigilia:

> Yo te juro por el santo martilogio de pe a pa, el brazo me tiembla de lo que por ella entiendo hacer, que contino pienso cómo la tenga contenta y jamás acierto. La noche pasada soñaba que hacía armas en un desafío por su servicio con cuatro hombres que ella bien conoce, y maté al uno; y de los otros que huyeron el que más sano se libró me dejó a los pies un brazo izquierdo. Pues muy mejor le haré despierto de día, cuando alguno tocare en su chapín.[18]

17. *Ivi*, pág. 308.
18. *Ivi*, pág. 309.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

En efecto, cuando se trata de entrar en acción contra Calisto y los suyos, el fanfarrón no vacila nada en desmentirse antes de replegarse en una mezquina solución de compromiso:

> Agora quiero pensar cómo me excusaré de lo prometido, de manera que piensen que puse diligencia con ánimo de ejecutar lo dicho, y no negligencia por no me poner en peligro. Quiérome hacer doliente: pero ¿qué aprovecha, que no se apartarán de la demanda cuando sane? Pues si digo que fui allá y que les hice huir, pedirme han señas de quién eran y cuántos iban y en qué lugar los tomé y qué vestidos llevaban. Yo no las sabré dar; helo todo perdido. Pues ¿qué consejo tomaré que cumpla con mi seguridad y su demanda? Quiero enviar a llamar a Traso el Cojo y a sus dos compañeros, y decirles que porque yo estoy ocupado esta noche en otro negocio, vayan a dar un repiquete de broquel a manera de levada para ojear unos garzones, que me fue encomendado, que todo esto es pasos seguros y donde no conseguirán ningún daño más de hacerlos huir, y volverse a dormir.[19]

Claro que el monólogo de Centurio puede ser leído como la enésima manifestación de un *miles gloriosus*, pero adquiere todo su sentido solo si se lee en contraste con el monólogo de Celestina, la cual, en la apertura del IV acto, ya de camino hacia el palacio de Melibea, después de haber titubeado largamente entre su propia seguridad personal y la fidelidad al compromiso pactado con Calisto, opta, a diferencia de Centurio, por la segunda, porque «mayor es la vergüenza de quedar por codarde que la pena cumpliendo como osada lo que prometí».[20]

Las novedades introducidas en 1502 no fueron ni pocas ni insignificantes, y sin embargo —como se ha visto en las breves muestras— Rojas ganó por segunda vez la apuesta sobre la coherencia de la obra, que —en su forma definitiva— puede considerarse como el resultado de una doble operación de soldadura: entre el acto preexistente del anónimo autor y los quince actos añadidos por Rojas en el texto de la edición de Burgos, y también entre este último y las nuevas interpolaciones que Rojas introdujo en él tres años después. Si se tiene en cuenta tal historia redaccional, la cohe-

19. *Ivi*, pág. 313.
20. *Ivi*, pág. 113.

RIDA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

rencia final de la obra no puede dejar de parecernos un resultado de veras sorprendente. Desde esta perspectiva, no podemos considerar una casualidad que, cerrándose la *Comedia* con el trágico lamento del viejo Pleberio, la *Tragicomedia* se abra con un nuevo prólogo cuyo contenido se le equipara en pesimismo. Construido a partir de un antiguo aforismo de Heráclito: «Omnia secundum litem fiunt», ofrece al lector una imagen del universo entero como una grandiosa batalla, en la que todo elemento, a cualquier nivel al que pertenezca, se halla en guerra con todos los demás. No sorprende que entre los intérpretes de la *Celestina* haya sido precisamente Gilman el que más ha insistido acerca del nuevo texto introductivo, en el que, en su opinión, se abre camino la conciencia de «una vida solitaria en un mundo deshumanizado» o, con otras palabras, «una conciencia de la perdición total y definitiva».[21]

Tras haber completado la *Tragicomedia*, el bachiller Rojas abandonó la ciudad de sus estudios para regresar a su pueblo de origen, pero donde no debió de residir mucho tiempo, pues en 1508 se trasladó a Talavera de la Reina, una villa a unas siete leguas de distancia de la casa paterna. Allí se casó con la jovencísima Leonor Álvarez, que pertenecía como él a una familia de conversos, tuvo hijos, y condujo una vida apartada y tranquila, en el constante ejercicio de su profesión de abogado, que se interrumpió solo con su muerte. Cuando esto sucedió, en 1541, entre los bienes que dejó en herencia a su mujer estaba también su biblioteca. Como es natural, en ella aparecían muchos libros de derecho, pero junto con ellos se hallaban unas sesenta obras que no tenían que ver con su profesión: las lecturas que debieron de acompañar su existencia de abogado de provincia. En efecto, del inventario que fue hecho y que conservamos, se delinea una biblioteca poco abierta a las grandes novedades intelectuales: pocos los clásicos, y los presentes lo eran en versión castellana, mientras que faltan completamente las principales obras de Erasmo; muchos títulos pertenecían a la literatura doctrinal, pero por número destacaban las novelas de caballerías, no menos de ocho.

Del inventario resulta también que el abogado, genial «auctor unius libri», conservaba una sola copia de *La Celestina*.

21. St. Gilman, *«La Celestina»: arte y estructura*, *op. cit.*, págs. 240-241.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Al comienzo de la tragicomedia, tras haber recibido el neto rechazo de Melibea, Calisto cae en una profunda melancolía que lo induce a preferir la oscuridad y la soledad. Atrapado en sus tristes pensamientos, se declara dispuesto a escuchar el canto de Sempronio, pero a condición de que música y palabras se correspondan con la tristeza que lo ha invadido. Y sin embargo, dicho estado de ánimo no le impide estallar en una sonora carcajada por la respuesta graciosa del criado a propósito de la exaltación de la amada por parte del mismo Calisto. Pero leamos el pasaje:

> CALISTO. ¿Qué me repruebas? SEMPRONIO. Que sometes la dignidad del hombre a la imperfección de la flaca mujer. CALISTO. ¿Mujer? ¡O grosero! ¡Dios, Dios! SEMPRONIO. ¿Y así lo crees, o burlas? CALISTO. ¿Que burlo? Por Dios la creo, por Dios la confieso, y no creo que hay otro soberano en el cielo aunque entre nosotros mora. SEMPRONIO. ¡Ja, Ja, Ja! ¿Oístes qué blasfemia? ¿Vistes qué ceguedad? CALISTO. ¿De qué te ríes? SEMPRONIO. Ríome que no pensaba que había peor invención de pecado que en Sodoma. CALISTO. ¿Cómo? SEMPRONIO. Porque aquellos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confiesas ser Dios. CALISTO. Maldito seas, que hecho me has reir, lo que no pensé hogaño.[22]

Hagamos nuestra la pregunta que Calisto le dirige a Sempronio, y preguntémonos: ¿de qué se ríen el criado y el amo, aunados al final por la misma divertida reacción? Sería equivocado suponer que blanco de la ocurrencia de Sempronio es el relato bíblico, y que la ocurrencia misma se implica en una improbable polémica antirreligiosa. Si se trata de sacrilegio, este no se realiza contra los sagrados valores religiosos, sino a expensas de aquel código cultural por el cual la mujer debía constituir para su amante un objeto de veneración en la misma medida en que Dios lo es para el creyente. En definitiva, detrás de la alusión al episodio bíblico y la fachada cómica de la ocurrencia, se deja entrever una precisa toma de posición, que podemos resumir de la siguiente forma: «ese comportamiento que ennoblece a la mujer hasta hacer de ella un puro objeto de contemplación espiritual y de veneración no es más que una pretensión absurda, detrás de la cual está listo para despuntar el antiguo y natural instinto que

22. Ed. cit., pág. 37.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

hace de la mujer el objeto físico con el que satisfacer el propio deseo sexual». Atacando el principio de divinización de la mujer en cuanto objeto de amor, la ocurrencia de Sempronio termina por lanzar un ataque, inocuo pero no por eso menos eficaz, contra todo el código cortés, del que dicho principio constituía uno de los fundamentos esenciales.

Sin salir del mismo acto, pocas páginas después de la hilarante ocurrencia de Sempronio, encontramos a Celestina empeñada en el primero de los dos coloquios con los que vence la resistencia del leal Pármeno. En un momento dado, tras haber reconocido en su joven interlocutor al hijo de la venerada Claudina, que tiempo atrás le había sido confiado y que luego había escapado, Celestina no vacila en recurrir al siguiente argumento:

> Deja los vanos prometimientos de los señores, los cuales desechan la sustancia de sus sirvientes con huecos y vanos prometimientos. Como la sanguijuela saca la sangre, desagradecen, injurian, olvidan servicios, niegan galardón. ¡Guay de quien en palacio envejece!, como se escribe de la probática piscina, que de ciento que entraban, sanaba uno. Estos señores desde tiempo más aman a sí que a los suyos, y no yerran. Los suyos igualmente lo deben hacer. Perdidas son las mercedes, las manificencias, los actos nobles. Cada uno destos cativan y mezquinamente procuran su interese con los suyos. Pues aquellos no deben menos hacer, como sean en facultades menores, sino vivir a su ley.[23]

Celestina acusa a los señores de deslealtad e ingratitud, porque no mantienen lo que han prometido a quien les ha servido fielmente, y les acusa también de un excesivo amor a sí mismos, ya que han desterrado de su comportamiento el uso de la liberalidad, para seguir exclusivamente su propio provecho. Se puede ver en ello, pues, una contestación al principio mismo de autoridad del señor, que es el fundamento de la sociedad aristocrática, en nombre no de un abstracto igualitarismo, sino por la vía que justifica y legitima la persecución del provecho económico por parte de todas las clases sociales. «Vivir a su ley» equivale, por tanto, a anteponer la búsqueda del provecho a costa de cualquier otro valor o norma social, pero, no más indirectamente, equivale también a introducir elementos de crisis en la relación de dependencia económica que liga al criado con su

23. *Ivi*, pág. 73.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

señor y, en sustancia, a legitimar la aspiración a la autonomía social. Naturalmente, existe un problema de credibilidad de todo lo que Celestina afirma, que no puede ser separado ni del valor que la obra asigna al personaje que habla, ni del sentido global del discurso en que el pasaje considerado se encuentra. No hay duda de que el texto —en eso, fiel a una larga tradición literaria— vierte sobre la vieja alcahueta tal descrédito, que no puede no reflejarse en todo lo que el personaje afirma. Si esto no bastase, hay que considerar además que el pasaje en cuestión forma parte de un discurso más amplio con el que Celestina aspira a vencer la hostilidad de Pármeno, y con tal fin no vacila en recurrir a argumentos declaradamente engañosos y mentirosos, como por ejemplo el de la herencia que Alberto habría dejado a su hijo Pármeno, confiándole el secreto en lecho de muerte a la propia Celestina; en definitiva, el carácter pretextual de todo el discurso no puede sino reflejarse una vez más en cada uno de los argumentos a los que recurre.

En síntesis, podemos afirmar que una idéntica polémica antiaristocrática es común a los dos pasajes; el primero de ellos, al dirigir la mira a la ideología cortés, pone al descubierto una concepción del amor fundada en el placer sexual, mientras que el segundo, a través de la contestación del principio de autoridad señorial, llega a propugnar como legítima la aspiración al provecho y a la autonomía social por parte de los criados.

Partiendo de la hipótesis de que tales conclusiones pueden extenderse más allá de los límites de los breves pasajes considerados, quizás valga la pena seguir a lo largo de toda la obra los dos filones temáticos individuados, sin renunciar nunca a la conciencia de la absoluta solidaridad con la que se desarrollan en la tragicomedia, cuya trama en tal sentido podría ser sintéticamente descrita en los términos de una degeneración de la pasión amorosa en negocio económico, o también en los de «una corsa dei due grandi appetiti umani —la lussuria e il denaro— che si incrociano e si alleano».[24]

Desde los primeros compases de la obra, en el coloquio de exordio con Melibea, Calisto ofrece un concentrado de argumentos que remiten todos

24. Cf. C. Samonà, «La nascita del teatro moderno: la città, i pastori, la corte», en A. Varvaro y C. Samonà, *La letteratura spagnola. Dal Cid ai Re Cattolici*, Sansoni/Accademia, Florencia-Milán), 1972, pág. 235.

REA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

a aquel código de amor cortés que, por un lado, era patrimonio cultural de la clase aristocrática de la época y, por otro, hallaba manifestación literaria en géneros coetáneos como la lírica de los cancioneros, la narrativa sentimental y, en parte, la novela de caballerías. A este antiguo como noble repertorio de ideas recurría Calisto cuando, en la réplica inicial, declarándose a Melibea, afirmaba que veía manifiesta la «grandeza de Dios»:

> En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar que mi secreto dolor manifestarte pudiese. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servizio, sacrificio, devoción y obras pías que, por este lugar alcanzar, yo tengo a Dios ofrecido. ¿Quién vido en esta vida cuerpo glorificado de ningún hombre como agora el mío? Por cierto, los gloriosos santos que se deleitan en la visión divina no gozan más que yo agora en el acatamiento tuyo. Mas, ¡o triste!, que en esto diferimos, que ellos puramente se glorifican sin temor de caer de tal bienaventuranza, y yo, misto me alegro con recelo del esquivo tormento que tu ausencia me ha de causar.[25]

Con una continua oscilación entre las esferas de lo sacro y de lo profano, en el espacio de pocas líneas hallamos reunidos casi todos los valores en que se fundaba la concepción erótica aristocrático-cortés: la fuerte idealización de la mujer, hasta hacer de ella una entidad de naturaleza divina; la consiguiente distancia incolmable que llegaba a crearse entre el sujeto amante y el objeto amado; la pasión entendida como puro deseo, es decir, destinada a permanecer sin otra satisfacción que no fuera la contemplación de la mujer; el absoluto secreto en el que debía ser vivida la propia pasión; y, por último, el sufrimiento mortal a que daba lugar el sentimiento amoroso concebido como constante estado de privación. A todos estos valores, en la réplica inicial como en otros lugares del texto, Calisto no deja nunca de referirse y de declararse fiel, salvo luego, con su comportamiento, desmentirlos todos puntualmente.

Para infringir de un solo golpe todas las normas del código bastaría, de hecho, el entusiasmo con el que Calisto se suma a la propuesta de Sempronio, la de encomendarse a «una vieja barbuda que se dice Celestina, hechi-

25. Ed. cit., pág. 27.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

cera, astuta, sagaz en cuantas maldades hay», de cuyas capacidades se conocen los prodigiosos resultados y la seguridad de sus extraordinarias potencialidades, ya que «pasan de cinco mil virgos los que se han hecho y deshecho por su autoridad en esta ciudad. A las duras peñas promoverá y provocará a lujuria, si quiere».[26] La naturaleza cómica del personaje de Calisto consiste, pues, en eso: en la sistemática infracción que cumple por lo que respecta a un código al que, por otro lado, continúa profesando su propia fidelidad. Naturalmente, para la comicidad general del personaje vale la misma regla que hemos visto operar en la ocurrencia particular, con la que Sempronio había suscitado la hilaridad de su señor, o sea: el efecto del tratamiento cómico o paródico de un determinado valor casi nunca se agota en la simple agresión de este, sino que la agresión que de ello deriva comporta a su vez la defensa —aunque implícita— del desvalor que se correlaciona con él. Veamos, rápidamente, cómo se verifica esto en cada una de las normas del código que hemos enumerado antes.

En lugar de la idealización de la amada, prevista por el código, el comportamiento de Calisto parece ser dictado, más bien, por la idea que hace de Melibea una mujer para «llevar a la cama», como vulgarmente, pero con sustancial ceñimiento a la realidad, se expresa Sempronio en un aparte del primer acto, y como la continuación de la historia se encarga ampliamente de demostrar. Que el plebeyo comentario del criado dé en el blanco lo demuestran, en todo caso, las palabras y los hechos de los que abundan los encuentros amorosos de los actos XIV y XIX: para Calisto, Melibea es ahora «gentil cuerpo y lindas y delicadas carnes» para tocar e, incluso, para maltratar: y su bello cuerpo, que habrá que desnudar para gozar de él, en una doble comparación termina por ser asimilado, primero, a un pájaro que hay que desplumar («Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas») y, después, a un alimento para degustar («No hay otra colación para mí sino tener tu cuerpo y belleza en mi poder»).[27] Paralelamente, la distancia incolmable que, en obediencia al código, hace repetidas veces sentenciar a Calisto que es «inmérito» e «indigno» de la amada, se reduce cada vez más, hasta convertirse en lo contrario, como puntualmente suce-

26. *Ivi*, pág. 47.
27. *Ivi*, págs. 273, 321 y 322.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

de en la escena en la que Celestina anuncia a Calisto la capitulación de Melibea, de la que la vieja alcahueta puede triunfalmente afirmar:

> es más tuya que de sí mesma, más está a tu mandato y querer que de su padre Pleberio. [...] Melibea pena por ti más que tú por ella; Melibea te ama y desea ver; Melibea piensa más horas en tu persona que en la suya; Melibea se llama tuya, y esto tiene por título de libertad, y con esto amansa el huego, que más que a ti la quema.[28]

Y una Melibea incluso de rodillas a los pies de su amante es la que, en la misma escena, Celestina le promete a un Calisto todavía incrédulo, pero ya satisfecho:

> CALISTO. — [...] ¿Que verná de su grado?
> CELESTINA. — Y aun de rodillas.[29]

Naturalmente, de todo esto hay en abundancia para que la concepción de la pasión como puro deseo sufra una clamorosa derrota. Un solo ejemplo será suficiente. En la escena de amor del acto XIV, Melibea intenta inútilmente contrastar los movimientos de Calisto, invitándole a tener quietas las manos y —dice— «a gozar de lo esterior, desto que es propio de los amadores». Calisto reacciona con una serie de preguntas que, al evidenciar lo absurdo de una conducta en que se prohíba la satisfacción, constituye una contestación del principio del puro deseo:

> ¿Para qué, señora? ¿Para que no esté queda mi pasión? ¿Para penar de nuevo? ¿Para tornar el juego de comienzo?[30]

Una de las cuatro preguntas contiene también un implícito rechazo de la pena de amor, así pues lo que acaba siendo acusado es otro elemento del código, el que establecía el destino de sufrimiento, al que el amante cortés se sometía a causa del perenne estado de privación. Y es de nuevo a una

28. *Ivi*, págs. 232 y 234.
29. *Ivi*, pág. 235.
30. *Ivi*, pág. 273.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

pregunta a lo que Calisto confía, en el acto XIX, la crítica del principio del continuo y mortal tormento, oponiéndole la aspiración a un placer que no conoce límites de tiempo:

> ¿cómo mandas que se me pase ningún momento que no goce?[31]

Ni podía faltar la infracción a la última norma, la que prescribía el absoluto secreto, y que Calisto viola en diversas ocasiones, de las que la más vistosa se verifica, en el acto XIV, a propósito del último acceso de pudor por parte de Melibea, quien, antes de entregarse completamente al amante, ordena a su criada, Lucrecia, que se aleje. La protesta de Calisto se ajusta bien con un placer exhibicionista:

> ¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria.[32]

Si para un joven aristocrático, como Calisto, la pertenencia a la clase prescribía que el deseo fuera gobernado por las reglas de la cortesía, a una noble doncella, como Melibea, la obligación de la salvaguardia del honor, propio y familiar, imponía la renuncia a cualquier forma de ceder al deseo; e, incluso antes que la satisfacción, era la idea misma del deseo la que debía ser negada. Ahora bien, lo que caracteriza al personaje de Melibea es el pasaje, a lo largo de la tragicomedia, de la mujer desdeñosa y celosa de su propia virtud, que en la escena de exordio aleja a Calisto con las siguiente palabras dictadas por la ira:

> ... no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite[33]

a la mujer libre y totalmente desinhibida que, en el encuentro del acto XIX, hace a su amante una confesión, en la que nada se le concede a la ley de la virtud y del honor:

31. *Ivi*, pág. 322.
32. *Ivi*, pág. 273.
33. *Ivi*, pág. 28.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

> señor, yo soy la que gozo, yo la que gano, tú, señor, el que me haces con tu visitación incomparable merced.[34]

El pasaje no tiene nada de repentino, ya que se pueden individuar las etapas en las dos visitas de Celestina, en los actos IV y X, y en los tres encuentros amorosos, representados en los actos XII, XIV y XIX. Resolutivo, en este sentido, parece ser el acto central, el X, en cuyo monólogo inicial Melibea termina por denunciar, bajo forma de pregunta, la iniquidad de una convención social:

> ¿Por qué no fue también a las hembras concedido poder descobrir su congojoso y ardiente amor, como a los varones?[35]

Todo el resto del acto, que coincide con el espléndido coloquio entre las dos mujeres, Melibea y Celestina, servirá a hacer efectivo lo que, en la pregunta, la más joven de ellas se atrevía apenas a esperar en la soledad de una confesión hecha a sí misma. A Celestina, por eso, le va el mérito —o el demérito— de haber hecho posible la transgresión de la que debía ser sentida como una norma irrenunciable del comportamiento femenino; y es lo que Melibea revelará a su padre, a quien —poco antes de lanzarse de la torre— dirá cómo la vieja alcahueta «sacó mi secreto amor de mi pecho».[36]

Melibea constituye el objeto de deseo de Calisto no más de lo que el dinero lo es para Celestina. Esto es lo que vemos aflorar explícitamente en el texto, al menos una vez, en el impertinente aparte con el que, durante el acto XI, Pármeno comenta la prisa que Celestina se da en abandonar la casa de Calisto, nada más haber recibido la recompensa de la cadena de oro:

> ... [Celestina] no se halla digna de tal don, tan poco como Calisto de Melibea.[37]

Advertimos de inmediato, sin embargo, que en Celestina el ansia de dinero no se presenta nunca separada completamente de la conciencia de que

34. *Ivi*, pág. 322.
35. *Ivi*, pág. 220.
36. *Ivi*, pág. 333.
37. *Ivi*, pág. 237.

IBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

la ganancia es el fruto de una prestación («es necesario que el buen procurador ponga de su casa algún trabajo [...] no digan que se gana holgando el salario»);[38] que, en suma, en el origen del provecho hay siempre algún tipo de actividad, o digamos trabajo, y que este último —para ser realizado— requiere a su vez habilidades e, incluso, competencias profesionales. Profesionalidad, trabajo, provecho: en torno al personaje de Celestina se va delineando así una compacta constelación de valores, de los que el personaje mismo es portador. Claro que, dado el innegable estatuto negativo del que está marcado el personaje que se hace sostenedor de esos valores, sería más apropiado hablar de «desvalores»; y afirmar que si, con la figura de la alcahueta, emerge en el texto una nueva mentalidad en el campo de las relaciones económicas y sociales, ello sucede en virtud de la irremediable condena que grava sobre el personaje y todo lo que este expresa. En otras palabras, el aflorar en el texto de una concepción que, contra el sistema de valores señorial y feudal, proponga los valores alternativos de la capacidad y del trabajo como fuentes legítimas ya sea de provecho que de autonomía social, se hace posible solo por el hecho de que dicha concepción se presenta en la forma doblemente desfavorable de la degradación cómica, que es prerrogativa de todo lo que concierne a un personaje como Celestina. Esto es evidente desde uno de los primerísimos encuentros del lector con la alcahueta, el que se realiza a través del célebre retrato que de ella y sus actividades hace Pármeno a su señor, justamente mientras Celestina, en compañía del otro criado, espera a la puerta del palacio a que se la reciba. El retrato, interrumpido por una breve intervención de Calisto, resulta dividido en dos mitades, la primera de ellas enteramente construida sobre la obsesiva reiteración de aquel *nombre*: «puta vieja», con el que el planeta entero —cosas, animales y personas— parece paradójicamente aclamar, a modo de himno, la presencia de la anciana mujer:

> Si entre cien mujeres va y alguno dice «¡Puta vieja!», sin ningún empacho luego vuelve la cabeza y responde con alegre cara. En los convites, en las fiestas, en las bodas, en las cofradías, en los mortuorios, en todos los ayuntamientos de gentes, con ella pasan tiempo. Si pasa por los perros, aquello suena su

38. *Ivi*, pág. 98.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

> ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dicen «¡Puta vieja!»; las ranas de los charcos otra cosa no suelen mentar. Si va entre los herreros, caldereros, arcadores, todo oficio de instrumento forma en el aire su nombre. Cántanla los zapateros y peinadores, tejedores, labradores en las huertas, en las aradas, en las viñas, en las segadas con ella pasan el afán cotidiano. Al perder en los tableros, luego suenan sus loores. Toda cosa que son hace, a doquiera que ella está, el tal nombre representa. ¡Oh qué comendador de huevos asados era su marido! Qué quieres más sino que si una piedra topa con otra, luego suena «¡Puta vieja!».[39]

Al poco halagador epíteto, con el que Celestina es universalmente conocida, y en el que se resume toda la abyección del personaje, le corresponde —en la segunda parte del retrato— la detallada descripción de sus actividades sórdidas, a partir de una primera y sintética enumeración de sus múltiples oficios:

> Ella tenía seis oficios, conviene a saber: labrandera, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos, alcahueta y un poquito hechicera.[40]

El pasaje prosigue durante tres o cuatro páginas, donde el joven Pármeno, recurriendo directamente a sus recuerdos infantiles, primero pasa revista de los innumerables clientes, todos pendientes de los variados servicios que ella sabe hacer, para adentrarse luego en la lista verdaderamente exorbitante de los objetos, todos funcionales a sus transgresivas actividades; y ello, en una constante contaminación de un oficio con otro, que deja estupefacto y —por qué no— admirado al lector por la equívoca y no menos diligente operosidad. Se quiere decir, en suma, que del retrato de Pármeno sale a relucir una imagen de Celestina tan disgustosamente *abyecta* como extraordinariamente *industriosa*;[41] dos atributos entre los que quizá sería conveniente establecer un nexo de causalidad, sosteniendo que Celestina resulta abyecta *precisamente porque* es industriosa. En el otro extremo

39. *Ivi*, págs. 53-54.
40. *Ivi*, pág. 54.
41. Cf. C. Samonà, *La nascita del teatro moderno*, *op. cit.*, pág. 242.

RDA: MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

del texto, antes de que las cuchilladas que le asestan Pármeno y Sempronio pongan fin a su presencia en la obra, durante el altercado sobre la cadena de oro que la opone a sus asesinos, veremos a Celestina prodigarse todavía en una enérgica, si bien inútil, defensa de algunos principios que, si se tomaran en serio, darían para instituir una nueva ética social, en alternativa a la envejecida y persistente ideología aristocrática. Una defensa que, por ser motivada —en las palabras de la alcahueta— por una torva codicia, y por aplicarse a despreciables tráficos, no está exenta, sin embargo, además de gallardía y eficacia, incluso de una problemática legitimidad. Contra la pretensión de los criados de repartir la recompensa, Celestina no titubea ciertamente en recurrir a todo tipo de estratagemas, como las nuevas y poco persuasivas promesas, o bien las demasiado evidentes mentiras, pero tampoco renuncia a servirse de argumentos que directamente reivindican la legitimidad de la ganancia respecto al trabajo cumplido, y que —todavía más indicativamente— se apelan a las capacidades, a los medios, al saber que todo tipo de trabajo requiere para ser ejercitado. El siguiente pasaje es, en este sentido, ejemplar:

> Si algo vuestro amo a mí dio, debés mirar que es mío [...] Sirvamos todos, que a todos dará según viere que lo merescen; que si me ha dado algo, dos veces he puesto por él mi vida al tablero. Más herramienta se me ha embotado en su servicio que a vosotros; más materiales he gastado. Pues habés de pensar, hijos, que todo me cuesta dinero; y aun mi saber, que no lo he alcanzado holgando [...] Esto trabajé yo; a vosotros se os debe esotro. Esto tengo yo por oficio y trabajo, vosotros por recreación y deleite. Pues así, no habés vosotros de haber igual galardón de holgar que yo de penar.[42]

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Con otra defensa de la operosidad, no menos equívoca y paradójica, nos habíamos tropezado, por lo demás, algunos actos antes, cuando, al dirigir un áspero reproche contra la pasividad de Elicia, Celestina no había dejado de identificar el principio de civilización con la doble peculiaridad humana del ejercicio de un oficio y de la obtención de una renta: «ahí te estarás toda tu vida, hecha bestia sin officio ni renta»,[43] había pronosticado

42. Ed. cit., pág. 257.
43. *Ivi*, pág. 184.

infaustamente a la ociosa discípula, cuya inmediata y despreocupada respuesta daba lugar, por otra parte, a una nueva y degradante versión del motivo del *carpe diem*, no menos desagradable que la severa amonestación de la maestra. Por el contrario, este es el retrato que la vieja ofrece de sí misma, hablando a un Sempronio impaciente por asegurarse el «provecho mientra pendiere la contienda»:

> Pocas vírgenes, a Dios gracias, has tú visto en esta ciudad que hayan abierto tienda a vender, de quien yo no haya sido corredora de su primer hilado. En naciendo la mochacha, la hago escribir en mi registro, y esto para que yo sepa cuántas se me salen de la red. ¿Qué pensabas, Sempronio? ¿Habíame de mantener del viento? ¿Heredé otra herencia? ¿Tengo otra casa o viña? ¿Conócesme otra hacienda más deste oficio de que como y bebo, de que visto y calzo?[44]

Si el *oficio* o el *trabajo* del que Celestina orgullosamente vive consiste en facilitar la realización del deseo ajeno —de Calisto, de Melibea, como del mismo Pármeno—, no hay duda de que la *herramienta* o el *saber* con que los cumple se concreta en el prodigio de una sapientísima arte discursiva, gracias a la cual obtiene que el otro a quien se dirige reconozca y acepte el propio objeto de deseo; a no ser que se quiera creer en la eficacia de las prácticas mágicas, de las que parece desconfiar Pármeno («y todo era burla y mentira»),[45] pero que cuentan con la plena confianza y aprobación de la misma Celestina, como se percibe con absoluta evidencia por el rito de la invocación al diablo, con el que se cierra el acto tercero. Una oscilación, entre explicación natural e intervención sobrenatural, que en verdad permanece irresuelta a lo largo de todo el texto de la tragicomedia, y que halla una explícita manifestación en el monólogo de exordio del acto quinto, cuando la alcahueta, nada más salir de la casa de Melibea, e incrédula de felicidad tanto por el peligro evitado como por el resultado obtenido, vacila entre la inicial expresión de gratitud respecto al maligno, por un lado, y la complacencia final por el valor demostrado y la confirmación de la propia habilidad, por otro:

44. *Ivi*, págs. 98-99.
45. *Ivi*, pág. 62.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

> ¡Oh diablo a quien yo conjuré, cómo compliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy. Así amansaste la cruel hembra con tu poder y diste tan oportuno lugar a mi habla cuanto quise, con la ausencia de su madre [...] ¡Oh buena fortuna, cómo ayudas a los osados y a los tímidos eres contraria! ¡Nunca huyendo huye la muerte el cobarde! ¡Oh cuántas erraran en lo que yo he acertado! ¿Qué hicieran en tan fuerte estrecho estas nuevas maestras de mi oficio sino responder algo a Melibea por donde se perdiera cuanto yo con buen callar he ganado? Por eso dicen «Quien las sabe las tane», y que «Es más cierto médico el esperimentado que el letrado», y «La esperiencia y escarmiento hace los hombres arteros», y la vieja, como yo, que alce sus haldas al pasar del vado, como maestra.[46]

Vienen ganas de pensar que las dos alternativas están muy lejos de excluirse mutuamente, en el sentido de que la fallida solución de la oscilación a favor de una o de otra parece sugerir la posibilidad interpretativa de proyectar el carácter infernal de la presunta intervención sobrenatural sobre las habilidades plenamente humanísimas —por más que transgresivas— de la vieja, cuyas artes y acción resultarían así orientadas a una increíble maldad, esto es, dignas de las peores facultades que se suelen asignar al diablo.

Por otra parte, la subversión de los valores, relacionada con el personaje de Celestina, no se limita solamente a la esfera de las relaciones económicas y sociales, sino que desde ella parece extenderse a cada aspecto de la existencia humana. Particularmente significativa, dada la centralidad del tema en la obra, es la concepción erótica que se va gradualmente delineando, a partir de los numerosos pronunciamientos del personaje sobre el argumento, como cuando —por ejemplo— refiriéndose falazmente a la antigua tradición naturalista, advierte a Melibea al final de su primer coloquio:

> Cada día hay hombres penados por mujeres y mujeres por hombres, y esto obra la natura, y la natura ordenola Dios, y Dios no hizo cosa mala[47]

o cuando, incluso con una alusión literal a la misma tradición, trata de instruir de manera interesada a Pármeno sobre el hechizo que la «dulzura

46. *Ivi*, págs. 137-138.
47. *Ivi*, pág. 136.

RLA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

del soberano deleite» ejerce no solo en los enamorados como Calisto, sino en todo el universo humano, así como en el animal y hasta en el vegetal:

> el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite, que por el Hacedor de las cosas fue puesto, por que el linaje de los hombres se perpetuase, sin lo cual perecería. Y no solo en la humana especie, mas en los peces, en las bestias, en las aves, en las reptilias; y en lo vegetativo, algunas plantas han este respecto, si sin interposición de otra cosa en poca distancia de tierra están puestas: en que hay determinación de herbolarios y agricultores ser machos y hembras[48]

o también cuando, en directo contacto con las más secretas gracias físicas de Areúsa, reprende a la bien dotada pupila exhortándola a que no peque de avaricia:

> 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 debajo de seis dobles de paño y lienzo. 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.[49]

RDA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Nunca como en estas últimas palabras de Celestina a Areúsa, los dos ámbitos del eros y de la economía, del placer y del provecho, resultan tan cercanos, o lo que es lo mismo, mezquinamente asociados por la común naturaleza de *gentileza* y *dinero*, los cuales —como bienes que son «comunicables»— componen un universo fundado en la circulación, o sea, abierto a la relación y al intercambio continuos, contra el cierre de un mundo material y mental que se enroca, impidiendo toda suerte de movimiento y de pasaje.

Si prescindimos de los dos amantes y naturalmente de la alcahueta, entre los restantes personajes de la tragicomedia, el relieve mayor les corresponde a los dos criados, Pármeno y Sempronio, a los que la búsqueda del amor, como placer sexual, los liga a Calisto, y la búsqueda del dinero, también

48. *Ivi*, pág. 68.
49. *Ivi*, pág. 175.

como medio de autonomía social, los liga a Celestina: «presa su fidelidad con anzuelo de codicia y de deleite», como recita el *argumento* de la obra.[50]

Una vez olido el negocio, gracias a un jubón de brocado que el amo le anticipa con interesada liberalidad, el espabilado Sempronio no podría satisfacer con mayor y más cínica esencialidad la petición de concisión («abbrevia y ven al hecho»), que le dirige Celestina:

> Calisto arde en amores de Melibea; de ti y de mí tiene necesidad. Pues juntos nos ha menester, juntos nos aprovechemos...[51]

Una codicia de dinero que, por lo demás, retrocede solo ante la cobardía del personaje:

> Al primer desconcierto que vea en este negocio no como más su [de Calisto] pan; más vale perder lo servido, que la vida por cobrallo[52]

y que, perdido en parte el temor por los riesgos ínsitos en el asunto, se reafirma con agudo desprecio de los valores morales y sociales:

> Deseo provecho; querría que este negocio hobiese buen fin, no porque saliese mi amo de pena, mas por salir yo de laceria.[53]

Por el contrario, poco sensible a los estímulos de la codicia es, al menos al principio, el otro criado, Pármeno, que da pruebas de su fidelidad al amo en más de una ocasión, como cuando protesta contra el propio Calisto, que quisiera comprar el consentimiento y la colaboración del criado con promesas de regalos e, incluso, de amistad:

> Quéjome, señor, de la duda de mi fidelidad y servicio, por los prometimientos y amonestaciones tuyas. ¿Cuándo me viste, señor, envidiar, o por ningún interese ni resabio tu provecho estorcer?[54]

50. *Ivi*, pág. 24.
51. *Ivi*, pág. 51.
52. *Ivi*, pág. 96.
53. *Ivi*, pág. 105.
54. *Ivi*, pág. 63.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

o cuando poco después, en el primer coloquio con Celestina, acalla a la vieja que vanamente trata de ganárselo para su causa y la de Sempronio:

> Calla, madre [...]. Amo a Calisto porque le debo fidelidad por crianza, por beneficios, por ser dél honrado y bien tratado, que es la mayor cadena que el amor del servidor al servicio del señor prende, cuanto lo contrario aparta.[55]

La fidelidad de Pármeno, de hecho, vacilará solo cuando las severas palabras de reproche que Calisto le reserva al final del coloquio, en el acto segundo, constituirán una desilusión demasiado amarga para su celo de criado leal:

> ¡O desdichado de mí! Por ser leal padezco mal. Otros se ganan por malos, yo me pierdo por bueno. El mundo es tal; quiero irme al hilo de la gente, pues a los traidores llaman discretos; a los fieles, necios[56]

y faltará completamente con ocasión del segundo y largo coloquio con Celestina, al comienzo del séptimo acto, especialmente cuando, dejándose «convidar a consejo con amonestación de deleite»,[57] Pármeno recuerda una promesa que le hizo la vieja durante el anterior coloquio:

> Bien se te acordará no ha mucho que me prometiste que me harías haber a Areúsa, cuando en mi casa te dije que moría por sus amores.[58]

Al cabo de poco tiempo, durante la misma noche, Pármeno poseerá a Areúsa; y al día siguiente, encontrando a Sempronio en la puerta de casa, se dirigirá a él ya no como al rival hasta entonces hostigado en virtud de una obstinada devoción al amo, sino finalmente como al «amigo y más que hermano»:[59]

55. *Ivi*, pág. 69.
56. *Ivi*, pág. 92.
57. *Ivi*, pág. 78.
58. *Ivi*, pág. 172.
59. *Ivi*, pág. 189.

RGA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

> Que no me has dado lugar a poderte decir cuánto soy tuyo, cuánto te he de favorecer en todo, cuánto soy arrepiso de lo pasado, cuántos consejos y castigos buenos he recebido de Celestina en tu favor y provecho y de todos; cómo, pues este juego de nuestro amo y Melibea está entre las manos, podemos agora medrar o nunca.[60]

Unidos por el deleite que ambos obtienen de sus respectivas relaciones con las dos prostitutas protegidas de Celestina, Elicia y Areúsa, y concordes en perseguir las metas que una idéntica codicia les dicta, los dos criados pueden ahora sentirse hermanados por la común aspiración al provecho, que se realiza en perjuicio del amo: «seamos como hermanos [...]. Comamos y holguemos, que nuestro amo ayunará por todos»,[61] dirá Sempronio a Pármeno, casi al término del diálogo con que se abre el acto octavo.

También basándose en las únicas citas breves contenidas en las anteriores páginas, el lector habrá comprendido verosímilmente que uno de los caracteres fundamentales de la obra de Rojas consiste en la coexistencia de diversos registros de lengua y estilo, a los que se acompañan dos rasgos específicos, que contribuyen a hacer de la *Celestina* un texto incomparable en el panorama literario de la época. Me refiero, en primer lugar, a la infracción casi constante de la regla del *servante decorum*, o sea, a aquel fenómeno de elevación del tono tan frecuente en la tragicomedia, por el que los personajes de noble origen no siempre se expresan con una elocución más elevada respecto a la que usan sus criados, ni —viceversa— a estos últimos y, en general, a los personajes de baja condición pertenece exclusivamente un lenguaje toscamente plebeyo. Se añada a ello que la mayor o menor elevación de tono no siempre depende del tema de un discurso en particular, como también haría prever la ley del decoro que requiere diversidad de estilo en relación con la jerarquía de los argumentos. El segundo rasgo específico al que aludía concierne, en cambio, a la capacidad extraordinaria de acoger, en el mismo fraseo sentencioso, formas de discurso codificadas e institucionales, «i luoghi comuni della retorica libresca e quelli della

60. *Ivi*, pág. 192.
61. *Ivi*, pág. 194.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

saggezza popolare»,[62] es decir, incorporando ya sea sentencias y refranes que alusiones históricas y mitológicas, tanto citas y referencias filosóficas y doctrinales como anécdotas de la antigüedad e historietas populares.

Escrita en una prosa ampliamente latinizante, la obra de Rojas participa por completo de aquella «reforma estilística» gracias a la cual, en las dos o tres décadas precedentes a la composición de la comedia, el castellano literario conoció un decisivo proceso evolutivo que podría sintetizarse en la programática voluntad de moderación respecto al gusto estilístico ingenuo y excesivamente latinizante que había caracterizado la generación de los Mena y de los Villena o, también, las primeras obras de un Lucena o de un San Pedro. Tal proceso, que atendía a la formación de una lengua vernácula ilustre, tuvo en Antonio de Nebrija uno de sus más lúcidos teóricos, cuyo empeño —además de la recuperación del latín clásico— se concretó en sostener el proyecto de un castellano que tendiera a la conquista de la dignidad literaria, sin renunciar por ello a la facultad de proponerse como «lengua común»; se trataba, en sustancia, de realizar el diseño humanístico que consistía en conformar el romance al modelo del latín de los buenos autores clásicos, liberándolo, al mismo tiempo, de un estilo artificiosamente latinizante. Dicha idea parece resonar, paradójicamente, en las palabras de reproche que un criado, Sempronio, no le ahorra a su amo, cuando este, con la habitual y obstinada insensatez, se niega a volver a casa e, incluso, a tomar ningún tipo de alimento, hasta que Celestina no haya vuelto con buenas noticias, aunque eso se debiera verificar no antes de la noche:

> Ni comeré hasta entonces, aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, cuando han dado fin a su jornada.[63]

Y esta es la admonición con la que el criado condena la incongruente manera de expresarse del amo, no menor que su necio propósito de ayunar:

> Deja, señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que a todos no es común, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di

62. Cf. C. Samonà, *La nascita del teatro moderno*, *op. cit.*, pág. 227.
63. Ed. cit., pág. 198.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

> «aunque se ponga el sol», y sabrán todos lo que dices. Y come alguna conserva con que tanto espacio de tiempo te sostengas.[64]

En otras palabras, la *Celestina* no se alejaría de aquella «obra de estilo tan alto y sobido / en lengua común vulgar castellana», diciéndolo con los versos de las estrofas acrósticas que Rojas reservó —en la redacción de la *comedia*— al manuscrito del «antiguo autor», y a los que Francisco Rico ha dirigido el siguiente agudo comentario: «Notemos el asomo de contradicción: la elegancia, la originalidad radical, la altura, no obstan que la lengua sea "común"; donde "común" no equivale a "vulgar", a "vernácula", antes bien califica al idioma vernáculo con una norma estilística».[65]

Pero, si las cosas están así, ¿cómo explicar pasajes como el ya referido, con el que Calisto se dirige a Melibea en el encuentro inicial:

> En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese

donde la acumulación de frases con el verbo en posición final da lugar a uno de los más clamorosos ejemplos de prosa artificiosamente latinizante? Y, todavía más, ¿qué decir de los tantos y crudos latinismos léxicos diseminados por el texto, puestos en boca de criados, prostitutas o de la misma alcahueta, como cuando, por ejemplo, a Sempronio, que —durante el banquete del noveno acto— menciona la antigua tradición que reputa de buen augurio el beber tres veces durante los convites, Celestina replica encareciendo la dosis:

> Hijo, estará *corrupta* la letra: por «trece», «tres»,[66]

donde el latinismo léxico se halla en perfecta sintonía con la maliciosa alusión técnica a la forma con la que se solía indicar la enmienda textual?

64. Ibíd.
65. F. Rico, *Estudio preliminar* a Rojas, *La Celestina*, ed. cit., pág. xxxvi.
66. *Ivi*, pág. 205 (la cursiva es mía).

IBA - MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Y es que en ambos casos, el del latinismo sintáctico de Calisto como el del léxico de Celestina, el lector contemporáneo de la tragicomedia difícilmente habría podido contener la risa, inducido a ello por la comicidad de la escena inicial, en el caso del vaniloquio del joven amante, así como por la recontextualización con efecto de rebajamiento análogamente cómico, en el caso de la réplica de la vieja alcahueta. Se quiere decir, en suma, que la prosa artificiosamente latinizante no debe tomarse en serio, ya que es objeto de agresión cómica al igual que lo son los mismos contenidos que en dicha forma lingüística hallan su expresión. Pero hay algo más, que sobrepasa el factor estilístico o lingüístico, y termina por implicar el saber en su totalidad que una cultura hereda del pasado, o de un cierto pasado. Pues bien, ya he señalado aquella peculiaridad de la tragicomedia, por la que no es raro que en el fraseo sentencioso de sus diálogos sean acogidas formas de discurso codificadas e institucionales, cuya naturaleza de lugares comunes de la retórica libresca ha recibido una nueva y reciente confirmación por la señalación del florilegio escolar de las *Auctoritates Aristotelis* como fuente de numerosas citas cultas.[67] Un último ejemplo, antes de acabar, servirá para explicarme más fácilmente. Entre los argumentos a los que Celestina recurre para inducir a Pármeno a pasarse a su bando y al de Sempronio, no falta el que hace referencia a la amistad como remedio contra los males de la adversa fortuna:

> en los infortunios el remedio es en los amigos —sentencia la vieja, que prosigue—. Y ¿adónde puedes ganar mejor este deudo, que donde las tres maneras de amistad concurre, conviene a saber, por bien y provecho y deleite? Por bien: mira la voluntad de Sempronio conforme a la tuya, y la gran similitud que tú y él en la virtud tenéis. Por provecho: en la mano está, si sois concordes. Por deleite: semejable es, como seáis en edad dispuestos para todo linaje de placer, en que más los mozos que los viejos se juntan, así como para jugar, para vestir, para burlar, para comer y beber, para negociar amores juntos de compañía.[68]

67. Cf. J. Ruiz Arzálluz, «El mundo intelectual del "antiguo autor": las *Auctoritates Aristotelis* en la *Celestina* primitiva», en *Boletín de la Real Academia Española*, 1996, CXXVI, págs. 265-284.

68. Ed. cit., pág. 75.

ISBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

El pasaje, que al inicio evoca explícitamente —con la mediación del mencionado florilegio— la célebre concepción de la amistad expuesta en la aristotélica *Etica Nicomaquea*, continúa luego aplicando esa ilustre concepción al poco respetable caso de los dos mezquinos criados, cuyo sodalicio en la pretensión de Celestina reuniría nada menos que las tres especies de amistades derivantes, según la idea aristotélica, de los respectivos *bona* (*utile, delectabile, honestum*), de los que cada una de ellas tiene origen, y de los que la adaptación de Celestina ofrece una versión tan innoble como cómica. Es evidente cómo, aquí, la cuestión no se limita únicamente a los usos lingüísticos, sino que se extiende al más vasto ámbito de un saber en su integridad, vuelto ridículo por su actual inadecuación; o mejor, cínicamente refuncionalizado en términos de una concreción y de un realismo absolutos, si bien ello suceda al precio de su cómica caricatura.

Sí, en la *Celestina*, la comicidad es un elemento estructural, que si se ignora, mucho del placer conectado a la lectura de la obra se perdería, y con él se perdería no poca parte de su mismo significado. Pero la comicidad, por más que sea inocua en el plano de los hechos, no es menos demoledora en el de las ideas; y si agrede, lo hace a menudo en nombre de alguna otra cosa que proponer. Así, en la *Celestina*, un entero universo cultural e ideológico resulta hecho objeto de los alegres ataques de una comicidad que, revelándose con frecuencia irresistible, mostraba cuánto aquel universo había envejecido y ya había sido superado por un nuevo sistema de valores. Si la polémica antiaristocrática atacaba —como ya se ha visto— el código cortés del amor y el principio de autoridad señorial, para defender —aunque en términos de feroz comicidad— una concepción de las relaciones afectivas y sociales fundada en la libre y natural tendencia al placer sexual y a la autonomía individual, el texto se vale de una comicidad no menos irresistible para burlarse de una lengua y de un saber reputados artificiales e inadecuados, en favor de un castellano común y elevado al mismo tiempo, y de un conjunto de conocimientos y de valores conformes a las exigencias y a la realidad de los nuevos tiempos.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

BIBLIOGRAFÍA

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

INTRODUCCIÓN

Cuadros históricos: amplios panoramas históricos de la época de los Reyes Católicos son los trabajos de L. SUÁREZ FERNÁNDEZ, *La España de los Reyes Católicos (1474-1516)*, t. XVII de la *Historia de España*, dirigida por R. Menéndez Pidal, Espasa-Calpe, Madrid, 1969, y, sobre todo, la más reciente y monumental reconstrucción del mismo autor, *Los Reyes Católicos,* Ediciones Rialp, Madrid, 1989-1990, que está compuesta por los siguientes cinco volúmenes: 1. *La conquista del trono* 2. *Fundamento de la monarquía* 3. *El tiempo de la guerra de Granada* 4. *La expansión de la* fe 5. *El camino hacia Europa*. El mismo historiador es también el autor de un volumen menos extenso respecto a las citadas reconstrucciones: *Los Reyes Católicos*, Ariel, Barcelona, 2004. Perfiles históricos más ágiles son los de J. N. HILLGARTH, *Los Reyes Católicos (1474-1516)*, Grijalbo, Barcelona, 1984, J. PÉREZ, *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos,* Nerea, Hondarribia (Guipúzcoa), 1988; M. A. LADERO QUESADA, *La España de los Reyes Católicos*, Alianza Editorial, Madrid, 1999; J. EDWARDS, *La España de los Reyes Católicos* (*1474-1520)*, Crítica, Barcelona, 2001. En ocasión del V Centenario de la muerte de la reina Isabel han aparecido las Actas de diferentes congresos y convenios de estudio, entre ellos señalo: *Los Reyes Católicos y la monarquía de España*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y Generalitat de València, Museo del Siglo XIX, València, 2004; L. RIBOT, J. VALDEÓN Y E. MAZA (eds.), *Isabel la Católica y su época. Actas del Congreso Internacional 2004*, Instituto Universitario de Historia Simancas y Universidad de Valladolid, Valladolid, 2007, 2 vols.

Contribuciones sobre las figuras de los Reyes Católicos: L. SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Isabel I, reina (1451-1504)*, Ariel, Barcelona, 2002[3]; M. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, *Isabel la Católica,* Espasa-Calpe, Madrid, 2003; A. ALVAR EZQUERRA, *Isabel la Católica. Una reina vencedora, una mujer derrotada*, Temas de hoy, Madrid, 2004[3]; J. EDWARDS,

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

047-101210-Literatura en tiempos.indd 233 08/02/12 12:27

Isabel la Católica: poder y fama, Marcial Pons, Madrid, 2004; N. SALVADOR MIGUEL, *Isabel la Católica. Educación, mecenazgo y entorno literario*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008; B. F. WEISSBERGER (ed.), *Queen Isabel I of Castile. Power, Patronage, Persona*, Tamesis, Woodbridge, 2008; J. VICENS VIVES, *Historia crítica de la vida y reinado de Fernando II de Aragón,* CSIC-Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, 1962; E. BELENGUER, *Fernando el Católico*, Península, Barcelona, 2001[3]; L. SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Fernando el Católico*, Ariel, Barcelona, 2004.

Sobre las tres personalidades de González de Mendoza, Talavera y Cisneros: A. HERRÁN MARTÍNEZ DE SAN VICENTE, *El mecenazgo de los jerarcas eclesiásticos en la época de los Reyes Católicos,* en N. Salvador Miguel y C. Moya García, *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2008, págs. 79-101; H. NADER, *Los Mendoza y el Renacimiento español* (1979), Diputación Provincial, Institución Provincial de Cultura «Marqués de Santillana», Guadalajara, 1985; F. J. VILLALBA RUIZ DE TOLEDO, *El cardenal Mendoza (1428-1495),* Rialp, Madrid, 1988; M.ª J. VEGA GARCÍA-FERRER, *Fray Hernando de Talavera y Granada,* Editorial Universidad de Granada, Granada, 2007; J. GARCÍA ORO, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, BAC, Madrid, 1992-1993, 2 vols.; J. GARCÍA ORO, *Cisneros. Un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517),* La esfera de los libros, Madrid, 2005.

Para un cuadro global de los aspectos culturales y del proceso de modernización de las letras castellanas son útiles: J. VALDEÓN BARUQUE, (ed.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica,* Instituto Universitario de Historia Simancas/Ámbito, Simancas, 2003; *Ínsula*, 2004, núms. 691-692, monográfico dedicado a «Isabel I (1451-1504): las letras en torno al trono»; los ensayos recopilados en N. Salvador Miguel y C. Moya García (eds.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2008.

Sobre las universidades y los letrados: R. L. KAGAN, *Students and Society in Early Modern Spain,* The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974 [hay trad. cast.: *Universidad y sociedad en la España moderna*, Editorial Tecnos, Madrid, 1981]; A. GÓMEZ MORENO, *Las universidades en la época de los Reyes Católicos*, en N. Salvador Miguel y C. Moya García (eds.), *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2008, págs. 59-77; J. A. MARAVALL, *Los «hombres del saber» o letrados y la formación de su conciencia estamental* (1953), en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera*, Ediciones Cultura Hispáni-

TRAS MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

ca, Madrid, 1983[3], págs. 331-362; J. PÉREZ, «Les *letrados»,* en *Bulletin Hispanique*, 1982, LXXXIV, págs. 443-453; H. NADER, *Los Mendoza y el Renacimiento español, op. cit*., en esp. los capítulos VI y VIII.

Sobre Nebrija y la cultura humanística, sus discípulos y continuadores, la Biblia Políglota y la filología bíblica, véase la bibliografía señalada en el apartado relativo al primer capítulo.

Sobre la imprenta, la producción librera y las traducciones: F. J. NORTON, *Printing in Spain, 1501-1520*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966 [hay trad. cast.: *La imprenta en España, 1501-1520, ed. anotada con un nuevo «Índice de libros impresos en España, 1501-1520»*, Ollero & Ramos, Madrid, 1997]; id., *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal, 1501-1520*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978; K. HAEBLER, *Bibliografía Ibérica del siglo XV,* Martinus Nijhoff-Druck von Ehrhardt Karras, The Hague, 1903-1917 [reimpresión Burt&Franklin, Nueva York, 1977], 2 vols.; AA.VV., *Historia de la imprenta hispana*, Editora Nacional, Madrid, 1982; M. L. LÓPEZ-VIDRIERO y P. M. CÁTEDRA, *La imprenta y su impacto en Castilla*, SEMYR, Salamanca, 1998; J. MARTÍN ABAD, *Los primeros tiempos de la imprenta en España (c.1471-1520)*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003; D. SH. SEVERIN, *Del manuscrito a la imprenta en la época de Isabel la Católica*, Reichenberger, Kassel, 2004; G. S. SOSA, *Incunabula Iberica. Catalogue of Books printed in Spain and Portugal in the XVth. Century: with Additions*, Ediciones Historia del libro, Buenos Aires, 1973; J. MARTÍN ABAD, *Post-Incunables Ibéricos*, Ollero&Ramos, Madrid, 2001; J. GARCÍA ORO MARÍN y M. J. PORTELA SILVA, *La Monarquía y los libros en el Siglo de Oro*, Centro Internacional de Estudios Históricos «Cisneros»-Universidad Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1999, en esp. las págs. 23-52 y los relativos documentos; E. RUIZ GARCÍA, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura (Fundación Duques de Soria), Soria, 2004; TH. S. BEARDSLEY, Jr., *Hispano-Classical Translations printed between 1482 and 1699*, Duquesne University Press, Pittsburgh, Pensilvania, 1970; id., *La traduction des auteurs classiques en Espagne de 1488 à 1586, dans le domaine des belles-lettres*, en A. Redondo (ed.) *L'humanisme dans les lettres espagnoles,* Librairie philosophique J. Vrin, París, 1979, págs. 55-64; id., «Spanish Printers and the Classic: 1482-1599», en *Hispanic Review*, 1979, XLVII, págs. 25-35; L. RUBIO FERNÁNDEZ, *Catálogo de los manuscritos clásicos latinos existentes en España,* Universidad Complutense, Madrid, 1984; P. E. RUSSEL, *Traducciones y traductores en la península ibérica (1400-1550)*, Universidad Autónoma de Barcelona, Escuela de Traductores e Intérpretes, Barcelona, 1985; J. F. RUIZ

TODO MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Aproximación a una historia de la traducción en España, Cátedra, Madrid, 2000, en esp. el cap. *Siglo XV: Prehumanismo, lenguas clásicas y lenguas vulgares*, págs. 90-130; C. ALVAR, *Traducciones y traductores. Materiales para una historia de la traducción en Castilla durante la Edad Media*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2010, en esp. la «Parte IV. La traducción en el siglo XV» y la «Parte V. Hacia tiempos nuevos».

Sobre la lengua literaria, la poética y la retórica: E. ASENSIO, «La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal», en *Revista de Filología Española*, 1960, XLIII, págs. 399-413; L. TERRACINI, *Tradizione illustre e lingua letteraria, problema del Rinascimento spagnolo (da Nebrija a Morales)* (1964-1965), en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento (con una frangia cervantina)*, Stampatori, Turín, 1979, págs. 89-228; *ead.*, *Nebrija y Valdés críticos literarios*, en P. Ruiz Pérez (ed.), *Gramática y humanismo. Perspectivas del Renacimiento español,* Ediciones Libertarias-Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba, 1993, págs. 142-162; P. RUIZ PÉREZ, *La cuestión de la lengua castellana: aspectos literarios y estéticos en los siglos XV y XVI*, en id., (ed.), *Gramática y humanismo, op. cit.*, págs. 119-143; D. YNDURÁIN, «La invención de una lengua clásica (Literatura vulgar y Renacimiento en España)», en *Edad de Oro*, 1982, I, págs. 13-34; A. CARRERA DE LA RED, *El «problema de la lengua» en el humanismo renacentista español*, Universidad de Valladolid-Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca, Valladolid, 1988; T. GONZÁLEZ, *Latín y castellano en documentos prerrenacentistas*, Ediciones Clásicas, Madrid, 1995; *Antología en defensa de la lengua y la literatura españolas (siglos XVI y XVII),* ed. E. García Dini, Cátedra, Madrid, 2007; F. LÓPEZ ESTRADA, *«El arte de poesía castellana» de Juan del Encina (1496)*, en A. Redondo (ed.), *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, *op. cit.*, págs. 151-168; R. SENABRE, *Poesía y poética de Juan del Encina*, en J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, págs. 205-216; J. WEISS, *Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina*, *ivi*, págs. 241-259; A. DE NEBRIJA, *Retorica*, ed. J. Lorenzo, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2006; J. J. MURPHY, *Antonio de Nebrija in the European Rhetorical Tradition*, en C. Codoñer y J. A. González Iglesias (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento,* Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, págs. 447-456; CH. B. FAULHABER, *Las* Flores rhetorici *de Fernando de Manzanares (Salamanca, ca. 1488) y la enseñanza de la retórica en Salamanca*, *ivi*, págs. 457-468; T. ARCOS PEREIRA, «La presencia de Quintiliano en los tratados retóricos españoles del siglo XV: las "Flores retóricas" de F. Manzanares», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios latinos* (Madrid), 1999, págs. 175-188.

PRUEBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

UN PROGRAMA CONTRA LA MODERNA BARBARIE:
A. DE NEBRIJA Y LOS «STUDIA HUMANITATIS»

Humanismo español, en general: ya que este tipo de trabajos no está caracterizado, en su mayoría, por límites cronológicos claramente marcados, algunos de los estudios sobre el argumento citados a continuación contienen referencias, más o menos extensas, también a figuras y obras que forman parte de los decenios que preceden la época de los Reyes Católicos: N. G. ROUND, «Renaissance Culture and its Opponents in Fifteenth Century Castile», en *Modern Language Review*, 1962, LVII, págs. 204-215; L. GIL, «El Humanismo español del siglo XVI», en *Estudios clásicos*, 1966, LI, págs. 211-297; id., *Panorama social del humanismo español (1500-1800)*, Alhambra, Madrid, 1981; P. E. RUSSEL, «Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV», en id. *Temas de la «Celestina» y otros estudios*, Ariel, Barcelona, 1978, págs. 207-239; O. DI CAMILLO, *El humanismo castellano del siglo XV*, Fernando Torres, Valencia, 1976; id., *Humanism in Spain*, en A. Rabil, Jr. (ed.), *Renaissance Humanism. Foundations, Forms, and Legacy*, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1988, vol. II, págs. 55-108; K. KOHUT, *El humanismo castellano del siglo XV. Replanteamiento de la problemática*, en G. Bellini (ed.), *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Venecia, 25-30 de agosto de 1980)*, Bulzoni, Roma, 1982, págs. 639-647; J. A. MARAVALL, «El prerrenacimiento español del siglo XV», en V. García de la Concha (ed.), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1983, págs. 17-36; J. N. H. LAWRANCE, «On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism», en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of R. Brian Tate*, Dolphin, Oxford, 1987, págs. 63-79; id., «Humanism in the Iberian Peninsula», en A. E. Goodman y A. I. K. Mackay (eds.), *The Impact of Humanism in Western Europe during the Renaissance*, Longman, Londres-Nueva York, 1990; AA.VV., *Los humanistas españoles y el humanismo europeo. IV Simposio de Filología Clásica*, Universidad de Murcia, Murcia, 1990; P. Ruiz Pérez (ed.), *Gramática y humanismo. Perspectivas del Renacimiento español*, Ediciones Libertarias-Ayuntamiento de Córdoba, Madrid-Córdoba, 1993; J. M. MAESTRE MAESTRE y J. PASCUAL BAREA, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Actas del I Simposio sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico*, Instituto de Estudios Turolenses (CSIC) – Universidad de Cádiz, Cádiz, 1993; F. RICO y J. F. ALCINA, «La filología humanística en España», en *La filologia medievale e umanistica greca e latina nel secolo XX. Atti del Congresso Internazionale (Roma, Consiglio Nazionale delle Ricerche – Università La Sapienza, 11-15 dicembre 1989)*, Università di Roma «La Sapienza», Roma, 1993, págs. 329-349; A. GÓMEZ MORENO, *España y la Italia de los*

PRUEBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

humanistas. Primeros ecos, Gredos, Madrid, 1994; D. YNDURÁIN, *Humanismo y Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid 1994; A. COROLEU, «Humanismo en España» en J. Krye (ed.), *Introducción al humanismo renacentista,* Cambridge University Press, Cambridge, 1998, págs. 295-300; J. Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina,* Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999; B. TAYLOR y A. COROLEU LLETGET (eds.), *Latin and Vernacular in Renaissance Spain*, Manchester Spanish & Portuguese Studies y Cañada Blanch Centre for Advanced Hispanic Studies, Manchester, 1999; L. GIL, «El Humanismo en Castilla en tiempos de Isabel la Católica», en J. Valdeón Baruque (ed.), *Arte y cultura en la época de Isabel la Católica*, Instituto Universitario de Historia Simancas-Ámbito, Valladolid 2003, págs. 15-75; L. GIL FERNÁNDEZ, «Los *studia humanitatis* en España durante el Reinado de los Reyes Católicos» en *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 2005, II, págs. 45-68; F. J. ESCOBAR, «El Humanismo isabelino entre Italia y España: Un estado de la cuestión», en J. Gómez-Montero & F. Gernert (eds.), *Nápoles-Roma 1504. Cultura y literatura española y portuguesa en Italia en el quinto centenario de la muerte de Isabel la Católica.* [*Actas de las Jornadas de Estudios sobre Cultura y Literatura Españolas en Italia en el Quinquentésimo Aniversario de la Muerte de Isabel la Católica, Universidad de Kiel, 4-6 julio, 2004*]. Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, Salamanca, 2005, págs. 163-185; B. Taylor y A. Coroleu (eds.), *Humanism and Christian Letters in Early Modern Iberia (1480-1630)*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010 (esp. *Part I*, págs. 9-91). Sobre la importante figura de Juan de Lucena, en esp., existe ahora la prestigiosa monografía de G. M. Cappelli, *El humanismo romance de Juan de Lucena. Estudios sobre el «De vita felici»,* Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2002, a la que se añaden las ediciones: J. DE LUCENA, *De vita felici*, ed. O. Perotti, Ibis, Como-Pavia, 2004; L. BINOTTI, «*La Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena: humanismo y educación en la Castilla del siglo XV», en *La Corónica*, 2000, XXVIII/2, págs. 51-80. Sobre los orígenes del género epistolar en época humanista: G. PONTÓN, *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España,* Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.

A. de Nebrija: sobre la historia editorial de las obras de Nebrija es todavía imprescindible consultar el trabajo de A. ODRIOZOLA, «La caracola del bibliófilo nebrisense o la casa a cuestas indispensable al amigo de Nebrija para navegar por el proceloso de sus obras», en *Revista de bibliografía nacional*, 1946, VII, págs. 1-113, al que debe añadirse el volumen de M. A. ESPARZA TORRES y H. J. NIEDEREHE, *Bibliografía nebrisense. Las obras completas del humanista Antonio de Nebrija desde 1481 hasta nuestros días,* John Benjamin, Amsterdam-Filadelfia, 1999. Una rigurosa

PRUEBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

edición anotada de la *Gramática de la lengua castellana,* junto con una amplia selección de textos lingüísticos y filológicos nebrisenses, puede leerse ahora en A. NEBRIJA, *Gramática de la lengua castellana*, ed. C. Lozano, con las *Paginae Nebrissenses*, al cuidado de F. González Vega, Real Academia Española («Biblioteca Clásica de la Real Academia Española»), s.l., 2011. Desde 1992 en las Ediciones de la Universidad de Salamanca se publica la colección «Aelii Antonii Nebrissensis Grammatici Opera».

Estudios: F. G. OLMEDO, *Nebrija (1441-1522), debelador de la barbarie, comentador eclesiástico, pedagogo, poeta*, Editora Nacional, Madrid, 1942; id., *Nebrija en Salamanca (1475-1513)*, Editora Nacional, Madrid, 1944; M. BATAILLON, *Erasmo y España*, trad. A. Alatorre, 1950, Fondo de Cultura Económica, México, 1979, en esp. las págs. 22-44; E. ASENSIO, «La lengua compañera del imperio. Historia de una idea de Nebrija en España y Portugal», en *Revista de Filología Española*, 1960, XLIII, págs. 399-413; F. RICO, *Nebrija frente a los bárbaros. El canon de gramáticos nefastos en las polémicas del humanismo,* Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978; id., «Un prólogo al Renacimiento español. La Dedicatoria de Nebrija a las "Introducciones latinas" (1488)», en P. M. Piñero y R. Reyes Cano (eds.), *Seis lecciones sobre la España de los Siglos de Oro. Homenaje a Marcel Bataillon*, Universidad de Sevilla - Universitè de Bordeaux III, Sevilla, 1981, págs. 59-94; GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, *op. cit.*; J. H. BENTLEY, *Humanist and Holy Writ. New Testament Scholarship in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1983, en esp. las págs. 70-91; F. Rico, *De Nebrija a la Academia*, en *The Fairest Flower. The Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe*, Accademia della Crusca, Florencia, 1985, págs. 133-138; P. BRASELMANN, *Humanistische Grammatik und Volksprache. Zur «Gramática de la lengua castellana» von Antonio de Nebrija*, Droste Verlag, Düsseldorf, 1991; M. ALVAR (ed.), *Estudios Nebrisenses*, Cultura Hispánica, Madrid, 1992; C. CODOÑER y J. A. GONZÁLEZ IGLESIAS (eds.), R. ESCAVY *et alii* (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento,* Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994; *Actas del Congreso Internacional de Historiografía lingüística. Nebrija - V Centenario (1492-1992)*, Universidad de Murcia, Murcia, 1994, 3 vols.; J. LOPE BLANCH, *Nebrija: cinco siglos después*, UNAM, México, 1994; M. A. ESPARZA TORRES, *Las ideas lingüísticas de Antonio de Nebrija,* Nodus, Münster, 1995; M. Alvar, *Nebrija y estudios sobre la Edad de Oro*, CSIC, Madrid, 1997; F. Tollis, *La description du castillan au XVè siècle: Villana et Nebrija. Sept études d'historiographie linguistique*, L'Harmattan, París, 1998; F. GONZÁLEZ VEGA, «*Ex grammatico rhetor*: The Biblical Adventures and Rhetorical Maturity of Antonio de Nebrija between the *Apologia* and the *Tertia quinquagena*», en B. Taylor y A. Coroleu (eds.), *Humanism and Christian*

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Letters in Early Modern Iberia (1480-1630), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne, 2010, págs. 9-35; J. CASAS RIGALL, *Humanismo, gramática y poesía. Juan de Mena y los* auctores *en el canon de Nebrija,* Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2010.

Sobre la Universidad de Alcalá, la Biblia Políglota y el helenismo: el todavía útil y hermoso primer capítulo de BATAILLON, *Erasmo y España, op. cit.*, págs. 1-71, además de BENTLEY, *Humanist and Holy Writ*, *op. cit.*, en esp. las págs. 70-111, y SÁENZ-BADILLOS PÉREZ, *La filología bíblica en los primeros helenistas de Alcalá,* Verbo Divino, Estella, 1990. Sobre el helenismo, V. BÉCARES BOTAS, «Nebrija y los orígenes de la tipografía griega en España», en Codoñer y González Iglesias, *Antonio de Nebrija,* cit., págs. 537-548; J. LÓPEZ RUEDA, *Helenistas españoles del siglo XVI*, CSIC, Madrid, 1973; M. D. DE ASÍS, *Hernán Núñez en la Historia de los Estudios Clásicos*, [M. D. de Asís], Madrid, 1977; J. SIGNES CODOÑER, C. CODOÑER MERINO Y A. DOMINGO MALVADI, *Biblioteca y epistolario de Hernán Núñez (el Pinciano). Una aproximación al humanismo español del siglo XVI*, CSIC, Madrid, 2001; L. Gil Fernández, «La Enseñanza universitaria del griego en España: del Renacimiento a la Ilustración», en *Studi Ispanici*, 2009, XXXIV, págs. 41-63.

L. Marineo Sículo: C. Lynn, *A College Professor of the Renaissance: Lucio Marineo Siculo among Spanish Humanists,* University of Chicago Press, Chicago, 1937; E. RUMMEL, «Marineo Siculo: A Protagonist of Humanism in Spain», en *Renaissance Quarterly*, 1997, L, págs. 701-722; T. JIMÉNEZ CALVENTE, *Un siciliano en la España de los Reyes Católicos. Los «Epistolarum familiarum libri XVII» de Lucio Marineo Siculo*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2001.

P. Mártir de Anguiera: J. H. MARIÉJOL, *Un lettré italien à la cour d'Espagne, 1488-1526. Pierre Martyr d'Anghiera, sa vie et ses oeuvres*, París, 1887; L. RIBER, *El humanista Pedro Mártir de Anglería*, Barna, Barcelona, 1964; *Atti del Secondo Convegno Internazionale di Studi Americanisti (Genova, 16-19 ottobre 1978), Pietro Martire d'Anghiera nella storia e nella cultura*, Associazione Italiana Studi Americanistici, Génova, 1980.

Discípulos y continuadores de Nebrija: fundamental, como cuadro de conjunto, el cap. IV, *La escuela de Nebrija,* de RICO, *Nebrija frente a los bárbaros, op. cit.*, págs. 99 y ss. Sobre cada una de las figuras y de las situaciones: A. J. SOBERANAS, «Las "Introductiones latinae" de Nebrija en Cataluña», en *Nebrija en Cataluña. Exposición conmemorativa en el quinto centenario de las Introductiones latinae*, Biblioteca

PRUEBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

de Cataluña, Barcelona, 1991; M. A. GUTIÉRREZ GALINDO, «El "Ars grammatica" de Cerezo como "ars paedagogica"», en Codoñer y González Iglesias (eds.), *Antonio de Nebrija*, cit., págs. 297-303; A. GUTIÉRREZ DE CEREZO, *Ars grammatica, 1497*, ed. M. A. Gutiérrez Galindo, Universidad de Burgos, Burgos, 1998; M. A. GUTIÉRREZ GALINDO y M. L. LOBATO (eds.), *El otro humanismo castellano. Andrés Gutiérrez de Cerezo (ca. 1459-1503),* Academia del Hispanismo, Vigo, 2007; sobre Fernando de la Pradilla véase el estudio de P. V. MARTÍN BAÑOS, «La *Obra en gramatica, poesia y rhetorica* del bachiller Fernando de la Pradilla, discípulo de Nebrija», en E. Sánchez Salor, L. Merino Jerez, S. López Moreda (eds.), *La recepción de las artes clásicas en el siglo XVI*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1996, págs. 131-138; sobre Núñez Delgado véase la amplia introducción en P. NÚÑEZ DELGADO, *Epigramas*, ed. F. Vera Bustamante, Ediciones del Laberinto, Alcañiz-Madrid, 2002; sobre Sobrarias véanse J. M. MAESTRE MAESTRE, *Humanismo alcañizano del siglo XVI: textos y estudios del latín,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Cádiz, 1999 y A. PÉREZ LASHERAS, *La literatura del reino de Aragón hasta el siglo XVI,* Ibercaja-Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2003; M. DEL S. PÉREZ ROMERO, «Las "Introductiones latinae" de Nebrija en la obra de Daniel Sisón», en Codoñer y González Iglesias (eds.), *Antonio de Nebrija*, *op. cit.*, págs. 305-310; M. S. PÉREZ ROMERO, *El «Perutile Grammaticale Compendium» de Daniel Sisón. Edición y estudio*, Tesis de doctorado, Universidad La Laguna, 1994; J. CASAS RIGALL, «Vitia, *metaplasmos* y schemata en el Grammaticale compendium (1490) de Daniel Sisón», en *Revista de Poética Medieval*, 2000, V, págs. 47-70; J. SALVADÓ RECASENS, «La edición barcelonesa del "De accentu latino" de Nebrija y el "De Prosodia" de Martín Ivarra», en Codoñer y González Iglesias (eds.), *Antonio de Nebrija*, *op. cit.*, págs. 311-319.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

EL INTELECTUAL Y EL PODER: LOS HISTORIADORES Y LA FUNDACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL

Sobre la historiografía en general y sobre la figura del cronista real: B. SÁNCHEZ ALONSO, *Historia de la historiografía española*, CSIC, Madrid, 1941; R. B. TATE, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Gredos, Madrid, 1970; id., «La historiografía del reinado de los Reyes Católicos», en C. Codoñer y J. A. González Iglesias (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1994, págs. 17-28; id., «El cronista real castellano durante el siglo XV», en *Homenaje a Pedro Sainz Rodríguez*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1986, III, págs. 659-668; G. PONTÓN, *Escrituras históricas. Rela-*

ciones, memoriales y crónicas de la guerra de Granada, Fundación Santander Central Hispano-Centro para la edición de los Clásicos Españoles, Madrid, 2002; E. M. GERLI, «Social Crisis and Conversion: Apostasy and Inquisition in the Chronicles of Fernando del Pulgar and Andrés Bernáldez», en *Hispanic Review,* 2002, LXX, núm. 2, pág. 147-167; C. CODOÑER MERINO, «Tres cronistas reales: Alfonso de Palencia, Antonio de Nebrija y Lucio Marineo Sículo», en *La Corónica*, 2008, XXXVII, núm. 1, págs. 111-144.

D. de Valera: *Crónica abreviada*, ed. J. de M. Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1941; C. MOYA GARCÍA, *Edición y estudio de la Valeriana («Crónica abreviada de España» de mosén Diego de Valera),* Fundación Universitaria Española, Madrid, 2009; *Memorial de diversas hazañas*, ed. J. de M. Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1941; *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, suplemento VIII de la *Revista de Filología Española*, 1927; J. D. RODRÍGUEZ VELASCO, «Diego de Valera: una vida y una cultura para la caballería», en id., *El debate sobre la caballería en el siglo XV*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1996, págs. 195-274; C. MOYA GARCÍA, «La producción historiográfica de mosén Diego de Valera en la época de los Reyes Católicos», en N. Salvador Miguel y C. Moya García, *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2008, págs. 145-166.

F. del Pulgar: *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. J. de M. Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1943, 2 vols.; *Claros varones de Castilla*, ed. R. B. Tate, Clarendon, Oxford, 1971 (y Taurus, Madrid, 1985); *Claros varones de Castilla*, ed. M. A. Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 2007; G. PONTÓN, «La ejemplaridad en la *crónica* de Fernando de Pulgar», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1997, vol. II, págs. 1.207-1.215; R. B. TATE, «Poles Apart- Two Official Historians of the Catholic Monarchs-Alfonso de Palencia and Fernando del Pulgar», en J. M. Soto Rábanos (ed.), *Pensamiento medieval hispano. Homenaje a Horacio Santiago-Otero*, CSIC-Junta de Castilla y León-Diputación de Zamora, Madrid, 1998, vol. I, págs. 439-463; M. AGNEW, «The Silences of Fernando de Pulgar in his *Crónica de los Reyes Católicos*», en *Revista de Estudios Hispánicos*, 2002, XXXVI, págs. 477-499; I. NAVARRETE, «Rhetorical and Narrative Paradigms in Fernando del Pulgar's *Crónica de los Reyes Católicos*», en *Hispanic Review*, 2004, n. 2, págs. 261-286; M. A. PÉREZ PRIEGO, «El retrato historiográfico de Fernando del Pulgar», en *Actes del X Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universitat d'Alacant, Alacant, 2005, págs. 169-184.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

A. Bernáldez: *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, ed. J. de M. Carriazo y M. Gómez Moreno, Real Academia de la Historia, Madrid, 1962.

A. de Palencia: *Crónica de Enrique IV escrita en latín por A. de Palencia,* tr. de A. Paz y Melia, 3 vols., Atlas, Madrid, 1973-5 (1ªed. 1904); *Guerra de Granada*, ed. y trad. de A. Paz y Melia, Atlas, Madrid, 1973; J. LÓPEZ DE TORO, *Cuarta Década de Alonso de Palencia*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1970, 2 vols.; *Gesta Hispaniensia ex annalibus suorum dierum collecta*, eds. R. B. Tate y L. Lawrance, Real Academia de la Historia, Madrid, 1998, 2 vols.; A. PAZ Y MELIA, *El cronista Alonso de Palencia,* Hispanic Society of America, Nueva York, 1914; R. B. TATE, «Alfonso de Palencia y los preceptos de la historiografía», en V. García de la Concha (ed.), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1983, págs. 37-51; id., «Las décadas de Alfonso de Palencia: un análisis historiográfico», en *Estudios dedicados a James Leslie Brooks, presentados por sus colegas, amigos y discípulos*, Puvill, Barcelona, 1984, págs. 223-241; id., «Las Décadas de Alfonso de Palencia: del manuscrito a la página impresa», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova,* Universidad de Barcelona, Barcelona, 1989, vol. I, págs. 689-698; id., «Alfonso de Palencia and his Antigüedades de España», en A. Deyermond e I. Macpherson (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool, University Press, Liverpool 1989 (número especial), págs. 193-196; id., «Guidelines for a critical edition of the "Decades" of Alonso de Palencia», en *La Corónica*, 1989, XVIII, págs. 5-18.

A. de Nebrija: *Historia de la Guerra de Navarra,* ed. J. López de Toro, Talleres Tipográficos Escélicer, Madrid, 1953; *Cerco al reino de Granada,* ed. M. Conde Salazar, UNED, Madrid, 1992; B. SÁNCHEZ ALONSO, «Nebrija historiador», en *Revista de Filología Española*, 1945, XXXIX, págs. 129-159; TATE, *Ensayos sobre la historiografía*, *op. cit.*, págs. 183-211; G. HINOJO ANDRÉS, *Obras históricas de Nebrija. Estudios filológicos*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1991; Mª L. ARRIBAS HERNÁNDEZ, «Las *Décadas* de Antonio de Nebrija ¿traducción de la *Crónica* de Hernando del Pulgar?», en C. Codoñer y J. A. González Iglesias (eds.), *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995, págs. 283-294.

L. Correa: *Historia de la conquista del Reino de Navarra*, Herper, Pamplona, 1994 (Ed. facsímil de Imprenta de Longás y Ripa, Pamplona, 1843; Imprenta de San Francisco de Sales, Madrid, 1899); G. HINOJO ANDRÉS, «El "Bellum Navariense" y

PRUEBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

"La conquista del Reyno de Navarra" de L. Correa», en J. M. Maestre Maestre *et alii* (eds.), *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Luis Gil*, Ayuntamiento de Cádiz-Universidad de Cádiz, Alcañiz, 1997, vol. III, págs. 1421-1430.

G. García de Santa María: TATE, *Ensayos sobre la historiografía*, *op. cit.*, págs. 212-227 e 228-248.

Lucio Marineo Sículo: C. LYNN, *A College Professor of the Renaissance: Lucio Marineo Siculo among Spanish Humanists,* Chicago, 1937; J. M. MAESTRE MAESTRE, «Humanismo y censura: En torno al *Opus de rebus Hispaniae memorabilibus* de Lucio Marineo Sículo», en E. Crespo y M. J. Barrios Castro (eds.), *Actas del X Congreso Español de Estudios Clásicos*, Sociedad Española de Estudios Clásicos, Madrid, 2000, 3 vols, vol. III, págs. 213-264.

J. Margarit: TATE, *Ensayos sobre la historiografía*, *op. cit.*, págs. 123-150 e 151-152; id., *Joan Margarit y Pau, cardenal i bisbe de Girona*, Curial, Barcelona, 1976.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

LA POESÍA: ENTRETENIMIENTO CORTESANO, GUSTO POPULARIZANTE Y RENOVADA ESPIRITUALIDAD

1. EL «CANCIONERO GENERAL» DE H. DEL CASTILLO

Revista: a la poesía cancioneril en general está dedicada la revista *Cancionero general*, que se publica con periodicidad anual desde 2003.

Repertorios y antologías: J. STEUNOU y L. KNAPP, *Bibliografía de los Cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos*, CNRS, París, 1975-1978, 2 vols.; B. DUTTON, *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del siglo XV,* Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1982; R. FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero castellano del siglo XV,* Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1912-1915, 2 vols.; B. DUTTON, *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols.

Ediciones de los cancioneros citados: A. RODRÍGUEZ MOÑINO (ed.), *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511),* ed. facsímil, Real Academia Española, Madrid, 1958; id., *Suplemento al Cancionero general de Hernando*

del Castillo, Castalia, Madrid, 1959; HERNANDO DEL CASTILLO, *Cancionero general,* ed. J. González Cuenca, Castalia, Madrid, 2004, 5 vols.; *Cancionero de Ramón de Llavia,* ed. R. Benítez Claro, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1945; *El Cancionero de Oñate-Castañeda*, ed. D. Sherman Severin, introducción de M. García, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1990.

Ediciones de poetas: además de la sección dedicada a la *Corte de los Reyes Católicos (1475-1516)* de la antología de V. BELTRÁN, *Poesía española. 2. Edad Media: Lírica y cancioneros*, Crítica, Barcelona, 2002, págs. 613-810, están disponibles las ediciones de la poesía de los siguientes poetas: *Cancionero de Juan de Luzón*, (ed. facsímil de la ed. de Burgos, 1506, con una noticia preliminar de A. R. Rogríguez Moñino), Talleres gráficos Góngora, a costa de J. Barbazán, Madrid, 1959; *Cancionero de las obras de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (Logroño, 1513)*, ed. M. Villar, Excma. Diputación de Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, Zaragoza, 1878; R. L. HATHAWAY, *Villancicos from the* Cancionero *of Pedro Manuel Jiménez de Urrea: (Logroño 1513)*, University of Exeter Press, Exeter, 1976; P. GALLAGHER, *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz*, Tamesis Books, Londres, 1968; J. CASTILLO, *Cancionero de Garci Sánchez de Badajoz*, Editora Nacional, Madrid, 1980; J. FERNÁNDEZ DE HEREDIA, *Obras*, ed. R. Ferreres, Espasa-Calpe, Madrid, 1975[2]; G. CARAVAGGI *et alii, Poeti cancioneriles del siglo XV*, Japadre, L'Aquila, 1986 (para la edición de las poesías de Luis de Vivero, vizconde de Altamira); H. DE LUDUEÑA, *Dottrinale di gentilezza*, ed. G. Mazzocchi, Liguori, Nápoles, 1998; P. DE CARTAGENA, *Poesía*, ed. A. M. Rodado Ruiz, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000; GUEVARA, *Poesie*, ed. M. D'Agostino, Liguori, Nápoles, 2002; QUIRÓS, *Poesie*, ed. M. Andreoli, Liguori, Nápoles, 2005, COMENDADOR ESCRIVÁ, *Poesie*, ed. I. Ravasini, Mauro Baroni editore, Viareggio, 2008. Para J. del Encina y B. Torres Naharro, véase la bibliografía relativa al cap. V, «El teatro, del auto a la comedia».

Estudios: a los diferentes aspectos y problemas que se refieren a la «tipología y génesis de los cancioneros» cuatrocentistas, está dedicada la copiosa serie de importantes estudios de V. Bertrán, para ellos véase la nota de apertura de «Tipología y génesis de los cancioneros. La organización de los materiales», en AA.VV., *Estudios sobre poesía de cancionero*, Editorial Toxosoutos, A Coruña, 1999, págs. 9-54, y de «Del cartapacio al cancionero», en V. Bertrán y J. Paredes (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Editorial Universidad de Granada, Granada, 2006, págs. 193-225; P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge: les thémes, les genres et les formes,* Plihon, Rennes, 1949-

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

1950, 2 vols. [reimpresión Slatkine Reprints, Ginebra, 1981]; K. WHINNOM, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del Cancionero general», en *Filología*, 1968-1969, XIII, págs. 361-381; id., *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, University of Durham, Durham, 1981; F. LÓPEZ ESTRADA, «"El arte de poesía castellana" de Juan del Encina» (1469), en A. Redondo (ed.), *L'humanisme dans les lettres espagnoles*, J. Vrin, París, 1979, págs. 151-168; R. LAPESA, «Los géneros líricos del Renacimiento: la herencia cancioneresca», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Gredos, Madrid 1988, págs. 159-175; V. BELTRÁN, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, PPU, Barcelona, 1988; id., *El estilo de la lírica cortés*, PPU, Barcelona, 1990; F. RICO, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Crítica, Barcelona, 1990; B. DUTTON, «El desarrollo del "Cancionero general" de 1511», en E. Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, vol. I, págs. 81-96; J. CASAS RIGALL, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago, 1995; F. CROSAS LÓPEZ, *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Peter Lang, Nueva York, 1995; A. M. GÓMEZ-BRAVO, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1998; I. R. MACPHERSON, *The «invenciones y letras» of* Cancionero general*,* Department of Hispanic Studies, Queen Mary e Westfield College, Londres, 1998; E. M. GERLI y J. WEISS (eds.), *Poetry at Court in Trastamaran Spain: From the* Cancionero de Baena *to the* Cancionero general*,* Medieval and Renaissance Texts and Studies, Tempe (AZ) 1998; M. I. TORO PASCUA (ed.), *El arte de la poesía: el Cancionero (Teoría e ideas sobre la poesía en los Siglos XV y XVI)*, SEMYR, Salamanca, 1999; A. CHAS AGUIÓN, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*, Editorial Toxosoutos, A Coruña, 2000; A. M. RODADO RUIZ, *Tristura conmigo va. Fundamentos de Amor Cortés*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000; B. MORROS, «Concepto y simbolismo en la poesía del *Cancionero general*», en *Revista de Literatura Medieval*, 2000, XII, págs. 193-246; P. BOTTA, C. PARRILLA, I. PÉREZ PASCUAL (eds.), *Canzonieri iberici*, 2 vols., Editorial Toxosoutos, A Coruña, 2001; A. Alonso, *Poesía amorosa y realidad cotidiana: del* Cancionero general *a la lírica italianista*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary y Westfield College, Londres, 2001; A. CHAS AGUIÓN, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2002; I. R. MACPHERSON, *Motes y glosas in the «*Cancionero general*»,* Department of Hispanic Studies, Queen Mary y Westfield Collegue, Londres, 2004; M. MORENO y D. SH. SEVERIN (eds.), *Los canciones españoles: materiales y métodos,* Department of Hispanic Studies, Queen Mary, Londres, 2005; P. PEREA RODRÍGUEZ, *Estudio biográfico sobre los poetas del* Cancio-

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

nero general*,* CSIC (Anejos de la Revista de Filología Española), Madrid, 2007; J. C. CONDE y V. INFANTES, *De cancioneros manuscritos y poesía impresa. Estudios bibliográficos y literarios sobre lírica castellana del siglo XV*, Editorial ARCO/Libros, Madrid, 2007; E. Pérez Bosch, *Los valencianos del* Cancionero General*: estudio de sus poesías*, Publicaciones de la Universitat de València, València, 2009.

2. LA LÍRICA DE TIPO TRADICIONAL

Ediciones y antologías: *Cancionero musical de Palacio*, ed. J. Romeu Figueras, CSIC, Barcelona, 1965, 2 vols.; ed. J. González Cuenca, Visor, Madrid 1996; M. FRENK, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV-XVII)*, UNAM/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, México, 2003, 2 vols.; D. ALONSO y J. M. BLECUA, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1964²; M. FRENK ALATORRE, *Lírica española de tipo popular,* Cátedra, Madrid, 1977; V. BELTRÁN, *La canción tradicional de la Edad de Oro*, Planeta, Barcelona, 1990; J. M. ALÍN, *Cancionero tradicional,* Castalia, Madrid, 1991.

Estudios: E. M. TORNER, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Castalia, Madrid, 1966; A. SÁNCHEZ ROMERALO, *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*, Gredos, Madrid, 1969; E. ASENSIO, *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*, Gredos, Madrid, 1970²; S. Reckert, *Lyra minima: Structure and Symbol in Iberian Traditional Verse*, King's College, Londres, 1970; J. G. CUMMINS, *The Spanish Traditional Lyric*, Pergamon, Oxford, 1977; M. FRENK ALATORRE, *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*, El Colegio de México, México, 1971; *ead.*, *Simbolism in Old Spanish Folk* Songs, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1993; *ead.*, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006 (incluye los *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978); E. MORALES BLOUIN, *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1981; P. OLINGER, *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*, Juan de la Cuesta, Newark, 1985; M. T. BARBADILLO (ed.), *Romancero y lírica tradicional,* Alhambra Longman, Madrid, 1995; P. R. LAIRD, *Towards a History of the Spanish Villancico*, Harmonie Park Press, Michigan, 1997; P. M. PIÑERO, *Lírica popular / lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez,* Universidad de Sevilla-Fundación Machado, Sevilla, 1998 (en esp. las contribuciones de V. Beltrán, págs. 113-136, y de M. Frenk, págs. 159-182); C. ALVAR *et alii* (eds.), *Lyra Minima oral: los géneros breves de la literatura tradicional. Actas del Congreso Inter-*

PBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

nacional celebrado en la Universidad de Alcalá, 28-30 octubre 1998, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 2001; M. MASERA, *«Que non dormiré sola non». La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Azul Editorial, Barcelona, 2001; S. IGLESIAS RECUERO, *Oralidad, diálogo y contexto en la lírica tradicional*, Instituto Menéndez Pidal-Visor libros, Madrid, 2002; P. PIÑERO (ed.), *De la canción de amor medieval a las soleares. Actas del Congreso Internacional «Lyra minima oral III», Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001*, Fundación Machado-Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 2004; P. CÁTEDRA (ed.), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial: formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, SEMYR, Salamanca, 2006; I. TOMASSETTI, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Reichenberger, Kassel, 2008; A. GONZÁLEZ, M. MASERA, M. T. MIAJA (eds.), *Lyra mínima: del cancionero medieval al cancionero tradicional moderno*, Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Universidad Nacional Autónoma, México, 2010.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

3. EL ROMANCERO

Bibliografía: el vol. V del *Romancero y poesía oral* está constituido por SÁNCHEZ ROMERALO *et alii*, *Bibliografía del Romancero oral, 1*, Cátedra y Seminario Menéndez Pidal- Gredos, Madrid, 1980. Una bibliografía analítica es la de G. ARMISTEAD, «A Critical Bibliography of the Hispanic Ballad in Oral Tradition (1971-1979)», en *El Romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Cátedra y Seminario Menéndez Pidal- Gredos, Madrid, 1979, págs. 197-310; id., «Bibliografía crítica del romancero (1979-1983)», en *De balada y lírica (Actas de Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero)*, Universidad Complutense, Madrid, 1998, vol. I, págs. 77-224; id., «Bibliografía crítica del Romancero (1984)», en E. Rodríguez Cepeda (ed.), *Actas del Congreso Romancero Cancionero*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, vol. II, págs. 447-525; id., «Bibliografía del romancero (1985-1987)», en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX (Actas del Cuarto Coloquio Internacional del Romancero)*, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, Cádiz, 1989.

Ediciones de las antiguas recopilaciones: para los diferentes cancioneros citados (*Oñate-Castañeda, General de Hernando del Castillo, Musical de Palacio)*, cf. *supra* las secciones bibliográficas relativas a *El «Cancionero general» de H. del Castillo* y a *La lírica de tipo tradicional*; *Cancionero de Romances (Envers, Martín Nucio* [*1547*]*)*. ed. R. Menéndez Pidal, CSIC, Madrid, 19452; *Cancionero de Romances*

(Envers, Martin Nucio, 1550), ed. A. Rodríguez Moñino, Castalia, Madrid, 1967; *Romancero Castellano* [*Cancionero de Romances, Amberes: 1550*], ed. C. Clavería, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2004; *Silva de Varios Romances (Zaragoza, 1550-1551)*, ed. A. Rodríguez Moñino, Cátedra-Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1970. Para los pliegos sueltos, la editora Joyas Bibliográficas de Madrid está reimprimiendo en facsímil las antologías más importantes. Óptimas herramientas son A. RODRÍGUEZ MOÑINO, *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (s. XVI)*, Castalia, Madrid, 1970 (nueva ed. corregida y puesta al día por A. L. F. Askins y V. Infantes, *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI),* Castalia, Madrid, 1997); id. *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros* (siglos XVI y XVII), Castalia, Madrid, 1973 y 1977-1978, 4 vols.; G. PIACENTINI, *Ensayo de una bibliografía analítica del romancero antiguo. Los textos (siglos XV y XVI):* vol. I, *Pliegos sueltos*, Giardini, Pisa, 1981; *Anejo*, ibíd., 1982; vol. II, *Cancioneros y romanceros*, ibíd., 1986, vol. III, *Manuscritos*, ibíd., 1993; D. CATALÁN, *Catálogo analítico del archivo romancístico Menéndez Pidal-Goryi. Romances de tema nacional*, Quaderns Crema, Barcelona, 1998, 2 vols.

Recopilaciones modernas: A. DURÁN (ed.), *Romancero General* (1849-1851), Atlas («Biblioteca de autores españoles», X e XVI), Madrid, 1945; F. J. WOLF e C. HOFMANN, *Primavera y flor de romances*, A. Asher&Co., Berlín, 1856, 2 vols., (reimpreso en M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. VIII, Edición Nacional de las Obras completas de Menéndez Pelayo, XXIV, CSIC, Santander, 1945); *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas (español-portugués-catalán-sefardí*), Cátedra y Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1957-1985, 12 vols.

Antologías: M. DÍAZ ROIG (ed.), *El romancero viejo,* Cátedra, Madrid, 1976; M. C. GARCÍA DE ENTERRÍA (ed.), *Romancero viejo,* Castalia, Madrid, 1987; M. DÉBAX (ed.), *Romancero*, Alhambra, Madrid, 1982; G. DI STEFANO (ed.), *Romancero*, Taurus, Madrid, 1993; P. DÍAZ-MAS (ed.), *Romancero,* Crítica, Barcelona, 1994; P. M. Piñero (ed.), *Romancero*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1999; G. DI STEFANO (ed.), *Romancero*, Castalia, Madrid, 2010.

Estudios: M. MILÁ Y FONTANALS, *De la poesía heroico-popular castellana* (1874), CSIC, Barcelona, 1959; M. MENÉNDEZ PELAYO, «Tratado de romances viejos (1903-1906)», en id., *Antología de poetas líricos castellanos*, vols. VI y VII, Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo, XXII y XXIII, CSIC, Madrid, 1944. Son fundamentales los trabajos de R. MENÉNDEZ PIDAL, de quien

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

recordamos, al menos: *Romancero hispánico. Teoría e historia*, Espasa-Calpe, Madrid, 1953, 2 vols.; y los estudios recogidos en *Estudios sobre el romancero*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973; R. H. WEBBER, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1951, G. DI STEFANO, *Sincronia e diacronia del Romancero,* Università di Pisa, Pisa, 1967; J. SZERTICS, *Tiempo y verbo en el romancero viejo*, Gredos, Madrid, 1967; P. BENICHOU, *Creación poética en el romancero tradicional*, Gredos, Madrid, 1969; id., *Por campos del romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Gredos, Madrid, 1970; *Studies of the Spanish and Portugueses Ballad,* Tamesis books, Londres, 1972; M. ALVAR, *El Romancero: tradicionalidad y pervivencia,* Planeta, Barcelona, 1974²; S. G. ARMISTEAD *et alii* (eds.), *El Romancero hoy (Actas del Segundo Coloquio Internacional sobre el Romancero)*, Cátedra y Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1979, 3 vols.; E. R. ROGERS, *The Perilous Hunt: Symbols in Hispanic and European Balladry*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1980; A. GONZÁLEZ, *Formas y funciones de los principios en el Romancero* viejo, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, México, 1984; C. V. AUBRUN, *Les vieux romances espagnols (1440-1550),* Éditions Hispaniques, París, 1986; M. DÍAZ ROIG, *Estudios y notas sobre el Romancero*, El Colegio de México, México, 1986; *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, *op. cit.*; E. RODRÍGUEZ CEPEDA (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero, op. cit.*; D. CATALÁN *et alii* (eds.), *De Balada y lírica, op. cit.*; J. ORDUNA, «La sección de romances en el "Cancionero General" (Valencia, 1511): recepción cortesana del romancero tradicional», en A. DEYERMOND E I. MACPHERSON (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, Liverpool, 1989 (número especial), págs. 113-122; D. CLAVERO, *Romances viejos de temas épicos nacionales. Relaciones con gestas y crónicas*, Ediciones del Orto, Madrid, 1994; G. BREMOND Y S. FISHER (eds.), *Le Romancero Ibérique. Genèse architécture et fonctions*, Casa de Velázquez, Madrid, 1995; A. D. DEYERMOND, *Point of View in the Ballad.* The Prisoner, The Lady and the Shepherd *and Others*, University of London-Dept. of Hispanic Studies, Londres, 1996; D. CATALÁN, *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva. Parte 2ª: Memoria, invención, artificio,* Siglo Veintiuno de España, Madrid, 1997-1998; P. Correa, *Los romances fronterizos*. *Edición comentada,* Universidad de Granada, Granada, 1999, 2 vols.; R. Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de A. García-Valdecasas*, Publicacions de la Universitat de València, Valencia, 2000; H. GOLDBERG, *Motif-Indez of Folk Narratives in the Pan. Hispanic Romancero*, Medieval & Renaissance Texts & Studies, Tempe (AZ), 2000; N. VÁZQUEZ RECIO, *Una «yerba enconada»: Sobre el concepto de* motivo *en el Romancero tradicional*, Universidad-Fundación Macha-

PRUEBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

do, Cádiz, 2000; P. M. PIÑERO (ed.), *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Fundación Machado, Sevilla, 2001; V. DUMANOIR, *Le* romancero *courtois. Jeux et enjeux poétiques de vieux* romances *castillans (1421-1547),* Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2003; J. WEINER, *De Rodrigo a Rodrigo en el romancero histórico*, Reichenberger, Kassel, 2003; P. LASKARIS, *El romancero del cerco de Zamora en la tradición impresa y manuscrita (siglos XV-XVII)*, Analecta Malacitana (Anejo LVIII), Málaga, 2005.

4. LA POESÍA RELIGIOSA

M. DARBORD, *La poésie religieuse espagnole des Rois Catholiques a Philippe II*, Centre de Recherches de L'Institut d'Études Hispaniques, París, 1965; los importantes estudios de K. Whinnom sobre el argumento actualmente están recogidos en el volumen póstumo *Medieval and Renaissance Spanish Literature. Select Essays*, eds. A. Deyermond, W. F. Hunter y J. T. Snow, University of Exeter Press, Exeter, 1994, en esp. las págs. 18-95 y 143-155.

I. de Mendoza: J. RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, *Fray Íñigo de Mendoza y sus «Coplas de Vita Christe»*, Gredos, Madrid, 1968; *Cancionero,* ed. J. Rodríguez-Puértolas Espasa-Calpe, Madrid, 1968; *Coplas de Vita Christi*, ed. M. Massoli, Editrice D'Anna, Mesina-Florencia, 1977; J. L. GOTOR, «A propósito de la Coplas de Vita Christi de Fray Iñigo de Mendoza», en *Studi Ispanici*, 1979, págs. 173-214.

D. de San Pedro: *La Passión trobada,* ed. D. Sh. Severin, Istituto Orientale, Nápoles, 1973; «La Passión trobada», en D. de San Pedro, *Obras completas, III. Poesías*, eds. D. Sh. Severin y K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1979; P. M. CÁTEDRA, «De sermón y teatro, con el enclave de Diego de San Pedro», en A. DEYERMOND E I. MACPHERSON (eds.), *The Age of the Catholic Monarchs (1474-1516). Literary Studies in Memory of Keith Whinnom*, Liverpool University Press, Liverpool, 1989 (número especial), págs. 7-18.

Comendador Román: *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, ed. G. Mazzocchi, La Nuova Italia, Florencia, 1990.

A. Montesino: J. RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, *Cancionero de Ambrosio Montesino*, Diputación Provincial de Cuenca, Cuenca, 1987; A. M. ALVÁREZ PELLITERO, *La obra lingüística y literaria de fray Ambrosio Montesino,* Universidad de Valladolid, Vallado-

TODA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

lid, 1976; A. BORELAND, «El diablo en Belén: un estudio de las Coplas del Infante y el Pecado de Fray Ambrosio Montesino», en *Revista de Filología Española*, 1977, LIX, págs. 225-256; J. M. ALÍN, «Los poemas divinizados de Fray Ambrosio Montesino» en P. M. Piñero Ramírez (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005, vol. I, págs. 111-134.

J. de Padilla: *Retablo de la Vida de Cristo*, en R. Foulché-Delbosc, *Cancionero Castellano del siglo XV*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1912, vol. I, n. 161; *Los doce triunfos de los doce apóstoles*, ed. E. Norti Gualdani, Editrice D'Anna, Mesina-Florencia 1875-1983, 3 vols.; J. GIMENO CASALDUERO, «Sobre el Cartujano y sus críticos» (1961) y «Castilla en "Los doce triunfos" del Cartujano» (1971), en id., *Estructura y diseño de la Literatura Castellana Medieval*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1975, págs. 217-233 e 235-259; H. DE VRIES, *Material mirable*, V. R. B. Offsetdrukkerij, Groningen, 1972; M. A. MARTÍN FERNÁNDEZ, *Mundo mitológico y simbólico de Juan de Padilla el Cartujano,* Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba, 1989; J. GIMENO CASALDUERO, «Notas para el estudio de la composición de "Los doce triunfos de los doce apóstoles" de Juan de Padilla el Cartujano», en P. Civil (ed.), *Siglos Dorados. Homenaje a Augustin Redondo*, Castalia, Madrid, 2004, vol. I, págs. 549-562.

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

HISTORIAS DE CABALLEROS Y AMANTES

1. EL «AMADÍS DE GAULA» Y LAS NOVELAS DE CABALLERÍA

Base de datos: *Clarisel*-Universidad de Zaragoza. *Amadís*. Base de datos de literatura caballeresca: http://155.210.12.154/clarisel/paginas/index.php?base=amadis

Bibliografía: D. EISENBERG, *Castilian Romances of Chivalry in the Sixteenth Century. A Bibliography*, Grant&Cutler, Londres, 1979; D. EISENBERG y M. C. MARÍN PINA, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos del siglo XVI*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2000.

Amadís de Gaula. Ediciones: *Amadís de Gaula*, ed. E. B. Place, CISC, Madrid, 1959-1969, 4 vols.; ed. J. M. Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 1987, 2 vols.; ed. J. B. Avalle-Arce, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, 2 vols.; eds. V. Cirlot y J. E. Ruiz Domènec, Planeta, Barcelona, 1991; ed. J. Rodríguez Velasco, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 1997, 2 vols.

Estudios: M. R. LIDA DE MALKIEL, «El desenlace del "Amadís" primitivo» (1952-1953), en *Estudios de literatura* española *y comparada*, Eudeba, Buenos Aires, 1966, pp.149-156; A. RODRÍGUEZ-MOÑINO, «El primer manuscrito del "Amadís de Gaula". Noticia bibliográfica» (1956), en *Relieves de erudición (del «Amadís» a Goya)*, Castalia, Madrid, 1959, págs. 17-38; F. WEBER DE KURLAT, «Estructura novelesca del *Amadís de Gaula*», en *Revista de Literaturas Modernas*, 1966, V, págs. 29-54; F. PIERCE, *Amadís de Gaula*, Twayne, Boston, 1976; J. M. CACHO BLECUA, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Cupsa, Madrid, 1979; J. D. FOGUELQUIST, *El Amadís y el género de la historia fingida*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1982; A. VAN BEYSTERVELDT, *Amadís - Esplandián - Calisto. Historia de un linaje adulterado*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1982; E. Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías* (1984), Taurus, Madrid, 1991, cap. II, págs. 63-108; F. DOMINGO DEL CAMPO, *El lenguaje en el «Amadís de Gaula»*, Universidad Complutense, Madrid, 1984; J. M. CACHO BLECUA, «El entrelazamiento en el "Amadís" y en las "Sergas de Esplandián"», en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, I, Quaderns Crema, Barcelona, 1986, vol. I, págs. 235-271; id., *Introducción*, ed. cit., vol. I, págs. 17-208; M. DE RIQUER, *Estudios sobre el «Amadís de Gaula»*, Sirmio, Barcelona, 1987; J. B. AVALLE-ARCE, *«Amadís de Gaula»: El primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990; L. FERRARIO DE ORDUNA (ed.), *«Amadís de Gaula». Estudios sobre narrativa caballeresca castellana en la primera mitad del siglo XVI*, Reichenberger, Kassel, 1992; S. GIL-ALBARELLOS, *Amadís de Gaula y el género caballeresco en España,* Universidad de Valladolid, Valladolid, 1999; R. M. MÉRIDA JIMÉNEZ, *«Fuera de la orden de natura». Magias, milagros y maravillas en el «Amadís de Gaula»*, Reichenberger, Kassel, 2001; E. ORTIZ-HERNÁN PUPARELI, *Tipología de algunas relaciones amorosas en el «Amadís de Gaula»*, Universidad Nacional Autónoma de México, México D.F., 2005; J. M. LUCÍA MEGÍAS y M. C. MARÍN PINA (eds.) (con la colaboración de Ana Carmen Bueno), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua,* Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008 (contiene numerosas contribuciones sobre el *Amadís de Gaula*).

Sergas de Esplandián. Edición: *Sergas de Esplandián,* ed. C. Sáinz de la Maza, Castalia, Madrid, 2003.

Estudios: A. BLANCO (ed.), *Esplandián, Amadís, 500 años*, Diputación de Valladolid-Sever Cuesta, Valladolid, 1998; E. R. GONZÁLEZ ARGÜELLES, *La conclusión del «Amadís de Gaula»: «Las Sergas de Esplandián» de Garci Rodríguez de Montalvo*, Scripta humanistica, Potomac (MD), 2001; S. C. GIRÁLDEZ, *«Las sergas de Esplandián» y la España de los Reyes Católicos*, Peter Lang, Nueva York, 2003; E. J. SALES DASÍ, *La*

PRUEBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

tradición troyana en las «Sergas de Esplandián», Grupo Editorial Destiempos, México, 2011.

Novelas de caballerías. Ediciones: desde 1997 la colección «Los libros de Rocinante», dirigida por C. Alvar y J. M. Lucía Megías en el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares, publica ediciones muy cuidadas de los libros de caballería, de los cuales hasta ahora han visto la luz: *Platir*, ed. M. C. Marín Pina (1997); *Flor de caballerías,* ed. J. M. Lucía Megías (1998); *Primaleón*, ed. M. C. Marín Pina (1998); *Felixmarte de Hircania*, ed. M. del R. Aguilar Perdomo (1998); *Tristán de Leonís*, ed. M. L. Cuesta Torre (1999); *Tercera parte de Florisel de Niquea*, ed. J. Martín Lalanda (1999); *Arderique*, ed. D. A. Carpenter (2000); *Libro segundo de Clarián de Landanís*, ed. J. Guijarro Ceballos (2000); *Félix Magno (libros I-II)*, ed. C. Demattè (2001); *Félix Magno (libros III-IV)*, ed. C. Demattè (2001); *Claribalte*, ed. A. Del Río Nogueras (2001); *Lisuarte de Grecia*, ed. E. Sales Dasí (2002); *Baldo*, ed. F. Fernet (2002); *Floriseo*, ed. J. Guijarro Ceballos (2003); *Segunda Parte de Espejo de Príncipes y Caballeros*, ed. J. J. Marín Romero (2003); *Polindo*, ed. M. Calderón Calderón (2003); *Cirongilio de Tracia*, ed. J. R. González (2004); *Palmerín de Oliva*, ed. G. Di Stefano (2004); *Amadís de Grecia*, ed. de A. Bueno y C. Laspuertas (2004); *Febo el Troyano*, ed. J. J. Martín Romero (2005); *Clarián de Landanís (libro I)*, ed. A. J. González Gonzalo (2005); *Lanzarote del Lago*, eds. de H. Sharrer y A. Contreras (2006); *Palmerín de Inglaterra*, ed. A. Vargas Díaz-Toledo (2006) *Florindo,* ed. A. del Río Nogueras (2007) *Policisne de Boecia*, ed. J. Sales Dasí (2009) *Florambel de Lucea. Primera parte (libros I-III)*, ed. Mª del R. Aguilar Perdomo (2009) *Espejo de caballerías (libro segundo),* ed. J. C. Pantoja Rivero (2009) *Valerián de Hungría,* ed. J. Duce García (2010) *Morgante (libro I)*, ed. M. Haro Cortés (2010). A los títulos citados se debe añadir J. M. Lucía Megías (ed.), *Antología de libros de caballerías castellanos* (2001).

Estudios: M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela* (1905), ahora en «Edición Nacional de las Obras completas de Menéndez Pelayo», CSIC, Madrid, 1943, vol. I, págs. 293-466; H. THOMAS, *Las novelas de caballerías españolas y portuguesas* (1920), CSIC, Madrid, 1952; I. A. LEONARD, *Los libros del conquistador* (1949), Fondo de Cultura Económica, México, 1953; *Studi sul Palmerín de Olivia* (t. I, ed. G. Di Stefano; t. II *Introduzione* de G. Mancini; t. III, *Saggi e ricerche* de E. Dini y *alii*), Cursi, Pisa, 1966; F. CURTO HERRERO, *Estructura de los libros españoles de caballerías en el siglo XVI*, Fundación J. March, Madrid, 1976; D. EISENBERG, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Juan de la Cuesta, Newark, 1982; J. AMEZCUA, *Metamorfosis del caballero: sus transformaciones en los libros de caballerías es-*

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

pañoles, Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa (México), 1984; M. C. Marín Pina, *Edición y estudio del ciclo español de los Palmerines* (reproducción en microfichas de la tesis de doctorado), Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1989; M. E. LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1991; Mª. L. CUESTA TORRES, *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*, Universidad de León, León, 1994; E. SARMATI, *Le critiche ai libri di cavalleria nel Cinquecento spagnolo (con uno sguardo sul Seicento). Un'analisi testuale*, Giardini, Pisa, 1996; A. BOGNOLO, *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, ETS, Pisa, 1997; R. BELTRÁN (ed.), *Literaturas de caballerías y orígenes de la novela*, Universitat de València, València, 1998; J. M. LUCÍA MEGÍAS, *Imprenta y libros de caballerías*, Ollero & Ramos, Madrid, 2000; S. ROUBAUD-BÉNICHOU, *Le roman de chevalerie en Espagne. Entre Arthur et Don Quichotte*, Honoré Champion, París, 2000; P. M. CÁTEDRA Y J. RODRÍGUEZ VELASCO, *Creación y difusión de «El Baladro del Sabio Merlín» (Burgos 1498)*, SEMYR, Salamanca, 2000; J. ACEBRÓN RUIZ (ed.), *Fechos antiguos que los cavalleros en armas passaron. Estudios sobre la ficcion caballeresca*, Ediciones de la Universitat de Lleida, Lleida, 2001; *Edad de Oro* (*Libros de caballerías: textos y contextos*), 2002, XXI; M. SÁNCHEZ, E. B. CARRO, L. PUERTO (eds.), *Libros de caballerías (del «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, SEMYR, Salamanca, 2002; A. CAMPOS GARCÍA ROJAS, *Geografía y desarrollo del héroe en «Tristán de Leonís y Tristán el Joven»*, Universidad de Alicante, Alicante, 2003; J. M. LUCÍA MEGÍAS, *De los libros de caballerías manuscritos al «Quijote»*, SIAL, Madrid, 2004; J. GÓMEZ-MONTERO Y B. KÖNIG (eds.), *Literatura caballeresca entre España e Italia (del «Orlando» al «Quijote»)*, F. Garnett (ed.), SEMYR, Salamanca, 2004; E. J. SALES DASÍ, *La aventura caballeresca: Epopeyas y maravillas*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2004; L. E. FERRARIO DE ORDUNA *et alii*, *Nuevos estudios sobre literatura caballeresca*, Reichenberger, Kassel, 2006; J. M. CACHO BLECUA, (ed.), *De la literatura caballeresca al* Quijote, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2007; S. NERI, *L'eroe alla prova. Architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del Cinquecento*, ETS, Pisa, 2007; A. GONZÁLEZ Y M. T. MIAJA DE LA PEÑA (eds.), *Caballeros y libros de caballerías*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008, (Manuales de Medievalia, V); J. M. LUCÍA MEGÍAS Y M. C. MARÍN PINA (eds.) (con la colaboración de Ana Carmen Bueno), *Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008; J. M. LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Amadís de Gaula, 1508: quinientos años de libros de caballerías*, Biblioteca Nacional de España; Sociedad Española de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2008; J. M.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

LUCÍA MEGÍAS Y E. J. SALES DASÍ, *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI-XVII)*, Laberinto, Madrid, 2008; G. LALOMIA, *I viaggi dei cavalieri. Tempo e spazio nel romanzo cavalleresco castigliano (secoli XIV-XVI)*, Catanzaro, Rubbetino Editore, 2009; D. GAGLIARDI, *Urdiendo ficciones. Beatriz Bernal, autora de caballerías en la España del XVI*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza, 2010; M. C. MARÍN PINA, *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2011. Téngase en cuenta, además, que junto con la mencionada colección «Los libros de Roncinante», el Centro de Estudios Cervantinos publica, desde 1998, la serie de las «Guías de lectura caballeresca», donde hasta ahora han visto la luz más de sesenta útiles guías a otros tantos libros de caballerías.

PBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

2. LA NOVELA SENTIMENTAL

A. GARGANO, «Stato attuale degli studi sulla novela sentimental, I, La questione del gener», *Studi Ispanici*, Pisa, 1979, págs. 59-80; II, *Juan Rodríguez del Padrón, Diego de San Pedro, Juan de Flores*, *ivi*, 1980, págs. 39-60; K. WHINNOM, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550: a critical bibliography*, Grant&Cutler, Londres, 1983.

Estudios generales sobre la novela sentimental: M. MENÉNDEZ PELAYO, *Orígenes de la novela,* Madrid, 1910, ahora en la «Edición Nacional de las Obras completas de M. P.», t. XIV, CSIC, Santander, 1943; C. SAMONÀ, *Studi sul romanzo sentimentale e cortese nella letteratura spagnola del Quattrocento*, Carucci, Roma, 1960; D. CVITANOVIC, *La novela sentimental española*, El Soto, Madrid, 1973; A. DURÁN, *Estructura y técnicas de la novela sentimental y caballeresca*, Gredos, Madrid, 1973; A. PRIETO, *Morfología de la novela*, Planeta, Barcelona, 1975; P. E. GRIEVE, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance(1440-1550),* Juan de la Cuesta, Newark, 1987; M. SCORDILIS BROWNLEE, *Ovid's «Heroides» and the «Novela Sentimental»*, Princeton University Press, Princeton, 1990; A. D. DEYERMOND, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1993; J. J. GWARA Y E. M. GERLI (eds.), *Studies of the Sentimental Romance 1440-1550*, Tamesis Books, Londres, 1997; R. ROHLAND DE LANGBEHN, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglo XV y XVI*, Deparment of Hispanic Studies, Queen Mary y Westfield College, Londres, 1999; *La Corónica*, 2000, XXIX/1 (*Critical Cluster on the Sentimental Romance)*; *Ínsula*, 2001, n. 651, monográfico dedicado a *La ficción sentimental: hablar de amor*; A. CORTIJO OCAÑA, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, Tamesis Books,

Londres, 2001; T. A. SEARS, *Clio, Eros, Thanatos: the «Novela Sentimental» in context,* Peter Lang, Nueva York, 2001; R. FOLGER, *Images in Mind. Lovesickness, Spain Sentimental Fiction and "Don Quijote"*, University of North Carolina, Chapel Hill, 2002; *La Corónica*, 2002-2003, XXXI/1 y 2 (En el apartado Forum «The Genre of the "Sentimental Romance"», respectivamente, págs. 137-141 y 239-319); D. SH. SEVERIN, *Religious Parody in the Sentimental Romance,* Juan de la Cuesta, Newark, Delaware, 2005; F. Gómez Redondo (ed.), *Tradiciones poéticas y lenguaje literario en la ficción sentimental*, monográfico de *Revista de Poética Medieval*, 2006, XVI; J. LEAÑOS, *Piccolomini en Iberia. Influencias italianas en la génesis de la literatura sentimental española*, Scripta Humanistica, Potomac (MD) 2007.

Ediciones de las traducciones españolas de Boccaccio y Piccolomini: JUAN BOCACIO, *Libro de Fiameta*, ed. L. Mendia Vozzo, Giardini, Pisa, 1983; E. S. PICCOLOMINI, *Estoria muy verdadera de dos amantes*, ed. I. Ravasini, Bagatto Libri, Roma, 2003.

J. RODRÍGUEZ DEL PADRÓN: *Siervo libre de amor*, ed. A. Prieto, Castalia, Madrid, 1976; en *Obras completas*, ed. C. Hernández Alonso, Editora Nacional, Madrid 1982, pp.153-209; M. R. LIDA DE MALKIEL, «Juan Rodríguez del Padrón», en id., *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*, J. Porrúa Turanzas, Madrid, 1977, págs. 21-135; C. Hernández Alonso, *«Siervo libre de amor» de Juan Rodríguez del Padrón*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1970; M. S. Gilderman, *Juan Rodríguez de la Cámara*, Twayne, Boston, 1977.

Condestable de Portugal: *Satira de infelice e felice vida*, en *Obras completas do condestável dom Pedro*, ed. L. Adão da Fonseca, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1975; ed. G. Serés, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008; E. GASCÓN VERA, *Don Pedro, Condestable de Portugal*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1979.

Triste deleytación: ed., E. M. Gerli, Georgetown University Press, Washington, 1982; ed. R. Rohland de Langbehn, Universidad de Morón, Morón, 1983.

J. de Flores: *La Historia de Grisel y Mirabella*, eds. P. Alcázar López y J. A. González Núñez, Editorial Don Quijote, Granada, 1983; ed. M. G. Ciccarello Di Blasi, Bagatto Libri, Roma, 2003; ed. C. Parrilla, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008; *Breve Tractado de Grimalte y Gradissa*, ed. P. Waley, Tamesis Books, Londres, 1971; ed. C. Parrilla García, Universidade de Santiago

PRUEBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

de Compostela, Santiago de Compostela, 1988; *Triunfo de Amor*, ed. A. Gargano, Giardini, Pisa, 1981; B. MATULKA, *The Novels of Juan de Flores and their European Diffusion*, New York University, Nueva York, 1931 (reimpresión anastática, Slatkine, Ginebra, 1974); M. ROFFÉ, *La cuestión del género en* Grisel y Mirabella *de Juan de Flores*, Juan de la Cuesta, Newark, 1996; L. VON DER WALDE MOHENO, *Amor e ilegalidad.* Grisel y Mirabella*, de Juan de Flores*, UNAM, México, 1996; J. J. GWARA (ed.), *Juan de Flores: Four Essays*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, Londres, 2005.

DIEGO DE SAN PEDRO: *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, ed. K. Whinnom, Castalia, Madrid, 1973; ed. I. A. Corfis, Tamesis Books, Londres, 1985; *Cárcel de Amor*, ed. K. Whinnom Castalia, Madrid, 1971; ed. I. A. Corfis, Tamesis Books, Londres, 1987; *Cárcel de amor,* con la continuación de N. Núñez, ed. C. Parrilla, Estudio preliminar de A. Deyermond, Crítica, Barcelona, 1995; *Cárcel de amor, Tractado de amores de Arnalte y Lucenda*, ed. J. F. Ruiz Casanova, Cátedra, Madrid, 1995; R. ROHLAND DE LANGBEHN, *Zur Interpretation der romance des Diego de San Pedro*, Winter, Heidelberg, 1970; K. WHINNOM, *Diego de San Pedro*, Twayne, Nueva York, 1974; T. A. CANGANELLI, *The Role of Irony in Two Fifteenth Century Sentimental Romances: Diego de San Pedro's «Cárcel de amor» and Juan de Flores' «Grisel y Mirabella»*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI), 1993; D. M. GARCÍA, *Espada, escudo y espejo: el lenguaje como tema en las novelas de Diego de San Pedro*, University Press of the South, Nueva Orleans (LA), 1996.

Cuestión de Amor: ed. M. Menéndez Pelayo, en *Orígenes de la novela*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1908, págs. 41-98; ed. C. Perugini, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1995; ed. F. Vigier, Presses Sorbonne Nouvelle, París, 2006; M. F. AYBAR RAMÍREZ, Questión de amor: *Entre el arte y la propaganda*, Departement of Hispanic Studies, Queen Mary e Westfield College, Londres, 1997.

P. M. JIMÉNEZ DE URREA: *Penitencia de amor*, ed. R. Foulché-Delbosc, L'Avenç, Barcelona, 1902; ed. R. L. Hathaway, University of Exeter Press, Exeter, 1990; ed. J. L. Canet Vallés, en *De la comedia humanística al teatro representable*, UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, València, 1993, págs. 123-181.

L. SCRIVÁ: *Veneris Tribunal*, ed. R. Rohland de Langbehn, University of Exeter Press, Exeter, 1983; ed. A. L. López Martínez, Lemir, Valencia, 2002 (en línea: http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Veneris/Inicio.htm).

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

J. de Segura: *Processo de cartas de amores* e *Quexa y aviso contra Amor*, ed. J. del Val, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1956; solo el *Processo*, ed. E. B. Place, Northwestern University Press, Evanston, 1950 (reimpresión AMS, Nueva York, 1970); ed. E. Alonso Martín *et alii*, El Archipiélago, Madrid, 1980.

EL TEATRO, DESDE EL AUTO A LA COMEDIA

De interés general sobre el teatro de la época y sus autores: además del catálogo de las obras de M. M. GARCÍA-BERMEJO GINER, *Catálogo del teatro español del siglo XV*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1996, los estudios de J. P. CRAWFORD, *The Spanish Pastoral Drama* (1915), University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1967[3]; N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century,* Clarendon Press, Oxford, 1967; H. LÓPEZ MORALES, *Tradición y creación en los orígenes del teatro castellano*, Alcalá, Madrid 1968; O. Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid, 1969; J. M. DÍEZ BORQUE, *Aspectos de la oposición «caballero-pastor» en el primer teatro castellano (L. Fernández, J. del Enzina, Gil Vicente)*, Institut d'études ibériques et ibéroamericaines de l'Université de Bordeaux, Burdeos, 1970; J. BROTHERTON, *The Pastor-bobo in the Spanish Theatre before the Time of Lope de Vega,* Tamesis Books, Londres, 1975; R. E. SURTZ, *The Birth of a Theater*, Castalia, Madrid, 1979; M. SITO ALBA, «El teatro en el siglo XVI (desde finales de la Edad media a comienzos del siglo XVII)», en J. M. Díez Borque (ed.), *Historia del teatro en España*, Taurus, Madrid, 1983, vol. I.; M. MCKENDRICK, *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, en esp. cap. I, págs. 6-40 (tr. esp. José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca, 1994, págs. 6-42); A. HERMENEGILDO, *El teatro del siglo XVI*, Júcar, Madrid, 1994; M. G. PROFETI, *Introduzione allo studio del teatro spagnolo*, La casa Usher, Florencia, 1994, en esp. las págs. 25-71; M. A. PÉREZ PRIEGO, *El teatro en el Renacimiento*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2003 (en esp. las págs. 13-58); J. HUERTA CALVO (ed.), *Historia del teatro español*, Gredos, Madrid, 2003 (en esp. vol. I, págs. 169-95 y 317-69).

J. de. Encina: C. C. STATHATOS, *Juan del Encina: a tentative Bibliography*, Reichenberger, Kassel, 2003; *Cancionero. Facsímil de la primera edición* (1928), Real Academia Española, Madrid, 1989; *Églogas completas*, ed. H. López Morales, Escelicer, Madrid 1968 (también: Las Américas, Nueva York, 1968); *Obras completas*, ed. A. M. Rambaldo, Espasa Calpe, Madrid, 1978-1983, 4 vols.; *Obras dramáticas, I (Cancionero de 1496)*, ed. R. Gimeno, Istmo, Madrid, 1975; *Teatro (Segunda pro-*

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

ducción dramática), ed. R. Gimeno, Alhambra, Madrid, 1977; *Teatro y poesía*, ed. St. Zimic, Taurus, Madrid, 1986; *Teatro completo*, ed. M. A. Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 1991; *Obra completa,* ed. M. A. Pérez Priego, Turner, Madrid, 1996; *Teatro*, ed. A. del Río, con un estudio preliminar de M. A. Pérez Priego, Crítica, Barcelona, 2001; R. ANDREWS, *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige,* University of California Press, Berkeley, 1959; A. VAN BEYSTERVELDT, *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*, Ínsula, Madrid, 1972; J. C. Temprano, *Móviles y metas en la poesía pastoril de Juan del Encina*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1975; H. Sullivan, *Juan del Encina*, Twayne, Boston, 1976; AA.VV., *Juan del Encina et le theatre au 15eme siècle*, Université de Provence, Aix en Provence, 1987; M. de Lope, *Le savoir et ses représentations. Théatre de Juan del Encina (1492-1514)*, Centre d'Études et Recherches Sociocritiques (Cotextes, 22), Montpellier, 1992; F. MAURIZI, *Théatre et tradition populaires. Juan del Encina et Lucas Fernández*, Université de Provence, Aix en Provence, 1994; J. GUIJARRO CEBALLOS (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999; D. CAPRA, *Il codice bucolico di Juan del Encina*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2000; C. DOMÍNGUEZ, *Juan del Encina, el peregrino: temas y técnicas de la «Tribagia»*, Queen Mary and Westfield College, Londres, 2000.

L. Fernández: C. C. STATHATOS, *Lucas Fernández. A Bibliography (1514-1995)*, Reichenberger, Kassel, 1999; *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*, ed. A. Hermenegildo, Escelicer, Madrid, 1952; *Farsas y églogas*, ed. J. Lihani, Las Américas, Nueva York, 1969; *Farsas y églogas*, ed. M. J. Canalleda, Castalia, Madrid, 1981; *Farsas y églogas,* ed. J. M. Valero Moreno, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2002-2004, 2 vols.; J. LIHANI, *Lucas Fernández*, Twayne, Nueva York, 1973; id., *El lenguaje de Lucas Fernández. Estudio del dialecto sayagués*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1973; A. HERMENEGILDO, *Renacimiento, teatro y sociedad. Vida y obra de Lucas Fernández*, Cincel, Madrid, 1975; F. MAURIZI, *Théatre et tradition populaires. Juan del Encina et Lucas Fernández*, *op. cit.*

B. Torres Naharro: C. C. STATHATOS, *Bartolomé de Torres Naharro. A Bibliography (1517-2003)*, Reichenberger, Kassel, 2004; Propalladia *and Other Works*, J. E. Gillet (ed.), University of Pennsylvania Press, Pensilvania, 1943-1961 (de los 4 vols. que componen la obra, dos de ellos son ediciones de los textos, uno es el vocabulario, mientras que el cuarto contiene un estudio de conjunto: *Torres Naharro and the Spanish Drama of the Sixteenth Century)*; *Tres comedias. Soldadesca, Ymena, Aquilana*, ed. H. López Morales, Las Américas, Nueva York, 1965; *Teatro selecto*

OBRA MATERIAL PROTEGIDA POR COPYRIGHT

clásico de Torres Naharro, ed. H. López Morales, Escelicer, Madrid, 1970; *Comedias. Soldadesca - Tinellaria - Himenea*, ed. D. W. Mc Pheeters, Castalia, Madrid, 1973; *Comedias (Soldadesca, Ymenea y Aquilana)*, ed. H. López Morales, Taurus, Madrid, 1986; *Obra completa*, ed. M. A. Pérez Priego, Turner, Madrid, 1994; ST. ZIMIC, «El pensamiento humanístico y satírico de Torres Naharro», en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 1976, LII, págs. 21-100; 1977, LIII, págs. 61-306; 1978, LIV, págs. 3-279; J. LINAHI, *Bartolomé de Torres Naharro*, Twayne, Boston, 1979; J. M. García Valera, *El discurso del marginado en la obra dramática de Torres Naharro*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI), 1991; T. CIRILLO, *Plurilinguismo in commedia. B. de Torres Naharro & G. B. Della Porta*, Morano, Nápoles, 1992; E. FOSALBA, «La *Propalladia* en su contexto: anotaciones sobre algunas de sus fuentes», en *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 1995-1996, 45, págs. 405-437.

G. Vicente: para la bibliografía, las varias contribuciones de C. Stathatos, *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*, Grant&Cutler, Londres, 1981; id., *A Gil Vicente Bibliography (1975-1995) with a Supplement for 1940-1975*, Lehigh University Press-Associated University Press, Bethlehem (PA), Londres, Cranbury (NJ), 1997; id., *A Gil Vicente Bibliography (1995-2000)*, Reichenberger, Kassel, 2001; id. *A Gil Vicente Bibliography (2000-2005)*, Reichenberger, Kassel, 2007. La *Copilaçam* ha sido modernamente editada en *Copilaçam de todas las obras de Gil Vicente*, ed. M. L. Carvalhã Buescu, Impresa Nacional-Casa de Moeda, Lisboa, 1983, 2 vols. Para el teatro en español: *Obras dramáticas castellanas*, ed. Th. R. Hart, Espasa-Calpe, Madrid, 1962; *Teatro castellano*, ed. M. Calderón, con un estudio preliminar de S. Reckert, Crítica, Barcelona, 1996. Determinadas obras en español: *Auto da Barca da Gloria. Não d'Amores,* ed. M. I. Resina Rodrigues, Castalia, Madrid, 1995; *comedia del Viudo*, ed. A. Zamora Vicente, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1962; D. Alonso, *Gil Vicente: Tragicomedia de Don Duardos* (1942), ahora en *Obras completas*, Gredos, Madrid, 1985, vol. VIII, págs. 272-479; *Tragicomédia de Amadís de Gaula*, ed. T. P. Waldron, Manchester University Press, Manchester, 1959. Para los estudios críticos, además de las fundamentales contribuciones de E. Asensio, I. S. Révah, L. Stegagno Picchio: A. J. SARAIVA, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval* (1942), Bertrand, Lisboa, 1981; P. TESYSSIER, *La langue de Gil Vicente*, Klincksieck, París, 1959; L. KEATES, *The Court Theatre of Gil Vicente (*1962), Teorema, Lisboa, 1988; J. H. PARKER, *Gil Vicente*, Twayne, Nueva York, 1967; S. RECKERT, *Gil Vicente: espíritu y letra*, Gredos, Madrid, 1977; TH. R. HART, *Casandra and Don Duardos,* Grant&Cutler, Londres, 1981; los estudios de S. Zimic publicados en *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1981, LVII, págs. 45-103;

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

1982, LVIII, págs. 5-66; 1987, LXIII, págs. 35-56; P. TEYSSIER, *Gil Vicente: o autor e a obra,* Instituto de Lingua e Cultura Portuguesa, Lisboa, 1985²; R. P. GARAY, *Gil Vicente and the Development of the Comedia*, University of North Carolina, Chapell Hill, 1988; D. P. DA COSTA, *Gil Vicente e sua época,* Guimarães Editores, Lisboa, 1989; AA.VV., *Temas vicentinos. Actas do Coloquio em torno da obra de Gil Vicente (Teatro da Cornucópia, Lisboa 1988)*, Instituto de Cultura e Lingua Portuguesa, Lisboa, 1992; M. CALDERÓN, *La lírica tradicional de Gil Vicente,* Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1996; M. L. SMOLEN, *Bilingualism as Semiotic Code in the Theatrical Code Systems of the Theater of Gil Vicente*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI), 1996; A. LÓPEZ CASTRO, *Al vuelo de la garza. Estudios sobre Gil Vicente*, Universidad de León, León, 2000; M. J. FERNÁNDEZ GARCÍA y A. J. POCIÑA LÓPEZ (eds.), *Gil Vicente, clásico luso-español*, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 2004.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

«OMNIA SECUNDUM LITEM FIUNT». EL MUNDO COMO CONFLICTO EN LA «CELESTINA» DE F. DE ROJAS

Revista y bibliografía: a la *Celestina* de F. de Rojas y al género «celestinesco» está dedicada la revista *Celestinesca*, cuyos primeros 26 volúmenes, de 1977 a 2002, han sido publicados por las universidades americanas de Georgia y de Michigan, mientras que a partir del volumen n. 27, 2003, se publica en la Universitat de València. Desde el n. 9, 1985, la revista publica un «Documento bibliográfico», que continúa y pone al día la bibliografía recogida en J. T. SNOW, *Celestina by Fernando de Rojas: an annotated bibliography of world interest, 1930-1985*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1985.

Ediciones: *La Celestina*, ed. J. Cejador y Frauca, Clásicos Castellanos, Madrid, 1913; *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Libro también llamado La Celestina,* M. Criado de Val y G. D. Trotter (eds.), CSIC, Madrid, 1958 (3ª ed. corregida, 1970); *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea,* ed. D. Sh. Severin, Alianza Editorial, Madrid, 1969; *Comedia de Calisto & Melibea,* ed. J. R. Rank, Estudios de Hispanófila, Chapel Hill, 1978; *La Celestina,* ed. H. López Morales, introducción de J. Alcina, Planeta, Barcelona, 1980; *Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea,* ed. M. Marciales, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 1985, 2 vols.; *La Celestina,* ed. D. Sh. Severin, Cátedra, Madrid, 1987; *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. P. E. Russel, Castalia, Madrid, 1991; *La Celestina*, ed. M. E. Lacarra, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1995²; *La Celestina*,

ed. J. Rodríguez Puértolas, Akal, Madrid, 1996; *La Celestina,* ed. B. Morros, Vicens Vives, Barcelona, 1996; *Celestina*, ed. P. M. Piñero, Austral, Madrid, 1997; F. J. LOBERA SERRANO (ed.), *Tragicomedia de Calisto y Melibea. Edición de Zaragoza 1507. Texto y concordancias,* Bagatto Libri, Roma, 1996, 2 vols.; *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. y estudio de F. J. Lobera y G. Serés, P. Díaz-Mas, C. Mota y I. Ruiz Arzálluz, y F. Rico, Crítica, Barcelona, 2000; *La Celestina*, ed. P. S. Finch, Juan de la Cuesta, Newark, 2003; *La Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea (Salamanca, Matías Gast, 1570)*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2006; *Comedia de Calisto y Melibea*, ed. J. L. Canet, Publicaciones de la Universidad de Valencia, Parnaseo, Valencia, 2011.

Estudios: F. CASTRO GUISASOLA, *Observaciones sobre las fuentes literarias de «La Celestina»*, CSIC («Anejos de la Revista de Filología Española», V), Madrid, 1924; C. SAMONÀ, *Aspetti del retoricismo nella «Celestina»,* Facoltà di Magistero dell'Università di Roma (Studi di Letteratura Spagnola, Quaderno II) Roma, 1953; S. GILMAN, *The Art of «La Celestina»,* The University of Wisconsin Press, Madison, 1954 (tr. esp. *La Celestina; Arte y estructura,* Taurus, Madrid, 1974); M. BATAILLON, *La Célestine selon Fernando de Rojas*, Didier, París, 1961; J. M. AGUIRRE, *Calisto y Melibea, amantes cortesanos*, Almenara, Zaragoza, 1962; M. R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad artística de la Celestina*, Eudeba, Buenos Aires, 1962; E. R. BERNDT-KELLEY, *Amor, muerte y fortuna en «La Celestina»*, Gredos, Madrid, 1963; J. A. MARAVALL, *El mundo social de «La Celestina»*, Gredos, Madrid, 1964; A. CASTRO, *«La Celestina» como contienda literaria (castas y casticismos)*, Revista de Occidente, Madrid, 1965; D. SH. SEVERIN, *Memory in «La Celestina»,* Tamesis Books, Londres 1970; J. DEVLIN, *The «Celestina»: A Parody of Courtly Love: Toward a Realistic Interpretation of the «Tragicomedia de Calisto y Melibea»*, Las Américas, Nueva York 1971; F. GUAZZELLI, *Una lettura della* Celestina, Università di Pisa, Pisa, 1971; J. H. MARTIN, *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*, Tamesis Books, Londres, 1972; S. GILMAN, *The Spain of Fernando de Rojas. The intellectual and social Landscape of* La Celestina, Princeton University Press, Princeton, 1972 (tr. esp. *La España de Fernando de Rojas*, Taurus, Madrid, 1978); C. MORÓN ARROYO, *Sentido y forma de La Celestina*, Cátedra, Madrid, 1974; P. N. DUNN, *Fernando de Rojas,* Twayne, Nueva York, 1975; M. CRIADO DE VAL (ed.), *La Celestina y su contorno social. Actas del I Congreso Internacional sobre La Celestina*, Hispam, Barcelona, 1977; J. FERRERAS-SAVOYE, *La Celestine ou la crise de la société patriarcale*, Ediciones Hispano-americanas, París, 1977; E. GURZA, *Lectura existencialista de «La Celestina»*, Gredos, Madrid, 1977; O. MARTÍNEZ-MILLER, *La ética judía y la Celestina como alegoría*, Ediciones Universal, Miami, 1978; P. E. RUSSEL,

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Temas de «La Celestina», Ariel, Barcelona, 1978 (que recoge cinco estudios del autor sobre *La Celestina*, publicados entre 1959 y 1976); A. VAN BAYSTERVELDT, *Amadís-Esplandián-Calisto. Historia de un linaje adulterado*, Studia Humanitatis, Potomac (Maryland), 1982 (en esp. las págs. 123-271); C. AYLLÓN, *La perspectiva irónica de Fernando de Rojas,* José Porrúa Turanzas, Madrid, 1984; D. W. MCPHEETERS, *Estudios humanísticos sobre* La Celestina*,* Scripta Humanistica, Potomac (Maryland), 1985; F. CANTALAPIEDRA, *Lectura semiótico-formal de* La Celestina, Reichenberger, Kassel, 1986; L. FOTHERGILL-PAYNE, *Seneca and* Celestina, Cambridge University Press, Cambridge, 1988; J. R. STAMM, *La estructura de la Celestina*. *Una lectura analítica*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1988; P. M. CÁTEDRA, *Amor y pedagogía en la España del siglo XV (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria),* Universidad de Salamanca, Salamanca, 1989; D. SH. SEVERIN, *Tragicomedy and Novelistic Discourse in* Celestina, Cambridge University Press, Cambridge, 1989; CH. F. FRAKER, Celestina: *Genre and Rhetoric*, Tamesis Books, Londres, 1990; M. E. LACARRA, *Cómo leer* La Celestina, Júcar, Madrid, 1990; A. SÁNCHEZ SÁNCHEZ-SERRANO Y M. R. PRIETO DE LA IGLESIA, *Fernando de Rojas y La Celestina*, Teide, Barcelona, 1991; I. A. CORFIS Y J. T. SNOW (eds.), *Fernando de Rojas and* Celestina: *Approaching the Fifth Centenary*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies Madison, 1993; F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Orígenes y sociología del tema celestinesco*, Antrhopos, Madrid, 1993; M. GARCI-GÓMEZ, *Calisto: Soñador y altanero*, Reichenberger, Kassel, 1994; R. CASTELLS, *Calisto's Dream and the Celestinesque Tradition: A Rereading of* Celestina, University of North Carolina Press, Chapell Hill, 1995; F. MAURIZI (ed.), *La Célestine. Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea* («Actes du Colloque Internacional du 29-30 Janvier 1993»), Université de Caen, Caen, sin fecha [pero 1995]; E. DE MIGUEL MARTÍNEZ, La Celestina *de Rojas*, Gredos, Madrid, 1996; *Cinco siglos de* Celestina: *aportaciones interpretativas*, Universitat de València, València, 1997; D. SH. SEVERIN, *Witchcraft in* Celestina, Departament of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1972; I. MICHELENA, *Dos «Celestinas» y una ficción,* Universidad del País Vasco, Bilbao, 1999; G. ILLADES AGUIAR, La Celestina *en el taller salmantino,* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999; V. BLAY MANZANERA Y D. SH. SEVERIN, *Animals in «Celestina»*, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1999; P. CARRASCO (ed.), *El mundo como contienda*. *Estudios sobre* La Celestina, Universidad de Málaga, Málaga, 2000; J. F. BURKE, *Vision, the Gaze, and the Function of the Senses in* Celestina, The Pennsylvania State University Press, Pensilvania, 2000; R. CASTELLS, *Fernando de Rojas and the Renaissance Vision. Phantasm, Melancholy, and Didacticism in* Celestina, The Pennsylvania State University Press, Pensilvania, 2000; J. G. GARCÍA VALDECASAS, *La adulteración de* La Celestina, Castalia, Ma-

PBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

drid, 2000; J. G. MAESTRO, *El personaje nihilista. La Celestina y el teatro europeo*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2001; F. B. PEDRAZA JIMÉNEZ, F. GONZÁLEZ CAÑAL y G. GÓMEZ RUBIO (eds.), La Celestina. *V Centenario (1499-1999),* «Actas del Congreso Internacional, Salamanca, Talavera de la Reina, Toledo, La Puebla de Montalbán, 27 de septiembre a 1 de octubre de 1999», Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001; S. LÓPEZ-RÍOS (ed.), *Estudios sobre la* Celestina, Istmo, Madrid, 2001; G. SANTOJA (ed.), Celestina. *La comedia de Calisto y Melibea, locos enamorados*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2001; P. BOTTA, F. CANTALAPIEDRA, K. REICHENBERGER y J. T. SNOW (eds.), *Tras los pasos de* «La Celestina», Reichenberger, Kassel, 2001; I. MICHAEL y D. G. PATTISON (eds.), *Context, Meaning and Reception of «Celestina». A Fifth Centenary Symposium*. Número especial de *Bulletin of Hispanic Studies* (Glasgow), 2001, LXXVIII; I. Arellano y J. M. Usunáriz (eds.), *El mundo social y cultural de* La Celestina. *Actas del Congreso Internacional, Universidad de Navarra, junio 2001,* Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2003; S. FERNÁNDEZ (ed.), *A quinientos años de «La Celestina» (1499-1999)*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004; C. BARANDA, La Celestina *y el mundo como conflicto,* Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2004; M. DA C. FONTES, *The art of Subversion in Inquisitorial Spain: Rojas and Delicado*, Purdue University Press, West Lafayette (Indiana), 2005; O. DI CAMILLO y J. O'NEILL (eds.), *La Celestina 1499-1999. Select Papers from the Internacional Congress in Conmemoration of the Quincentennial Anniversary of* La Celestina *(New York, November 17-19, 1999),* Hispanic Seminary of Medieval Studies, Nueva York 2005; M. V. AMASUNO, *Sobre la* aegritudo amoris *y otras cuestiones fisiátricas en la* Celestina*,* CSIC (Anejos de la Revista de Filología Española), Madrid, 2005; J. C. CONDE, *Actas del Simposio Internacional «1502-2000: Five Hundred Years of Fernando de Rojas'* Tragicomedia de Calisto y Melibea» (*18-19 de octubre de 2002, Departamento de Español y Portugués, Indiana University, Bloomington),* Hispanic Seminary of Medieval Studies, Nueva York, 2007; K. WHINNOM, *The Textual History and Autorship of «Celestina»*, ed. J. N. H Lawrance, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, Londres, 2007; R. Amran (coord.), *Autour de* La Celestina, Indigo-Université de Picardie Jules Verne, París, 2008; C. HEUSCH, *L'invention de Rojas:* La Célestine*,* Presses Universitaires de France y Centre National d'Enseignement à Distance, París, 2008; *Estudios de Alan Deyermond sobre «La Celestina» de Fernando de Rojas,* UNAM, México, 2009; Y. IGLESIA, *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en* La Celestina, Iberoamericana-Vervuert, Madrid, 2009; V. INFANTES, *La trama impresa de* Celestina*. Ediciones, libros y autógrafos de Fernando de Rojas*, Visor, Madrid, 2010; E. MORENO Castillo, *La Celestina* como tragedia, Editorial Re-

PRUEBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

nacimiento, Sevilla, 2010; D. Paolini (coord.), *«De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía». Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Nueva York, 2010, 2 vols. (el primer vol. contiene exclusivamente «Estudios celestinescos»); E. M. GERLI, *Celestina and the Ends of Desire*, University of Toronto Press, Toronto, 2011.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

ÍNDICE DE NOMBRES

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Acebrón Ruíz, J., 255
Acuña, Pedro de, 68, 98
Adão da Fonseca, L., 257
Agnew, M., 242
Aguilar Perdomo, M. del R., 254
Aguirre, J. M., 263
Agustín, Antonio, 54
Alatorre, A., 13n, 239
Alberti, Leon Battista, 201
Alcázar López, P., 257
Alcina Rovira, J. F., 18n, 237, 262
Alejandro VI, papa, 176
Alfonso de Aragón, virrey de Aragón, 45
Alfonso V el Magnánimo, rey de Aragón, 77, 102
Alfonso XI, rey de Castilla, 105, 117
Alín, J. M., 247, 252
Alonso, A., 246
Alonso, D., 193n, 247, 261
Alonso de Herrera, Hernando, 26
Alonso Martín, E., 259
Alvar, C., 236, 247, 254
Alvar, M., 239, 250
Alvar Ezquerra, A., 233n
Álvarez, Leonor, 208
Alvarez Pellitero, A. M., 131n, 251
Álvarez Zapata, Fernand, 18
Amasuno, M. V., 265
Amezcua, J., 254
Amran, R., 265
Andrés el Capellán, 195
Andreoli, M., 245
Andrews, R., 260
Anglés, H., 76
Arcos Pereira, T., 236
Arellano, I., 265
Arator, 36
Ariosto, Ludovico, 140, 152
Aristóteles, 29, 195
Armistead, S. G., 248, 250
Arribas Hernández, Mª. L., 243
Arróniz, O., 259
Asensio, E., 236, 239, 247, 261
Asís, M. D. De, 240
Askins, A. L. F., 249
Aubrun, C. V., 250
Austria, Don Juan de, 176
Austria, Margarita de, 176
Avalle-Arce, J. B., 252-253
Ávalos, Fernando de, 182
Avesani, R., 36n
Avís y Aragón, don Pedro de, condestable de Portugal, 159, 257
Aybar Ramírez, M. F., 258
Ayllón, C., 264

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

047-101210-Literatura en tiempos.indd 269 09/02/12 15:40

Baranda, C., 265
Barbadillo, M. T., 247
Barbaro, Ermolao, 36,
Barbolani, C., 151n
Barbosa, Ayres, 39-40, 196
Bataillon, M., 36, 36n, 40, 202, 203n, 239-240, 263
Beardsley, Th. S., Jr., 24, 24n, 235
Bécares Botas, V., 240
Belenguer, E., 234
Bellini, G., 237
Beltrán, R., 250, 255
Beltrán, V., 65n, 245-247
Bembo, Pietro, 73
Benichou, P., 250
Benítez Claro, R., 245
Bentley, J. H., 239-240
Berceo, Gonzalo de, 84
Bernáldez, Andrés, 55, 56n, 243
Berndt-Kelley, E. R., 263
Beroaldo, Felipe, 36
Besarión, Basilio, cardenal, 48
Bethune, Everardo de, 30
Beysterveldt, A. van, 253, 260
Binotti, L., 19n, 238
Biondo, Flavio, 57
Blanco, A., 253
Blay Manzanera, V., 264
Blecua, Alberto, 11n, 13n
Blecua Teijeiro, José Manuel, 247
Boccaccio, Giovanni, 158-159, 165, 167, 257
Boecio, Anicio Manlio Torcuato Severino, 124, 195
Bognolo, A., 255
Boreland, A., 252
Boscán, Juan, 71, 73-74
Botta, P., 246, 265
Braselmann, P., 239
Bremond, G., 250
Brocar, Arnao Guillén de, 35, 40
Brotherton, J., 259
Bruni, Leonardo, 48, 195, 201
Bueno, A., 253-254
Burke, J. F., 264

Cabra, conde de, *véase* Fernández de Córdoba, Diego
Cacho Blecua, J. M., 135n, 148n, 252-253, 255
Calabria, duque de, *véase* Fernando de Aragón
Calderón de la Barca, Pedro, 13, 86
Calderón Calderón, M., 191n, 254, 261-262
Campos García Rojas, A., 255
Canellada, M. J., 180n
Canet Vallés, J. L., 258, 263
Canganelli, T. A., 258
Cantalapiedra, F., 264-265
Cappelli, G. M., 238
Capra, D., 260
Caravaggi, G., 61n, 63n-64n, 245
Cardona, Alonso de, 98
Cardwell, R. A., 24n
Carpenter, D. A., 254
Carrasco, P., 264
Carrera de la Red, A., 236
Carriazo, J. de M., 56n, 242-243
Carro, E. B., 255
Cartagena, Alfonso de, 48, 66, 123
Cartagena, Pedro de, 245
Carvajal, 102, 104
Carvajal, Bernardino de, cardenal de Santa Cruz, 182

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Carvalhã Buescu, M. L., 261
Casas Rigall, J., 240-241, 246
Castells, R., 264
Castillo, García del, 32
Castillo, Hernando del, 59, 59n, 61, 68, 70-71, 73-74, 79, 94, 97-99, 244-245
Castillo, J., 245
Castro, A., 263
Castro, Bartolomé de, 41, 78
Castro Guisasola, F., 263
Catalán, D., 249-250
Cátedra, P. M., 235, 248, 251, 255, 264
Catón, pseudo-, 35
Cejador y Frauca, J., 262
Centelles, Francesc Gilabert, conde de Oliva, 59, 92
Cervantes, Miguel de, 86
Chas Aguión, A., 246
Chevalier, Maxime, 156-157, 156n-157n
Chrétien de Troyes, 142
Ciccarello Di Blasi, M. G., 257
Cicerón, MarcoTulio, 26, 32
Cirillo,T., 261
Cirlot, V., 252
Cisneros, Francisco Jiménez de, cardenal, 17, 21, 23, 32, 38, 40-42, 119, 234
Civil, P., 252
Clavería, C., 249
Clavero, D., 250
Codoñer Merino, C., 27n, 236, 239-243
Colet, John, 36
Colonna, Fabricio, 182
Comendador Escrivá, 64, 245
Comendador Román, 119, 126, 128n, 129-130, 251
Conde, J. C., 247, 265
Conde Salazar, M., 243
Conde de Cabra, *véase* Fernández de Córdoba, Diego
Conde de Oliva, *véase* Centelles, Francesc Gilabert
Condestable de Portugal, *véase* Avís y Aragón, don Pedro de
Contreras, A., 254
Corfis, Ivy A., 258, 264
Coronel, Pablo, 41
Correa, Luis, 50, 243
Correa, P., 250
Cortijo Ocaña, A., 256
Costa, D. P. da, 262
Costana, 65, 65n, 72, 74
Cota, Rodrigo, 197, 200
Crawford, J. P., 259
Criado de Val, M., 262-263
Crosas López, F., 246
Cuesta Torres, Mª. L., 254-255
Cummins, J. G., 247
Curtius, E. R., 13
Curto Herrero, F., 254
Cvitanovic, D., 256

D'Agostino, M., 245
Darbord, M., 251
Débax, M., 249
Decembrio, Pier Candido, 30
Demattè, C., 254
Devlin, J., 263
Devoto, D., 76n
Deyermond, Alan D., 121n, 168n, 243, 250-251, 256, 258
Deza, Diego de, 37, 41
Di Camillo, O., 237, 265
DiFranco, R. A., 76n
Di Stefano, G., 94n-95n, 98n, 104n,

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

106n, 108n-111n, 113n, 117-118, 117n-118n, 249-250, 254
Díaz de Toledo, Pero, 196
Díaz-Mas, P., 200n, 249, 263
Díaz Roig, M., 249-250
Díez Borque, J. M., 259
Dini, E., 254
Dioscórides, 37
Domingo del Campo, F., 253
Domingo Malvadi, A., 240
Domínguez, C., 260
Duce García, J., 254
Ducas, Demetrio, 39-41
Dumanoir, V., 251
Dunn, P. N., 263
Duns Scoto, Juan, 39
Duque de Calabria, *véase* Fernando de Aragón
Durán, A., 249, 256
Dutton, B., 244, 246

Edwards, J., 233
Eisenberg, D., 156n, 252, 254
Elia, P., 54n
Encina, Juan del, 24, 24n, 25-26, 26n, 60, 61n, 70, 70n, 79-81, 98, 124, 171-172, 172n, 176, 179-180, 182, 190-191, 245, 259
Enrique IV, rey de Castilla, 15-16, 19, 48, 51, 77, 102, 104-105, 123
Escavias, Pedro de, 102
Escavy, R., 239
Escobar, Cristóbal de, 46
Escobar, F. J., 238
Escrivá, Ludovico, 159
Esparza Torres, M. A., 238-239

Faulhaber, Charles B., 27n, 199n, 236
Fermoselle, Diego de, 179
Fernández, Lucas, 176, 179-180, 180n, 181-182, 190-191, 260
Fernández, S., 265
Fernández Álvarez, M., 233
Fernández de Córdoba, Diego, conde de Cabra, 54
Fernández de Heredia, Juan, 69n, 80, 245
Fernández de Santaella, Rodrigo, 44
Fernández García, M. J., 262
Fernando de Aragón, duque de Calabria, 76
Fernando II el Católico, rey de Aragón, 15, 43
Fernando III el Santo, rey de Castilla y León, 106
Fernando IV, rey de Castilla, 102, 105, 117
Fernet, F., 254
Ferrario de Orduna, L. E., 253, 255
Ferreras-Savoye, J., 263
Ferreres, R., 69n, 245
Ferruz, Pedro, 135
Ficino, Marsilio, 23
Fisher, Christopher, 41
Fisher, S., 250
Flaminio, Lucio, 43, 196
Flores, Juan de, 159, 160, 163-164, 164n, 165-166, 257
Foguelquist, J. D., 253
Foix, Germana de, 76
Folger, R., 257
Fonseca, Alonso de, 31-32
Fonseca, Juan de, 35
Fontes, M. da C., 265
Fosalba, E., 261

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Fothergill-Payne, L., 264
Foulché-Delbosc, R., 122n, 244, 252, 258
Fraker, Ch. F., 264
Frenk Alatorre, Margit, 13n, 76n, 78-79n, 82n, 90, 90n-91n, 247
Froissart, Jean, 136

Gagliardi, D., 256
Galíndez de Carvajal, Lorenzo, 52, 52n, 53
Gallagher, P., 71n, 245
Garay, R. P., 262
Garci-Gómez, M., 264
García, D. M., 258
García, M., 245
García-Bermejo Giner, M. M., 259
García de Enterría, M. C., 249
García de la Concha, V., 118n, 193n, 237, 239, 243
García de Santa María, Gonzalo, 49-50, 56, 244
García Dini, E., 236
García Oro Marín, J., 234-235
García Valdecasas, J. G., 264
García Valera, J. M., 261
Gargano, Antonio, 256, 258
Garí, Blanca, 143n
Garnett, F., 255
Gascón Vera, E., 257
Gentil, Berthomeu, 73
Geraldini, Alejandro, 43
Geraldini, Antonio, 43
Gerli, E. M., 242, 246, 256-257, 266
Gernert, F., 238
Gil-Albarellos, S.253
Gil-Fernández, L., 237-238, 240
Gilderman, M. S., 257
Gillet, J. E., 182, 260
Gilman, Stephen, 201, 201n, 203, 203n, 208, 208n, 263
Gimeno, R., 259-260
Gimeno Casalduero, J., 252
Giráldez, S. C., 253
Giraldi Cinzio, Giambattista, 152
Goldberg, H., 250
Gómez Moreno, A., 30n, 103n, 234, 237
Gómez Moreno, M., 56n, 243
Gómez Muntané, M., 76n
Gómez Redondo, F., 257
Gómez Rubio, G., 199n, 265
Góngora, Luis de, 100
González, A., 248, 250, 255
González, Fernán, 117
González, J. R., 254
González, T., 236
González Argüelles, E. R., 253
González Cañal, R., 199n, 265
González Cuenca, J., 59n, 62n, 65n, 67n-68n, 72n, 93n, 97n-99n, 245, 247
González de Mendoza, Pedro, 17, 234
González Gonzalo, A. J., 254
González Iglesias, J. A., 27n, 236, 239-241, 243
González Llubera, I., 57n
González Núñez, J. A., 257
González Vega, F., 25n, 34n, 239
Goodman, A. E., 237
Gotor, J. L., 251
Grieve, P. E., 256
Groote, Geert, de, 119
Guazzelli, F., 263
Guevara, 62, 245
Guijarro Ceballos, J., 236, 238, 254, 260

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Guillén de Ávila, Diego, 23
Guillermo de Occam, 39
Gurza, E., 263
Gutiérrez de Cerezo, Andrés, 44, 241
Gutiérrez Galindo, M. A., 241
Gwara, J. J., 256, 258

Haebler, K., 235
Haro Cortés, M., 254
Hart, Th. R., 261
Hathaway, R. L., 245, 258
Heráclito, 208
Hermenegildo, A., 259-260
Hermes Trimegisto, 23
Hernández Alonso, C., 166, 257
Herrán Martínez de San Vicente, A., 234
Heusch, C., 265
Hillgarth, J. N., 233
Hinojo Andrés, G., 53n, 243
Hofmann, C., 116, 249
Huerta Calvo, J., 259
Hunter, W. F., 251
Hurtado, Luis, 154
Hurtado de Mendoza, Diego, 84

Iglesia, Y., 265
Iglesias Recuero, S., 248
Illades Aguiar, G., 264
Infantes, V., 247, 249, 265
Isabel I la Católica, reina de Castilla, 12-13, 15, 21, 29, 33, 48, 52-53, 73, 233
Ivarra, Martín, 46

Jiménez Calvente, T., 240
Jiménez de Cisneros, Francisco, cardenal, *véase* Cisneros, Francisco Jiménez de
Jiménez de Urrea, Pedro Manuel, 60, 159, 258
João III, rey de Portugal, 190
Juan II, rey de Aragón, 49, 51, 56, 77, 105, 110
Juan Manuel, 98
Julio II, papa, 176
Julio César, 55
Juvenal, Décimo Junio, 43
Juvenco, Cayo Vetio Aquilino, 36

Kagan, R.L., 234
Keates, L., 261
Kerkhof, M. P. A. M., 30n, 103n
Knapp, L., 244
Koffman, Cristóbal, 59
Köhler, E., 143, 143n
Kohut, K., 237
König, B., 255
Krye, J., 238

Labrador Herraiz, J. J., 76n
Lacarra, M. E., 255, 262, 264
Ladero Quesada, M. A., 233
Laird, P. R., 247
Lalomia, G., 256
Lapesa, R., 67n, 246
Laskaris, P., 251
Laspuertas, C., 254
Lawrance, J. N. H., 237, 243, 265
Lázaro Carreter, F., 11n
Le Gentil, P., 245

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Leaños, J., 257
León, Fray Luis de, 11, 11n-12n, 13
León X, papa, 176
Leonard, I. A., 254
Leto, Pomponio, 43
Lida de Malkiel, M. R., 201, 201n, 253, 257, 263
Lihani, J., 260
Lobato, M. L., 241
Lobera Serrano, F. J., 199n-200n, 263
Lope Blanch, J., 239
Lope, M. de, 260
López Castro, A., 262
López de Ayala, Pero, 137, 137n
López de Medina, Juan, Archidiácono de Almazán, 21
López de Mendoza, Íñigo, marqués de Santillana, 30n, 43, 103
López de Toro, J., 243
López Estrada, F., 26n, 61n, 236, 246
López Martínez, A. L., 258
López Morales, H., 259-262
López Moreda, S., 241
López-Ríos, S., 265
López Rueda, J., 240
López-Vidriero, M. L., 235
Lorenzo, J., 236
Lozano, C., 12n, 25n, 34n, 239
Lucas, evangelista, 123
Lucena, Juan de, 18-19, 226, 238
Lucía Megías, J. M., 253-256
Ludueña, Hernando de, 245
Luján, Pedro de, 154
Luna, Francisco de, 45
Luzón, Juan de, 60
Lynn, C., 240, 244
Mackay, A. I. K., 237
Macpherson, I. A, 243, 246, 250-251
Madrid, Francisco de, 24
Maestre Maestre, J. M., 237, 241, 244
Maestro, J. G., 265
Mancini, G., 254
Manrique, Gómez, 23
Manrique, Jorge, 64-65, 72
Manucio, Aldo, 39
Manuel I, rey de Portugal, 190
Manzanares, Fernando, 27
Maravall, J. A., 234, 237, 263
Marciales, M., 262
Margarit, Joan, 57, 244
Mariéjol, J. H., 240
Marín Pina, M. C., 252-256
Marineo Sículo, Lucio, 20, 43, 49-51, 53, 56, 196, 240, 244
Márquez Villanueva, F., 264
Martín, J. H., 263
Martín Abad, J., 235
Martín Baños, P. V., 241
Martín Fernández, M. A., 252
Martín Lalanda, J., 254
Martín Romero, J. J., 254
Martínez de Madrigal, Alfonso, el Tostado, 196
Martínez de Toledo, Alfonso, arcipreste de Talavera, 195
Martínez-Miller, O., 263
Mártir de Anguería, Pedro, 20, 43, 240
Masera, M., 248
Massoli, M., 123n-124n, 126n, 251
Mateo, evangelista, 123
Matoses, Pere Joan, 45-46
Matulka, B., 258
Maurizi, F., 260, 264
Maza, E., 233

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Mazzocchi, G., 63n, 128n, 245, 251
Mc Pheeters, D. W., 261
Mckendrick, M., 259
Médicis, Julio de, 182
Medina, Gonzalo de, 166
Mena, Juan de, 48, 59-60, 102-103, 103n, 133, 197, 200, 226
Mendia Vozzo, L., 257
Mendoza, Fray Iñigo de, 43, 60, 119-121, 123, 123-124, 123n-124n, 125, 128, 130, 251
Meneghetti, M. L., 143n
Menéndez Pelayo, M., 158, 158n, 159, 167-168, 200, 249, 254, 256, 258
Menéndez Pidal, R., 78, 78n, 106n, 116, 233, 248-249
Mérida Jiménez, R. M., 253
Merino Jerez, L., 241
Miaja de la Peña, M. T., 248, 255
Michael, I., 24n, 265
Michelena, I., 264
Miguel Martínez, E. de, 264
Milá y Fontanals, M., 249
Moll, J., 199n
Montesino, fray Ambrosio, 60, 119-122, 130-131, 251
Moraes, Francisco de, 154
Morales Blouin, E., 247
Moreno, M., 246
Moreno Castillo, E., 265
Morón Arroyo, C., 263
Morros, B., 246, 263
Mota, C., 200n, 263
Moya García, C., 234, 242
Murphy, J. J., 236
Museo, 40
Nader, H., 234-235
Navarra, Vicenç, 46
Navarrete, I., 242
Nebrija, Elio Antonio de, 12n, 21, 21n, 22, 25, 25n, 26-27, 29-31, 31n, 32, 32n, 33-34, 34n, 35-38, 40-42, 42n, 43-46, 48-50, 53-55, 57, 57n, 171-172, 196, 226, 235-238, 240, 242-243
Neri, S., 255
Niederehe, H. J., 238
Norti Guadalani, E., 133, 252
Norton, F. J., 235
Nucio, Martín, 96, 116
Núñez, Hernán, 39-41
Núñez, Nicolás, 96-98, 100-101, 197
Núñez Delgado, Pedro, 44, 241

Odriozola, A., 238
Olañeta, J. J. de, 259
Olesa, Jaume, 103-104
Olinger, P., 247
Olmedo, F. G., 239
O' Neill, J., 265
Orduna, J., 250
Orduña, G., 137n
Orsini, Giovanni Battista, cardenal, 23
Ovidio Nasón, Publio, 168

Padilla, Juan de, 122, 122n, 132-133, 133n, 252
Palencia, Alfonso de, 21, 24, 48-49, 52, 55, 57, 242-243
Pantoja Rivero, J. C., 254
Paolini, D., 266
Paredes, J., 245
Parker, J. H., 261

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Parrilla García, C., 164n, 246, 257-258
Pascual Barea, J., 237
Pattison, D. G., 265
Paz y Melia, A., 19n, 243
Pedraza Jiménez, F. B., 199n, 265
Pedro I el Cruel, rey de Castilla, 105, 117
Penna, M., 51n
Perea Rodríguez, P., 246
Pérez, J., 17n, 233, 235
Pérez Bosch, E., 247
Pérez de Guzmán, Fernán, 56
Pérez Lasheras, A., 241
Pérez Pascual, I., 246
Pérez Priego, M. A., 24n, 172n, 183n, 242, 259-261
Pérez Romero, M. del S., 241
Perotti, O., 238
Persio, Aulo Flaco, 35
Perugini, C., 258
Petrarca, Francesco, 30, 72-73, 196
Piacentini, G., 249
Piccolomini, Enea Silvio, 158-159, 167, 201, 257
Pierce, F., 253
Piñero Ramírez, P. M., 12, 21n, 29n, 239, 247-249, 251-252, 263
Pisani, Ugolino, 195
Place, E. B., 252, 259
Plauto, Tito Maccio, 182, 196
Plinio Cecilio Segundo, Gayo, 37, 43
Plutarco, Mestrio, 56
Pociña López, A. J., 262
Poliziano, Angelo, 36, 39
Pontón, G., 238, 241-242
Portela Silva, M. J., 235
Pradilla, Fernando de la, 44, 241
Prieto, A., 256-257
Prieto de la Iglesia, M. R., 264
Proaza, Alonso de, 199, 201
Profeti, M. G., 259
Prudencio, Aurelio Clemente, 36
Puerto, L., 255
Pulgar, Fernando del, 48-54, 54n, 57, 57n, 242

Quintiliano, Marco Fabio, 26
Quirós, 73, 98, 245

Rabil, A. Jr., 237
Rambaldo, A. M., 70n, 259
Ramos, R., 135n
Rank, J. R., 262
Ravasini, I., 245, 257
Reckert, S., 193n, 247, 261
Redondo, A., 235-236, 246
Reichenberger, K., 265
Rennert, H. A., 76n
Resina Rodrigues, M. I., 261
Révah, I. S., 261
Reyes Cano, R., 12n, 21n, 29n, 239
Riber, L., 240
Ribera, Páez de, 153
Ribot, L., 233
Rico, Francisco, 11n-12n, 21n-22n, 26n, 29n, 30, 31n-32n, 43n, 67n, 72, 72n, 73, 104n, 200n, 227, 227n, 237, 239-240, 246, 263
Río Nogueras, A. del, 254
Ríos, Amador de los, 133
Riquer, Martín de, 253
Rodado Ruiz, A. M., 245-246
Rodríguez, Hernán, 105
Rodríguez Cepeda, E., 246, 248, 250

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Rodríguez de Montalvo, Garci, 135, 135n
Rodríguez del Padrón, Juan, 102, 159, 162, 166n, 168, 257
Rodríguez Moñino, A., 59n, 65n, 72n, 76n, 244, 249, 253
Rodríguez-Puértolas, J., 122n, 124n, 130n, 132n, 251, 263
Rodríguez Velasco, J. D., 242, 252, 255
Roffé, M., 258
Rogers, E. R., 250
Rohland de Langbehn, R., 256-258
Rojas, Fernando de, 171, 187, 195-196, 200, 200n, 201-204, 207-208, 225-227, 262
Romeu Figueras, J., 75n, 247
Rosell, C., 52n
Rotterdam, Erasmo da, 36, 41, 208
Roubaud-Bénichou, S., 255
Round, N. G., 18n, 237
Rubio Fernández, L., 235
Ruiz Arzálluz, I., 200n, 228n, 263
Ruíz Casanova, J. F., 235, 258
Ruiz-Domènec, J. E., 252
Ruíz García, E., 235
Ruiz Pérez, P., 236-237
Rummel, E., 240
Russel, P. E., 18n, 24, 24n-25n, 235, 237, 262-263

Sá de Miranda, Francisco, 192
Sáenz-Badillos Pérez, A., 240
Sáinz de la Maza, C., 253
Sajonia, Ludolfo di, 119-120, 124, 131-132
Sales Dasí, E. J., 253-256
Salustio Crispo, Gayo, 55, 139
Salvador Miguel, N., 234, 242
Salvadó Recasens, J., 241
Samonà, Carmelo, 140n, 167, 167n, 211n, 218n, 226n, 256, 263
San Pedro, Diego de, 98, 119, 126, 126n, 127-129, 158n, 159, 161, 164, 169-170, 170n, 180, 197, 226, 251, 258
Sánchez, M., 255
Sánchez Alonso, B., 241, 243
Sánchez de Badajoz, Garci, 62, 70-71, 73, 98
Sánchez Romeralo, A., 247-248
Sánchez Salor, E., 241
Sánchez Sánchez-Serrano, A., 264
Santoja, G., 265
Saraiva, A. J., 261
Sarmati, E., 255
Scordilis Brownlee, M., 256
Sears, J. A., 257
Sedulio, 36, 45
Segura, Juan de, 159, 162, 165, 259
Senabre, R., 236
Séneca, Lucio Anneo, 195-196
Serés, G., 199n-200n, 257, 263
Serrata, Leonardo della, 195
Severin, D. Sh., 126n, 200n, 235, 245-246, 251, 257, 262, 264
Sevilla, Diego de, 102
Sharrer, H. L., 168n, 254
Shergold, N. D., 259
Sículo, Lucio Flaminio, 43
Sículo, Lucio Marineo, 20, 49, 51, 240, 244
Signes Codoñer, J., 240
Silva, Feliciano de, 154
Sisón, Daniel, 45
Sito Alba, M., 259

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Smolen, M. L., 262
Snow, J. T., 251, 262, 264-265
Soberanas, A. J., 240
Sobrarias, Juan, 45, 241
Sócrates, 19
Sosa, G. S., 235
Soto Rábanos, J. M., 242
Stamm, J. R., 264
Stathatos, C. C., 259-261
Stegagno Picchio, L., 261
Steunou, J., 244
Suárez Fernández, Luis, 233-234
Sullivan H., 260
Surtz, R. E., 259
Szertics, J., 250

Tácito, Marco Claudio, 55
Tafur, Pero, 102
Talavera, Hernando de, 17, 21, 131, 234
Tate, Robert B., 47, 47n, 51, 56, 56n-57n, 241-244
Taylor, B., 238-239
Temprano, J. C., 260
Terencio Afro, Publio, 182, 196
Terracini, L., 25, 25n, 26, 26n, 236
Teyssier, P., 262
Thomas, H., 254
Timoneda, Joan, 116
Tito Livio, 54-55, 139
Tollis, F., 239
Tomás, santo, 132
Tomassetti, I., 248
Torner, E. M., 247
Torner, Francesc, 45
Toro Pascua, M. I., 246
Torrellas, Pere, 162, 166
Torres, Pedro de, 44
Torres Naharro, Bartolomé de, 74, 177, 182-183, 183n, 185, 187-189, 192, 245, 260
Tovar, Juan Partenio, 45
Trebisonda, Jorge de, 26, 54-55
Trotter, G. D., 262

Usunáriz, J. M., 265

Val, J. del, 259
Valdeón Baruque, J., 233-234, 238
Valdés, Juan de, 151, 151n
Valera, Diego de, 51, 51n, 52, 54, 242
Valerio Máximo, 56
Valero Moreno, J. M., 260
Valla, Lorenzo, 30, 34, 41
Valldaura, Crespí de, 73
Vargas Díaz-Toledo, A., 254
Varvaro, Alberto, 140n, 211n
Vásquez, Juan, 76, 76n
Vázquez, Francisco, 154
Vázquez Recio, N., 250
Vega, Félix Lope de, 86, 100, 192
Vega, Garcilaso de la, 13, 71, 73-74
Vega García-Ferrer, Mª. J., 234
Vera Bustamante, F., 241
Vergara, Juan de, 41
Vergerio, Pietro Paolo, 201
Vicens Vives, Jaume, 234
Vicente, Gil, 179, 189-191, 191n, 192, 261
Vicente, Luis, 190
Vigier, F., 258
Villalba Ruiz de Toledo, F. J., 234
Villar, M., 245

RBA MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

Villedieu, Alejandro de, 30, 46
Villena, Enrique, 226
Virgilio Marón, Publio, 12n, 35
Vivero, Luis de, vizconde de Altamira, 62, 245
Vries, H. de, 252

Walde Moheno, L. von der, 258
Waldron, T. P., 261
Waley, P., 257
Webber, R. H., 250
Weber de Kurlat, F., 253
Weiner, J., 251
Weiss, J., 236, 246
Weissberger, B. F., 234
Whinnom, Keith, 121, 121n, 125, 125n-126n, 158, 158n, 160, 160n, 169n-170n, 246, 251, 256, 258, 265
Williamson, E., 148, 148n, 153
Wolf, F. J., 116, 249

Ynduráin, Domingo, 236, 238

Zamora Vicente, A., 261
Zatti, S., 140n
Zimic, S., 260-261
Zúñiga, Juan de, 32, 35

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

ESTA EDICIÓN DE
La literatura en tiempos de los Reyes Católicos
DE ANTONIO GARGANO
SE HA TERMINADO DE IMPRIMIR
A FINALES DE FEBRERO DE 2012.

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT

RBA. MATERIAL PROTEGIDO POR COPYRIGHT