



**Francisco Rico Manrique**

## **Estudios de literatura y otras cosas**

A la memoria de mi padre,  
y para su hijo el pequeño

Índice

Prólogo

- I -

Un poema de Gautier de Châtillon: fuente, forma y

- sentido de *Versa est in luctum*
- II -  
Entre el códice y el libro  
Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV
  - III -  
«Por aver mantenencia»  
El aristotelismo heterodoxo en el Libro de buen amor
  - IV -  
Crítica del texto y modelos de cultura en el Prólogo general de don Juan Manuel
  - V -  
Prólogos al Canzoniere  
(*Rerum vulgarium fragmenta*, I-III)
  - VI -  
Petrarca y el «humanismo catalán»
  - VII -  
El nuevo mundo de Nebrija y Colón  
Notas sobre la geografía humanística en España y el contexto intelectual del descubrimiento de América
  - VIII -  
El destierro del verso agudo  
Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento
  - IX -  
«Metafísico estáis» (y el sentido de los clásicos)
- Índice

## Prólogo

Hubo un tiempo en que la vida de un estudioso francés giraba entera en torno a la thèse de doctorado. (Todo acabó acaso el día de 1973 en que Julia Kristeva se presentó a defender la suya: según la inmarcesible crónica de *Le Monde*, «On attendait Bellone, on vit paraître Aphrodite»). Una carrera y un prestigio pasan necesariamente en Italia por una edición crítica. Ni una ni muchas, por el contrario, bastan en los Estados Unidos para conseguir la cátedra: «This is not a book», razonará el/la chairperson. Al otro lado del mar, hasta hace unos años, en las facultades de letras «a book» eran cinco capítulos (introducción, close readings, inferencias selectas) primordialmente de crítica literaria; hoy ha de pretender, pongamos, «to apply Michel Foucault's work to the novel and to look at the genre as a discursive practice». Creo saber que en las viejas universidades de la Gran Bretaña aún sigue juzgándose un tanto pretencioso publicar un libro, o cuando menos tiende a pensarse que el autor carece de talento para escribir un artículo...

Yo he cometido tesis (que duermen el sueño a pierna suelta de los pecadores), ediciones, libros (y hasta algún book), artículos..., y confieso no haber tenido nunca ideas firmes (tampoco) sobre la jerarquía y

dignidad de cada especie. Cuando una cuestión me ha atraído, le he dado, si podía, el tratamiento, las dimensiones y la forma que me parecían imprescindibles para hacerle justicia. En cambio, sí he tenido, y muy firme, la conciencia de que en la filología y en la historia existen géneros (deseablemente literarios) menos variados pero entre sí no menos dispares que en la creación: géneros cuyas exigencias propias llegan a determinar no ya la presentación, sino (como tenemos entendido los lectores de física recreativa) la entidad misma del tema abordado. Así, en la obra maestra del hispanismo, Marcel Bataillon hizo bien en buscar la huella de Erasmo incluso debajo de las piedras, donde no podía estar, porque una tesis, el mismo nombre lo dice, tiene la obligación de ser tendenciosa. Pero la perspectiva de Erasmo y España no puede aplicarse a un libro, digamos, sobre las lecturas de Cervantes, pues ahí se trata de cribar hipótesis y hechos, con enfoque de detalle, y las interpretaciones que son válidas, por encima de puntos discutibles, para un panorama amplio resultan gravemente distorsionadoras en un campo reducido.

10

No es caso de entrar ahora en la poética de los géneros eruditos. Las divagaciones anteriores vienen a parar en la simple constatación de que el módulo, molde o modelo fundamental en las humanidades es la variedad que consiste en rigor en una monografía breve y en el gremio llamamos «artículo». La inmensa mayoría de las novedades (buenas o malas) que se nos proponen en ese terreno no aparecen como tesis, ediciones ni libros, sino como artículos de revista, tomo de homenaje, actas de congreso... Personalmente opino que es un formato estupendo. Un libro, un libro de veras, difícilmente puede no ser un ensayo: un asunto con la envergadura suficiente para pedir un libro contiene por fuerza tantas facetas, y tan complejas, que sólo cabe mostrarlas a través de una meditada selección de hechos sugestivos. En contraste, en el artículo hay que acotar una materia lo bastante significativa para que no se quede en mera ristra de datos y lo bastante restringida para dejarse considerar en todos sus aspectos relevantes.

A quien comparta esas impresiones mías, probablemente le sorprenderá también que sea tan parva la doctrina expresa sobre el carácter y los requisitos del género 'artículo'. Cualquier Student's writing guide o Come si fa un tema in classe da óptimas recomendaciones sobre la manera de disponer un trabajo. Pero si uno quiere ir un poco más allá de tales consejos, por otra parte desoídos generalmente por historiadores y filólogos, en seguida se le ocurren preguntas y más preguntas. Por ejemplo, cómo debe la conclusión (absolutamente inexcusable) desprenderse de un planteamiento y un nudo (mientras no tiene por qué ser así en la nota, que no en balde la difunta Revista de filología española, al igual que otras bien hechas, insertaba en sección independiente); cuándo y por qué el estilo de un artículo es o no es parte del argumento; hasta qué punto unas páginas que verosímilmente sólo leerá un puñado de especialistas han de escribirse en un lenguaje y con unos modos exclusivos de los especialistas; qué va en el cuerpo del texto y qué a pie de página...

Ya que antes no supe responderlas ni sacarles partido en la práctica, el haberme hecho de antiguo preguntas como éstas me ha servido ahora, cuando

Joaquín Palau me viene con la inexplicable idea de publicar en biblioteca propia algunos trabajos míos y comenzarla con una miscelánea, para darme un criterio con que elegir los artículos en cuestión y reunir aquí, pues, los que se me antojan menos indecorosos exponentes del género. Aparte, claro está, los ya agrupados en 11 Problemas del «Lazarillo», Figuras con paisaje o Texto y contextos, he dejado fuera los que destino a la refundición en libros propiamente dichos (en particular, El primer siglo de la literatura española, si Dios quiere, y El texto del «Quijote»), y todos los que discurren en torno a la obra latina de Petrarca, buena parte de los cuales, en concreto los dedicados al Secretum, están a su vez por salir en Italia en volumen a sé stante. «Prólogos al Canzoniere», que debiera asimismo acabar en libro, se ciñe en parte a la regla, porque trata del Petrarca vulgar, que he frecuentado poco, y en parte es la excepción que la confirma, y lo he incluido por razones que indico al principio de la correspondiente nota adicional. Por lo demás, no he buscado ni afinidad ni diversidad de temas y me he limitado a ordenar el conjunto en una secuencia vagamente cronológica. Con todo, el género es sólo el segundo común denominador de los estudios que siguen. El primero lo apunta más que lo enuncia el título. Estudios de literatura y otras cosas puede entenderse (mayormente si va en dos líneas, según predica la ortotipografía) como si aquí hubiera unos estudios de literatura y además otras cosas que no son estudios de literatura, o bien estudios de otras cosas que no son literatura. Yo quería decir que se trata de Estudios de literatura-y-otras-cosas, todas a un tiempo, pero, visto que los guiones eran repugnantes y nada se arreglaba poniendo y de otras cosas, he tenido que darme por vencido (mejor que renegar del castellano) y contentarme con una rúbrica vergonzantemente ambigua. Trabalenguas al margen, el punto de partida de mis quehaceres de aficionado (los otros son deberes de clase o pro pane lucrando) ha sido siempre la literatura, pero no la literatura a secas, no para encerrarme en una alcoba a solas con la literatura, sino para verla como un elemento más en el juego plural de la vida, de la historia. En ese sentido, sí que los presentes Estudios son una muestra especialmente puntual de mis curiosidades, porque todos ellos miran antes de nada a tender puentes entre unos textos o autores con una maciza base literaria y unas realidades, intelectuales o factuales, harto distintas de la literatura. He dejado los artículos sustancialmente tal como aparecieron o como se imprimieron en la última versión publicada, con sólo la corrección de erratas imprescindible. Eso quiere decir que se encontrarán ligeras inconsecuencias, en ocasiones no desprovistas de sentido. En «El destierro del verso agudo» se verá hendecasílabo; en «Metafísico 12estáis», endecasílabo. Hacia 1960 y pico, Martín de Riquer me mandó corregir unas pruebas del Boletín de la Real Academia de Buenas Letras, y al devolvérselas le señalé algunas dudas y observé con impávida suficiencia: «Yo escribo siempre hendecasílabo con hache, como María Rosa Lida». Y mi maestro, con la arcángelica sonrisa de inocencia que tantas torres ha arrumbado, me preguntó: «Y ¿dónde la ponen ustedes?». Uno tarda en aprender, pero a veces aprende. En cualquier caso, si no he mudado los contenidos originales no ha sido por fidelidad arqueológica (no soy tan, tan tonto ni vanidoso), sino más

bien para no traicionar los condicionamientos de cada pieza, escrita en un cierto momento, con los materiales y dentro de los horizontes que entonces tenía. Incluso he preferido mantener como «en prensa» trabajos hoy ya publicados; y cuando remitía de uno a otro de los estudios ahora yuxtapuestos, ni siquiera he añadido un discreto *vide infra* (o donde fuera). Por ahí, las necesarias actualizaciones bibliográficas o de otra índole, y, si resultaba oportuno, las indicaciones sobre la fortuna de mis propuestas, las he relegado sistemáticamente a un furgón de cola. Un trabajo con fecha se reescribe por entero (lo he hecho por ejemplo en *Texto y contextos*) o es más honrado no tocarlo, y apostillarlo, desde lejos, en apéndice. Nada quería menos que disfrazar de libro un volumen cuyo único interés, y cabe dudarlo, quizá esté precisamente en ser una silva de artículos de varia lección.

En la provincia de Barcelona,  
20 de julio del 2002

[13]

- I -

Un poema de Gautier de Châtillon: fuente, forma y sentido de *Versa est in luctum*

Leamos de nuevo el viejo poema de Gautier de Châtillon:

1    *Versa est in luctum  
      cythara Waltheri,  
      non quia se ductum  
      extra gregem cleri  
vel eiectum doleat  
aut abiecti lugeat  
      vilitatem morbi,  
sed quia considerat  
quod finis accelerat  
      improvisus orbi.*

1/2    *Libet intueri  
iudices ecclesie,  
quorum status hodie  
      peior est quam heri.*

2    *Umbra cum videmus*

valles operiri,  
proximo debemus  
noctem experiri;  
sed cum montes videris 5  
et colles cum ceteris  
rebus obscurari,  
nec fallis nec falleris,  
si mundo tunc asseris  
noctem dominari.

3 Per convalles nota  
laicos exleges,  
notos turpi nota  
principes et reges,  
quos pari iudicio 5  
luxus et ambitio  
quasi nox obscurat,  
quos celestis ulcio  
bisacuto gladio  
perdere maturat.

4 Restat ut per montes  
figurate notes  
scripturarum fontes,  
Christi sacerdotes,  
colles dicti mystice, 5  
eo quod in vertice  
Syon constituti  
mundo sunt pro speculo,  
si legis oraculo  
vellent non abuti.

5 Iubent nostri colles  
dari cunct[a v]enium  
et preferri molles  
sanctitati senum;  
fit hereditarium 5  
Dei sanctuarium,  
et ad Christi dotes  
preponuntur hodie  
expertes scientie  
presulum nepotes.

5/6 Si rem bene notes,  
succedunt in vicium  
et in beneficium

terreni nepotes.

6 Veniat in brevi,  
Iensu, bone Deus,  
finis huius evi  
annus iubileus!  
Moriar, ne videam 5  
Antichristi frameam,  
cuius precessores  
iam non sani dogmatis  
stant in monte crismatis  
censuum censores!

14

La combinación de la auctoritas y la firma del autor, en el inicio, tiene una múltiple eficacia: «Versa est in luctum / cythara Waltheri...»<sup>1</sup> El eco bíblico fija un tono que quiere ser tan grave y emocionado como el contexto original (Job, XXX, 31: «Versa est in luctum cithara mea, et organum meum in vocem flentium»); y la mención de Gautier, inserta ahí, invita a contrastar el poema con las restantes obras del celeberrimo escritor («perstrepuuit modulis Gallia tota meis») y a reconocer una pieza especialmente enjundiosa. Por si fuera poco, la alusión a la «cythara» no refleja solo el pasaje de Job (con incitante ambigüedad, según veremos): responde también a esa conciencia del quehacer literario que más de una vez lleva a Gautier a nombrar el instrumento de la canción o de la sátira («mea tibia», «lingue calamus») <sup>2</sup> y a sugerir el alcance de unos versos representándose transfigurado en el acto de esgrimirlos («ego ventus turbinis..., ego quasi gladius...», «fungar vice cotis...»).<sup>3</sup>

Desde el arranque, pues, *Versa est in luctum* se nos ofrece como un producto singularmente digno de atención en el conjunto de la lírica de Gautier. En cierta medida, no le ha faltado resonancia en nuestro siglo, y, así, hoy puede leerse en numerosas antologías de los *Carmina Burana* o selecciones de poesía latina medieval. Pero me temo que las razones para incluirlo en tales florilegios no han sido siempre las más válidas, y en cualquier caso me sorprende la escasez de análisis que se le ha dedicado. Escasez y univocidad. Porque el poema pinta un cuadro de severa grandeza, bulle en motivos interesantes y despliega un sabio repertorio de procedimientos artísticos. La erudición, sin embargo, apenas lo ha contemplado sino desde una perspectiva anecdótica, no demasiado penetrante y casi reducida a la primera estrofa.

Verdad es que el mal viene de lejos. Una apostilla de Juan de Garlandia («Magister Gualterus, qui composuit *Alexandreida*, cum percuteretur a lepra, dixit: “*Versa est in luctum cythara mea*”, id est, *Gualteri gaudium*») <sup>4</sup> y las referencias de nuestro texto a una situación «*extra gregem cleri*» y a un «*abiectus morbus*» (1, 3-7) decidieron a F. Novati a identificar *Versa est in luctum* con «l'ultima poesia di Gualtiero di

Châtillon», redactada cuando «una turpe malattia» lo apartaba «dalla gerarchia sacerdotale, alla quale apparteneva».5 Desde entonces, ha sido habitual que el poema quedara relegado a la pobre condición de mero testimonio biográfico, en mejor o peor acuerdo con la antigua noticia que aseguraba que Gautier «flagello lepre castigatus ibidem [‘en Amiens’] vitam terminavit».6

16

Esa limitación de Versa est in luctum a un aspecto único, no obstante, es un pecado que lleva aneja la penitencia. Porque la pieza ni siquiera es aprovechable como testimonio biográfico sin una dosis elemental de crítica literaria. Para comprobarlo sucintamente, traduzcamos el incipit y recordemos la continuación.

«La cítara de Gautier se ha vuelto al duelo, no porque él se lamenta de haber dejado la grey del clero o haber sido arrojado de ella, ni tampoco porque llora la vileza de una abyecta enfermedad, sino porque considera que el final se acerca velozmente, sin que el mundo se dé cuenta» (1). Fijémonos en los jueces de la Iglesia, cada día peores (1/2). Cuando la sombra cubre los valles, sabemos que la noche está próxima; cuando los montes, las colinas, todas las cosas se oscurecen, no hay ya duda: la noche reina en el mundo (2). Entiéndase bien: los ‘valles’ son los príncipes y reyes que viven en las tinieblas del fausto y la codicia, sobre quienes pende la venganza de la espada celestial (3). En los ‘montes’ y ‘colinas’ ha de percibirse una figura de los sacerdotes, puestos en la cumbre de Sión para servir de luz y modelo, mientras no perviertan la ley divina (4). Pero las ‘colinas’ tienen hoy por norma la venalidad, la acepción de personas, el nepotismo, en detrimento de los ancianos y de los sabios (5): los sobrinos de los prelados heredan el vicio con el beneficio (5/6). ¡Venga pronto la consumación de los siglos! ¡Y ojalá muera el poeta, antes que asistir al advenimiento del Anticristo, cuyos precursores se han aposentado en el monte del Crisma, con falsa doctrina, sin ponderar más que las gabelas! (6)

17

Es comprensible que Juan de Garlandia, al destacar el principio del poema, imaginara al autor ‘azotado por la lepra’. La reminiscencia bíblica inducía (y hasta quizá indujo al propio Gautier) a proyectar sobre el escritor las circunstancias de Job: marginación y repugnante dolencia.7 Pero también cabe una lectura diametralmente opuesta. Justamente porque comienza con una cita literal,8 Gautier quiere precisar que con Job sólo comparte la seriedad del planto: él no ha caído en la aflicción por un infortunio personal -no se halla «extra gregem cleri», no padece ningún «abiectus morbus»-, sino por advertir la depravación ajena, anuncio del final de la ciudad terrena. Gautier, en suma, puede estar diciendo lo mismo que decía al lanzar otra invectiva contra idénticos escándalos:

Non, ut verum fatear,	loquor causa mei,
sed me cogit scribere	zelus domus Dei...9

Estrictamente, entonces, el eco de Job da pie a dos interpretaciones contradictorias de la primera estrofa: el texto nos obliga a preguntarnos si Gautier está o no está de hecho «extra gregem cleri» y herido de «abietus morbus». Ahora bien, el panorama de las coplas siguientes muestra al clero extraviado y corrompido: reo de una conducta impropia del lugar que usurpa «in vertice Syon», «in monte 18crismatis» (4, 6-7; 5, 8); y moralmente enfermo, en especial enfermo de simonía, la «lepra Syri» siempre combatida por Gautier,<sup>10</sup> el «Giezi reatus» tan proverbial,<sup>11</sup> que permitía tildar a los clérigos de «grex Gieziticus».<sup>12</sup>

El sentido oscilante, evasivo, de los versos iniciales no nos impide constatar la correlación de la primera estrofa y el resto de la pieza: al contrario, nos espolea a buscarla por diversos caminos. Nos enfrentamos con un juego calidoscópico de concordancias y discordancias entre el autor y el tema, entre el sujeto y el objeto («That was a way of putting it - not very satisfactory»). Toca al lector ir estableciendo las variadas correspondencias posibles... A mí, una me parece de sobresaliente intensidad: Gautier, fuera de la Iglesia 'oficial', enfermo de cuerpo, denuncia a quienes abusivamente siguen dentro de la Iglesia, enfermos de alma.<sup>13</sup> Para el uno y para los otros se pone el sol y se avecina el fin, culminación de la enfermedad de cada cual: el 19uno, consciente, llega a desear el «finis huius evi» y, antes, la propia muerte, para no presenciar el desenlace terrible; los otros, ciegos, persisten en el vicio que apresurará la «Anticristi framea» y, en seguida, el «finis improvisus orbi» (1 y 6).

Así, si los apuntes autobiográficos del incipit se entienden como reales (más incluso: si son reales y en tanto reales se introducen), por lo menos resulta patente que cumplen una función simbólica en la organización de la obra. Pero, por la misma evidencia de esa función simbólica, nada debiera extrañarnos que Gautier hubiera enunciado en la primera estrofa una serie 'abierta' de hipotéticas desdichas personales<sup>14</sup> para construir un marco deliberadamente ambiguo entre la verdad y la ficción, capaz de insinuar, por ende, una rica gama de convergencias y divergencias entre el poeta y el ámbito del poema.<sup>15</sup>

Una sola consecuencia creo lícito extraer de las observaciones anteriores: la utilización de *Versa est in luctum* para trazar la biografía de Gautier exige un mínimo approach a la pieza en tanto poesía, pura y 20 simplemente poesía. El enfoque estrictamente literario, si en ocasiones aconseja renunciar a presuntas certezas, permite otras veces resolver las cuestiones planteadas por una erudición no demasiado sensible a los valores artísticos.<sup>16</sup> Por ejemplo: pese a ciertas sugerencias al propósito, nada inclina a pensar que nuestro texto se ha conservado incompleto. Para no recoger sino indicios formales, en efecto, la simetría del poema prohíbe conjeturar que faltan estrofas o estribillos,<sup>17</sup> o que los estribillos están desplazados.<sup>18</sup> No puede ser casual, así, que en 1, 2 y 3 las dos parejas de heptasílabos rimen entre sí,<sup>19</sup> mientras en 4, 5 y 6 cada una de ellas tiene fisonomía autónoma: vale decir, no se debe al azar que el cambio de esquema ocurra exactamente en el medio de la composición, dividiéndola en dos partes en pendant. Por otro lado, los estribillos

ocupan situaciones rigurosamente paralelas: entre las dos primeras y entre las dos últimas coplas. El dato bastaría para rechazar la propuesta de colocar 1/2 detrás de 4 (cf. n. 18). Pero además sucede que tanto 1/2 como 5/6 muestran claros enlaces con la estrofa o las estrofas contiguas. Así, en 1/2, las rimas 21en -eri establecen un vínculo con 1, 2, 4, y, menos ceñidamente, con 2, 2, 4, 5, etc. En 5/6 (al margen de otros factores de engarce),<sup>20</sup> notes y nepotes, con la insistencia en repetir no solo la rima y la palabra final de 5 (y de 4, 2), sino también la asonancia o-e tan predominante en 4 y 5 (en donde se produce la variación del esquema estrófico), marcan ostensiblemente el término de una sección del poema. A decir verdad, 1/2 y 5/6 no son 'estribillos' convencionales (de ahí que yo no los haya numerado convencionalmente): 1/2 señala una transición, 5/6 subraya una conclusión,<sup>21</sup> y ambos, de tal modo, delimitan un núcleo textual y modelan decisivamente la estructura de *Versa est in luctum*.

Ese núcleo, según es obvio, está constituido por la presentación y la glosa de un impresionante paisaje alegórico. La noche del fin de los tiempos se cierne sobre la tierra: la obscuridad se adueña primero de los valles que son los magnates laicos, luego de los montes y las colinas del sacerdocio. Gautier explica la figura con tan buenas maneras de exegeta (o predicador),<sup>22</sup> que se creería que practica una *enarratio* de la Sagrada Escritura. Desde luego, los materiales del poema tienen un acusado sabor bíblico. Strecker, a propósito de 4, 6-8, remitió a los Salmos (II, 6) y a Mateo (V, 14),<sup>23</sup> pero no pasó de ahí. <sup>22</sup>Sin embargo, no hubiera sido ocioso señalar que la tríada formada por «montes», «colles» y «valles» es frecuente en los libros proféticos<sup>24</sup> (¿habrá que ponderar la coloración profética de nuestro texto?), donde alguna vez se explanó en términos no enteramente disímiles a los de Gautier,<sup>25</sup> cuyo espléndido don para forjar imágenes podía perfectamente concertarla con el «sol obscurabitur» evangélico (Mateo, XXIV, 29) y tantos otros pasajes afines. No obstante, no fue Gautier quien concibió el motivo central en *Versa est in luctum*. Al componer la canción, Gautier sin duda tenía ante los ojos un libro hartamente difundido en la época: el *Opus imperfectum in Matthaeum*, por entonces tan unánime cuanto equivocadamente atribuido a San Juan Crisóstomo.<sup>26</sup> Ahí, en la homilía sobre la parábola de los jornaleros llamados a la viña (Mateo, XX, 1-16), uno de los fragmentos bíblicos más populares (y mejor elaborados por Gautier),<sup>27</sup> se encuentra justamente la que expertos medievalistas, leyéndola en *Versa est in luctum*, han calificado de «allegoria abbastanza nuova e grandiosa»,<sup>28</sup> de «originelles Bild». <sup>29</sup>Vivimos -comenta el Pseudo-Crisóstomo- no <sup>23</sup>ya en la hora undécima de los últimos braceros contratados por el amo de la viña («hora undecima gentes intellige»), sino en una hora aun más tardía, «in novissima mundi margine»:

In duodecima hora sumus. Unde putas quia candor iustitiae iam recessit de mundo et sol radios gratiarum suarum in se colligens revocavit et totam terram nigredo iniquitatum vel mendaciorum quasi nox fusca cooperuit, nisi quia iam et ipsa duodecima hora finiatur? Ubique tenebras vides et dubitas diem transisse? Prius etenim in vallibus fit obscuritas, die declinante ad occasum. Quando ergo colles videris obscurari, quis dubitat quin iam nox est? Sic primum

in saecularibus et laicis Christianis incipit praevalere obscuritas peccatorum. Nunc autem quando iam vides quod sacerdotes positos in summo vertice spiritualium dignitatum, qui montes et colles dicuntur, apprehenderit iniquitas tenebrosa, quomodo dubitetur quia finis est mundi?<sup>30</sup>

Naturalmente, Gautier recrea y perfila los elementos del modelo, y no siempre con la libertad ‘poética’ que muchos tenderían a dar por supuesta: de hecho, el fragmento en prosa bosqueja la visión de un modo más impresionista, más disperso, mientras el poema prefiere una disposición impecablemente ordenada. Baste un cotejo:

sed cum montes videris  
et colles cum ceteris  
    rebus obscurari,  
nec fallis nec falleris,  
si mundo tunc asseris  
    noctem dominari.

(2, 5-10)

Quando ergo colles videris obscurari, quis dubitat quin iam nox est?

Gautier, sin perder la fluidez y el encanto rítmico de la dicción, ha seguido la fuente con curiosa fidelidad. Pero, a la par, ha concentrado con precisión lógica factores revueltos en el texto del Pseudo-Crisóstomo: el «ubique tenebras vides...» del principio y la rezagada mención de los «montes» se han unido y escalonado en el «cum montes videris et colles cum ceteris rebus...»; y los machacones «unde putas...?», «dubitas...?», «quis dubitat...?», «quomodo dubitabitur...?» se han resumido en el tajante «nec fallis nec falleris, si... asseris...». Por lo demás, ni que decir tiene que Gautier ha sacado al préstamo el máximo partido. En el *Opus imperfectum in Matthaeum*, la alegoría se nos ofrece con elocuencia caldeada por la pasión; en *Versa est in luctum*, brinda uno de los ejes primordiales para el juego de concordancias entre el poeta y el tema. Por ahí, verosímilmente, Gautier ha dado inédita energía a un antiguo lugar común. E. R. Curtius rastreó la amplia fortuna medieval de un «tópico de la conclusión» (*Schlussstopos*): ‘debemos terminar, porque se hace de noche’. Es el tópico, recuerda Curtius, que cierra magistralmente la égloga primera de Virgilio («... maioresque cadunt altis de montibus umbrae») o, de modo «sehr kunstvoll», la *Alexandreis*, la trabajada epopeya de nuestro Gautier.<sup>31</sup> Ahora, todo *Versa est in luctum* nos habla de conclusión y puesta del sol: se acaba el día, se acaba el mundo y, al acabar el poema, el poeta revela el deseo de acabar él también («Moriar!»).<sup>32</sup> Las fuentes y las tradiciones cobran peculiar sonido en la

«cythara Waltheri».

Pero la seguridad de que el núcleo alegórico de *Versa est in luctum* procede del Pseudo-Crisóstomo nos autoriza a preguntarnos si la pieza no tendrá otras deudas menos inmediatamente manifiestas con el mismo capítulo del *Opus imperfectum*. La respuesta, creo, habrá de ser positiva: Gautier no sólo desarrolló una imagen atractiva, sino también encontró inspiración en varios hilos conductores de la homilía. Veamos únicamente los principales.

El señor de la viña -relataba el Evangelio- fue contratando a diversas horas del día a los obreros que estaban desocupados en la plaza del mercado, «in foro». El señor -aclara el Pseudo-Crisóstomo- es Cristo. La viña es la justicia («vinea enim est iustitia»), de cuyo cultivo deberemos dar cuenta con tanta mayor exigencia cuanto que nos hallamos más cercanos al fin del mundo, «in duodecima hora» (y no se nos tratará con la benevolencia que a los hombres de las edades pasadas). La plaza, el «forum», es precisamente el mundo, donde todo está en venta y donde todos practican el engaño. «Fuge ergo forum, ut nec patiaris fraudem, nec facias!». Mas para cultivar la justicia, para huir del «forum», conviene no descuidar que se aproxima el fin del mundo: «Quia magna nobis est virtus ad faciendam iustitiam, cognoscere non oportet prope esse finem mundi». Y no es fácil descuidarlo ante el panorama que contemplamos: «nunc autem mundus senescens omnibus adversitatibus premitur...».33

Pues bien, *Versa est in luctum* progresa según unas pautas muy similares. Tras orquestrar un provocativo preludeo, Gautier entra en materia, en 1/2, 2, llamando la atención sobre los «iudices ecclesie». Desde ahí, las alusiones a la perversión de la justicia, de la ley, van dibujando una línea de unidad, trenzada con los motivos de la noche que se adensa, el «hodie» peor que el ayer, la inminencia del «finis huius evi». No en balde los laicos se caracterizan precisamente como «exleges», entenebrecidos «pari iudicio» por el lujo y la ambición (y avocados a la «ulcio» divina). No en balde el pecado de los sacerdotes consiste en estragar el «legis oraculum», promulgar torcidos preceptos («Iubent...», 5, 1-2), sustituir la equidad por el nepotismo... No en balde el «finis» se acerca igualmente «improvisus» para laicos y sacerdotes.

En seguida puntualizaré un par de aspectos, pero pienso que la mera confrontación de las síntesis anteriores es suficiente para transparentar unas coincidencias considerables. Sin embargo, la relación de dependencia, globalmente, quizá no se nos impusiera, de no tener la certeza de que Gautier tomó del *Opus imperfectum* la figura central del poema. Aun más: amén de ciertos grandes rasgos y la concreta alegoría en cuestión, Gautier calcó a la homilía un significativo detalle de concepto y lenguaje.

Significativo, estimo, menos por confirmar el recurso al Pseudo-Crisóstomo que por ayudarnos a restablecer la lectura correcta de un lugar importante.

En efecto, en el manuscrito, la estrofa 5 se abre con dos versos intrigantes: «Iubent nostri colles / dari cunctis fenum...». Ese ‘collium iussum’, la prescripción de las jerarquías eclesiásticas, ha parecido tan misterioso, que ha llegado a achacarse al autor la intención de denotar un contenido que más bien corresponde a nuestra incapacidad de comprender el texto tal como está: «dari cunctis fenum» equivaldría a ‘hacer algo sin

sentido', 'hacer un disparate' (etwas Unsinniges tun).<sup>34</sup> Con todo, va casi para un siglo que L. Ehrental, invocando el paralelo de otra magnífica invectiva de Gautier («Ut iam loquar inamenum, 26/ sanctum crisma datur venum...»),<sup>35</sup> propuso una enmienda bien encaminada: «dari cunctis venum...». Strecker y Schumann objetaron razonablemente que la oración quedaba trunca, «ohne Objekt»,<sup>36</sup> y presumo que evidentes dificultades paleográficas les disuadieron de arriesgar una conjetura por el estilo de «dari crisma venum» o «dari Christum venum» (aquí, al arrimo del célebre «Christum vendunt hodie» de nuestro poeta).<sup>37</sup>

Pero los vínculos de *Versa est in luctum* y el sermón del Pseudo-Crisóstomo nos permiten efectuar una corrección con todas las garantías requeridas: «dari cuncta venum». Ciertamente, al dilucidar qué designa el «forum» de la parábola evangélica, el *Opus imperfectum in Matthaëum* escribe:

Forum est iste mundus, ubi omnia venalia sunt. Sicut enim proprium est fori ut omnia illic venundentur et emantur, et invicem se circumveniant ementes et vendentes, sic in hoc mundo omnes vendendo et emendo vivunt et invicem sibi fraudem facientes vitam suam sustentant. Inter emptores autem et venditores accipe tibi omnes divitias et honores saeculi huius, quae et ipsae nihilominus et venduntur et emuntur, et omnis quaestus eorum eorum in venditione seu mercatione consistit. Fuge ergo forum, ut nec patiaris fraudem, nec facias.

27

Gautier, entonces, convirtió el «omnia illic venundentur» del Pseudo-Crisóstomo en «dari cuncta venum». Es probable que al elegir precisamente esa formulación le rondaran por la cabeza unos sabidos versos de Claudiano (*I In Rufinum*, 176-180):

Ut longum permensus iter ductusque maligno  
stamine fatorum claram subrepsit in aulam,  
ilicet ambitio nasci, discedere rectum,  
venum cuncta dari; profert arcana, clientes  
fallit et ambitos a principe vendit honores.

Pues los versos pertenecen al «catalogue of Rufinus' crimes and vices» que la generación de Gautier apreció como descripción ideal del «type of sinful man»<sup>39</sup> y que el propio Gautier explotó generosamente no solo en la *Alexandreis*, sino sobre todo en *Dum contempler animo*,<sup>40</sup> poema tan acorde con *Versa est in luctum*, que Strecker no vaciló en ponerlos contiguos.

Una vez restaurada la lección primitiva, «dari cuncta venum», identificamos al punto el tema favorito de Gautier. Ceñidamente lo compendia, por ejemplo, *Licet eger cum egrotis*, como sustento general de la aplicación específica que ya conocemos («sanctum crisma datur venum») y arropado por la proclamación de que el enfermo de «lepra» simoníaca no debiera tener sitio en el templo del Señor:

Donum Dei non donatur,  
nisi gratis conferatur;  
lepra Syri vulneratur.  
Quem sic ambit ambitus,  
idolorum servitus,  
templo Sancti Spiritus  
non compaginatur.<sup>41</sup>

28

A esa luz advertimos mejor cuál es fundamentalmente el «legis oraculum» (4, 10) que vuelve del revés el alto clero: «Gratis accepistis, gratis date» (Mateo, X, 8).<sup>42</sup> Cuando las «colinas» preceptúan «dari cuncta venum», cuando desdeñan las «Christi dotes», están trastornando el mandato de Jesús... Un imitador de Gautier, entre muchos, reiteraba también la noción con palabras que vale la pena transcribir ahora:

Heu! quamobrem non attendunt  
quod sic Christi bona vendunt,  
quae praecepit Deus dari  
gratis et non venumdari?<sup>43</sup>

Y el propio maestro subrayó alguna vez la idea en términos que nos remiten a la fuente de *Versa est in luctum*:

Templum Dei violat      ordo prelatorum...  
per quos dona spiritus      fiunt vile forum.<sup>44</sup>

Porque bueno será no olvidar que el «dari cuncta venum» nace del «omnia illic venumdentur» que el *Opus imperfectum* incluye en la glosa de la voz «forum». Ni desdeñemos la exhortación que en ella se lee: «Fuge ergo forum!». Los vericuetos de la creación son inaprensibles; pero ese aviso ¿no pudo incitar a Gautier a retratarse equívocamente, en la primera estrofa, desde una atalaya marginal, como un outsider quizá «extra gregem cleri»?

Así, *Versa est in luctum* se nos ofrece tejido de reminiscencias y sugerencias (seguras o probables) del Pseudo-Crisóstomo, trasladadas a los registros satíricos más gratos a Gautier<sup>45</sup> (y aun a todo el período),<sup>29</sup> al tiempo que exquisitamente reelaboradas. El leitmotiv de la «iustitia», abstracto en la homilía, se resalta en el poema encarnándolo en los «iudices ecclesie»; la mención genérica de la compra y venta de «honores saeculi huius» desemboca en una segunda parte (singularizada por la modificación del esquema estrófico) que se encrespa a propósito de las

dignidades eclesiásticas. En esa segunda parte, la imagen de la noche que avanza se acentúa con habilidad: los sacerdotes de Cristo, destinados a ser «lux mundi... supra montem posita» (cf. n. 23), espejos resplandecientes en la obscuridad,<sup>46</sup> contribuyen en realidad a aumentar las tinieblas. Con tal imagen ha fundido Gautier la admonición del *Opus imperfectum*, «cognoscere nos oportet prope esse finem mundi»: él conoce la proximidad del desenlace y, desde fuera, acusa a quienes, ‘intra gregem cleri’, viven en las sombras de la injusticia; uno y otros en vísperas de un fin, previsto y deseado o inesperado y temible, individual o universal. Pero no pretendo apurar las conexiones entre Gautier y el Pseudo-Crisóstomo, ni, por ende, analizar completamente *Versa est in luctum*. Me interesaba solo consignar la existencia del modelo y apuntar que Gautier conjugó sapientísimamente los préstamos ajenos y las aportaciones propias. Pues si algo hay indiscutible es la cuidadosa articulación del poema. Fácilmente se descubre ésta en las simetrías estructurales o en el entramado de apoyaturas fonéticas, del incipit («cythara Waltheri») al explicit («censuum censores»). La última estrofa, por ejemplo, anuda los hilos mayores de la pieza con una finura que en vano buscaremos en las versiones habituales del mecánico *Summationsschema*.<sup>47</sup> Por de pronto, Gautier retorna a la *impostazione* personal del comienzo, abandonando la aparente ‘objetividad’ didáctica («Libet intueri...», «Umbra cum videmus...», «Restat... ut notes...»).<sup>30</sup> Aparente, digo, porque el texto nunca se deja entender si no se repara en el juego de equivalencias entre el autor y el tema. No obstante, ahora, en la conclusión, el matiz personal se acrecienta. Las correspondencias con la primera copla pueden ser muy patentes («accelerat», «in brevi»; «finis... orbi», «finis huius evi») o más sutiles («morbus», «moriar»). Pero el tono gana siempre en emoción. Gautier ya no solo constata «in luctum», sino se apasiona e implora («Veniat...!», «Moriar!»), se constituye en protagonista mayormente implicado: si «accelerat» levantaba antes acta de un dato, «in brevi» mide la impaciencia del poeta; si Gautier conservaba la serenidad necesaria para «considerare» el penoso espectáculo del mundo, ahora prefiere no ver las calamidades que sin embargo quisiera inmediatas («ne videam...!»). En ese ámbito suenan los ecos de las otras áreas del poema. El anuncio de la venganza divina contra príncipes y reyes «bisacuto gladio» (3, 8-9) se equilibra con la mención de la «framea» del Anticristo («gladius... bis acutus, id est framea»),<sup>48</sup> mientras en el horizonte se augura la llegada de Jesús, evocado en tanto el Supremo Juez («Cum autem venerit Filius hominis...»).<sup>49</sup> Las referencias a la progresiva degradación de la justicia, a los depravados criterios de los jueces, confluyen en un verso particularmente denso, 6, 8 (donde «iam» enlaza con «peior quam heri» y donde «non sani dogmatis» recapitula todo el proceso de «legis oraculo... abuti»), y en una ácida insistencia verbal («censuum censores» se beneficia claramente de la acepción de «censor» como ‘juez’). Y, para no dejar cabos sueltos, Gautier elige el signo apocalíptico que mejor concertaba con los elementos de la alegoría expuesta en el poema: de tal manera, por presión de la imagen de los «montes», el evangélico «abominatio... stans in loco santo...» (Mateo, XXIV, 15)<sup>50</sup> se muda en un «stant in monte crismatis» (y no ignoramos que en época tan desastrosa

«sanctum crisma datur venum»).

Repito que no es mi intención embarcarme en el examen minucioso que *Versa est in luctum* merece en sí mismo, en el conjunto de la obra de Gautier y en el marco de su tradición. Pero, pues empecé con un caveat respecto a la rutinaria interpretación biográfica del poema, acabaré con otra apostilla en parejo sentido. La scholarship al uso tiende a explicar la génesis de nuestro texto como una proyección del ego del autor sobre el mundo: la amargura de la enfermedad y de la expulsión «extra gregem cleri» determinaría una amarga visión de la sociedad y de la Iglesia institucional. El descubrimiento de una fuente decisiva, sin embargo, no corrobora tal impresión. Podemos, si nos place, imaginar a un Gautier que agoniza por la lepra y a la vez repasa el *Opus imperfectum in Matthaeum*.<sup>51</sup> Aun así, queda en pie que el punto de partida para la concepción del desolado paisaje de un mundo en tinieblas es una lectura común entre los doctos y no una experiencia particular, por mucha originalidad y arte que el poeta prodigara al insertar el motivo del Pseudo-Crisóstomo en unas ambiguas coordenadas personales y al traducirlo a clave contemporánea. La crítica literaria, la perspectiva histórica y la ‘anticuada’ filología habrán de conciliarse para brindar, algún día, una explicación suficiente de *Versa est in luctum*.<sup>52</sup>

### 32

On Source, Meaning and Form in Walter of Châtillon’s «*Versa est in luctum*», Seminario de literatura medieval y humanística, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra (Barcelona), 1977, 28 pp., con dedicatoria «A Alberto Blecu»; versión española, corregida: «Un poema de Gautier de Châtillon: fuente, forma y sentido de *Versa est in luctum*», en *Études de Philologie Romane et d’Histoire Littéraire offertes à Jules Horrent*, ed. J. M. d’Heur y N. Cherubini, Lieja, 1980, pp. 365-378.

No tengo noticia de estudios de *Versa est in luctum* posteriores al mío, ni aun sé que en fecha reciente se hayan publicado trabajos de alguna envergadura sobre la lírica de Gautier, por más que sin duda se trata de una de las cimas de la poesía latina de la Edad Media. Peter Dronke, que ya había dado por buenas mis conclusiones (vid. arriba, n. 13), integrándolas en una brillante imagen de conjunto de los «Profane Elements in Literature», en *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. R. L. Benson y G. Constable, Cambridge, Mass., 1982, pp. 569-592 (luego en su libro *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations, 400-1500*, Roma, 1997, pp. 293-321), acaba de dedicar a Gautier unas excelentes páginas (276-280) en el capítulo «Il secolo XII» de *Letteratura latina medievale (secoli VI-XV). Un manuale*, ed. Claudio Leonardi, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Florencia, 2002, pp. 231-302. Una buena introducción a la obra de Gautier ofrece también F. Pejenaute Rubio, «Aproximación a la vida y a la obra de Gautier de Châtillon», *Archivum*, XXXIX-XL (1989-1990), pp. 395-420, y en el prólogo a una utilísima traducción anotada de la *Alexandreis*: *Alejandreida*, Madrid, 1998. B. K. Vollmann, *Carmina Burana. Texte und Übersetzungen...*, Frankfurt a. M., 1987, pp. 440-447 y 1110-1111, menciona mi «eindringende Interpretation des Gedichts», pero no la utiliza ni para la anotación ni

para la restauración del texto, y en 5, 2 lee «dari iunctis fenum» ‘dar heno a los allegados’, que es obviamente un rebuscado intento de oponer una solución original a una enmienda que Sebastiano Timpanaro, en carta personal (15 de octubre de 1977), juzgaba no ya «perfettamente convincente», sino «sicura». En el mismo sentido se expresó Michele Feo al reseñar generosamente la primera versión de mi ensayo, añadiéndole perspicaces comentarios, en los *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lett. e Filos.*, serie III, vol. IX:4 (1979), pp. 1823-1825; y otro tanto hace Enrique Montero Cartelle, ed., *Carmina Burana. Los poemas de amor*, Madrid, 2001, pp. 236-238. A la n. 26. El sermón castellano con un eco del mismo pasaje del Pseudo-Crisóstomo empleado por Gautier ha sido ejemplarmente editado por Pedro M. Cátedra, *Los sermones atribuidos a Pedro Marín*, Salamanca, 1990, pp. 85-105.

[33]

- II -

Entre el códice y el libro

Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV

I

La pluralidad de los contextos y la materialidad de los soportes determinan la sustancia de la obra medieval en una proporción que apenas tiene nada que ver con nuestra experiencia actual. Estamos acostumbrados a enfrentarnos con la literatura contemporánea en formatos y hechuras cambiantes, de la tirada para bibliófilos a la edición de bolsillo, sin que se nos pase por la cabeza que no nos las hayamos siempre con el mismo libro. Necesitamos, pues, hacer un cierto esfuerzo de acomodación mental para asimilar que una obra llegara en la Edad Media a estar tan vinculada al vehículo y a las circunstancias que la transmiten, que en rigor no pudiera ser considerada tal obra sino en una determinada presentación, y aun quizá, al igual que un cuadro o una escultura, en una plasmación única. (¿Reconocería Alfonso X como suyas unas *Cantigas de Santa María* en que palabras, música e imagen no constituyeran la unidad indivisible que son en el escurialense, o hasta qué punto asumiría don Juan Manuel la paternidad de un *Conde Lucanor* sin las «estorias» dispuestas a imitación de las *Cantigas*?). No menor necesitamos hacerlo, con perspectiva contraria y complementaria, para aceptar que en otros casos, pero por idénticas

razones, no sólo cada ejecución, sino también cada copia alcanzaba un estatuto superior al de mera reproducción y se constituía en texto con entidad propia.

Las versiones orales y las performances más complejas no nos son asequibles, por definición, pero nada más hacedero que comprobar la versatilidad de las copias. Nada tampoco más comprensible: cada copia no podía sino reflejar el impulso que le había dado origen, porque una obra en vulgar no se trasladaba si no era en respuesta al encargo de un aficionado o, más comúnmente, al gusto del mismo transcriptor, a quien, por el mero hecho de serlo, hemos de suponer singularmente interesado por la obra en cuestión, en condiciones en extremo similares a las del autor y, por ende, con suma libertad para <sup>34</sup>agrandarle, achicarle y enmendarle la plana. Ese principio, que dota a cada copia de una significativa individualidad, a menudo rige también, claro está, para el manuscrito que contiene las de varios textos: el códice adquiere una apariencia tan suya, tan peculiar, que difumina las fronteras entre las diversas obras que reúne y se impone a sí mismo como una unidad y un modelo.

Es dato bien conocido que una buena parte de la literatura medieval se ha conservado en manuscritos misceláneos. (Es decir, fundamentalmente, manuscritos que agavillan obras distintas y en general de dispar autoría, pero copiados por un mismo amanuense, en una misma oficina, por comisión de un mismo patrono... Para ahorrarnos distingos, pueden quedar aparte ahora los facticios y los formados por aluvión, a través de aportaciones independientes y separadas en el tiempo). En nuestro quehacer, nos tropezamos con ellos tan de continuo, que tal vez no caemos en la cuenta de que en la Antigüedad no circulaba sino «il libro unitario, costituito cioè da una sola opera (o da un solo libro) di un unico autore, ovvero (soprattutto dall'avvento della forma-codice in avanti) da più opere di uno stesso autore riunite in un corpus organico».<sup>53</sup> Los misceláneos nacen tardía y humildemente, por conveniencias y limitaciones prácticas; avanzan en la Italia goda manteniendo una «organicità assoluta dei testi contenuti», y solo se consolidan a costa de perderla, sea o no sea por culpa de los peregrinos Scotti: «il libro miscellaneo disorganico -concluye Armando Petrucci- finirà per costituire una delle maggiori novità della produzione libraria del secolo VIII».

Desde entonces, con mayor o menor intensidad, según las épocas y los ambientes, el manuscrito misceláneo fue el pan nuestro de cada día en la vida medieval. Pero las bibliotecas eran habitualmente paupérrimas, y los códices se leían y releían una y otra vez; la procedencia y la identidad de las obras que los componían no siempre estaban claras, y la individualidad ínsita a toda copia, según he apuntado, frecuentemente les prestaba rasgos comunes, comenzando por la grafía, la mise en page, la capitulación..., y prosiguiendo con Dios sabe cuántos factores del contenido. Era inevitable que un manuscrito misceláneo, orgánico o no orgánico, llegara a ofrecérseles a algunos con la <sup>35</sup>personalidad enteriza que modernamente nos parece característica del 'libro' y se les propusiera, por tanto, como dechado que remedar, no ya en otro códice mixto, sino en un libro intencionalmente uno e indiviso, pero con una construcción sui generis. Los mismos designios que alimentaron la

producción de misceláneos sin duda están en la raíz de no pocas obras que concilian la unidad en ciertos puntos con una innegable variedad en otros terrenos.

## II

Las letras romances documentan el fenómeno tenaz y expresivamente, pero las direcciones que tienden a prevalecer en el hispanismo suelen pasarlo por alto o, cuando lo vislumbran, descartarlo: el hincapié en la ‘crítica literaria’, en detrimento o con desconocimiento de la historia, lleva a abultar los aspectos que más fácilmente se sienten hoy como valores artísticos o se dejan registrar con enfoques pensados como intemporales (estructuras, funciones, modes, imágenes...), sin interrogarse sobre cómo se percibían en otras edades. Las modas del día hacen el resto. Así, cuando en un libro medieval convivan la unidad y la variedad a que acabo de aludir, el crítico, fatalmente, se inclinará siempre por realzar la primera y afirmará, con la Real Academia Española, «que solo hay un asunto o pensamiento principal, generador y lazo de unión de todo lo que en la obra ocurre, se dice o representa».

Últimamente ha sonado a anatema el juicio de Menéndez Pelayo sobre El caballero Zifar: «la composición de esta novela es extrañísima, y son tantos y tan heterogéneos los materiales que en ella entraron, no fundidos, sino yuxtapuestos, que puede considerarse como un espécimen de todos los géneros de ficción y aun de literatura doctrinal que hasta entonces se habían ensayado en Europa».54 Desde luego, el dictamen debe matizarse a más de un propósito, pero cuando menos habrá que conceder que las apreciaciones antiguas de la obra casan mejor con la opinión de don Marcelino que con la copiosa bibliografía reciente sobre la perfecta consonancia entre el todo y las partes del Zifar.55

36

Si algo subraya el preámbulo, en efecto, es que en la novela «ay muy buenos enxiemplos para se saber guardar ome de yerro..., e ay otras razones muchas de solaz en que puede ome tomar plazer». La glosa inmediata lo corrobora en términos tan rudimentarios y trillados como inequívocos: «Ca todo ome que trabajo quiere tomar para fazer alguna buena obra deve en ella entreponer a las vegadas algunas cosas de plazer e de solaz..., ca muy fuerte cosa es de sofrir el cuydado continuado, sy a las vezes non se diese el ome a plazer o algunt solaz...» (ms. de París, fols. 2v-3)56.

Desgarbadamente, no puede decirse más claro, sin embargo, que los «buenos enxiemplos» y las «razones ... de solaz», lo útil y lo dulce, por mucho que a la postre se ayuden entre sí «para fazer ... buena obra», pertenecen a dos órdenes de cosas manifiestamente distintos. Justo por el mismo camino va el prologuillo de la princeps sevillana. Para disculpar la ranciedad del Zifar, no pone de relieve sino la multiplicidad de bocados que promete: «porque unos gozan de la materia de la obra, otros de los enxemplos que en las tales obras se enxeren, e donayres, otros del subido

estilo de que es compuesta...».

No son análisis de gran hondura, admitámoslo, pero la cercanía al original les confiere una autoridad indiscutible. A hombres que discurrían así (y escuchaban el libro a trozos y a ratos sueltos)<sup>57</sup> nada les dirían los sutiles paralelismos y las insistencias minúsculas en que más de un crítico cifra hogaño la coherencia estructural del Zifar. Apegados al viejo «Interpone ... gaudia...», al campechano «Delectat varietas», ellos marcaban el acento en la diversidad de elementos, y a 371a diversidad fiaban el principal aliciente de la lectura. Como fuere, por cuanto aquí me ataño, la heterogeneidad de la novela es un hecho tangible, casi físico, y en ese rasgo estriba precisamente su más segura originalidad.

Es forzoso recordar, siquiera sea con la máxima brevedad, que la columna vertebral de la obra, el relato de las aventuras de Zifar y, luego, de Roboán, se sitúa en la familiarísima línea que nace del roman francés y desemboca en el libro de caballerías castellano modelado sobre el Amadís de Montalvo. A lo largo de ese eje, empero, la primera parte, «la vida y adversidades y prosperidades deste cavallero Cifar» (por aprovechar la división y titulación de un sensato paniaguado de Cromberger), sigue fundamentalmente «una de las leyendas piadosas más populares en la Edad Media, la de San Eustaquio o Plácido..., convirtiendo al Santo en caballero andante», con «carácter marcadísimo de novela bizantina», por cuanto los incidentes primordiales «se reducen a viajes, naufragios, piraterías, pérdidas de niños y reconocimiento de padres, hijos y esposos», mientras las empresas atribuidas a Zifar «no traspasan cierto límite que relativamente puede llamarse razonable» y «las descripciones de batallas son muy pálidas». <sup>58</sup> Con «las cavallerías y prosperidades del infante Roboán, su hijo», recortadas como tercera parte de la edición sevillana, «penetramos en un mundo enteramente distinto, en el mundo encantado, fantástico y lleno de prestigios en que se mueven los héroes del ciclo bretón», con el brillante colorido «de los cuentos de la Tabla Redonda», más notorias «reminiscencias de los poemas de la materia de Bretaña» y una densidad cortés y sentimental conspicuamente mayor. El segmento intermedio, segunda parte de la princeps, «en que la narración se interrumpe por completo, está dedicado a los castigos y documentos morales que el rey de Mentón daba a sus hijos» y básicamente procede a la letra de las Flores de filosofía, que, salpicadas de ejemplos y reforzadas con otros soportes doctrinales, se llevan cincuenta folios largos de los doscientos cortos (y sin miniaturas) del manuscrito madrileño.

38

Un repaso con otras miras recalcaría también otros puntos, añadiría abundantes detalles e introduciría infinitas gradaciones. Es santo y bueno debatir, verbigracia, si ese medio centenar de folios, y en general las «fablillas» y los «castigos» del resto del libro, mantienen con los percances y las empresas de Zifar y sus chicos el firme «lazo de unión» que postula the academy y exige la Real Academia. Pienso, personalmente, que no, que las concordancias temáticas y semánticas que sin duda pueden establecerse entre ambas series de ingredientes obedecen a la perspectiva de una ‘crítica literaria’ puramente abstracta, y no se corresponden con la experiencia real de la escritura ni de la lectura: el autor (o los

autores) y su público darían por descontado que «enxiemplos» y «solaz» (abrevio de nuevo la obviedad) convergían en un último sentido, pero no percibirían la convergencia como operante, eficaz, ni le otorgarían ningún valor o atractivo especial.<sup>59</sup> Por otro lado, entiendo asimismo que la yuxtaposición de esas dos series en una medida sin parangón en obras de similar esqueleto narrativo implica una enjundiosa voluntad de innovación dentro de la tradición caballeresca y explica notablemente tanto la conservación del Zifar manuscrito, frente al naufragio en que se fueron a pique el Amadís primitivo y sus cofrades, como la exigua fortuna, ahora contra el Amadís de 1500, que le fue deparada al impreso.

Con todo, son éstos problemas que en este momento sólo me conciernen de refilón. Si hablaba yo de una heterogeneidad palpable del Zifar, no era para proponer ninguna interpretación crítica, sino una hipótesis histórica. A mi juicio, resulta evidente que el escritor, los combine como los combine, mejor o peor avenidos, está manejando materiales sustancialmente diversos, cada uno con una prehistoria propia y una fisonomía peculiar, y disponiéndolos uno tras otro en 39 grandes bloques, cuyos componentes, en general, exhiben tanta analogía entre sí cuanto contraste frente a los que integran los otros núcleos.

Naturalmente, no faltan «castigos» en las porciones más narrativas, ecos bretones en las hazañas de Zifar, medida en las de Roboán, ni «fablillas» en todas; pero cada estadio discrepa tan abiertamente de los demás en trasfondo y carácter, que se comprende que haya podido hablarse de una obra «pluritextual»<sup>60</sup> y pensarse que en la forma conocida es producto de una refundición.<sup>61</sup> En cualquier caso, no se trata de un ir abrevándose ocasionalmente en las fuentes al alcance, sino de una composición deliberada por modelos y modos literarios sucesivos y distintos temática y formalmente. Los tres grandes dechados, «el hagiográfico caballeresco, el artúrico y el de los regimientos de príncipes»,<sup>62</sup> no habían corrido Europa sin aliarse, pero nunca, por cuanto recuerdo, a la escala y con la rotundidad del Zifar.

Pues bien, he aducido nuestra novela como posible respaldo de una hipótesis indemostrable: los códices misceláneos, formados por premeditada agregación de títulos más o menos afines pero independientes, están en el origen de buen número de libros de sentido en definitiva unitario que coinciden en no seguir los procedimientos compositivos corrientes en la Antigüedad, en la Edad Media o en ambas, pero cuya variedad a otros respectos tampoco condice con la tradición clásica ni con las maneras de taracea usuales después. La frecuencia 40 con que en la época se elaboraron misceláneos para disponer con la máxima economía de medios de una biblioteca de consulta esencial sobre determinados asuntos, primó a veces el 'códice' sobre el 'libro' como unidad significativa. La personalidad que cobraban los manuscritos en razón de su escasez y de su irremediable singularidad, en tanto los libros a menudo se desdibujaban en su marco, revueltos unos con otros, anónimos y anepigráficos, a pedazos, tuvo que potenciar a ojos de muchos la entidad del contenedor en perjuicio de los contenidos. De ahí, con variable intervención de otros acicates (la propia Biblia pudo ser uno, desde que las órdenes mendicantes la popularizaron en un solo volumen), ciertos libros por su misma naturaleza cortados de acuerdo con diferentes patrones, pero marcados todos por la

excepcional diversidad formal o de otra índole de sus elementos constitutivos; ciertos libros donde los vínculos comunes no encubren la anómala autonomía de los ingredientes, como si estuvieran fabricados antes por agregación que por aglutinación, y que por eso mismo se nos sugieren como ideados según el arquetipo inconsciente del código misceláneo, planeados según los mismos principios que informaban los códigos misceláneos.

La hipótesis me parece indemostrable, repito. Basada en la convicción de que los procesos materiales e intelectuales que afectan a realidades vecinas se comunican fácilmente de unas a otras, apunta a cosa tan inaprensible como una forma mentis de antes del repelón. Échale un galgo. Pero que no pueda probarse no quiere decir que sea improbable o que no se deje afianzar con datos que le den mayor verosimilitud. Los alrededores del Caballero Zifar nos brindan uno notablemente persuasivo, y además con excelentes cualidades para servir de guía en otras indagaciones.

Desde los días de H. Knust y J. Amador de los Ríos, se tiene noticia suficiente del código h-I-13 de la biblioteca de San Lorenzo de El Escorial, copiado cuando mediaba el siglo XIV. Bajo el rótulo de *Flos Sanctorum*, se congregan ahí sendas vidas de María Magdalena, Marta, la Egipciaca y Catalina, la historia De un cavallero Plácidas que fue después cristiano e ovo nonbre Eustacio, La estoria del rey Guillelme, El cuento muy fermoso del enperador Otas de Roma e de la infanta Florencia su fija e del buen cavallero Esmere, Un muy fermoso cuento de una santa enperatrís que ovo en Roma e de su castidad y, en fin, Un noble cuento del enperador Carlos Maynes e de la buena enperatrís Sevilla su mugier. El Cuento de una santa enperatrís se dice originariamente «de latín ... trasladado en francés e de francés 41en gallego» (fol. 99d); y si no están en el mismo caso, los demás relatos explotan con certeza difundidísimas fuentes francesas y rezuman leonesismos o, como sea, un fuerte sustrato occidental.<sup>63</sup>

Una descripción estrictamente argumental (y tan objetiva a nuestro propósito, que ni siquiera menciona el Zifar)<sup>64</sup> señala en primer término «a remarkable structural similarity among all these works. They are stories of characters who fall from a position of happiness (or at least non-suffering) to one of trial and tribulation caused by the separation of the character from his or her family... The separation of the main character from his familiar environment leads to a journey which forms the core of each story». Por otra parte, «two thematic groupings are obvious. Plácidas/Eustacio and Rey Guillelme are both tales related to the theme of “The Man Tried by Fate” and examples of the widely disseminated legend of Saint Eustace. Otas de Roma, Una santa enperatrís, and Carlos Maynes are variants of the “Calumniated Wife” tale type, which also enjoyed popularity in many different versions during the Middle Ages».

Cotejemos ese sumario del escurialense con uno de «la vida y adversidades y prosperidades deste caballero Cifar» que la edición de Cromberger deslinda justamente como «Primera parte» de la novela: «En todos los puntos capitales (peregrinación de un caballero con su mujer e hijos, pérdida y encuentro de la una y de los otros, aventuras paralelas del marido y de la mujer) conviene el Cifar con la leyenda de San Eustaquio..., pero la milagrosa intervención de la Virgen para libertar a

Grima de los marineros parece imitada de la Historia de una Santa Emperatriz que ovo en Roma» (Menéndez Pelayo), «del mismo modo que algunos detalles guardan semejanza con otros del Otas y del Carlos Maynes» (J. M. Cacho Blecua).

A buen conocedor... Incluso unos extractos por ese estilo hacen saltar a los ojos las semejanzas entre el códice y el libro, pero la similitud crece cuando se añade, con igual laconismo, que el Zifar incrementa el papel de la dama maltratada más allá del que habitualmente tiene en la leyenda de Eustaquio, pero en armonía con los tres últimos cuentos del manuscrito, y que las coincidencias no se dan sólo con la «Primera parte» de la novela, sino también en el diseño que se nos ofrece al contemplarla en relación con la «Tercera» (todavía según la princeps), en tanto «there is a progression in the ms. away from the religious saint's lives to the more secular romances» (Maier y Spaccarelli).

Tengo la impresión de que la bibliografía reciente no ha querido encarar el problema de las conexiones directas entre el Zifar y el escurialense, y tampoco yo estoy en condiciones de hacerlo. Todo indica que el códice, si no traduce otro «en gallego», castellaniza uno en leonés, asimismo perdido, que debe ponerse a principios del Trescientos (vid. n. 63). La persistencia en verter textos franceses denota un arquetipo en lengua de oíl y de contenido unitario, o bien una sola mano española en la selección de las piezas transpirenaicas. Así las cosas, ni las fechas más admisibles ni la plausibilidad del proceder invitan a pensar que el manuscrito fuera urdido por un entusiasta del Caballero de Dios, deseoso de gustar sin intermediarios los modelos de la obra admirada.

¿Qué nos queda, entonces? Uno diría que dos grandes interrogantes. Por un lado, ¿pudo ser el propio autor del Zifar quien lo compilara, lo pasara al castellano o lo transcribiera? El llorado John K. Walsh insinuó algo de ello con loable prudencia, al señalar que uno de los manierismos más estridentes del libro, el monótono empleo del galicismo ciertas, es a su vez corrientísimo en los relatos de El Escorial, mientras «in other novels of the period cierto will have the same function».65 Por otra parte, ¿acaso el autor (o refundidor) frecuentó el curioso florilegio en cuestión o alguno de sus antecedentes? Uno o varios estudios monográficos quizá consigan proporcionarnos la luz que ahora nos falta.

Sea como fuere, una respuesta afirmativa a cualquiera de esas dos preguntas, en cualquiera de sus versiones, equivaldría a una corroboración, parcial pero opino que convincente, de la hipótesis histórica que he propuesto: si incluso el núcleo mejor cohesionado del Zifar (y aun la obra toda, cuando se atiende al progreso de la narración desde los tonos hagiográficos «to the more secular romances») tiene en sus raíces un manuscrito como el Escurialense h-I-13, hay justas razones para sostener que los códices misceláneos pueden estar detrás de un cierto número de obras literarias romances compuestas por yuxtaposición de grandes elementos diversos entre sí en cuanto a forma, tradición o estilo. Por supuesto, bien podría ocurrir que ninguna de las dos recibiera nunca respuesta afirmativa o que la recibiera irrefutablemente negativa. No por ello la situación cambiaría demasiado: aun así, quedaría en pie que nuestro códice se confeccionó en virtud de una concienzuda selección de los mismos asuntos, motivos y maneras que la «Primera parte» del Caballero

Zifar espigó a su vez aplicadamente. La forma mentis que en esa «Primera parte» se identifica no pudo sino estar presente en la confección de las otras y en la concepción del conjunto.

### III

A lo largo de la baja Edad Media, el fenómeno aquí ilustrado con el Zifar tiene, creo, abundantes paralelos, concretados en formas obviamente tan varias como los propios manuscritos misceláneos y apoyados en prácticas y actitudes cambiantes con los tiempos. Un vistazo, obligadamente veloz, al entorno literario de nuestra novela puede servirnos para convalidar dentro de unas perspectivas más amplias las conclusiones alcanzadas y para sugerir algunas pautas tal vez útiles al estudio de los muchos casos que han de quedarse en el tintero.

Una cultura pobre en caudal de noticias y en materiales para producir los libros, pero a la par firmemente fundada en la auctoritas, por fuerza tuvo que favorecer todos los subgéneros del compendio y todas las técnicas del extracto,<sup>66</sup> para hacer accesibles y manejables las lecciones perennes cuya glosa constituía el camino y el objeto mismo del saber. Según la sociedad europea se hizo más próspera, según los conocimientos se multiplicaron al arrimo de Platón, Aristóteles y los árabes, y, muy especialmente, según el empleo del papel se generalizó para originales y copias, también la taracea y el resumen cuidadosamente <sup>44</sup>organizados fueron creciendo en dimensiones: de San Isidoro se pasó a Vicente de Beauvais, de las *summae sententiarum* a la *Summa theologica*, o, visto desde España, del Serviolus palentino al Prosodion de Gil de Zamora, del bestiario de Silos al *Liber de animalibus* de Pedro Gallego. Pero las circunstancias que hicieron posible que los libros bien articulados aumentaran en número y en envergadura estimularon igualmente el incremento de las meras compilaciones de fuentes primarias. Ahora era más fácil coleccionarlas y menos urgente seleccionarlas, sintetizarlas y concertar las sinopsis. En el mundo de la clerecía, los nuevos ricos podían ya permitirse una apacible laxitud en cuestiones de estructura.<sup>67</sup>

Al llegar a los códices, la tradición romance, tal como se plasma por excelencia en la literatura francesa, la literatura «clásica» de la <sup>45</sup>&#8594;

Edad Media, había sufrido también coerciones que la difusión del papel y la propicia coyuntura social superaron con espectacular fortuna.<sup>68</sup> Nadie ignora que los magros textos del siglo XII apenas han sobrevivido en fuentes coetáneas, y sólo nos han llegado, con inmenso acompañamiento posterior, gracias a la constitución desde los aledaños del 1300 «di grandi manoscritti antologici o ciclici raccoglienti alcuni le chansons de geste, altri i romanzi cortesi in couplets d'octosyllabes, altri ancora le opere edificanti o religiose, fabliaux e racconti allegri, liriche cortesi ('canzonieri'), e così via», unas veces reunidos con criterios de afinidad temática o formal y otras en las más estupendas mezcolanzas, «où l'on rencontre des romans, des fabliaux, des poèmes moraux, des pièces de

théâtre, où se mêlent le religieux, le profane, l'élégant, le trivial, voire l'obscène».69

En todos los estadios de la Edad Media existieron modalidades decididamente colecticias y compilativas. Destaca entre ellas la historiografía; y, así, muchas crónicas que hoy tienden a considerarse libros con entidad propia y son objeto de ediciones autónomas, cuando se devuelven a los manuscritos originales resulta que no pasan de apéndices o suplementos mínimos a profusos centones que se abren con los Cánones de Eusebio.<sup>70</sup> Pero en los siglos XIII y XIV las letras vulgares contemplan el triunfo de la miscelánea en una medida todavía más sustancial.

46

En particular, el desarrollo de la novela artúrica difícilmente se distingue de los avatares de los manuscritos cíclicos.<sup>71</sup> Podemos dudar si el Lancelot en prosa -por no adentrarnos más en el Bosque sin Retorno- se debe a un puñado de narradores o, como quería el gran Jean Frappier,<sup>72</sup> es mérito de un solo «arquitecto», que redactó el Lancelot propiamente dicho y diseñó el plan que siguieron los redactores de la Queste y de la Mort Artu, con la Estoire del Saint Graal como pórtico «à demi factice, ajouté à l'édifice en dernier lieu», y con el Merlin agregado todavía más tarde como pasillo a las habitaciones principales. No es dudoso, en cambio, que la vulgata en prosa supone la amalgama de «sujets primitivement distincts, sans aucun rapport entre eux», que conlleva manifiestas diferencias entre unos libros y otros, y, quizá por encima de todo, que fue luego creciendo y ramificándose a través de un proceso en que a menudo no hay medio de discernir dónde está la composición y dónde la compilación, porque ambas son humores de un mismo espíritu, fases de una misma evolución.<sup>73</sup>

El Zifar no solo hereda esquemas que están ya en el germen del Lancelot en prosa (desde el bastidor genealógico, de buenos padres a mejores hijos, hasta el contraste entre tramos cortesés y tramos piadosos), sino que comparte plenamente la mentalidad cristalizada en esos esquemas y que desde el comienzo preside los destinos de la Vulgata, vayan por la senda de la refundición y el entrelazado o por el atajo de la pura yuxtaposición:<sup>74</sup> la 'mentalidad cíclica' o 'miscelánea' <sup>47</sup>que en diversos grados y proporciones subyace tanto al Caballero de Dios como al Escorialense h-I-13.

La novela es únicamente un caso. En torno al 1300, toda la literatura románica respira los aires de libertad y aun de promiscuidad que llevaron a agrupar en manuscritos tantas y tantas obras mejor o peor conexas, e incluso acabaron por convertir en sinónimos «componer e compilar». <sup>75</sup> La economía, la técnica y la educación soplaban, desde luego, a favor de tales vientos. Pero el auge de códices y libros misceláneos revela entonces una deuda todavía mayor con la lógica interna de la tradición literaria.

Dicho en dos palabras. Los géneros canónicos de la literatura medieval se habían consolidado o conformado principalmente a lo largo del siglo XII. A la altura del 1300, los manuscritos que los arracimaban con frecuencia tenían mucho de monumento funerario, como la Pléiade (o una biblioteca de autor, ay) para un contemporáneo nuestro: los cantares de gesta, la lírica trovadoresca, el roman, la cuadernavía, la rime plate de los relatos breves... parecían haber dado de sí cuanto podían, y coleccionarlos era

una manera de reconocerlos llegados al fin de su período creador. No obstante, la ley del péndulo, norma suprema de las artes, exigía novedades, y el cansancio de lo añejo no las traía de suyo. Durante decenios y decenios, así, las letras europeas registran una desazón, un desconcierto, que se refleja en una insegura voluntad de experimentación, innumerables tanteos y no menos palos de ciego. El máximo exponente de la crisis<sup>48</sup> son las obras mestizas, los textos cruzados, que combinando formas, asuntos y modos que hasta la fecha no se habían mezclado entre sí, o sólo lo habían hecho en dosis harto menores y con bien diverso alcance, revolviendo unos con otros, intentan y en ocasiones consiguen prolongar la vida útil de los viejos mimbres merced al expediente de trenzarlos en nuevos cestos.

La situación, compleja y delicada, está pidiendo un libro, pero aquí no puedo hacer más que aludir a ella y ponerla ante los ojos enunciando escuetamente unos pocos ejemplos castellanos. En el último tercio del Doscientos, así, la Historia troyana polimétrica nos admira al compaginar prosa y verso según unas mañas que nada tienen que ver con las de Jean Renart,<sup>76</sup> antes muestran a las claras el inédito designio de realizar una serie de momentos singularmente vivaces por el procedimiento de elaborarlos en rima de acuerdo con las analogías de tono y argumento entre los lances de la narración y el más plural repertorio de la poesía romance. Prosa y verso cohabitan también, hacia 1360, en la Refundición de la Gesta de las mocedades de Rodrigo, y el hilván que los junta pecaminosamente en el preámbulo histórico con que comienza el poema es ajustado anuncio de cuanto después se nos viene encima: un montón de «retazos desparejados», donde esquivarlas de la peor clerecía se incrustan en desechos juglarescos, en una anárquica superposición de materiales, a mil leguas de la mano firme que un siglo antes había organizado el Fernán González.<sup>77</sup> En 1348, las veleidades épicas del Poema de Alfonso XI se concretan, sorprendentemente, en una estrofa propia de la lírica (aunque tampoco del todo extraña al roman), y la afirmación de Rodrigo Yáñez de haber escrito «en lenguaje castellano» (c. 1841) contrasta con la evidencia de que más bien lo hizo en otro, «agallegado o aportuguesado», que «se resiste ... a toda clasificación».<sup>78</sup> Más llamativo es sin embargo el panorama estrictamente trovadoresco: cuando menos desde la cantiga regia de alrededor de 1329, castellanos y gallegos, cancelando el<sup>49</sup> inveterado reparto lingüístico en función de los géneros, emplean a conveniencia «una lengua convencional a base de mezcla», en que dizer es consonante de aver, y espejo de dessejo.<sup>79</sup>

El recorrido por el siglo XIV (grosso modo) podría seguir, y en todas partes, sea en un individuo tan excepcional como Sem Tob, en una familia tan dilatada como las crónicas o en una estirpe tan fecunda como el romancero,<sup>80</sup> observaríamos el imperio de las especies mixtas, nacidas de la conjunción de tradiciones de tema o forma que hasta entonces se habían mantenido fundamentalmente separadas. Pero el hibridismo patente en la hechura interna de los textos surge de una actitud pareja, cuando no idéntica, a la que en los manuscritos asocia con otros a esos mismos textos. En verdad, el prurito combinatorio que empuja al autor a saltar de la prosa al verso, del cuatr sílaba al alejandrino, del pareado a la sextilla, con una versatilidad sin precedentes, tiene correlato cincuenta,

cien años después, en los códices que nos han transmitido la Polimétrica, en papel, «embutida entre fragmentos de la versión castellana del Roman de Troie y completada al final con pedazos de la *Historiae destructionis Troiae* de Guido delle Colonne».81 El revoltillo en que consisten las Mocedades de hacia 1360 es homólogo al que en el manuscrito forman junto a la Crónica de Castilla. En la copia de la Real Academia Española, el Poema de Alfonso XI se ensambla con una laboriosa versión de la Crónica vulgata.82 De la lírica, en fin, baste apuntar que la gestación de los cancioneros, colectivos y personales, y su efecto de inducción sobre la génesis de otras obras, de la Historia troyana al Rimado de palacio, está en el mismo corazón 50de todas las peripecias que estamos oteando a vuelo de pájaro.83

Por ahí, en esos trasvases entre el códice y el libro, una proporción importante de la literatura del Trecentos se nos aparece configurada por paradigmas misceláneos (y perdónese la pedantería): por un modo de composición que tiene mucho de compilación, suelto y desembarazado, menos atento a la unidad que a la variedad sugestiva, curioso de explorar qué posibilidades de renovación se ofrecen combinando viejos estilos, presto a fundir elementos dispares incluso en su textura más íntima, desde la misma lengua.

No se apartan de la regla las obras mayores de la época. Abriendo el período, a caballo de Alfonso el Sabio y Sancho el Bravo, la Gran conquista de Ultramar fluctúa entre ser una y ser múltiple. La mixtura de la *Estoire de Eracles* y los cantares de Cruzada es tan diáfana, tan arquetípica a nuestro propósito, que de hecho, como ya explicó el gigantesco Gaston Paris, la única cuestión que se nos plantea «est de savoir si le traducteur espagnol a sous les yeux une compilation française toute faite ou s'il a lui-même formé sa compilation à l'aide de divers ouvrages français».84 Es, no obstante, sólo una cuestión de grado, porque, en cualquier caso, la tal mixtura venía preparada tanto por la fusión de fuentes históricas y la constitución del ciclo épico iniciado con la *Chanson d'Antioche* como por la confluencia de crónicas y gestas de las Cruzadas en los manuscritos transpirenaicos, en un proceso que aún se prolongaría por muchos decenios:85 esa «compilation française» o de piezas francesas tenía que ser forzosamente una compilación de compilaciones. En el texto castellano no deja de proclamarse la intención de «acordar ... en uno» «todos los libros que ... fablasen de las conquistas de Ultramar»,86 pero los ayuntadores del 51Bravo están lejanísimos de los alfonsíes, y, más que los esquemas analísticos y la concienzuda organización de la General estoria, a ellos les son congénitos el ligero encolado, la simple adición y el terco double emploi de los materiales,87 hasta un punto que no puede achacarse a deficiencias de borrador, antes responde a los relajados hábitos de la miscelánea. Basta, por otra parte, hojear los Castigos y documentos, para advertir que los colaboradores de don Sancho gastaban bien pocos remilgos estructurales: un cajón de sastre tan descarado estaba invitando a la interpolación que efectivamente lo embutió con extensos extractos del Regimiento de príncipes romanceado por Castrojeriz.

La unidad del Libro de buen amor es tan cierta como el espíritu misceláneo que lo nutre enteramente, desde las raíces: la raíz juglaresca, con una

primera persona cuyos percances ficticios sirven para enlazar géneros y asuntos varios, al modo de la Razón de amor (y de otros abundantes análogos medievales no mejor entendidos todavía); la raíz trovadoresca, en un momento en que se buscan salidas a una monotonía ya secular disponiendo los poemas líricos en secuencias narrativas (a veces con eslabones en prosa o en distinto metro) o bien articulándolos en la ejecución (así en vidas y razos) o en la transcripción (como en los cancioneros individuales); y la raíz ovidiana, que, por ejemplo, ofrece simultáneamente como modelos el Pamphilus, el De vetula y el De nuntio sagaci. Pero la raíz ovidiana, en particular, arranca menos de los libros, tomados uno a uno, que de los códices: por un lado, los códices en que «las osadías del Ars se paliaban con los Remedia inmediatos (como Juan Ruiz combina la invectiva y la lección amorosas)», mientras «en los Amores se veía una ilustración de las anteriores enseñanzas, una ilustración moral, por desairada para autor y personaje»; y, por otro lado, los códices reunían diversos apócrifos de impostación autobiográfica, tal recién mentados, y en ocasiones les sumaban porciones del auténtico corpus eroticum del Sulmonense.<sup>88</sup>

52

En don Juan Manuel, la nitidez de los esquemas constructivos, como en el Libro de los estados, o, cuando no, la sostenida singularidad de los desarrollos, como en el Infinido, acaban siempre velando un poco la multiplicidad que reina en otros aspectos. Por eso mismo ha intrigado más a los estudiosos la drástica diferencia que alberga El conde Lucanor y que el marco común de las pláticas con Patronio no llega a cancelar: una primera parte compuesta básicamente por «enxienplos», frente a la segunda, tercera y cuarta, elaboradas con «proverbios», y frente al tratadillo doctrinal de la quinta. No ha habido nunca fábula sin moraleja, y ya la Disciplina clericalis enseñaba a aliar los relatos con una buena proporción de sentencias y algunas admoniciones menos lacónicas.<sup>89</sup> Pero en el Lucanor la divisoria entre los unos y las otras resulta tan flagrante, que se ha atribuido a una redacción en «dos estadios», con la circulación de cada núcleo principal (I y II-IV) como «obra independiente».<sup>90</sup> Sea efectivamente así (según sugiere comprobar que en la primera parte no hay alusiones a las siguientes, y sí viceversa) o la divergencia obedezca a los designios originarios del autor, conviene no olvidar que una separación tan tajante no tiene paralelo en las obras castellanas de corte similar, mientras la tradición del género ofrece a cada paso manuscritos que enfilan colecciones de exempla y repertorios gnómicos:<sup>91</sup> en España, no hace falta ir más allá del Calila e Dimna, para encontrarlo en el código 1763 de Salamanca en compañía de los Bocados de oro, el Libro de los buenos proverbios o el Diálogo del filósofo Segundo.<sup>92</sup> La yuxtaposición, por bloques, de «enxienplos» y «proverbios» en El conde Lucanor (o, mutatis mutandis, en el Zifar) no se parece tanto al uso propio de los libros cuanto al proceder definitivo de las misceláneas.

53

Con la apoteosis de tal proceder en el Rimado de palacio podemos despedirnos aquí de nuestro siglo XIV. Es sabido que las coplas 717-906 son un «desahogo lírico»<sup>93</sup> constituido por dieciséis piezas compuestas en distintas fechas, sobre distintos temas y en distintos versos (hasta

dentro de la cuadernavía...), y a posteriori enhebradas con ostensibles embastes. Pero no es menor el batiburrillo de las anteriores, donde los manuales de confesión y las argucias de la sátira de estados que normalmente les iba implícita o aneja insinúan un hilo mínimo y fácil para ensartar cuanto a don Pero se le ha ido pasando por la cabeza a lo largo de los años. Las estrofas 907-1547 son el resultado de parafrasear el Libro de Job, alternarlo con los Morales y desmenuzar luego el discurso de San Gregorio para dispersarlo en migajas:94 no es preciso suponerle grandes malandanzas póstumas al original para explicar el amasijo de flores patrísticas que se instaure en los miles de versos que aún quedan para cerrar el poema. El temple humano del Canciller y unos cuantos ramalazos de inspiración no dejan de dar una cierta armonía al conjunto, pero, en última instancia, el Rimado muestra un diseño homólogo al de tantos y tantos manuscritos donde los Morales, en todo o en parte, conviven con opúsculos, tratados y prontuarios de idéntica laya que los empleados por López de Ayala: manuscritos, por limitarnos de nuevo a un solo ejemplo, como uno, de tiempos cercanos a don Pero, que arrima capítulos «de la doctrina de Sant Gregorio de las tentaciones e de las consolaciones por do han de pasar los justos», un «libro que fabla cuál debe seer la confesión» y otros sobre «las obras de misericordia», «los diez mandamientos», «la vertut de la castidat» o «las bienaventuranças ... de pobreza».95

54

En el Trescientos, en España y fuera de España, la proliferación de los libros mestizos, urdidos de ingredientes variopintos que se superponen sin llegar a fundirse, es fenómeno que sin duda debe relacionarse con factores externos a la literatura y con otros que no podrían serle más propios: la divulgación del papel y los progresos de la alfabetización, por ejemplo, multiplicaron los códices misceláneos; el agotamiento de los géneros clásicos de la tradición medieval convidaba, antes de orillarlos en mayor o menor medida, a intentar remozarlos por la vía de la combinación y de la mixtura; y ambas series de datos coincidían en proponer a poetas y prosistas unos paradigmas creativos inusitadamente libres y laxos. Son, opino, realidades bastante firmes cuando se predicán en términos generales, pero el nivel de certidumbre que les corresponde no ha de confundirse con ninguna panacea: la piedra de toque nos la dará la posibilidad de conjugarlas caso por caso con las variables que nos ofrecen personas y ocasiones. Guardémonos de quienes nos invitan a guardarnos de las generalizaciones, porque sin ellas nunca saldremos de la anécdota ni de la ‘crítica literaria’ (ut supra); pero guardémonos también de creer que el grado de verdad que puedan alcanzar basta para esclarecer de suyo cada uno de los hechos históricos que las sustentan.

«Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)», *Romance Philology*, LI (1997-1998), pp. 151-169; versión corregida y aumentada de «Entre el códice y el libro», en *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, estudios publicados bajo la dirección de F. R., ed. Rafael Ramos, Moleiro Editor, Barcelona, 1996, pp.

245-258, 261-262.

No vi a tiempo los trabajos de varios autores reunidos por S. G. Nichols y S. Wenzel en *The Whole Book. Cultural Perspectives on the Medieval Miscellany*, Ann Arbor, Michigan, 1996, con más de una indicación interesante a mi propósito. Una impagable fuente de información sobre muchas de las cuestiones aquí tratadas son las Schede bibliografiche que aparecen regularmente en la revista *Scrittura e Civiltà*, Leo S. Olschki, Florencia; ahí, XXII (1998), p. 509, se encontrará la positiva segnalazione que de mi estudio hizo Armando Petrucci.

- III -

«Por aver mantenencia»

El aristotelismo heterodoxo en el Libro de buen amor

«De todos instrumentos yo, libro, só pariente...». Conocemos el recurso por clásicos y medievales: el poema se presenta a sí mismo y charla sobre sí mismo en primera persona. Pero en el Libro de buen amor la vieja treta tiene la virtud de certificarnos que la voz que dice yo en la copla 70 no puede ser la misma que dice yo en la inicial *lamentatio animae peccatricis* o en el *accessus* en prosa. Lo iba anunciando el acento cada vez más ligero de los preámbulos, y ahora nos consta ya: hay que estar en guardia, porque hemos entrado resueltamente en los reinos de la ficción. Tras oír a la obra, pues, no nos costará mucho descubrir que quien inmediatamente rompe a hablar tampoco es el autor, sino el principal protagonista. Él no parece hombre de «poquilla ciencia e de mucha e gran rudeza», qué va, ni amigo de acogerse a la Biblia, el Decreto y San Gregorio. Al contrario, aunque pronto haya de bajar el punto, él comienza con el tonillo de seguridad que le presta el más egregio de los paganos:

71 Como dize Aristótiles, cosa es verdadera,  
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,  
por aver mantenencia; la otra cosa era  
por aver juntamiento con fenbra plazentera.

72 Si lo dixiese de mío, sería de culpar;  
dízelo grand filósofo, non só yo de rebtar:  
de lo que dize el sabio non devemos dubdar,  
ca por obra se prueba el sabio e su fablar.

73 Que diz verdat el sabio claramente se prueba:  
omnes, aves, animalias, toda bestia de cueva  
quieren segund natura conpañã sienpre nueva,  
e quanto más el omne que toda cosa que-s mueva.

74 Digo muy más el omne que toda creatura:  
todas a tienpo cierto se juntan con natura;  
el omne de mal seso, todo tienpo, sin mesura,  
cada que puede, quiere fazer esta locura.

56&#8594;

75 El fuego sienpre quiere estar en la ceniza,  
comoquier que más arde quanto más se atiza;  
el omne quando peca bien vee que desliza,  
mas non se parte ende, ca natura lo enriza.

76 E yo, como só omne como otro pecador,  
ove de las mugeres a las vezes grand amor;  
provar omne las cosas non es por ende peor,  
e saber bien e mal, e usar lo mejor.<sup>96</sup>

Peor o mejor entendida, enlazada mejor o peor con las estrofas siguientes, la mención de Aristóteles que abre el pasaje ha solido explicarse como una referencia no menos concreta que las «palabras de sabio» que dijo «Catón» y se recuerdan al comienzo del capitulillo precedente (44): como la cita unívoca e inequívoca de un texto bien determinado. Nadie, sin embargo, ha llegado a mostrar que el texto en cuestión se traduzca a la letra (según sí ocurre con las aludidas «palabras» de los *Catonis Disticha*, III, 6); y creo que es empeño inútil buscar en el *corpus aristotelicum* un par de frases contiguas que coincida exactamente con la copla 71. Ni es aceptable que a Juan Ruiz le conviniera aducir en posición tan prominente unas afirmaciones del Filósofo mal conexas y relativamente poco conocidas:<sup>97</sup> la eficacia de la auctoritas -veremos- consistía en contrastar en seguida unas famosísimas premisas de Aristóteles y las particulares conclusiones que apunta el Arcipreste.

Si no nos las habemos, pues, con una cita literal y, con todo, los lectores habían de identificarla como auténtica, parece verosímil que nuestros versos remitan a unos grandes rasgos, a unos planteamientos básicos del sistema aristotélico. No se trataba, entonces, de 57 romancear un proverbio tan manoseado como el «*Interpone tuis interdum gaudia curis*» del pseudo Catón, sino de evocar en general las enseñanzas de un autor: no reducidas a una breve acuñación memorable, pero también universalmente sabidas (y también aprendidas desde la escuela). Casi como

al indicar que en Tolomeo se hallan -sin más precisiones- valiosos datos sobre «el ascendente e la costellación» (124), o en Ovidio «muchas buenas maneras para enamorado» (429).

La articulación de las coplas 71-75 revela que Juan Ruiz no toma el nombre de Aristóteles en vano: alega, en efecto, una doctrina suya fundamental, y se apoya con seguridad en el locus classicus ineludible. Pero la alega con la soltura de quien está suficientemente familiarizado con el pensamiento del Estagirita: sin necesidad de ceñirse a la mera transcripción de unas líneas, sino invocándolo en una formulación a la vez fiel y personal, entresacando y trenzando diestramente las ideas de ese locus classicus. Ya hubiera accedido a él por vía directa -aunque desde luego con escolios o con los comentarios del maestro-, ya lo hubiera asimilado a través de una o varias de las incontables fuentes que lo transmitían desentrañado y expuesto en términos similares, el Arcipreste se remonta al mismo núcleo de la «filosofía natural» aristotélica.

No otra cosa es el libro segundo del *De anima*, en apenas tres páginas, allá donde los seres vivos se jerarquizan en una *scala naturae*,<sup>98</sup> de acuerdo con las potencias del alma que poseen: pues «en ciertos vivientes se dan todas, mientras en algunos se dan unas cuantas y en otros, en fin, una sola» (II, iii; 414 a 29-31). Las tales potencias o almas son «las facultades nutritiva, sensitiva, desiderativa, motora y discursiva»: «vegetativum, sensitivum, appetitivum, motivum secundum locum, intellectivum» (31-32).<sup>99</sup> Para aclarar ese apretado esquema, <sup>58</sup>hay que hablar «primeramente de la nutrición y la generación», «primum de alimento et generatione». «Porque la potencia primera y más común, definitiva de los seres vivos, es «el alma nutritiva» («vegetativa anima»), «y obras suyas son el engendrar y el alimentarse», «cuius sunt opera generare et alimento uti» (II, iv; 415 a 22-26).

De hecho, las dos funciones del alma vegetativa se reducen a una, en tanto una y la misma es su finalidad: la perduración. «Y es que para todos los vivientes que son perfectos» -continúa Aristóteles, sin quiebros- «la más natural de las obras consiste en hacer otro viviente semejante a sí mismos -si se trata de un animal, otro animal, y si de una planta, otra planta- con el fin de participar de lo eterno y lo divino en la medida en que les es posible». La pervivencia es el fin de todos los seres y de «cuantas acciones realizan naturalmente»: «omnia illud appetunt et illius causa agunt quaecumque agunt secundum naturam». Ahora bien, como el ser vivo es mortal y «no puede permanecer siendo el mismo en su individualidad», su forma de participación en lo eterno se logra mediante la conservación de la especie: «et permanet non idem sed ut idem, numero quidem non unum, specie autem unum» (26 b 7).

Tal es la concepción que recoge la copla 71 y se prolonga y manipula en las siguientes. Recitándola de memoria, y quizá aviesamente, muchos aficionados a la literatura hemos confundido el sujeto del verso b: ‘el omne por dos cosas trabaja...’. Pero Juan Ruiz, claro, no escribe eso, ni siquiera piensa únicamente en «los omnes e las otras animalias» (como reza el epígrafe del código salmantino). El sujeto no ofrece dudas: «el mundo»; y nos consta que «‘mundo’ es dicho por las cosas vivas que viven sobre tierra, e tanto quiere dezir ‘mundo’ como ‘cosas que se mudan’»: <sup>100</sup> es el mundo sublunar -plantas incluidas-, <sup>101</sup> donde el movimiento se ofrece como

principio intrínseco de la vida (la noción aristotélica se cifra en una célebre etimología: mundus a motu).<sup>102</sup> El predicado tampoco es dudoso: «trabaja por...», scilicet, ‘pone esfuerzo y aplicación para obtener un fin’. Y en el mundo de Aristóteles todos los seres vivos están en una tensión -el movimiento-<sup>59</sup> entre la potencia y el acto para alcanzar el fin de su propia perfección (cf. 415 b 8-24). En nuestro caso, la permanencia. «Omnia illud appetunt et illius causa agunt...». En verdad, «el mundo trabaja», primero, «por aver mantenencia», es decir, por perdurar, pervivir, conservarse.

No cabe limitar el sentido de «mantenencia» a ‘alimento, comida’, ni las «dos cosas» enunciadas -«mantenencia», «juntamiento con fenbra plazentera»- reflejan una a una la decisión de Aristóteles de disertar «primum de alimento et generatione». El paralelismo es tan tentador como engañoso. En el *De anima*, alimento y generación no son «dos cosas», sino una, «la primera». En el Libro de buen amor, por su parte, «mantenencia» no significa ‘alimento’, sino ‘conservación’.<sup>103</sup> En la copla 71, en concreto, «el mundo trabaja por aver mantenencia» marca el acento en el impulso de perduración inherente a los seres vivos y, con ese horizonte, se hace cargo del entero ciclo del alma vegetativa. Pues hay que reiterar, todavía con el mismo capítulo<sup>60</sup> de Aristóteles, que «haec potentia animae» es indisolublemente nutritiva y reproductora, «et vegetativa et generativa» (416 a 19). Como subrayan los exegetas medievales, desde los más antiguos, «per hoc quod dicit generare cointendit hoc quod est alimento uti», y todo el proceso se endereza unitariamente a la permanencia, a la postre «in esse perpetuo».<sup>104</sup> Así, el individuo «pervive en tanto se alimenta» («salvat substantiam et usque ad hoc est quousque alat»), mientras el alimento «produce la generación, no del viviente que se alimenta, sino de otro semejante a él, puesto que la substancia de este existe ya y nada se engendra -solo se conserva- a sí mismo» (b 14-17). «El mundo», entonces, «por dos cosas trabaja»: en un primer escalón, en el ámbito del primer grado de la vida, en el dominio del alma solo vegetativa, «trabaja» por la perduración, del individuo e -inseparablemente- de la especie. Trabaja «por aver mantenencia». Es «la primera» característica y el común denominador de los seres vivos. La formulación del Arcipreste hace plena justicia a las funciones del alma vegetativa: «como lo correcto es poner a cada cosa un nombre derivado de su fin y el fin en este caso es engendrar otro ser semejante [que asegure la pervivencia], el alma primera será el principio generador de otro ser semejante» (23-25).

Pero el último verso de nuestra copla nos hace subir un peldaño y llegar al alma sensitiva, que incluye a la vegetativa y se despliega en un continuo de facultades nítidamente conexas. Cierto: la sensibilidad supone el discernimiento y va de la mano con el deseo; «y el apetito, los impulsos y la voluntad son clases de deseo. Ahora bien, todos los animales poseen una al menos de las sensaciones, el tacto, y en el sujeto en que se da la sensación se dan también el placer y el dolor, lo placentero y lo doloroso; luego si se dan estos procesos, se da también el apetito, ya que este no es sino el deseo de lo placentero»: «cui autem sensus inest, huic et laetitia et tristitia, et dulce et triste; quibus autem haec, et concupiscentia; delectabilis enim rei appetitus est haec» (II, iii; 414 b

2-7). A ciertos animales, además, «les corresponde también la facultad del movimiento local» (17), para procurar el placer y rehuir el dolor. Ese es el marco de referencia cuando Juan Ruiz proclama que «la otra cosa» a que «el mundo» se aplica es «aver juntamiento con fenbra 61 plazentera». Estamos ahora en el reino del alma sensitiva, en el segundo grado de la vida. El alma sensitiva retiene -por supuesto- el afán de conservación del alma vegetativa y discierne las operaciones ad hoc como causa mayor del placer que a ella le es propio. La potencia reproductora del alma vegetativa, al ascender al escalón del alma sensitiva, va dotada de la sensación (cuando menos) del tacto, de la discriminación del placer y del movimiento al servicio del apetito. Para cualquier letrado de la época, con la falsilla proporcionada por los anteriores versos de la copla, el sustantivo «juntamiento» y el adjetivo «plazentera» bastaban para sugerir los rasgos peculiares del alma sensitiva.

Y para provocar una sonrisa. Porque claro está que el personaje de Juan Ruiz ha empezado a barrer para dentro. No sería hipérbole indefendible afirmar que «aver mantendencia» describe exhaustivamente las funciones del alma vegetativa. Pero resulta evidente que «aver juntamiento con fenbra plazentera» abarca un campo bastante más restringido en relación con el alma sensitiva: es la ‘traducción’ de las facultades del alma vegetativa al plano del alma sensitiva, con hincapié -cómicamente determinado- en unos aspectos de la segunda y en detrimento de muchos otros. Hemos ascendido un peldaño en la scala naturae -de todos los seres vivos, sin excepción, a los animales-, pero lo contemplamos sólo con el punto de vista que traíamos del precedente, y desprovisto de dimensiones que no hubiera sido inútil realzar. (Sin embargo, no se descuide que cada potencia del alma está contenida en las superiores, «como el triángulo en el cuadrilátero y el alma vegetativa en la sensitiva» [414 b 30]: tampoco era forzoso, por tanto, insistir en que buscar «juntamiento» implica buscar «mantendencia»). Al ascender, pues, ya no divisamos todo el nuevo panorama, sino una parte tendenciosamente coloreada. No sería necesario que siguiéramos ascendiendo -según habremos de hacer- hasta el alma discursiva del hombre, para advertir que los planteamientos del *De anima* están usufructuados pro domo, con malicia. El Arcipreste no traiciona a Aristóteles, pero lleva el agua a su molino: elige los elementos que mejor se prestan a justificar una soñada carrera de «doñeador alegre». De suerte que la chispa del asunto estaba en que el lector medianamente instruido -no hacía falta sino haberse asomado por las aulas- reconociera al punto la doctrina general de Aristóteles y el concreto, interesado enfoque que le daba Juan Ruiz.

Es obvio que el *De anima* no se copia literalmente (aunque a la letra se recuerde a veces): nos hallamos menos ante una cita que 62 ante una expositio, en síntesis, de la idea aristotélica de la scala naturae. Una expositio, pues, no de la littera, sino de la sententia, y conducida con la flexibilidad permitida en ese género didáctico, pero sin mengua de las rigurosas maneras escolásticas. A decir verdad, nuestro pasaje de ningún modo podría explicarse mejor que utilizando las pautas técnicas del escolasticismo («Ostendit... Dividit in partes duas... In prima determinat...», etc., etc.), notoria y zumbonamente evocadas por Juan Ruiz. Mas, para no fabricar un pastiche a su vez menesteroso de

elucidación, me contentaré con aludir ocasionalmente a tales pautas y señalar a grandes trazos la andadura de las coplas 71-76.

A poco que se analicen, es obvio que las estrofas impares se dedican mayormente a presentar la doctrina del *De anima*, a ceder la iniciativa a la auctoritas, mientras las estrofas pares asumen un tono más subjetivo -incluso cuando introducen asertos igualmente autorizados- y se ofrecen como exégesis o reacción personales a la enseñanza de Aristóteles. Nos consta que no por ello las estrofas impares están limpias de manipulación, pero sí se percibe que el Arcipreste las da por más objetivas: a conciencia de que aun un bachiller en agraz se divertiría comprobando hasta qué punto respetaban y hasta qué punto distorsionaban el pensamiento aristotélico. Tanto era así, que tras el claroscuro de la copla 71 se imponía una (demasiado) ostentosa proclamación de fidelidad: «Si lo dixiese de mí, sería de culpar; dízelo grand filósofo...». La auctoritas significaba en principio la garantía de veracidad, pero, según veremos (ad n. 135), también un óptimo escudo para esquivar responsabilidades. En cualquier caso, el buen método aconsejaba una demostración «por obra». El buen método, el saber proverbial,<sup>105</sup> y la estrategia de Juan Ruiz, que diseñaba el Libro con patrón silogístico, ab universalis ad particulare, para desembocar en las experiencias del protagonista singular: experiencias -gozosamente abocetadas- que rebatían «por obra» gran parte de los razonamientos previos...<sup>106</sup>

63

En la copla 73, pues, el Arcipreste -a lo escolástico- probat quod supposuerat. «Prueba» las «dos cosas» de la estrofa 71 (y no sólo una, como sucedería si «mantenencia» valiera ‘alimento’),<sup>107</sup> pero por vía de especificación y evidencia. Antes se había referido in communi a la meta y funciones definitorias del alma vegetativa y a su prolongación en el dominio del alma sensitiva. Ahora distingue y enumera las varias familias de vivientes sensitivos cuya «obra» demuestra la «verdad» del aserto general: «omnes, aves, animalias, toda bestia de cueva...». La actividad de todos ellos, en efecto, es una puntual ilustración del principio de acuerdo con el cual los seres vivos se esfuerzan por perdurar en un ser semejante, «omnia illud appetunt et illius causa agunt quaecumque agunt secundum naturam» (415 b 1-2): «quieren segund natura conpañia sienpre nueva». Hay un guiño, desde luego: «conpañia» no es el «alterum sicut ipsum», «quale ipsum», «sibi simile» del *De anima* medieval, pero ambas nociones son obviamente afines y el llano tránsito de la una a la otra -como por una cándida inexactitud en la traducción- da a la humorada los suficientes visos de seriedad; y, a mayor abundamiento, «sienpre nueva» es calificación que se corresponde fácilmente con la idea de la pervivencia «in esse perpetuo» (cf. n. 104), la pervivencia en la especie a que se dirige el deseo de «alterum sicut ipsum». <sup>108</sup> Al igual que en 71 d, Juan Ruiz revuelve y equipara los fines y los medios. No obstante, el eco de Aristóteles aún resuena limpiamente en las notas de universalidad, persistencia e ineludibilidad que otorga a las gustosas operaciones mediante las cuales el «mundo» sensitivo persigue la «mantenencia»: «omnia», «quaecumque», «toda bestia» (y, en seguida, «toda cosa», «toda creatura»), «sienpre». Por otro lado, culminando la ascensión y progresiva particularización a lo largo de la scala naturae -para resaltar 64

cómo se realiza en cada peldaño el prurito de «aver mantenencia»-, el Arcipreste ponit hic differentiam: «e quanto más el omne...»; differentia que se aprecia por cotejo con todo el «mundo» dotado de movimiento intrínseco, es decir -aristotélicamente-, de vida: «más el omne que toda cosa que-s mueva».109

Una noticia trilladísima prueba a su vez, en la estrofa 74, la exactitud de tal afirmación: los demás animales no se aparean sino en épocas prefijadas, «a tiempo cierto»; el hombre, cada vez que se tercia. La observación no falta en Aristóteles<sup>110</sup> (aunque sí en el *De anima*), pero circulaba normalmente como *res nullius*, sin connotaciones distintivamente aristotélicas.<sup>111</sup> En cualquier caso, Juan Ruiz la introduce como ocurrencia propia, como glosa por su cuenta a la doctrina de Aristóteles que le suministra la armazón para las coplas 71, 73 y 75. Pues, frente a las precauciones anteriores («Si lo dixiese de mío...») y cuando tan oportuno sería citar a su auctoritas («dízelo 65<sup>grand</sup> filósofo...», «diz... el sabio»), lo que subraya es justamente que está hablando «de suyo»: «Digo muy más el omne...».

Hay aquí, sin duda, un cambio de impostación. Del alma vegetativa hemos subido al alma sensitiva, y en la estrofa 73 se ha mencionado al «omne», pero sólo como uno más entre los animales, reducido a los rasgos que con ellos comparte *secundum naturam*. La voz que se oye en las coplas 71-73 propone un razonamiento diáfano: el afán de perdurar -mediante la generación- es inherente a todos los seres vivos, ya no pasen de vegetativos, ya lleguen a sensitivos o... A discursivos, sí. Porque también cede a ese afán el ser que corona la *scala naturae* merced al entendimiento y la voluntad, el que supera a «toda creatura» gracias al alma discursiva. Al entrar en el dominio de esta, no obstante, el autor del Libro no sabe dejar que la voz que venimos oyendo cierre por completo el razonamiento y concluya que el hombre se atiene lisa y llanamente a idéntica ley natural que los restantes seres vivos. En el hombre, la «natura» ha de conjugarse con la «medida». No puede decirse imperturbable que la «creatura» beneficiaria del alma discursiva se comporta como una «bestia de cueva»; que, aun más ciegamente, ni siquiera circunscribe su apetito «a tiempo cierto». Comprobar que sucede así demanda una valoración. Elevarse hasta el alma discursiva obliga a tomar en cuenta sus exigencias y su peculiaridad. Por ende, cuando esperaríamos que el hombre -y el personaje del Libro- recibiera una patente de curso para «aver juntamiento» a capricho «con fenbra plazentera» -«por aver mantenencia», eso sí-, el autor nos previene contra semejante «locura». Los sofismas naturalistas del personaje se cortan con el sólido juicio del autor: puesto que, remontando la *scala naturae*, se ha llegado al territorio del «seso», se impone la advertencia de que proceder en los términos que amagaban las coplas 71-73 es de hecho usar «de mal seso» (y abandonarse a la mala voluntad: «cada que puede, quiere fazer esta locura»).

En la ficción teórica del protagonista se ha cruzado la «memoria de bien», se ha infiltrado la enseñanza de un ortodoxo eclesiástico. Sobre los versos 74 cd se proyecta la luz del prólogo: «Comoquier que a las vegadas [el hombre] se acuerde pecado e lo quiera e lo obre, este desacuerdo non viene del buen entendimiento, nin tal querer non viene de la buena voluntad, nin de la buena memoria non viene tal obra, ante viene de la

flaqueza de la natura humana que es en el omne, que se non puede escapar de pecado». La conducta «segund 66natura» que el juguetón personaje apuntaba como igualmente legítima en lo bajo y en lo alto de la scala resulta ser aquí «flaqueza de la natura humana». No es lícito encogerse de hombros y conformarse «con natura», porque «la natura humana ... más aparejada e inclinada es al mal que al bien, e a pecado que a bien»; y porque el intento de aplicar al hombre criterios deducidos de la analogía con las «animalias» se descalifica ya en el prólogo con palabras del Psalmista: «E dize otrosí a los tales mucho disolutos e de mal entendimiento: “Nolite fieri sicut equus et mulus, in quibus non est intellectus”».

Es que entre las múltiples voces de Juan Ruiz son frecuentes las interferencias. Un discurso palmariamente grave puede sorprendernos con la piroeta ocasional de «algunas burlas». Incluso una pieza tan circunspecta como el prólogo se permite «enxerir» una socarronería a costa del infeliz que se decida a emplear el Libro como manual «del loco amor» (y a quien esperan, por tanto, las mismas desdichas que al protagonista); y la socarronería se convierte en tomadura de pelo cuando, todavía en los preliminares, se le promete: «avrás dueña garrida» (64 d). Por el contrario, un pasaje en clave cómica más de una vez se horada con una proclamación que nos devuelve al terreno de las veras. Pasa así sobre todo cuando el yo del personaje arriesga opiniones poco o nada aceptables desde el punto de vista de un estricto catolicismo: el autor prefiere mostrarlas refutadas «por obra», con los fracasos y pesares del protagonista, o anularlas por la contraposición de castigos y documentos irreprochables; pero, por el momento, es incapaz de reprimir un ademán de protesta, de anticiparse a desacreditarlas con una frase demoledora.<sup>112</sup> En la copla 74 no tiene ánimo para tolerar que el personaje lleve a sus consecuencias teóricas extremas el planteamiento iniciado: bien está que el alma vegetativa busque la «mantenencia»; bien -en parte- que el alma sensitiva la logre mediante el «juntamiento»; pero, si el alma discursiva se queda en ese estadio, pervierte el mismísimo factor que la define: no responde al «seso», sino al «mal seso»; no a la «natura», sino a la «flaqueza de la natura», a la «locura». Que es el caso del Juan Ruiz personaje, pese a la «memoria de bien» -conciencia del actor, amonestación del autor- 67 que surge en la estrofa 74 y se remacha en la que en seguida comentaremos. Sin embargo, nuestras coplas se han leído siempre tan distraídamente, que no será inútil detenernos antes un momento y proponer un punto de comparación que confirme cuanto hemos visto. Valga, pues, traer a colación, someramente, un texto capaz de suplir muchos de los que podrían aportarse al propósito. Procede de un artículo de la Summa theologia que versa sobre la «lex naturae» y muestra que esta abarca «plura praecepta» (I-II, q. 94, a. 2). Nos hallamos, por tanto, en un campo inmediato al del Arcipreste que repasa jerárquicamente ciertos comportamientos «segund natura». Santo Tomás observa que el orden de las inclinaciones naturales calca el «ordo praeceptorum legis naturae»; y lo ejemplifica, como Juan Ruiz, echando un vistazo a cada uno de los tres escalones que hemos recorrido en las estrofas 71-74:

-Inest enim primo inclinatio homini ad bonum secundum naturam in qua communicat cum omnibus substantiis: prout scilicet quaelibet

substantia appetit conservationem sui esse secundum suam naturam. Et secundum hanc inclinationem, pertinent ad legem naturalem ea per quae vita hominis conservatur, et contrarium impeditur.

-Secundo inest homini inclinatio ad aliqua magis specialia, secundum naturam in qua communicat cum ceteris animalibus. Et secundum hoc, dicuntur ea esse de lege naturali quae natura omnia animalia docuit, ut est coniunctio maris et feminae [cf. n. 120] et educatio liberorum et similia.

-Tertio modo inest homini inclinatio ad bonum secundum naturam rationis, quae est sibi propria: sicut homo habet naturalem inclinationem ad hoc quod veritatem cognoscat de Deo, et ad hoc in societate vivat. Et secundum hoc, ad legem naturalem pertinent ea quae ad huiusmodi inclinationem spectant: utpote quod homo ignorantiam vitet, quod alios non offendat cum quibus debet conversari, et cetera huiusmodi quae ad hoc spectant.

Inmediatamente reconocemos el esquema y los contenidos. La primera inclinación del hombre y de todos los seres («cum omnibus substantiis») es «aver mantención» («appetit conservationem»). La segunda, compartida sólo con los otros animales, está en conseguir «juntamiento con fembra» («coniunctio maris et feminae»)... y otras 'cosillas' en que el Arcipreste no repara, porque le interesa más destacar la cualidad «plazentera» que el alma sensitiva disfruta en el «juntamiento». La última indicación es únicamente racional, exclusiva del alma discursiva: en nuestras coplas, es ahí donde asoma el conflicto, porque el «buen entendimiento» definido en el prólogo no se aviene con el toscos reduccionismo que supone discurrir por la scala naturae sin más patrón que el modo en que se manifiestan en cada peldaño los impulsos del alma vegetativa; en la Summa, desde luego, no hay rastro de conflicto: la auténtica naturaleza racional del hombre no tolera ni sombra de confusión con otros aspectos de la «lex naturae» (antes bien, «oportet quod omnes inclinationes naturales ad alias potentias pertinentes ordinentur secundum rationem», a. 4, ad 3), y no deja de realizarse oportunamente que la gracia es «efficacior quam natura» (a. 6, ad 2). Datos que el protagonista del Libro no ignora en teoría, pero a los que pone sordina en la práctica... El paralelo de Santo Tomás nos sirve para certificar que las estrofas estudiadas aportan un diseño corriente en la época y lo matizan a su aire. Nos consta que el diseño tiene su origen en el De anima, fuera cual fuera el conducto por el que le llegó a Juan Ruiz. Pero la estrofa 75 remacha la seguridad de tal dependencia -directa o indirecta- y esta, a su vez, ilumina a aquella inesperadamente. El retorno al tratado aristotélico se produce sin perder ni el hilo de 71-73 ni la nueva impostación -del autor contra el personaje- patente en 74. El verso inicial enlaza en la letra con la proclamación del ansia universal de pervivencia («omnia appetunt...») corroborada en los animales («quieren... compañía siempre nueva») y en el hombre («todo tienpo... quiere fazer esta locura»): «el fuego siempre quiere estar en la ceniza». Mas en el espíritu recoge esencialmente el signo negativo que en la copla 74 se ha otorgado a tal ansia al encontrarla en el plano del alma discursiva. La «locura» de una

conducta humana guiada meramente «segund natura» se pinta ahora con la imagen del «fuego». La sugerencia, como decía, viene del *De anima*. En el capítulo (II, iv) que tan copiosamente hemos debido extractar, Aristóteles, exponiendo la teoría de la potencia vegetativa y de su perenne deseo de «mantenencia», acota que es el alma la que «mantiene unidos al fuego y a la tierra a pesar de que se mueven en direcciones contrarias». Y erran -añade- quienes atribuyen al fuego las funciones que pertenecen al alma vegetativa, pero el error es comprensible: porque, si los demás seres naturales tienen un límite de tamaño y crecimiento, «el crecer del fuego carece de límite, mientras haya combustible», 69 «*ignis augmentatur in infinitum, quousque combustibile*» (416 a 6-17). Juan Ruiz lo repite con plena fidelidad («el fuego... más arde quanto más se atiza») y moldea la estrofa sobre la falsilla aristotélica.<sup>113</sup>

En efecto, de igual modo que se aúnan el fuego y la tierra -o que el fuego persevera «en la ceniza», en la versión poética del Arcipreste- por más que debieran separarse, «el omne de mal seso» se sale de su camino («desliza») <sup>114</sup> «quando peca», cuando procura «juntamiento» «sin mesura»; y, aun a sabiendas de que habría de seguir la senda propia del «buen entendimiento» -«la carrera de salvación», la «*via veritatis*» del prólogo-, persiste en «esta locura» acicateado por la «natura» -más presta «a pecado que a bien»-, no de otra forma que crece el fuego según se le añade combustible, «quanto más se atiza».<sup>115</sup>

No necesitaba Juan Ruiz establecer expresamente ese teorema metafórico: como tantas veces, la mera yuxtaposición de los dos primeros y los dos últimos versos de una copla le bastaba para indicar la equivalencia de ambas parejas. Ni esperaba que fuera inteligible por entero a todos los lectores: le constaba que requería una mínima familiaridad con las doctrinas del *De anima*, la mínima familiaridad con la filosofía de Aristóteles que poseía cualquier letrado del Trecentos. También ocurría así, claro, con el resto del pasaje: sin el telón de fondo aristotélico, era imposible apreciar cómo la vocación de pervivencia del alma vegetativa se examinaba -con exquisita graduación- en los otros niveles de la *scala naturae*, cómo se aludía a los rasgos peculiares de cada uno de ellos, etc., etc. Pero incluso sin los arreos del *De anima* las coplas 71-75 se dejaban entender suficientemente: la ‘corteza’ del texto revelaba ya al lector de a pie los argumentos básicos con que el protagonista aspiraba a justificar su conducta <sup>116</sup> y las objeciones que le oponía el verdadero autor. En esa posibilidad de varias medidas en 70 la interpretación y en esa dialéctica del personaje y el escritor reside en gran parte la «manera sutil» que el Arcipreste había ponderado en las estrofas inmediatamente anteriores (64-70). Sin desdeñar que el pícaro empleo de Aristóteles de que arranca nuestro fragmento (71-73) no está libre de semejanzas con la distorsión a que el «ribaldo» del cuento vecino redujo las «señales» de otro «dotor de Grecia» (46-63); y pese a que no hay medio de comprobar si la voz del arranque en cuestión pertenece a un «ribaldo» o más bien a un «dotor» con vetas de «ribaldo».

O mejor dicho: no hay medio, si nos confinamos artificiosamente dentro de las fronteras del Libro. Pero ‘la obra en sí’ no existe: el texto y el contexto son indisociables. O restituimos el contexto histórico o imponemos el nuestro; nihil est tertium. Escapar del anacronismo no se

logra únicamente con una adecuada comprensión literal: exige además percibir las reverberaciones culturales de la letra. No se entiende, por caso, en qué consiste el triunfo del Amor, si uno no está al tanto de que, cuando el Arcipreste escribe que

los omnes e las aves e toda noble flor

recibían al dios con canciones (1225 cd), no forja un conjunto caprichosa y ornamentalmente gratuito, sino que elige y jerarquiza a un representante de cada uno de los tres grados que hemos visto en la scala naturae. Los versos 1225 cd vienen a decir lo mismo que el pasaje hasta aquí analizado. Sin el aliento de la cultura, la letra mata o no llega a dar vida. Ganamos no poco si advertimos que «mantenencia» significa ‘conservación’; pero nos quedamos con la miel en los labios si no captamos los vínculos con el De anima. Debemos ir más allá, sin embargo, y preguntarnos por qué el nombre y ciertas doctrinas de Aristóteles comparecen en una posición tan descollante. Pues sin duda la ocupan. En la copla 71, tras una serie de preámbulos cuidadosamente graduada, toma por fin la palabra el Juan Ruiz protagonista y expone nada menos que las razones fundamentales de la actuación que en adelante le veremos desempeñar y que le define como tal protagonista. En la estrofa 76, donde el personaje asume con resignación tragicómica las objeciones que en 74-75 se han opuesto a las premisas de 71-73, las razones concluyen, para desanudar la trama con la victoria de la «natura» sobre el «seso»:

71

E yo, como só omne como otro pecador,  
ove de las mugeres a las vezes grand amor...117

Y empieza la farsa: «Assí fue que un tienpo una dueña me priso...». ¿Por qué precisamente Aristóteles, insisto, para dar cuenta de unas andanzas de «doñeador»? La explicación del De anima tenía obviamente una envergadura formidable -el universo entero «trabaja por aver mantenencia»-, pero otras de mayor autoridad y superior alcance se ofrecían al donjuán dispuesto a escudarse con una cita prestigiosa. Ninguna más adecuada que el precepto del Génesis (I, 22 y 28), que en última instancia convertía la proposición aristotélica en mandato divino: «Crescite et multiplicamini». Al Génesis recurre el Arcipreste para justificar en segundo término la pasión por las «dueñas»: Dios creó a la mujer «por compañera» del hombre, y «una ave sola nin bien canta nin bien llora» (109-111; cf. n. 108). La tradición cristiana aprobaba el matrimonio en gracia, primero, al «Crescite et multiplicamini», y, luego, al «faciamus ei adiutorium simile sibi».118 Juan Ruiz atiende a la idea contenida en ese último versículo (y la sitúa en el segundo lugar habitual), pero no a la del anterior, que normalmente le abría paso, según

la prelación bíblica. Con todo, no hay dicho de la Escritura que los lujuriosos hayan esgrimido con más fervor y pertinencia, torciendo los argumentos que los sesudos varones utilizaban para esclarecer que, aun siendo preferible la virginidad, tampoco es ilícito contraer nupcias. De él echaban mano igual los dómines refutados por Tomás de Aquino que el mismísimo diablo para tentar a Santa Justina; y en la región del Arcipreste, hasta los rústicos provocaban una y otra vez el desespero de la Inquisición al alegar que con sus escarceos libidinosos estaban cumpliendo el sagrado imperativo de ‘multiplicarse’...119

72

En tesitura diversa, pero siempre en convergencia con el dictamen de Aristóteles, las posibilidades no se agotaban en el Génesis. Para legitimar el «grand amor» «de las mugeres», cabía buscar disculpas no sólo en la facultad de teología, sino también en las de derecho y medicina. Verosímilmente jurista de formación, Juan Ruiz podía haber aducido -y quizá recordó- el principio del Digesto, presente en la introducción en prosa: «Ius naturale est quod natura omnia animalia docuit», «ius naturale est maris et feminae coniunctio».120 O, de apetecerle, pudo fingir la asepsia clínica de un tratado de coitu como el atribuido a Arnau de Vilanova: «Creator omnium, volens animalium genus firmiter ac stabiliter permanere et non perire, per coitum illud ad generationem disposuit renovare. Renovatum interitum ex toto non habet, ideoque copulavit animalibus naturalia membra quae ad haec apta fuerint et propria eis, qua causa admirabilem delectationem inseruit, ut nullum sit animalium quod non per annum delectetur coitu. Nam si animalia coitum odio haberent, genus animalium pro certo periret; propterea namque animalibus coitus naturaliter inest, et per multa tempora impeditur possibilitas complendi».121 Afirmaciones como esas brindaban una excelente excusa al (anhelado) desenfreno erótico del protagonista, eran más accesibles al común del público y, si se quería, se prestaban a una fácil concordancia con el *De anima*. Pero el Arcipreste no eligió ninguna fuente bíblica, jurídica ni médica. Fue directo a los cimientos de la «filosofía natural» de Aristóteles, propia de la facultad de artes. El sentido de tal elección no está explícito en el *Buen amor*, pero se aclara de sobras si el texto se restaura en el contexto.

Es cosa tan sabida, que bastará evocarla al vuelo.122 La irrupción del corpus aristotelicum y de los comentarios anejos deslumbró a los 73 hombres del *Doscientos* con luz cada vez más cegadora. «L'entrata del Filosofo nel mondo cristiano è l'avvenimento che domina la vita intellettuale del XIII secolo. Per la prima volta nella storia, il pensiero occidentale si trova in presenza di una sintesi filosofica e scientifica possente, d'ispirazione empiristica e naturalista, incompatibile in più d'un punto con la visione cristiana dell'universo; i libri di Aristotele apportano ai latini la rivelazione di un sapere la cui novità, ricchezza, rigore ed armonia li sorprende. Nelle scuole di arti liberali, la curiosità dei maestri e dei discepoli supera largamente ormai i quadri tradizionali dell'Organon e si estende a poco a poco alla Fisica, alla Metafisica, all'Etica ed al Trattato dell'anima». Las consecuencias de tal descubrimiento se hicieron sentir con particular intensidad justamente en el dominio al que servía de puerta el *De anima*. «La

revolución cultural compiutasi nel secolo XIII in seguito alla invasione della letteratura pagana è stata spettacolare nel campo della filosofia naturale più che in qualsiasi altro, perché questo settore del sapere era stato il più trascurato fino ad allora e la natura era rimasta un libro sigillato per la maggioranza degli studiosi. Agli spiriti curiosi che han preso conoscenza dei libri naturales di Aristotele, questi scritti offrivano improvvisamente una spiegazione “científica” dell’universo corporeo considerado sotto tutti i suoi aspetti. Davanti all’opera grandiosa del Filosofo, l’uomo colto del secolo XIII doveva avere il sentimento di una riuscita stupefacente. Di qui l’infatuazione generale degli scolastici di quell’epoca per la ciencia peripatetica, della quale d’altronde essi non erano in grado di scoprire le debolezze».

La razón natural se encuentra con la naturaleza, con una materia propia, para cuya exploración no necesita el sustento de la fe. Puede despreocuparse de la teología y enorgullecerse de su independencia recién obtenida. La nueva filosofía se erige en paradigma de todo saber, y el filósofo, el «philosophus» que gana terreno al «clericus», se vuelve influyente modelo vital. La independencia a menudo desemboca en el imperialismo: la razón natural tiende a exaltar la naturaleza 74 como norma universal, y principalmente como norma ética, tal vez postergando o poniendo entre paréntesis las verdades sobrenaturales, los requisitos de la gracia. El naturalismo, en fin, se encrespa en el determinismo que reputa los actos morales tan inevitables como los físicos, en el fatalismo que quiere «quod omnia quae hic inferius aguntur subsunt necessitati corporum caelestium».

Así rezaba uno (§ 4) de los trece asertos de regusto pagano condenados por Étienne Tempier en diciembre de 1270. Siete años después, pasaban de la docena las tesis análogas que el mismo obispo de París incluía entre los 219 errores que se propagaban por la Sorbona.<sup>123</sup> La mayoría de ellos tiene que ver también con la orientación naturalista marcada por Aristóteles y sus exegetas. Los filósofos reprobados por Tempier, los *artista* que se envanecían de que «*sapientes mundi sunt philosophi tantum*» (§ 154), muestran diáfaramente qué ámbito de implicaciones corresponde a la referida del Libro de buen amor a «lo que dize el sabio». Pártase, cierto, de una convicción aristotélica tan central como la eternidad del mundo y de las especies: «*Quod mundus est aeternus quantum ad omnes species in eo contentas*» (§ 87), «*Quod ... semper fuit et semper erit generatio hominis ex homine*» (§ 9). Será malo, pues, no contribuir a semejante meta conservando la especie humana: «*continentia non est essentialiter virtus*» («*quia natura hominis finem appetit quare est, scilicet, ut multiplicet naturam humanam; immo... continentia est vitium, in quantum impedit motum naturae et finem ipsius*») (§ 168);<sup>124</sup> «*perfecta abstinentia ab actu carnis corrumpit virtutem et speciem*» (§ 169). O con otra formulación y oponiendo más resueltamente el naturalismo filosófico y el dogma católico: «*simplex fornicatio, utpote soluti cum soluta, non est peccatum*» (§ 183). Ni hay alternativa, además, a preservar la especie obrando en consecuencia, si el hombre es ineludiblemente esclavo de sus apetitos («*homo in omnibus actionibus suis sequitur appetitum et semper maiorem*», § 164) y si «qual es el ascendente e la costellación / del que nace, tal es su fado e su don» (124): «*sanitatem, infirmitatem, vitam et mortem attribuit positioni*

siderum et aspectui fortunae» (§ 206), «in hora generationis hominis in corpore 75suo et per consequens in anima... inest homini dispositio inclinans in actiones tales et eventus» (§ 207), etc., etc.

«Aristotelismo heterodoxo» o «aristotelismo radical» se llama hoy a la tendencia que reflejan esos y tantos otros artículos del decreto de 1277, acta clamorosa de la crisis de la intelligentsia cristiana ante el asalto del paganismo filosófico. Pienso que si el Juan Ruiz protagonista aparece en escena esgrimiendo el nombre y algunos supuestos de Aristóteles es porque el Juan Ruiz de carne y hueso quería presentarlo -por lo menos en ese momento inicial- como contaminado por las mismas opiniones que denunciaba Étienne Tempier.

Nadie ignora qué amplia y resistente fue la difusión del aristotelismo heterodoxo. España estuvo involucrada en la peripecia, no ya desde las traducciones toledanas o mediante el esfumadizo «Mauricio el Hispano»,<sup>125</sup> sino a través de múltiples vías. No en balde continúa en el Archivo de la Corona de Aragón el manuscrito (Ripoll, 109) que es nuestro más temprano documento de que en la facultad de artes parisina, hacia 1235, sonaban ya nociones proscritas en 1277: que la resurrección es fenómeno «innaturale» (o sea, «plus per miraculum quam per naturam») «et ideo non ponitur a philosophis», o que cabe alcanzar resultados divergentes en cuestiones morales «loquendo philosophice» y «loquendo theologice». <sup>126</sup> Fue a instancia de Pedro Hispano, ahora Juan XXI, como Tempier anatemizó los lodos de aquellos polvos: la osadía de los «studentes in artibus» que profesaban haber cosas «vera secundum philosophiam, sed non secundum fidem catholicam, quasi sint duae contrariae veritates et quasi contra veritatem Sacrae Scripturae sit veritas in dictis gentilium damnatorum» (Pról.). Y fue Ramón Llull, tan admirado en la Castilla de don Juan Manuel y el Arcipreste, quien se convirtió en el «héroe» (Renan dixit) de la cruzada contra esos «novi philosophi..., sequaces antiquorum philosophorum», y no dejó de hostigarlos con cerca de una veintena de opúsculos: desde la Declaratio de 1297 que impugna una a una las 219 «opiniones erroneas damnatas a venerabili Patre Domino 76Episcopo Parisiensi» hasta la Lamentatio de 1311 que hace cuestión de estado el castigar a los «averroístas» que imaginan «contrarietatem... inter [philosophiam] et theologiam». <sup>127</sup>

Es que el escándalo del aristotelismo radical se propagaba también fuera de la universidad, entre los romancistas y aun los curiosos sin letras. En los días de Juan Ruiz, hacia 1340, un fraile renegado, Tomás Escoto («selon toute vraisemblance, natif de la Péninsule Ibérique»), sembraba «in quibusdam partibus Hispaniae» la impía nueva de un Aristóteles más santo que Jesús y más sabio que Moisés: «dicens quod melior erat Aristoteles quam Christus..., sapientior, subtilior et altior... locutus quam Moyses». El apóstata, gloriándose «in sua philosophia inani», proclamaba que hubo hombres antes de Adán, que nunca dejó de haberlos y «quod semper fuerit mundus et... non debebat habere finem», «quia ipse cum suo ydolatra Aristoteli mundum posuit eternum». A la vez, predicaba la aniquilación de las almas tras la muerte («sic dicendo resurrectionem negat») y, convencido de que todo se regía «melius per philosophiam quam per decreta et decretales», no veía impedimento a que los religiosos tuvieran concubinas. <sup>128</sup>

La divulgación de despropósitos de ese corte inquieta ya a Sancho IV en el último decenio del siglo XIII. Se dolía el Rey de «la contienda que era entre los maestros de la thología e los de las naturas, que eran contrarios unos de otros en aquellas cosas que son sobre naturas», y para atajar su repercusión entre los menos doctos encargó la compilación de un Lucidario castellano que se sirviera sistemáticamente «destas dos ferramientas... que son naturas e thología». Como 77le constaba que «nasció grand eregía» de las demandas impertinentes sobre el origen del universo, veló por que desde el primer capítulo se insistiera en que «el mundo comienço obo» y por que no faltara una refutación del parecer opuesto de «Aristóteles, que fue gran filósofo» y que «prueva... su razón muy derechamente», pero sin tomar en cuenta que frente a la voluntad de Dios «non ha naturas nin otra cosa ninguna que y pueda poner razón, ca Él es sobre la natura».129

Don Sancho, pues, quizá pudo acoger con tranquilidad las primeras páginas de la gigantesca fantasía nigromántica que se presentaba como obra de «Virgilio Cordobés» y traducida del árabe, en Toledo, en 1290.130 Porque ahí se rechaza, trasladada clave de patraña, la creencia peripatética en la eternidad del mundo («philosophi Andalici dicebant... mundus ab aeterno sic esse et sic dicebant per se semper esse», p. 341); como se rechaza, después, la interpretación específicamente averroísta de la unidad del entendimiento («dixerunt aliqui philosophi quod non erat nisi unus intellectus in omnibus hominibus et per unum intellectum regebantur omnes homines», p. 363).131 No sorprende que «Virgilio» supiera rebatir tales ideas, si, según refiere, él mismo era compañero de claustro de «Aben Royx» y tenía diariamente revelaciones prodigiosas, afines a las que habían 78infundido a Salomón la ciencia que Aristóteles le robó luego... No obstante, la tranquilidad de don Sancho se disiparía tan pronto como advirtiera que «Virgilio» alegaba además, sin muestras de condena, proposiciones acordes con las que el decreto de 1277 anexionaba a los errores de raíz aristotélica recién mencionados. Por ejemplo: «omnes illi qui servant castitatem vadunt contra naturam», «quod summum bonum erat carnalis coniunctio et quod aliud bonum non erat nec alia delectatio nec alia gloria, nisi haec cum feminis iacendo..., et sic utebantur omnes idem de illa gloria incessanter et frequenter, maxime quia habebant intentionem procreandi et multiplicandi animas...» (pp. 351-353). Ciertamente que esas palabras se atribuyen a los «philosophi Marrochitani et omnes alii ultramarini», con prominente alusión a los «Saraceni». Pero «Virgilio» añade de suyo abundantes sentencias de un naturalismo no menos crudo, apuntado a un estupendo libertinaje: «Quod naturale est omnibus agendum est et nullus evitare debet nec potest»; «Peccare hominem naturale quid est. Nullus peccata evitare potest»; «Qui castitatem custodiunt et ipsimet se interficiunt»; «Nullus perfecte castitatem potest observare recte. Quod natura dat nemo sibi contradicere potest nec debet. Tam sapientes quam insipientes a mulieribus fuerunt semper illusi et decepti: ideo nullus a muliere potest defendi»; «Quod naturale est... peccatum non est»; «Homines nunquam satiantur mulieribus...»; «haec este gloria huius mundi, carnalis copula et in hoc mundo sic regnat caritas...» (pp. 365-375).

La descomunal logomaquia y a ratos pura broma de «Virgilio Cordobés»

hubiera caído en hoz y coz en el interdicto de Tempier. En vano se fingía traducción de un original arábigo (en el cual los maestros toledanos se llamarían Dubiatalfac, Aliafil, Mirrazanfel, Nolicaranus...): los contenidos la delataban como una tosca secuela del aristotelismo heterodoxo, aliñada con la envidia libidinosa de un voyeur de la poligamia musulmana. En las cercanías del 1300, en verdad, las doctrinas de ese aristotelismo agresivo habían hecho un largo camino más allá de la facultad de artes. Obviamente atractivas en sus implicaciones de moral práctica, a veces indistinguibles del naturalismo espontáneo de los ignorantes,<sup>132</sup> a menudo se borraron los rastros de su procedencia y se las blandió como simple desahogo frente a las constricciones éticas del catolicismo. Ocurre así en el Libro del caballero Zifar. El rey de Mentón da a sus hijos «castigos» perfectamente ortodoxos sobre la castidad:

Onde, míos fijos, devedes saber que la primera e la [más] presciada de las buenas costunbres es castidat, que quiere dezir tenperança, por que ome gana a Dios e buena fama. E sabet que castidad es amansar e atenprar ome su talante en los vicios e en los deleites de la carne e en las otras cosas que son contrarias de la castidat e mantener su cuerpo e su alma; ca ninguna alma non puede entrar en paraíso sinon después que fuere purgada e linpia de sus pecados, así como quando fue enbiada al cuerpo. E, certas, de ligero podrá ome refrenar su talante en estos vicios si quisiere, salvo en aquello que es ordenado de Dios, así como en los casamientos.

Algo le desazonará, sin embargo, cuando no se satisface con tales preceptos, antes se siente obligado a impugnar ciertas abominables enseñanzas al propósito:

Mas los omes torpes dizen que, pues Dios fizo másculo e fenbra, que non es pecado; ca, [sy] pecado es, que Dios non gelo devía consentir, pues poder ha de gelo vedar. E yerran malamente en ello, ca Dios non fizo al ome como las otras animalias mudas, a quien non dio razón nin entendimiento, e non saben nin entienden qué fazen, pero [an] sus tienpos para engendrar, e en el otro tiempo guárdanse. E por eso dio Dios al ome entendimiento e razón, porque se podiese guardar del mal e fazer bien; e diole Dios su alvedrío para escoger lo que quisiese, así que si mal feziese, que non rescebiese galardón. E, ciertamente, si el entendimiento del ome quisiese vencer a la natura, sería sienpre bien. E en esta razón dizen algunos de mala creencia que cada uno es judgado según su nacementa.<sup>133</sup>

80

No hay duda de que «los omes torpes» hablan el lenguaje de los aristotélicos reprobados en 1270 o 1277: y el Zifar cree necesario contradecirlos porque en España seguían oyéndose sus argumentos naturalistas y deterministas.

Que son en buena medida los argumentos del Juan Ruiz personaje.<sup>134</sup> No de otro modo que las objeciones del rey de Mentón son substancialmente las

objeciones del Libro de buen amor: el «alvedrío» y el «entendimiento» han de «vencer a la natura». Para mí es evidente, en efecto, que la referencia a Aristóteles en la copla 71 y los elementos que la desarrollan cumplen una función caracterizadora: al saltar al tabladillo del poema, el protagonista aparece tiznado por los dislates de una secta de pensadores gravemente peligrosos. Son los que se tienen por los únicos «sapietes», los que presumen de «philosophi» (y, con la perspectiva de los párrafos anteriores, se adivina con qué diferente retintín sonaría «grand filósofo» para el Juan Ruiz actor y para el Juan Ruiz autor). Son los que todo lo someten al cedazo de la naturaleza en que se dicen expertos, los que todo lo miden, «prueban» y encauzan «segund natura». Son los aristotélicos objetivamente heterodoxos, o cuyo primer impulso, cuando menos, es razonar como si la fe no tuviera ningún papel y pudiera orillársela sin miramientos: aunque, al fin, tal vez se les despierte la «memoria de bien», devolviéndolos a unos términos más equilibrados o avivándoles una saludable conciencia de pecado. El naturalismo radical había extendido su veneno hasta las gentes sin cultura y algunos olvidaban de dónde venía. No el Arcipreste. Él identifica con plena exactitud al «filósofo» y uno de los núcleos especulativos que subyacen a las tergiversaciones de los «omes torpes» del Zifar. El Juan Ruiz protagonista podía a su vez habernos endilgado anónimas las explicaciones que estos ofrecen: al no hacerlo, sino más bien recurrir oportunísimamente al locus classicus del De anima, se nos revela con hartos «paños» de auténtico «dotor en la filosofía» (53 ab). Y, por ende, por bien instruido, doblemente culpable de sus ‘deslices’, pero asimismo, por saberse «pecador», con una más acuciante posibilidad de arrepentimiento.

81

Importa precisar que esa caracterización del personaje como contagiado de aristotelismo heterodoxo -al levantarse el telón de la trama- se hace sólo con el énfasis justo para que el buen entendedor sepa a qué atenerse. Al igual que en otros aspectos de las coplas ahora estudiadas, nuestro escritor está seguro de que incluso los lectores peor formados percibirán lo más imprescindible del pasaje: el protagonista, pretendiendo razonar «segund natura», se nos descubre como un ‘ome torpe’. Para el que no conociera sino el naturalismo espontáneo de los rústicos (vid. n. 132) o las simplificaciones vulgares del aristotelismo, era inútil decir más. Para los espíritus cultivados, bastaba insinuar, con la cita expresa, en el punto más estratégico, quién estaba al fondo de ciertas falacias morales por entonces largamente difundidas. Como bastaba insinuar, con un manierismo de grupo, qué actitudes y hasta qué autores eran culpables de la situación. «Si lo dixiese de mío -protesta Juan Ruiz-, sería de culpar; / dízelo grand filósofo, non só yo de rehtar...». Conviene no perder de vista que tal enunciado calca un tic de la «izquierda» aristotélica, y en especial de Sigerio de Brabante, el capitoste, muy amigo de eludir responsabilidades y acusaciones alegando que él se limitaba a exponer el pensamiento del Filósofo o del Comentador, «secundum documenta philosophorum probatorum, non aliquid ex nobis asserentes»: «Quaerimus enim hic solum intentionem philosophorum et praecipue Aristotelis, etsi forte Philosophus senserit aliter quam veritas se habeat et sapientia, quae per revelationem de anima sint tradita, quae per rationes naturales

concludi non possunt...».135 Una alusión de esa índole era harto locuaz para el experto. Para quien no lo fuera, el Arcipreste no tenía por qué cargar las tintas. Verosímilmente, además, no se proponía hacer de su criatura un aristotélico heterodoxo que, por serlo, se inclinaba a la lujuria, sino un lujurioso que quería justificarse ‘filosóficamente’ (un tipo no disímil de los goliardos -tan caros a Juan Ruiz- que algún contemporáneo tildaba de averroístas).136

82

Tampoco puede postularse que la tal caracterización sea un motivo conductor del Libro. El poeta era demasiado versátil, estaba demasiado acostumbrado -en parte, por resabio de lírico- a construir -y superponer- unidades relativamente autónomas, tanteaba demasiadas direcciones, para mantener más que unos pocos hilos esenciales. Pero ello no significa que el aristotelismo heterodoxo del personaje haya de limitarse al arranque de la acción. El mero hecho de que asome en un lugar tan relevante ya sugiere que es legítimo esperar después otras huellas suyas. Valga comprobarlo con un par de rápidas observaciones.

La expositio en torno al De anima sirve de introducción teórica a todas las andanzas amorosas del protagonista, iniciadas con el episodio de la dueña «mansa e leda» (77-106). La segunda aventura, el lance de la panadera y Ferrand García (107-123), se fundamenta en unas muy someras consideraciones sobre la conveniencia de buscar compañía en la mujer (108-111), consideraciones donde se conjugan la imagen «cortés» de la dama y el versículo del Génesis tradicionalmente recordado en favor del matrimonio (cf. ad notas 108, 118). La tercera intentona (168-180), en cambio, va precedida de un minucioso prólogo doctrinal. El hombre está condicionado en «su fado e su don» por los astros que presiden su nacimiento; «muchos», pese a su «esfuerço» por tal o cual meta, jamás la consiguen: «non pueden desmentir a la astrología»; de ahí la plausibilidad de la creencia en los vaticinios «estrelleros» (123-127), como los pronunciados en la historia del hijo de Alcaraz (128-139), que resultan «verdaderos» porque captan «lo que Dios ordena... segund natural curso» (136 cd). Sin embargo, «Dios, que crió natura e acidente, / puédelos demudar e fazer otramante», de manera similar al rey o al Papa que decide permitir una excepción a las leyes que él mismo ha dictado. Con la oración y el bien obrar, por tanto, cabe superar el «mal signo»: «el poderío de Dios tuelle la tribulación». Pero «non son por todo aquesto los estrelleros mintrosos / que judgan segund natura» (140-150). No hace falta ser maestro en astrología para percatarse de que así ocurre a diario (151), y también de que «muchos nascen en Venus, que lo más de su vida / es amar las mugeres»... sin llegar nunca a catarlas: y Juan Ruiz 83 parece ex illis (152-153). Vale la pena, no obstante, arrimarse a la sombra de las dueñas en flor, por las «muchas noblezas» que el amor trae y por si sucede «que buen esfuerço vence a la mala ventura» (154-160). ... Aunque, pensándolo bien, el amor sí es reo de un pecadillo: «sienpre fabla mentiroso» y «tiene por noble cosa lo que non vale una arveja» ( 161-165; cf. n. 112). En cualquier caso, Juan Ruiz se lanza por tercera vez a la caza de «amiga» movido por «la costunbre, el fado e la suerte» (166-167). Prescindamos de otros cien rasgos dignos de glosa y notemos sólo uno. Tras las coplas 71-76, cuando el protagonista vuelve a explicar con algún

sosiego que lo empuja al «iuntamiento con fenbra», vuelve asimismo a subrayar que está procediendo «segund natural curso» (127 d): concretamente, plegándose al «signo», «el ascendente e la costellación» que le han correspondido. El punto de partida, pues, se halla de nuevo en una posición típica del aristotelismo heterodoxo: el fatalismo de someter cuanto en el mundo sucede «necessitati corporum caelestium» (arriba quedan algunas de las tesis proscritas por Étienne Tempier), el determinismo de los «omes torpes» -acusaba el rey de Mentón- de que «cada uno es juzgado según su nacencia». Como en las estrofas 71-73, la voz que se escucha al principio de nuestra disertación astrológica nos encarrila por la vía de un duro naturalismo. Sólo más adelante, cuando ya marchamos por ese camino con comprensible inercia (123-135), se matiza que el «natural curso» de los astros es sencillamente «lo que Dios ordena» (136), con libertad para hacerlo y deshacerlo (137-150). También ahora, como en 74-75, se interpone la «memoria de bien» y el planteamiento no llega a sus consecuencias extremas. Todo apuntaba que no hay medio de resistir el influjo de los astros. Pero el personaje cae en la cuenta de que la «fe católica» (140 d) no admite semejante afirmación; o, si se prefiere, aunque pintándolo como ofuscado por los errores, el autor no tolera que los lleve hasta la ceguera absoluta. De forma que se impone recoger velas hacia la ortodoxia, resaltando que sí es posible contrariar a los astros «por ayuno e limosna e oración / e por servir a Dios con mucha contrición» (149). Subsiste, sin embargo, el naturalismo determinista del planteamiento, y el Juan Ruiz actor se conduce de acuerdo con él, según el «natural curso» que lo arrastra a un tiempo a amar y a fracasar en el amor. El «buen esfuerço» no lo pone en «servir a Dios» para vencer esa «mala ventura», sino en «servir a las dueñas» (154 b y 153 b), por si acaso alguna «pera» se le viene a las manos (160). Otra vez, pues, como en 75-76, asume con tragicómica resignación el «pecado» de que la «natura» triunfe sobre el «seso». Y otra vez lo hace escudándose en una lectura de Aristóteles a la luz del aristotelismo heterodoxo. Porque donde la *Ética a Nicómaco* (VII, x, 1152 a 32-36) no pasa de advertir que el hábito es difícil de cambiar porque se torna naturaleza («consuetudinem mutare difficile est, quia naturae similis est... “atque in naturam tandem convertitur usus”»), él añade un factor no contemplado ahí por el Estagirita, pero tan abultado como hemos visto en el aristotelismo radical:

Como dize el sabio, cosa dura e fuerte  
es dexar la costunbre, el fado e la suerte:  
la costunbre es otra natura, ciertamente,  
apenas non se pierde fasta que viene la muerte.

(166)137

El último verso nos ahorra cualquier duda sobre cómo comprobar aún -en vez de por otras vías- que los tintes aristotélicos de nuestro protagonista no

se desvanecen a las primeras de cambio. «Fasta que viene la muerte». También en un cierto momento la muerte irrumpe en el Libro de buen amor. De hecho, la segunda mitad del poema está ensombrecida por su insistente presencia.<sup>138</sup> Tras los enredos de doña Endrina y don Melón, el «doñeo» usual se reanuda con una «niña... de mucha juventud» que «murió a pocos días» (911 y 944). El «limpio amor» de doña Garoça no dura mucho más: «dos meses passados, / murió la buena dueña» (1506). En seguida, una noticia especialmente dolorosa: «Trotaconventos ya non anda nin trota» (1518). El «ingenio» de Ruiz se «embota» con tamaño 85 «pesar e tristeza»,<sup>139</sup> la pluma se le resiste: «non puedo dezir gota»; y ya nunca volverá a abrirsele ninguna «buena puerta» ( ibidem). El Libro, pues, tiene que acabar y acaba porque «viene la muerte». Esa presencia letal que marca la segunda parte e implica la conclusión de la obra culmina en una magnífica invectiva, revuelta con el planto y el «petafío» por la alcahueta (1520-1578). El mero incipit deja claro el tenor del fragmento:

¡Ay Muerte, muerta seas, muerta e malandante!  
 Mataste a mi vieja, ¡matasses a mí ante!  
 Enemiga del mundo, que non as semejante,  
 de tu memoria amarga non es que non se espante.

La apóstrofe inicial contiene el problema y la solución que nutren las estrofas siguientes. Como en la fuente bíblica (Oseas, XIII, 14),<sup>140</sup> la maldición «¡muerta seas!» es al tiempo una profecía: el horror y la ira frente a la muerte se aplacarán cuando ella muera a su vez, cuando la resurrección de Jesús la quebrante «por sienpre». De ahí, a la postre, los acentos triunfales del Arcipreste: «dionos vida moriendo al que tú muerte diste» (1557-1567). No obstante, la esperanza en la «vida» perdurable (que para el pecador puede trocarse en perdición in aeternum) no anula ni en el propio Cristo -en cuanto hombre- el «espanto» de la muerte (1554-1557). En esa perspectiva, el verso c comprime todo el inagotable pliego de cargos en un tajante hemistiquio: «enemiga del mundo».

En la copla 1520, «mundo» vale exactamente como en la copla 71: «las cosas vivas» (ad n. 5). Y todavía más: debe leerse sobre el fondo de las ideas expuestas en las coplas 71-74. Se había partido, recuérdese, de que «el mundo... trabaja... por aver mantenencia», de que el dato primario de «las cosas vivas» es el instinto de conservación: 86 la muerte aparece, por tanto, definitiva, esencialmente, como «enemiga del mundo». Se había explicado que el instinto de conservación busca su cauce en el amor: luego la muerte es también el supremo fracaso del amor. Vida y amor son sólo uno, y precisamente en lucha con la muerte. Juan Ruiz lo cincela en otro verso lapidario (1549 d):

Muerte, matas la vida, el amor aborreces.<sup>141</sup>

En verdad, si tal es el planteo, se comprende de maravilla un importante aspecto en la disposición del poema: el discurso del personaje empieza con una proclamación del élan de la vida, del amor, y termina con una suerte de ejemplar triumphus Mortis.

El presupuesto de que «toda creatura» se afana «por aver mantenencia», glosado al principio de la obra con falacias de aristotelismo radical, pesa, así, sobre el desenlace y contribuye a moldear la estructura del conjunto. Pero, además, el protagonista, aunque ahora hartó más presto a desecharlas, da pruebas de no haber olvidado las falacias de marras. Se ha escrito que, a juzgar por la invectiva en que la denuesta, la muerte es «para Juan Ruiz, ante todo, y en el fondo casi exclusivamente, implacable y pavorosa destrucción». Si fuera el caso, no cabría vacilación.

Tendríamos que relacionar esa actitud con la incredulidad y el naturalismo condenados por Tempier: «Quod felicitas habetur in ista vita, non in alia» (§ 176); «Quod homo post mortem amittit omne bonum» (§ 15); o, más cerca del «en ti es todo mal» de la copla 1546, «Quod finis omnium terribilium est mors» (§ 178). Tendríamos que ponerla en serie con la del blasfemo Tomás Escoto que predicaba «animas post mortem in nihilum redigi» (n. 128); con el extravío común a los «naturales» y a los «filósofos» refutados por Ramón Martí (n. 132), etc., etc. Pero opino que no es posible abultar el «terror» que a nuestro personaje «le producía la extinción de la existencia terrena». De tejas para abajo y en cuanto a la carne, era un «terror» compartido incluso con Cristo («tú le posiste miedo e tú lo demudeste», «temiote la su carne», etc.);<sup>142</sup> con los ojos vueltos al más allá, era substancialmente pánico al «fuego infernal», a la mors aeterna («para sienpre jamás non los as de perder», 1565): el inequívoco temor de los católicos que pecamos a ciencia y conciencia, pertinazmente, con intención de enmendarnos algún día, como desde el comienzo confiesa el Juan Ruiz actor (75-76). De ningún modo era, en cambio, un «terror» absoluto, porque se contrapesaba con la esperanza de gustar los frutos de la Resurrección e ir con los justos «do an vida veyendo más gloria quien más quiso» (1564 b). Que esa «vida» perenne alcanza el «buen amor», «en la carrera de salvación», mientras el «loco» se agosta con la muerte y se «desliza» en «infierno profundo» (1552).

No creo, pues, que el «espanto» frente a la muerte llegue, ni por insinuación, al extremo que obligaría a arrimar de nuevo al protagonista a las filas del aristotelismo heterodoxo. Sin embargo, de igual manera que el planteamiento de las coplas 71-74 se proyecta sobre el final del Libro, la caracterización que allí se atribuye al personaje retorna perceptiblemente en la invectiva contra la muerte que -en palabras de don Rafael Lapesa- «clausura el ciclo de intentonas eróticas». Retorna como wishful thinking a cuyo halago ya no se cede (en tanto sí se cedía a la tentación del naturalismo amoroso y astrológico), como pasajero movimiento reflejo de quien está habituado a pensar en unos términos que, con todo, otras convicciones recién ganadas o reavivadas le fuerzan a descartar. El rasgo es inconfundible, y el autor, subrayándolo, verosímelmente pretendía que no se perdiera de vista en el último momento una faceta saliente en el retrato global del protagonista: la filiación intelectual de ciertos

errores que desorientaban también a otras gentes de la época. En efecto, en el clímax de la invectiva se arriesga una ocurrencia que en el pronto suena una pizca sorprendente: no habría por qué temblar ante la muerte, ni tendría razón de ser el infierno, «mors secunda» (Apocalipsis, XX, 14), si el hombre y el mundo vivieran eternamente.

88

Muerte, por ti es fecho el lugar infernal,  
ca, beviendo omne siempre en mundo terrenal,  
non avrién de ti miedo nin de tu mal hostel,  
non temeríé tu venida la carne umanal.

(1553)143

Es, nos consta, la doctrina arquetípica del aristotelismo heterodoxo: la eternidad del mundo, presente dondequiera que encontramos influencias de la secta y aquí evocada en forma que apunta perfectamente sus destructivas consecuencias morales y religiosas. Si en los dicterios contra la muerte el personaje introduce semejante reflexión, es porque las aberraciones aristotélicas le son particularmente familiares. Claro está que la eternidad del mundo y del hombre se presenta sólo como hipótesis no atendible o como concesión a una fantasía por un instante lisonjera: pero ha sido el aristotelismo radical quien la ha infiltrado. Se entiende que aparezca en el ápice de la invectiva, inmediatamente antes de insertarse el broche positivo de la victoria del Redentor que «dionos vida moriendo» (1559 d): es el último coletazo de la proposición con que saltaba a escena el protagonista. «Como dize Aristóteles..., el mundo... trabaja... por aver mantenencia». Sino que ahora se dan de lado las argucias naturalistas y se mira a la auténtica e imprescriptible «mantenencia».

Prolijas como seguramente parecen, las páginas precedentes se limitan a desflorar la presencia del aristotelismo heterodoxo en el Libro de buen amor. Queríamos explicar las coplas 71-76 y notábamos que la letra no se nos entregaba si simultáneamente no leíamos en transparencia las enseñanzas del De anima. Captar más cabalmente el sentido y la función del pasaje -para ir perfilando, por ejemplo, la fisonomía del protagonista- nos exigía salirnos del Libro y ojear ciertas explosivas consecuencias de los libri naturales de Aristóteles en la Europa de los siglos XIII y XIV. Y la exploración del ámbito cultural del Arcipreste nos revelaba en el Buen amor elementos de estructura que de otro modo difícilmente se hubieran dejado percibir. La literatura -como la historia de la literatura, claro está- se hace en ese ir y venir entre el texto y el contexto. No me sentiría tranquilo si no insistiera en que mi examen de uno y otro ha sido aquí extremadamente rudimentario. A propósito de ambos, y 89siempre en el horizonte del aristotelismo heterodoxo, quedan abundantes problemas por enfrentar: no ya matices, sino asuntos primarios. Una simple muestra puede sugerir la envergadura de las cuestiones pendientes. ¿Qué pensar de un poema, largo y complejo, en cuyo núcleo se

asienta la visión de un «buen amor» que se pliega a los impulsos de la naturaleza y busca la «mantenencia» de la especie combatiendo la muerte con la vida, la corrupción con la generación? Un poema tan «sotil», que uno se pregunta si sus variadas lecciones eróticas se enuncian para que el lector las acepte o las rechace, si el yo múltiple que las dicta se cree en la verdad o se sabe perversamente equivocado, si la dramatis persona del amante que las acoge es un necio o un pillo desvergonzado. Un poema que combina los tonos narrativos, líricos y didácticos; donde conviven las figuras alegóricas y las tomadas de la vida diaria, las lucubraciones teóricas y las crudezas verbales; que se nos antoja a un tiempo tan piadoso y desenfadado como para que la vieja alcahueta que haldea en la trama espere a su muerte -ella misma nos lo dice- padrenuestros por su alma... ¿Qué pensar, repito, cuando el poema de que hablo no es el Libro de buen amor, tan substancialmente acorde con la descripción anterior, sino el sumo exponente literario del aristotelismo heterodoxo, el singular y con justicia afortunadísimo Roman de la Rose?<sup>144</sup>

«“Por aver mantenencia”. El aristotelismo heterodoxo en el Libro de buen amor», en Homenaje a José Antonio Maravall, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1986, pp. 271-297; versión revisada, en El Crotalón. Anuario de filología española, II (1985), pp. 169-198.

90

La edición anunciada en la n. 96 no llegó a puerto, y Alberto Blecua publicó su propio texto (Madrid, 1992), sin duda el mejor hoy accesible, con prólogo y notas de gran valor (por ejemplo, sobre el sentido adversativo de comoquier, problema que yo había esquivado en la n. 115). Por mi parte, actualmente trabajo con Bienvenido Morros y otros colaboradores en el Libro de buen amor que debe constituir el volumen 7 de la «Biblioteca clásica».

Algunas de mis observaciones podrían matizarse ahora a la luz de la bibliografía reciente (así, la doctrina de la eternidad del mundo, aun siéndole propia, es menos «arquetípica» del aristotelismo heterodoxo de lo que yo decía; vid. sólo R. C. Dales, *Medieval Discussions of the Eternity of the World*, Leyden, 1990). Con todo, me importa más insistir en la necesidad de no incurrir en una confusión que creo advertir en ciertos estudios posteriores al mío: la atribución de cualquier forma de naturalismo a la «izquierda» aristotélica, por más que los elementos naturalistas están presentes en todas las visiones del amor puestas en solfa por el Arcipreste, trovadoresca, clerical (ovidiana o goliárdica) y «cazurra» (vid. sólo mi n. 125).

En cualquier caso, las huellas del aristotelismo radical en España han seguido siendo provechosamente rastreadas, para los siglos XIII y XIV, por F. Bertelloni, «El averroísmo en el medioevo latino (repercusiones filosófico-literarias de un locus historiográfico)», *Studia Hispanica Medievalia*, IV (Pontificia Universidad Católica Argentina, 1999), pp. 65-82; H. O. Bizzarri, «Una disputa entre filósofos y teólogos: la concepción de la naturaleza en las colecciones sapienciales castellanas», *Medioevo*, XXII (1996), pp. 303-334 (y tangencialmente «Fray Juan García de

Castrojeriz receptor de Aristóteles», *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, LXVII, 2000, pp. 225-236); y Á. Martínez Casado, en el colectivo *La filosofía española en Castilla y León*, ed. M. Fartos y L. Velázquez, Valladolid, 1997, pp. 71-85. -Francisco Márquez Villanueva, que ya había rozado la cuestión en «El carnaval de Juan Ruiz», *Dicenda*, VI (1987), pp. 177-188 (y vid. mi n. 129), se ha interesado en especial por «El caso del averroísmo popular español (Hacia La Celestina)», en *Cinco siglos de «Celestina»*, ed. R. Beltrán y J. L. Canet, Valencia, 1997, pp. 121-132 (y véase también, entre otros trabajos suyos, *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, 1994, pp. 203-209). -A Pedro Manuel Cátedra, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Salamanca, 1989, pp. 41-56 y passim, se debe un revelador análisis de la pervivencia del naturalismo erótico, y aun del posible eco de las coplas 71-76 de Juan Ruiz, en el *Breviloquio del Tostado* y en otros textos del siglo XV, hasta la novela sentimental y la lírica cortesana. Varias otras apostillas a los aspectos del Libro tratados por mí pueden hallarse, que yo recuerde, en J. Dagenais, «‘Se usa e se faz’: Naturalist Truth in a Pamphilus Explicit and the Libro de buen amor», *Hispanic Review*, LVII (1989), pp. 417-436, y *The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the «Libro de buen amor»*, Princeton, 1994, pp. 187-188 y 206-207; A. Torres-Alcalá, «El Libro de buen amor y el Roman de la rose; algunas analogías», *Anuario Medieval*, II (1990), pp. 172-183; D. Polloni, «Amour» et «clergie». Un percorso testuale da Andrea Cappellano all' Arcipreste de Hita, Bolonia, 1995; y Domingo Ynduráin, *Las querellas del buen amor. Lectura de Juan Ruiz*, Salamanca, 2001.

Otras adiciones. -Al dar el Digesto por «presente en la introducción en prosa» (ad n. 120) estaba yo aceptando tácitamente una propuesta de L. Jenaro-MacLennan (art. 91cit. en mi n. 129) que no toma en cuenta el tantas veces admirable Paolo Cherchi, «Il prologo di Juan Ruiz e il Decretum Gratiani», *Medioevo romanzo*, XVIII (1993), pp. 257-260. -El artículo «Aristoteles Hispanus» citado en la n. 130 figura ahora, ampliado, en mi libro *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, 1990, pp. 55-94. -La «versión proverbializada» que Juan Ruiz recuerda en la copla 166 (arriba, ad n. 137) ha sido identificada con grandes posibilidades de acierto por María Pilar Cuartero, «Paremiología en el Libro de buen amor», en prensa en las *Actas del Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor»*, Alcalá la Real, en el *Compendium moralium notabilium* de Geremia da Montagnone, fuente más que probable de varios pasajes del Libro.

- IV -

Crítica del texto y modelos de cultura en el Prólogo general de don Juan Manuel

«El rasgo más notable de la obra de don Juan Manuel, para muchos críticos, es que se basa no en la autoridad de sus fuentes, sino en su experiencia de la vida y de los hombres; y sin duda los críticos tienen razón».145 Sin duda la tienen, sí. No obstante, los historiadores tendemos a subrayar -con Jorge Luis Borges- que también la lectura es una experiencia146 y que incluso los dichos y los hechos más singulares han de insertarse significativamente en un marco superior al individual. Una y cien veces se ha ponderado la originalidad del Prólogo general que precedía a la compilación de «todos los libros» compuestos por don Juan hasta el momento (hacia 1343);147 una y cien veces se han aducido esas páginas para trazar el retrato del escritor. Bien está. Pero importa no confundir 'originalidad' e 'invención', y, en especial, percatarse de que a una superficie ya harto locuaz literal y literariamente subyacen disimulados unos modelos cuyo conocimiento revela no menos el talante de don Juan Manuel.

La afirmación que abre el Prólogo -es tan grato ser alabado por «alguna buena obra» cuanto doloroso verla maltratada- se ilustra con la divertida anécdota del trovador y el zapatero de Perpiñán, de tiempo atrás identificada como variante de una historieta que venía corriendo desde la Antigüedad148 y que don Juan aplica con tino a sugerir 94 las satisfacciones y, más por largo, los sinsabores que esperan a «un cavallero» -precisamente un caballero- dispuesto a que los frutos de su ingenio se difundan entre «las gentes». Esa primera parte del prefacio, en la que la transmisión oral es ejemplo meridiano de los riesgos que implica toda divulgación del saber, ha recibido menor atención que la segunda, donde el autor se fija en los estragos habituales en la transmisión escrita y explica cómo ha procurado remediarlos en cuanto a él le atañe. Es corriente, en efecto, y en buena medida es justo, señalar la novedad de sus observaciones sobre los errores de copia e insistir en el carácter excepcional del procedimiento que utilizó para salirles al paso: preparar un texto revisado de sus libros e invitar al lector a consultarlo cuando en la copia se le ofreciera «alguna razón mal dicha». Sin embargo, la tal novedad debe entenderse referida al ámbito de las letras en vulgar y a la fecha temprana en que la idea se formula en romance, desde que empezó a circular en latín; y la excepcionalidad en cuestión, mejor que en el procedimiento en sí, se hallará en la ocurrencia de irlo a buscar en el mundo de la escuela.

Vale la pena releer la declaración de don Juan:

Et recelando yo, don Iohan, que por razón que non se podrá escusar que los libros que yo he fechos non se ayan de trasladar muchas vezes; et porque yo he visto que en el trasladar acaeçe muchas vezes, lo uno por desentendimiento del scrivano, o porque las letras semejan unas a otras, que en trasladando el libro porná una razón por otra, en guisa que muda toda la entençión et toda la sentençia, et será traydo el que la fizo, non aviendo ý culpa; et por guardar esto quanto yo pudiere, fizi fazer este volumen en que están scriptos todos los libros que yo fasta aquí he fechos.

95

Parece difícilmente controvertible que ese pasaje tiene muy en cuenta las advertencias iniciales del Prologus secundus («De intentione auctoris et modo procedendi») a la celeberrima Postilla litteralis de Nicolás de Lira, OFM:

Ulterius considerandum quod sensus litteralis ... videtur multum obfuscatus diebus modernis, partim scriptorum vitio [«por desentendimiento del scrivano»], qui propter similitudinem litterarum [«porque las letras semejan unas a otras»] in multis locis aliter scripserunt quam habeat veritas textus [«muchas veces ... poná una razón por otra»], partim imperitia [«desentendimiento»] aliquorum correctorum, qui in pluribus locis fecerunt puncta ubi non debent fieri ..., et per hoc sententia litterae variatur [«en guisa que muda ... toda la sentençia»], ut patebit in suis locis infra prosequendo...150

No es el azar de una coincidencia, sino una dependencia inequívoca.<sup>151</sup> En teoría, nada impide pensar en una fuente común a don Juan <sup>96</sup>Manuel y al bibliista franciscano. Nunca han faltado censuras contra los gazapos de los copistas,<sup>152</sup> y hoy quizá se nos antoje trivial indicar la semejanza entre algunas letras como ocasión de erratas y deturpaciones. Con todo, yo no alcanzo noticia de que nadie antes de fray Nicolás enunciara ese principio de crítica textual -y menos, por supuesto, junto a las aludidas censuras-,<sup>153</sup> mientras creo seguro que la Postilla dejó una estimable descendencia en la familia de la ecdótica.<sup>154</sup> Podemos, pues, dar por bueno y pacífico que el Prólogo general se inspira en el Prologus secundus de Nicolás de Lira.

97

La Postilla se escribió entre 1322 y 1329 y consiguió un éxito inmediato. Pero no se trataba de ninguna «fabliella» para atolondrados: que el hijo del infante don Manuel la conociera dos o tres lustros después -cuando mucho- quiere decir que seguía las aportaciones de la alta cultura llamativamente al día. Al día y de cerca. Porque, si bien la bibliografía reciente conjetura que la información docta le llegaba a don Juan primordialmente a través de sermones y conversaciones con religiosos -dominicos, continúa conjeturándose-, el préstamo aquí registrado no tolera una suposición pareja: la correspondencia es demasiado exacta y, al establecerse de Prologus a Prólogo, demasiado puntual para provenir de otra vía que la lectura directa. Al dictar el Prólogo general, don Juan tenía ante los ojos o, si no, leída y requeteleída la Postilla del franciscano.

Es comprensible que la apreciara: el rasgo más saliente de la obra -la insistencia en el sentido literal y en la exégesis histórica- condice perfectamente con el pragmatismo, el gusto por la concreción y la nula estima de la alegoría diáfanos en don Juan Manuel.<sup>155</sup> Era justamente la preocupación por el sentido literal la que llevaba a Lira a resaltar las

discordancias entre el texto hebreo y la Vulgata («sensus litteralis ... obfuscatus ... partim ex modo translationis nostrae, quae in multis locis aliter habet quam libri Hebraici...») y a acentuar, con San Jerónimo, que en caso de duda se imponía compulsarlos y dar la preferencia «ad codices Hebraeorum»: «in dubiis recurrere ad textum Hebraicum tanquam ad originale...». Pero la firmeza del fraile al denunciar la offuscatio de la Biblia por culpa de copistas, traductores y escoliastas iba de la mano con una modesta confesión de insuficiencia, 98no ya en el hebreo, sino aun en el latín: «Quia non sum ita peritus in lingua Hebraica vel Latina, quin in multis possim deficere, ideo protestor quod nihil intendo dicere assertive...»; y desembocaba en una sumisión sin paliativos al dictamen de la Iglesia o del experto: «Quapropter omnia dicta et dicenda suppono correctioni sanctae matris Ecclesiae ac cuiuslibet sapientis, pium lectorem et charitativum flagitans correctorem» (cols. 29-31).

No puede sino llamarnos la atención que las líneas que don Juan Manuel calca a Nicolás de Lira a propósito de «las letras [que] semejan unas a otras» y el «desentendimiento del scrivano» introduzcan la misma secuencia de ideas que se discierne en el arranque del Prologus secundus. En ambos casos, de la consideración de los errores de «traslad[o]» (y de «translatio») se pasa a la necesidad de cotejar el texto suspecto con otro que tiene valor de «originale»;<sup>156</sup> esas resueltas advertencias se palian, sin embargo, con una serie de declaraciones sorprendentemente humildes: no sólo para protestar de intención ortodoxa,<sup>157</sup> sino también para alegar una ignorancia que no excluye el latín («non sum ita peritus in lingua ... Latina, quin in multis possim deficere...»; «sabiendo tan poco de las scripturas commo aquel... que non sabría oy gobernar un proverbio de terçera persona», lín. 81-83)<sup>158</sup> 99y para someterse, más o menos explícitamente, al mejor juicio de los lectores, confiando en su benevolencia ante «el yerro que y fallaren».<sup>159</sup> Sin la certidumbre del calco recién señalado, apenas cabría reparar en un paralelismo de esa índole. Al tanto del calco, se hace cuesta arriba no concluir que los dos párrafos de Nicolás de Lira aquí extractados proporcionaron además a don Juan Manuel el esquema y no desdeñables sugerencias del contenido para los dos párrafos en que se concentra la substancia del Prólogo general. Una de tales sugerencias pide punto y aparte. El franciscano y el gran señor concuerdan básicamente en la exhortación a sanar las deficiencias de un texto mediante el recurso a otro de mayor autoridad: los «codices Hebraeorum», en fray Nicolás; el «volumen que yo mesmo concerté», en don Juan. Las diferencias se presentan a partir de ese núcleo común. Porque don Juan podía haber remitido, «tanquam ad originale» (cf. n. 156), a los apógrafos de sus obras: es decir, a las transcripciones que sus escribanos hacían al dictado y que probablemente corregía él mismo,<sup>160</sup> las transcripciones que luego multiplicaban los copistas.<sup>161</sup> Pero, en vez de guiarnos por el camino que se diría 100más derecho -de la copia al apógrafo-, nos obliga a dar un rodeo, refiriéndonos al «volumen» en que estaban «scriptos todos los libros» que hasta entonces había «fechos». Aun siguiendo la andadura del discurso en el Prologus secundus, utilizándolo como pauta e índice de temas que también a él le conviene tocar, no es de Lira de donde, antes de componer el Prólogo general, tomó la ocurrencia de encargar la compilación de un «volumen» así: una puesta en limpio de

«todos sus libros», revisada por él personalmente y con cuyo cotejo el lector interesado podía enmendar «el yerro» de la copia que manejaba (o comprobar «la mengua» del aristócrata metido en camisas de once varas). Para elaborar una página tan capital como el prefacio a semejante «volumen» de opera omnia, don Juan Manuel echó mano de la prestigiosa Postilla litteralis. Pero el designio del «volumen» en sí se lo inspiraron las prácticas editoriales propias de las grandes universidades.<sup>162</sup> La «institución» centrada en la pecia es demasiado familiar a los medievalistas para que aquí se requiera sino evocarla en cuatro palabras e insinuar cómo la tuvo en cuenta don Juan Manuel.<sup>163</sup> Desde los aledaños del 1200 hasta bien entrado el siglo XIV (y aún en vísperas de la imprenta, según en qué sitios), los cursos universitarios, los manuales y otras obras de consulta o de enjundia, desde sermones y materiales para la predicación hasta la Legenda aurea, contaron con un modo de publicación oficial cuidadosamente regulado. Era a los stationarii a quienes competía hacer accesibles los libros solicitados por los estudiantes o impuestos por las exigencias académicas. Los estacionarios se agenciaban la obra deseada, obteniéndola cómo y dónde podían, ya fuera en un respetable apógrafo, ya en una copia de procedencia incierta, quizá exportada ilegalmente. En cualquier caso, una comisión de profesores, los petiarii, o incluso «el rector, con consejo de los del estudio», había de examinar los libros que el estacionario proponía y dictaminar si eran «buenos et legibles et verdaderos de texto et de glosa».<sup>164</sup> De serlo, la comisión aprobaba el ejemplar del estacionario y fijaba la tarifa a cambio de la cual podía alquilarlo, por peciae -marcadas con la contraseña de un «correctus»-, «para facer ... libros de nuevo o para emendar los que [los escolares] tovieren escritos».<sup>165</sup> «Et al que fallase que non tenía tales libros, non le debe consentir que sea estacionario nin los logue a los escolares, a menos de non seer bien emendados primeramente». Los petiarii colacionaban los «exenprarios» una vez al año y, si no les ofrecían «buenos e correchos»,<sup>166</sup> obligaban a rectificarlos o reemplazarlos a costa del estacionario. Ellos asimismo promulgaban anualmente la lista de exemplaria admitidos por la universidad, pero sólo por excepción debían de poseer un texto adecuado de cada obra. El compromiso del estacionario era «guardar bien et lealmente todos los libros que a él fueron dados», mientras «la commissione dei petiarii non faceva altro che esercitare un controllo, e non deteneva se non la lista degli exemplaria-madri, campioni o derivati, posseduti da ciascuno stazionario. Sicché, ogni volta che qualcuno veniva a proponerle un nuovo esemplar, essa sapeva presso quale stazionario doveva inviare i correttori perché potessero stabilire l'autorità dell'esemplar presentato».<sup>167</sup>

102

El aspecto esencial de ese sistema de publicación -por cuanto ahora nos concierne- es la existencia de un ejemplar que, fuera cual fuera su relación con el apógrafo, se corregía en una segunda instancia y servía como texto privilegiado para sacar nuevas copias y repasar las que ya circulaban. El ejemplar está cotejado y sancionado por quien tiene capacidad para ello; y su custodia se confía a un intermediario, que lo pone al alcance de quien quiera hacerse con la obra o contrastar la veracidad del texto en que la lee. Para mí, no es dudoso que, al concebir

el «volumen» de «todos los libros» que llevaba compuestos, don Juan Manuel se inspira en el uso de la pecia. Por eso no piensa en remitir a los apógrafos que obviamente conservaba, sino a una transcripción realizada ad hoc, «concert[ada]» y enmendada por él mismo, y tal vez depositada en lugar conocido a un cierto número de lectores y «scrivanos».168 El «volumen» de don Juan refleja el exemplar 103 de los círculos universitarios en tanto otorga autoridad decisiva a una copia revisada en una segunda instancia -insisto- y ejecutada expresamente para salvar los posibles errores de otros textos.

La observación de tal peculiaridad está lejos de contestar nuestras interrogantes en torno a la transmisión del corpus manuelino,169 pero echa luz muy reveladora sobre la fisonomía intelectual del autor. Le sabíamos nada amigo de mencionar los libros de donde extrae la información de filosofía natural, teología o ética que nutre buena parte 104 de su producción.170 Pero en el Prólogo general, más que el silencio sobre sus fuentes, nos impresiona la envergadura de la deuda que con ellas tiene contraída. Pues resulta que en una pieza tan breve y de individualidad siempre tan discantada apenas hay una idea, un elemento, que no nos asome al panorama de las escuelas. La historieta sobre el trovador de Perpiñán, deliciosamente narrada, la conocemos solo por versiones doctas, de Diógenes Laercio a Franco Sachetti (cfr. n. 148). Las célebres consideraciones sobre los yerros «del scrivano» se atienen a la Postilla litteralis. El remedio contra tales yerros lo sugiere el modo de edición característico de la universidad. La ilación y el trasfondo de referencias los dan la argumentatio dialéctica,171 los accessus, el ars grammatica («governar un proverbio de tercera persona»).

No nos las habemos, por otro lado, con un caso trivial de acopio de datos o contenidos objetivos. Los préstamos de don Juan en el Prólogo general tienen que ver con la forma en que se representa su 105 propia obra, cuando ya está a punto de dejarla cerrada. El magnate castellano, el prepotente hijo del infante don Manuel, se para a pensar en el público y la difusión de sus escritos; y las actitudes que adopta al propósito son fundamentalmente las que le sugiere la tradición escolástica. Don Juan se ve a sí mismo en una posición intelectual de preeminencia, temeroso de la degradación que sus libros puedan sufrir entre lectores ignorantes -como el zapatero de Perpiñán- y a manos de copistas ineptos. Frente a esa preocupación dominante, las excusas por la posible «mengua» de su «entendimiento» -al picar demasiado alto- no merecen sino media docena de líneas (77-83) a manera de rápida posdata. Priva, obviamente, la perspectiva magistral, de superioridad. Y, en efecto, los paralelos que se le vienen a las mentes son las reflexiones de Nicolás de Lira sobre la corrupción de los «codices» de la Biblia -ni más ni menos- y el procedimiento que las universidades habían elegido para proteger obras de especial relevancia y categoría en las coordenadas del momento.

Por ahí, las disquisiciones de don Juan que hoy clasificaríamos bajo el epígrafe de «crítica del texto», situadas como están en el pórtico de sus omnia opera, nos interesan sobre todo por la medida en que nos descubren o confirman «modelos de cultura» con los que se identifica -pero no, desde luego, de modo exclusivo-, paradigmas que adapta y hace suyos, consciente o inconscientemente. Si don Juan construye su «volumen» según el patrón

del exemplar es a ojos vistas porque valora la universidad como arquetipo de la elaboración y organización del saber. Hay en él, sí, una proclividad o coquetería universitaria que no debe escapárseos. Basta pasar al folio que sigue al Prólogo general para comprobar que el «lego que nunca aprendi[ó] nin ley[ó] ninguna sciencia» alimentaba la ambición, un poco vergonzante, de que el Livro del cavallero et del escudero se llegara a «trasladar de romance en latín» y se aproximara a la exactitud de las «palabras sennaladas» que denominan «los gramáticos “reglas”, dicen los lógicos “máximas” et llaman los físicos “anphorismas”» (Obras, I, pp. 40 y 59-60). Pero también a la pauta de la universidad se acomodan bastantes otras preferencias o pretericiones suyas, más o menos persistentes. Don Juan, verbigracia, no sólo estima el ideal escolástico de la subtilitas en «la sciencia de theología o metafísica o filosofía natural o aun moral e otras sçiençias muy sotiles», sino que además se lo apropia, con creciente determinación, hasta envanecerse de haber incluido en El Conde Lucanor «tantas cosas ... sotiles et oscuras et abreviadas» (Obras, II, 106 pp. 440 y 467)<sup>172</sup>. O bien, cuando le reconocemos esas veleidades universitarias, ¿cómo va a extrañarnos que muestre tan escaso interés por los antiguos? Porque precisamente la universidad de la época había desterrado a los clásicos con una severidad sin precedentes.<sup>173</sup>

La pretensión de ascenso intelectual que de hecho suponía para don Juan sentirse afín al catedrático o magister no choca en absoluto con la vocación divulgadora de sus libros, con la orientación hacia un lector cuya formación se desea (pero de cuya comprensión a menudo se recela). La universidad del Trescientos era principalmente el soporte teológico, «científico», de un enorme empeño catequético, apologético y misionero. Los paladines de tal empresa y, por ende, supremos propulsores y beneficiarios de la universidad eran las dos grandes órdenes mendicantes.<sup>174</sup> Es bien explicable, pues, que la admiración por la una se acompañe en don Juan Manuel del entusiasmo por las otras: «Dos órdenes son las que al tiempo de agora aprovechan más para salvamiento de las almas et para ensalçamiento de la sancta fe católica, et esto es porque los destas órdenes pedrican et confiessan et an mayor fazimiento con las gentes; et son las de los frayres pedricadores et de los frayres menores» (Obras, I, p. 493). Dominicos y franciscanos, en verdad, eran para don Juan Manuel el sumo ejemplo de cómo la «sotil» cultura universitaria podía encauzarse a un «mayor fazimiento con las gentes».

Las relaciones personales de don Juan Manuel con los «pedricadores» han llevado a abultar la impronta de los hijos de Santo Domingo en su producción literaria. Desproporcionadamente, creo, porque esa inferencia biográfica dista de haber sido justificada.<sup>175</sup> No hay indicio <sup>107</sup>de que ningún dominico le influyera con la amplitud y la profundidad que Ramón Llull, franciscano y bien franciscano, y cuyo quehacer ha de contarse entre los dechados esenciales para don Juan.<sup>176</sup> Aparte el comentario, según los hábitos escolásticos, de unas frases de la regla dominica -en un capítulo destinado a complementarse con otro sobre los minoritas-,<sup>177</sup> tampoco se ha señalado nunca ni un párrafo suyo que estuviera en dependencia directa respecto a un autor de la orden. En cambio, en un lugar tan destacado y con tanta fuerza programática como el Prólogo general, a quien sí sigue al pie de la letra, con excelente

memoria o con la Postilla abierta sobre la mesa, es a Nicolás de Lira, franciscano y conspicuo contradictor de Santo Tomás...178

Las huellas que en ese Prólogo hemos advertido, así, nos sirven para subrayar, frente a una cierta tendencia a la simplificación, la complejidad y la riqueza de los modelos de cultura que atraen a don Juan Manuel. Verlo imitar el exemplar de la pecia nos recuerda que en su actividad hay un ingrediente e incluso un prurito universitario nada desdeñable; notar cómo se ciñe a fray Nicolás corrobora que atendía a la lección de las órdenes mendicantes con menos parcialidad y más anchura de horizontes de lo que modernamente suele opinarse. En don Juan, cierto, debemos apreciar la receptividad a estímulos muy variados y la profusión de respuestas que se complace en 108darles. La curiosidad siempre alerta, el gusto por ensayar caminos diversos, la permeabilidad con consecuencias creadoras son rasgos decisivos en su semblanza intelectual, y sin duda no desprovistos de homólogos en otras facetas de su carácter y en otras zonas de su actividad. Pero ¿qué favor le hacemos amortiguando aquellos rasgos, para primar esas otras facetas, esas otras zonas? La moda de nuestros días, que son aún los de la edad romántica, privilegia la literatura de raíz (supuestamente) no literaria, el pensamiento salvaje. «Yo he visto que en el trasladar acaēce muchas veces...». ¿Dónde lo vio don Juan Manuel? Hoy, comúnmente, encanta imaginar que fue sólo a costa de desojarse ante los manuscritos, «en su experiencia de la vida» (dan ganas de decir: en Perpiñán), mientras quizá se frunce el ceño al reparar en que más verosímilmente la experiencia al respecto estaba condicionada por el estudio de la Postilla litteralis. El remedio de tal contrariedad bien pudiera ser hacerse a la idea de que para don Juan la lectura, como «a thought to Donne, was an experience - it modified his sensibility».179

«Crítica del texto y modelos de cultura en el Prólogo general de don Juan Manuel», en *Studia in honorem Prof. M. de Riquer, I, Quaderns Crema, Barcelona, 1986*, pp. 409-423.

Tras el desencuentro (menudo y ocasional) aludido en la n. 170, celebro en particular que Alan Deyermond haya acogido plenamente las principales tesis de mi estudio (en *Historia y crítica de la literatura española, I/1, Barcelona, 1991*, pp. 138-139), y espero con interés la publicación de S. M. Farcasiu «que demuestra, a partir del estudio del Libro del cavallero et del escudero, que la mayor parte de lo que [en don Juan Manuel] se ha atribuido a la influencia de los dominicos lo comparte con la otra orden mendicante, o, incluso, que se explica mejor como influencia específicamente franciscana» (ibid.).

En análoga perspectiva, si no indiqué en su día que franciscanos y dominicos practicaban también el recurso a un exemplar celosamente corregido y conservado, fue porque entre ellos el procedimiento se reservaba a los libros litúrgicos; pero, en cualquier caso, no debí omitir que Ramón Llull (vid. ad n. 176) legó exemplaria de sus obras a la Cartuja de París y a otros depositarios: «De quibus quidem libris omnibus supradictis 109mando fieri in pergameno in latino unum librum in uno volumine, qui mitatur per dictos manumissores meos Parisius ad

monasterium de Xartossa, quem librum ibi dimito amore Dei. Item mando fieri de omnibus supradictis libris unum alium librum [...] quem dimito et mando miti apud Ianuam Misser Persival Espinola. [...] Et residuum predictae totius peccunie mee et residuos alios libros qui fient per dictos manumissores meos de mea peccunia supradicta, dimito et mando dari ac distribui [...] ita quod ponantur scil. libri in armario cuiuslibet ecclesie in qua illos dabunt cum catena, ita quod quilibet ipsius ecclesie volens illos legere possit ipsos legere et videre...» ( ed. F. de Bofarull y de Sans, *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, V (1896), pp. 463-476; cf. J. N. Hillgarth, *Ramon Llull and Lullism in Fourteenth-Century France*, Oxford, 1971, pp. 142-143).

En relación con lo dicho ad n. 172, es de particular interés el prólogo a la Crónica abreviada: «Los que fazen o mandan fazer algunos libros, mayormente en romance, que es señal que se fazen para los legos que no son muy letrados, non los deven fazer de razones nin por palabras tan sotiles que los que las oyeren non las entiendan o por que tomen dubda en lo que oyen. E por ende, en el prólogo deste libro que don Iohan [...] mandó fazer, non quiso poner y palabras nin razones muy sotiles; pero quiso que lo fuesen yaquanto, por que, segunt dizen los sabios, quanto omne más trabaja por aver la cosa, más la terná después que la ha...» (Obras, II, p. 574). Los aludidos «sabios» se dejan oír a menudo y en tradición ininterrumpida, por cuanto alcanzo, entre San Agustín y Góngora. Pero don Juan Manuel parece especialmente al arrimo de Gregorio el Grande, In Ezechielem, I, vi, 1, leído sin duda en algún florilegio o acaso (no tengo el texto a mano) a través de Nicolás de Lira: «Magnae vero utilitatis est ipsa obscuritas eloquiorum Dei, quia exercet sensum ut fatigatione dilatetur, et exercitatus capiat quod capere non posset otiosus. Habet quoque adhuc aliud maius, quia Scripturae sacrae intelligentia, quae si in cunctis esset aperta vilesceret, in quibusdam locis obscurioribus tanto maiore dulcedine inventa reficit, quanto maiore labore fatigat animum quaesita».

La bibliografía sobre los usos librarios evocados a propósito de don Juan Manuel, y en particular sobre las técnicas materiales anejas, ha crecido extraordinariamente en los últimos años: recordaré sólo L. J. Bataillon, G. G. Guyot y R. H. Rouse, *La production du livre universitaire au Moyen-âge. Exempler et petia*, París, 1988, y E. Ornato, *Apologia dell'apogeo. Divagazioni sulla storia del libro nel tardo medioevo*, Roma, 2000, pp. 102-128.

Por otro lado, mis conclusiones sobre la autoría y relación del Prólogo general y el preámbulo a *El conde Lucanor* han sido incorporadas a la edición ya canónica de la obra, al cuidado de Guillermo Serés, Barcelona, 1994, con exhaustiva información complementaria: a ella remito al interesado.

[110] [111]

- V -

Prólogos al Canzoniere

(Rerum vulgarium fragmenta, I-III)

Certo, anche un umanista può darsi alla pluralità di avventure...,  
ma simili carriere sono dominate in partenza da una costante  
classica...

Gianfranco Contini

Los cinco primeros rerum vulgarium fragmenta pueden trenzarse y destrenzarse variamente. En el ámbito del Canzoniere, los cinco forman un conjunto de carácter singular, con inequívoca función de prólogo: 180 conjugando según pautas retóricas unos materiales de tradición clásica y medieval, 181 proponen una valoración global de la obra y suministran las noticias preliminares más imprescindibles para la comprensión de las restantes «rime sparse». Pero el común denominador prologal no impide que las cinco piezas se subagrupen de acuerdo con otros criterios.

En particular, *Voi ch'ascoltate...* (I) contempla y condena el Canzoniere con una lejanía que en última instancia lo sitúa fuera, más allá del libro: «proemio -repetía Carducci-, e dovrebb'essere epilogo», 182 como 112 los tres poemas finales. *Per fare una leggiadra sua vendetta...* (II) y *Era il giorno ch'al sol si scoloraro...* (III) se emparejan prietamente en tanto ofrecen -como tantas veces- perspectivas complementarias de una misma anécdota, la emboscada que Cupido tiende al poeta; no obstante, sin desvincularlos entre sí, el propio Petrarca vaciló un instante sobre cómo ordenarlos, y pasajeramente, en la versión Malatesta, antepuso el tercero al segundo. 183 Procediendo de la res a la persona, *Que'ch'infinita providentia et arte...* (IV) y *Quando io movo i sospiri a chiamar voi...* (V) coinciden en centrarse en la presentación de la amada y con ella cierran la serie de las informaciones obligadas (obligadas, porque, por ejemplo, nada entenderíamos del texto siguiente, VI, «con quel trasmutar non si sa perché la bella fèra fuggente in una pianta», 184 si *Quando io movo* no nos hubiera dado la clave del nombre de Laura). Por ahí, los cinco fragmenta iniciales se dejan leer como articulados bien en tres (I, II-III, IV-V), bien en dos secciones, la segunda bipartita: un exordium propiamente dicho (I) y un initium narrationis en dos tiempos, uno para el suceso (II-III) y otro para la protagonista (IV-V).

En ese prólogo con diversos capitulillos, conviene reconocer aún otro núcleo sui generis: el constituido por *Voi ch'ascoltate*, *Per fare* y *Era il giorno*. El ligamen entre los tres sonetos no depende ahora sólo del tema o la función, sino de una inspiración unitaria y a la vez compleja: los tres, en efecto, se enlazan entre sí en la medida en que aprovechan las sugerencias convergentes de ciertos poemas de la latinidad augustea con

los cuales comparten la condición de prefacios. La relación entre las composiciones petrarquescas y las clásicas se establece menos una a una que de grupo a grupo, de suerte que refuerza la conexión semántica de las tres primeras «rime sparse».185 El descubrimiento 113 de tal relación, por otro lado, ilumina aspectos de notable importancia en la génesis, el diseño y -quizá por encima de todo- la idea que Petrarca se hacía del género mismo del Canzoniere.

## I

Vayamos por partes, propedéuticamente, en la esperanza de aprender alguna lección útil cuando recojamos los fragmentos en que primero nos dispersaremos. En el pórtico de las Epístolas (I, i), Horacio rompe con su pasado de lírico mundano y se declara resuelto a entregarse a más altas tareas:

Prima dicte mihi, summa dicende Camena,  
spectatum satis et donatum iam rude quaeris,  
Maecenas, iterum antiquo me includere ludo?  
Non eadem est aetas, non mens. Veianius armis  
Herculis ad postem fixis latet abditus agro,  
ne populum extrema totiens exoret harena.  
Est mihi purgatam crebro qui personet aurem:  
«Solve senescentem mature sanus equum, ne  
peccet ad extremum ridendus et ilia ducat».  
Nunc itaque et versus et cetera ludicra pono,  
quid verum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum...

(1-11)

Mecenas, pues, quisiera hacerlo caer de nuevo en el «antiquo... ludo» (3), en la frívola palestra de las odas, pero Horacio se resiste: ha cambiado con la madurez, no es ya el mismo ni en años ni en ánimo, «non eadem est aetas, non mens» (4). Se comprende. El gladiador Veyanio ha colgado las armas en el templo de Hércules, para no tener que seguir congraciándose con el público, ganándose la indulgencia del vulgo: «ne populum... totiens exoret...» (6). Ese ejemplo aconseja al poeta dejar a tiempo el camino (o el «senescentem... 114equum», 8, para respetar la metáfora) que puede llevarlo al ridículo, volverlo «ridendus» (9). La decisión es firme: ha llegado el momento de abandonar los versos triviales y las demás bagatelas, «ludicra» (10), y consagrarse por entero a indagar qué es la verdad, en qué consiste el bien, «quid verum atque decens» (11). No es difícil advertir el aire de familia entre ese incipit horaciano y *Voi ch'ascoltate*. En ambos casos, el autor se siente «in parte» distinto,

«altr'uom», del que era antaño: «non eadem est aetas, non mens».186 La juventud ha quedado atrás,187 y ahora, con la mutatio animi propia de quien se aproxima a la vejez,188 se juzga negativamente la lírica liviana 115que entonces se escribió. En ambos casos, el rechazo de la poesía de antaño se hace en nombre de la filosofía moral: más explícitamente en la epístola de Horacio (para quien se trataba de «transire ad studium philosophiae, relictis iocis et lyricis versibus», según la glosa del Laurenziano, fol. 78), pero también con toda claridad en *Voi ch'ascoltate*, donde Petrarca identifica el «giovenile errore» de sus rimas con la *opinionum perversitas* que los estoicos denunciaban como raíz de todo mal -y en concreto de las cuatro perturbaciones capitales que el soneto compendia en «*speranze*» y «*dolore*»- y donde implica que la superación de tal «errore» se halla en la *constantia sapientis* asimismo estoica, en el conocimiento de sí y el cultivo de la vida interior, hasta «*sparsa anime fragmenta recolligere*».189 En ambos casos, se toma muy en cuenta el juicio que el «*popol tutto*» dará del poeta, y se evoca o se sufre el trance amargo de impetrar de las gentes «*pietà, non che perdono*» («*ne populum... exoret...*»), y ser objeto, «*ridendus*», de murmuraciones y burlas: «*ben veggio... favola fui gran tempo...*».190

La epístola del Venusino no carece luego de otras semejanzas con *Voi ch'ascoltate*. Cuando pondera lo fugaz y cambiante de juicios y pareceres («*idem eadem possunt horam durare probantes?*», 82; «*Quo teneam voltus mutantem Protea nodo?*», 90, etc.), nos acercamos a la convicción de «che quanto piace al mondo è breve sogno»; y ante el retrato de un Horacio que se debate consigo mismo, que desprecia lo que apetecía y desea lo que rehusó, que se angustia y discrepa de todo el proceso de su vida,191 no podemos sino volver los ojos al Petrarca que se avergüenza de su pasado, que se arrepiente y comprueba la vanidad 116de esperanzas y dolores. Sin embargo, es en los once versos del arranque horaciano donde está la coincidencia realmente significativa con los catorce del soneto: por encima de la diversidad en la elaboración, coincidencia en la actitud de ambos poetas, en el desengaño con que desde la madurez, con otro talante, vueltos ahora a la auténtica sabiduría, se desentienden de los «*versus et cetera ludicra*» de la mocedad, de las «*rime sparse*» del «*giovenile errore*»; coincidencia en la singularidad de un prólogo que es a la vez epílogo, despedida de una larga etapa vital y literaria.

Apenas hace falta señalar que el paralelismo de contenidos quizá no nos impresionaría si no estuviera tan fuertemente realzado por la identidad de posiciones, en el principio absoluto de una colección de obras poéticas. Cosa parecida hay que decir del otro poema horaciano cuyo recuerdo se aprecia al fondo de los primeros *rerum vulgarium fragmenta*: la oda «*Intermissa, Venus...*» (IV, i). Ciertamente que en rigor no nos las tenemos ahora con el prólogo a una entera *raccolta*, pero la autonomía del libro cuarto de las Odas es y era de sobras conocida: «*Statuerat Horatius usque ad tertium librum carminum complere opus suum, quibus editis maximo intervallo hunc quartum scribere est compulsus ab Augusto...*», acotaba el Laurenziano (fol. 45v). Tras el inolvidable colofón del «*Exegi monumentum...*» (III, xxx), el valor prologal de «*Intermissa, Venus...*» había de resultar conspicuo. Nos consta que en el citado código petrarquesco ese valor se le atribuyó en tal grado, que la pieza fue

promovida a preámbulo de las opera omnia de Horacio. Porque en cabeza del manuscrito, en lo alto del mismo folio de guarda que unos milímetros más abajo lleva la nota de posesión («Emptus Ian[ue] 1347 novembris 28<sup>a</sup>»), antes de cualquier otro texto, se lee precisamente el incipit «Intermissa uenus». En otras palabras: al abrir el Laurenziano, Petrarca se encontraba con que al frente de toda la poesía de Horacio había una llamada a la oda en cuestión, la oda introductoria al libro cuarto.<sup>192</sup>

No sorprende, entonces, que las resonancias de ese poema se oigan al comienzo del Canzoniere. La formulación horaciana tenía un vigor excepcional:

117

Intermissa, Venus, diu  
rursus bella moves? parce precor, precor.  
Non sum qualis eram bonae  
sub regno Cinarae. Desine, dulcium  
mater saeva Cupidinum,  
circa lustra decem flectere mollibus  
iam durum imperiis: abi,  
quo blandae iuvenum te revocant preces...

(1-8)

Venus ha reanudado las hostilidades de una guerra, la guerra de amor, que llevaba muchos años interrumpida. Horacio le suplica que le conceda la paz. Ya no es el que era antaño, el que se sometió a Cinara: «Non sum qualis eram...». Ahora anda por el décimo lustro. No es a él a quien Venus debe hostigar, sino a los jóvenes. Ellos sí están dispuestos a luchar tras las banderas de la diosa, «signa... militiae tuae» (16). Horacio, en cambio, ha renunciado a los amores, no alberga ninguna «spes animi credula mutui» (30). Y, sin embargo, ¿por qué, cuando piensa en Ligurino, el llanto vuelve a rodarle por las mejillas, «manat rara meas lacrima per genas» (34)?

La situación es obviamente afín a la de Voi ch'ascoltate. Horacio se duele de caer de nuevo en las manos de Venus, porque juzga la pasión amorosa como un «giovenile errore»,<sup>193</sup> comprensible «quand'era in parte altr'uom», pero no cuando está entre los cuarenta y cinco y los cincuenta años, «circa lustra decem». Si Petrarca retuvo en especial ese «Non sum qualis eram» en el primer soneto del Canzoniere,<sup>194</sup> probablemente fue también porque al escribirlo él tenía a su vez la edad declarada por Horacio en «Intermissa, Venus»: <sup>195</sup> pues todo indica <sup>118</sup>que Voi ch'ascoltate fue compuesto a finales de 1349 o a lo largo de 1350,<sup>196</sup> cuando el autor, según su modo de contar, había cumplido los cuarenta y seis o los cuarenta y siete años. No es dudoso que la oda le llegó a las fibras sensibles. En el códice Morgan, en fecha temprana, apostillaba el verso «Nocturnis ego te somnis» (37) con otro virgiliano sobre los «insomnia» de Dido.<sup>197</sup> Pero en el Laurenziano, no antes de noviembre de 1347, sólo marcó con una larga

manicula (fol. 46)198 la línea en que el poeta se pretendía exento de «le vane speranze» que igualmente se dan por descartadas en Voi ch'ascoltate: «nec spes... credula...».

«Intermissa, Venus» no sólo dejó huella en la primera de las «rime sparse», sino que verosímilmente brindó además un spunto para imaginar o cuando menos ordenar la segunda y la tercera. Con una y otra tiene en común, efectivamente, el punto de partida argumental: el autor está libre de amores (en el caso de Petrarca, jamás los ha conocido: de ahí las «mille offese» de II, 2), cree que nada debe temer al respecto (véase Horacio, 29-32, y Era il giorno, 5-7), cuando de improviso lo ataca una divinidad erótica -Venus en la oda, Cupido en los sonetos-, en un combate en el cual será derrotado y que le hará verter amargas lágrimas. La inicial imagen bélica horaciana (1-2) se refuerza en seguida con la mención de los «signa... militiae tuae» (16), «le'nsegne d'Amore» tan evocadas por Petrarca y tan vinculadas por él al triumphus Cupidinis (III, 132). Pero ese doble motivo de «Intermissa, Venus», el embate y el triunfo de la deidad amorosa, se desarrolla o se perfila en Per fare y Era il giorno al arrimo de otros célebres poemas prologales de la latinidad clásica.

119

Cuando repasamos el arranque del Monobiblos properciano, en particular, caemos en la cuenta de estar distinguiendo, no poco insospechadamente, el mismo paisaje de esos dos sonetos.

Cynthia prima suis miserum me cepit ocellis,  
contactum nullis ante cupidinibus.  
Tum mihi constantis deiecit lumina fastus  
et caput impositis pressit Amor pedibus,  
donec me docuit castas odisse puellas  
improbis et nullo vivere consilio;  
et mihi iam toto furor hic non deficit anno,  
cum tamen adversos cogor habere deos...

(I, i, 1-8)

Vale decir: hasta Cintia, ninguna mujer había logrado conquistar a Propercio, de igual modo que, antes de Laura, Petrarca, con un corazón «ove solea spuntarsi ogni saetta», había infligido «mille offese» a Cupido (II). En concreto, Cintia ha vencido y cautivado al poeta con los ojos; como Laura a Francesco, naturalmente: Era il giorno lo cuenta en esos mismos términos propios y en exacta concordancia con Propercio («me cepit ocellis»: «i' fui preso..., ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro»), en tanto Per fare lo adelanta a través de la metáfora de las 'armas de Amor', con la frecuentísima correspondencia de «occhi» con «arco», «saetta», etc., etc.199 Pero notemos que el segundo dístico de la elegía establece respecto al primero una equivalencia análoga a la de Era il giorno y Per

fare: el mismo episodio se refiere en dos versiones, una recta -con los ojos de la dama- y otra figurada -con las armas del Amor-. (Ni se descuide, por otra parte, que el lector desprevenido no tenía por qué interpretar necesariamente como infeliz la pasión por Cintia, pero Propertio se encarga de ponderárselo desde el incipit: «miserum me». Pues no de otra manera los *Rerum vulgarium fragmenta* se abren con «sospiri», «pianto» y «dolore», sin el menor atisbo de esperanza).

El tercer verso propertiano, con la mención del «constans... fastus» del protagonista, precisa un dato que ya se implicaba en el pentámetro anterior y que Petrarca resalta de forma notoria: el ataque de Cupido es una «vendetta» (II, 1) provocada por el uniforme desprecio <sup>120</sup>con que el poeta había siempre mirado al dios, afrentándolo, por ende, con «mille offese». A su vez, la estampa vivísima del Amor que afirma el pie sobre la cabeza del vencido viene a poner la pincelada triunfal en que se acusan los matices bélicos de «cepit» (1), que es «translatio... aut a venatione aut a bello», y de «contactum» (2), dicho «également de celui qui a été atteint par une arme (P. Fedeli) et par la contagion d'une maladie ou d'une folie». <sup>200</sup>

Por culpa del maldito Amor -prosigue la elegía-, ahora Propertio odia a las mujeres decentes y anda sin rumbo, «nullo... consilio» (Petrarca describió a menudo el estado del espíritu «a cui vien manco consiglio», XXIX, 10-11). Ha pasado ya un año entero, y esa locura, ese «furor», no decae, antes lo constriñe a enemistarse con los dioses, «adversos... habere deos». Podemos oír en tales versos (5-8) más de una consonancia con el *Canzoniere*, y notablemente con el primer soneto: no en balde el tema de *Voi ch'ascoltate* es ese «instabilis furor» -en palabras del propio Petrarca-<sup>201</sup> que tiene al poeta extraviado en su «vaneggiar» y lo obliga a «pentarsi», consciente de su pecado, de vivir «al [ciel] pur contrastando» (LXX, 28).<sup>202</sup> Pero el rasgo que a mí me llama más la atención es la referencia a «todo el año» transcurrido desde el encuentro con Cintia. Porque la elegía de Propertio resulta ser, así, un poema de aniversario. El hecho cobra relieve cuando se observa que *Era il giorno*, en cuya primera estrofa cabe reconocer una ceñida adaptación del *attacco* de la elegía, es conmemoración del fatídico seis de abril y puede <sup>121</sup>muy bien entenderse como inicio de la serie de las rimas de aniversario. Para M. Pastore Stocchi, no hay duda de que fue compuesto con ese designio el 6 de abril de 1349.<sup>203</sup> Yo no osaría suscribir tal afirmación, pero, por mi parte, he apuntado que la unidad retórica de los cinco primeros sonetos sugiere un mismo período para la composición de todos ellos (véase infra, n. 222) y que, por tanto, la datación de *Voi ch'ascoltate* entre 1349 y 1350 sitúa los otros cuatro en el panorama de ese bienio. En cualquier caso, sí estoy convencido de que acierta Pastore Stocchi al insistir en que *Era il giorno* ha de ser posterior al 6 de abril de 1348 por cuanto «presuppone i temi più maturi del libro»: «nello scolorire del sole» se contiene «l'annuncio che Laura è morta», de acuerdo con la evidencia de que «questa immagine dell'astro che si spegne governa, tra la seconda parte del canzoniere e il *Triumphus Mortis*, ogni rievocazione dell'«orribil caso»». Pero si es así, como creo, y si en el carácter de aniversario es lícito discernir un eco -siquiera parcial- o un estímulo -entre otros- del prólogo de Propertio,<sup>204</sup> entonces nos hallamos ante un

nexo interesantísimo entre la génesis del preámbulo constituido por los tres sonetos iniciales, en tanto conjunto unitario, y uno de los factores esenciales en la estructura total del Canzoniere: los elementos que moldean ese preámbulo se nos muestran significativamente acordes con las grandes líneas de fuerza en la disposición de los *Rerum vulgarium fragmenta*.

Como ocurría con la epístola de Horacio, también el resto de la elegía properciana, más allá de los ocho o diez versos del principio, se deja relacionar con ciertos aspectos del proemio petrarquesco. Porque el cantor de Cintia se vuelve allí a las adivinas y a los amigos para pedirles ayuda con una triple invocación que por fuerza hemos de parangonar a la de *Voi ch'ascoltate*: «At vos...», «Et vos...», «Vos...» (19, 25, 31). A los amigos les suplica, no «*pietà*» ni «perdono», pero sí «*auxilia*», al par que les reprocha que hayan tardado demasiado en «*lapsum revocare*» (25-26) y los exhorta a escarmentar con su ejemplo («*Hoc, moneo, vitate malum...*», 35), a riesgo, si no le prestan oído, de tener que arrepentirse y recordar con pesadumbre las palabras del poeta: «*Quod si quis monitis tardas adverterit auris, / heu referet quanto verba dolore mea!*» (37-38). Ni que decirse tiene que la analogía de peso no está ahora en la letra, sino en la orientación del discurso. Como *Voi ch'ascoltate*, el poema de Propertio se dirige en buena medida a un público que escucha el relato de sus desdichas sentimentales; no un público indiferenciado, sino nutrido específicamente por «*chi per prova intenda amore*», con el cual contrasta el autor su propia experiencia amorosa y del cual espera (o lamenta) consejos, recriminaciones, «*pietà*», «*auxilia*»: «*vos, qui sero lapsum revocatis, amici*» (25).

A tal luz, la elegía introductoria del *Monobiblos* se nos revela como un auténtico gozne de nuestros tres sonetos. En una y otros asistimos, en verdad, a una historia substancialmente idéntica: el poeta, exento primero del amor y luego «preso», «legato» por los ojos de madonna -o, si se prefiere, conquistado por las armas de Cupido, que así se venga triunfalmente de las «*offese*» que ha soportado-, planea el «*furor*» y el empecatado desconcierto que lo han poseído desde el día en que conoció a la dama, interpelando a unos oyentes con quienes tiene o puede tener unas vivencias amorosas en común. En Propertio está en una proporción más que considerable el tríptico prologal del *Canzoniere*.<sup>205</sup>

No obstante, tampoco acaba ahí la deuda de esas tres piezas para con los proemios clásicos: tras Horacio y Propertio, nada más previsible, al hilo de la cronología y del itinerario de la lírica augustea, que tropezarnos con Ovidio. El poema inicial de los *Amores* muestra varios puntos de contacto con la horaciana «*Intermissa, Venus*», y, como ella, viene a converger con Petrarca. Cuando Ovidio, bien lejos de cualquier preocupación erótica, se dispone a escribir una epopeya, Cupido se presenta y lo obliga a componer poesía de amor: en la forma, le arrebató un pie al segundo hexámetro, para reducirlo al pentámetro de los elegíacos; y como Ovidio no tiene materia («*aut puer aut... puella...*») para esos versos frívolos, «*numeris levioribus*» (I, i, 19-20), el pícaro dioscecillo, «*in exitium... meum*» (22), toma unas saetas del carcaj y, tensando el arco vigorosamente, se las clava en el <sup>123</sup>corazón. Y el poeta, antes libre, arde ya de pasión: «*Uror, et in vacuo pectore regnat*

Amor» (26).

A esa primera elegía sigue inmediatamente otra que es su prolongación natural o, según se mire, una nueva versión del mismo motivo central. Ovidio no sabe por qué la cama se le antoja tan dura, por qué no logra dormir. Se lo explicaría «siquo temptarer amore» (I, ii, 5). Pero ¿no será que el amor se ha introducido en él furtiva, disimuladamente, «tecta... arte» (6)? Sí, sin duda: las flechas de Cupido se le han hincado en el corazón, ha caído en manos del Amor. «Haeserunt tenues in corde sagittae / et possessa ferus pectora versat Amor» (7-8). ¿Qué hacer, pues? ¿Entregarse o resistir, «luctando»? «Cedamus». Mejor rendirse sin batalla, reconocerse presa del Amor. «Tua sum nova praeda, Cupido» (19). En todo caso, no es una victoria gloriosa vencer con armas a quien va desarmado: «Nec tibi laus armis victus inermis ero» (22). Ya puede el dios celebrar su triunfo. En el cortejo marchará el poeta, con su herida reciente, «et nova captiva vincula mente feram» (30). Con él desfilarán también las virtudes a quienes el Amor humilla, «Mens Bona... et Pudor» (31-32), y los males que siempre lo acompañan, «Error... Furorque» (35). «His tu militibus superas hominesque deosque...» (37). Nunca ha dejado de advertirse que en los tercetos de *Era il giorno* hay una puntual dependencia del verso 22 de la segunda elegía:

Trovommi Amor del tutto disarmato...  
però al mio parer non li fu honore  
ferir me de saetta in quello stato...

Pero es necesario añadir que tan diáfana adaptación no responde al uso ocasional, aislado, de una sentencia o res memoranda, según a menudo lo documentamos en las «rime sparse»,<sup>206</sup> antes bien constituye la cita literal en que viene a concretarse un múltiple ligamen semántico con la serie de los dos poemas ovidianos.

No se nos escape, por ejemplo, que si la primera elegía discurre -tal *Voi ch'ascoltate*- sobre los «numeri leviores» (19) que a continuación <sup>124&#8594;</sup> se ofrecen en el libro, también en ella se esboza en qué modo «Amor l'arco riprese» (II, 3), tan «celatamente» (ibid.), tan a la manera de «huom ch'a nocer luogo et tempo aspetta» (II, 4), como precisa la segunda elegía: «tecta callidus arte nocet» (6).<sup>207</sup> La complementariedad de los dos poemas de Ovidio es llamativamente similar a la de *Per fare* y *Era il giorno*, con la doble versión del lance del asalto y las flechas de Cupido que se le clavan al protagonista «in corde» (I, ii, 7). Por otro lado, en la segunda elegía «non manca l'accenno alla battaglia che deve aver preceduto il trionfo: ne danno testimonianza le virtù contro cui Amore ha dovuto combattere e che ora sono su prigioniere», es decir, «Mens Bona... et Pudor» (31-32).<sup>208</sup> Mas, en la desdichada batalla que se esboza en *Per fare*, Francesco cuenta asimismo con dos aliados: «la mia virtute» y la Razón, en cuyo «proggio faticoso et alto» no le da tiempo a buscar refugio.<sup>209</sup> Junto a «Mens Bona... et Pudor», se ve aún a dos «milites» del Amor tan conspicuos como «Error... Furorque» (35), mientras bien sabemos

que *Voi ch' ascoltate* llora el «giovenile errore»<sup>210</sup> y el «instabilis furor» (vid. n. 201) del poeta. En fin, la culminación de la segunda elegía es un espectacular triumphus Cupidinis (sólo insinuado en «Intermissa, Venus» y en el prólogo de Propercio),<sup>211</sup> con Ovidio, herido y encadenado, como «nova praeda», «praeda recens» (19, 29). Y en *Era il giorno* cumple <sup>125</sup>identificar una alusión al depreciado «honore» triunfal (III, 12) que al dios corresponde por haber dejado «preso» y «legato» a Petrarca al «ferir[lo] de saetta» cuando andaba «disarmato» y ni soñaba en presentar resistencia. Pues no se olvide, claro está, que la alusión se formula con las palabras del propio Ovidio a idéntico propósito; y que, a su vez, la reminiscencia del triumphus Cupidinis de la segunda elegía retorna con la evocación, en el mismo *Canzoniere*, del episodio narrado en *Per fare* y en *Era il giorno*,<sup>212</sup> y, obviamente, preside la entera visión situada en otro aniversario del seis de abril: «Al tempo che rinova i mie' sospiri / per la dolce memoria di quel giorno...».<sup>213</sup> El doble preámbulo a los Amores se trasluce limpiamente en el umbral de los *Rerum vulgarium fragmenta*.

## II

La tediosa confrontación que antecede debiera dejar más allá de cualquier duda que los tres primeros sonetos del *Canzoniere* reflejan los poemas prologales de las Epístolas y el libro cuarto de las Odas horacianas, el Monobiblos de Propercio y los Amores de Ovidio. Pero igualmente es obvio que ese reflejo no se produce según los mecanismos más habituales (supra, n. 206), cuando unas estrofas de Horacio deciden la andadura de toda una pieza (CXLV), una cita de Lutacio Catulo (en Aulo Gelio) encarrila una canción (CCLXVIII), un verso de Arnaut Daniel preside la elaboración de un soneto (CCLXV), etc., etc. En nuestro caso, el vínculo es de otro orden, y sólo llegamos a apreciarlo debidamente si consideramos los tres sonetos como una unidad bien cohesionada y la comparamos globalmente con los prólogos clásicos en tanto conjunto también unitario.

Verdad es que en varios momentos la relación entre las dos series de textos tiene un fuerte componente literal: «era in parte altr' uom da quel ch' i' sono» está muy cerca de «non sum qualis eram» y de «non eadem est aetas, non mens»; «i be' vostr'occhi... mi legaro» es <sup>126</sup>fiel reformulación de «me cepit ocellis»; «non li fu honore ferir me» «disarmato» reproduce con mínimo cambio «nec tibi laus armis victus inermis ero». La mayoría de las veces, sin embargo, el nexos es menos nítido y consiste sobre todo en coincidencias temáticas, en afinidad de situaciones, actitudes, tonos, que Petrarca toma como punto de partida y recrea con acento personalísimo. No por ello disminuye la certeza del parentesco. Notemos un dato de especial relevancia: con una solitaria excepción, los prólogos clásicos muestran sólidos enlaces con más de un soneto, y aun en general con los tres. La excepción, que desde luego confirma la regla, es la epístola introductoria de Horacio, rica en

contactos con *Voi ch'ascoltate*, pero sin nada que ver con *Per fare ni con Era il giorno*. «*Intermissa, Venus*», aunque vuelta primordialmente hacia el primer soneto, concuerda ya en un motivo central -los «bella» triunfales que la divinidad erótica declara al poeta- con el segundo y con el tercero. A estos dos, a su vez, miran mayormente los preámbulos de Propertio y Ovidio, mas sin que tal orientación los desligue por completo de *Voi ch'ascoltate*: y el del *Monobiblos*, en particular, constituye un auténtico eje de todo el tríptico. Las influencias latinas, pues, se distribuyen se diría que equilibradamente a lo largo de los tres sonetos. La explicación de tal singularidad es sencilla: Petrarca contempló los prólogos clásicos como unificados por ciertos comunes denominadores, y unitariamente les dio réplica en los sonetos iniciales. De ahí la circunstancia, poco frecuente, de que nunca hayamos de optar entre diversas «fuentes» posibles. Por el contrario, cuando varios de los modelos augusteos ofrecen unos ingredientes equiparables, comprendemos que unos préstamos confirman los otros -en vez de excluirlos-, que todos ellos se suman para confluir en los textos del florentino. En otras palabras: Petrarca imitó menos los individuos que la especie, menos cada uno de los prólogos que los rasgos que a sus ojos los aglutinaban.

El factor esencial a ese propósito es también el más simple y el más obvio: las composiciones de Horacio, Propertio y Ovidio que inspiran las tres primeras «*rime sparse*» son siempre, y con marcado carácter, prólogos a colecciones poéticas (o, en un caso, el de «*Intermissa, Venus*», al libro con más entidad y autonomía de una colección poética), fundamentalmente de lírica amorosa (ahora con la única salvedad de las *Epístolas*). Y todavía conviene reseñar un hecho notablemente significativo: nuestros sonetos tienden a ceñirse al *attacco* de los dechados 127 clásicos. Desde luego, la afirmación no vale para los *Amores*, en cuyo doble prefacio Petrarca espiga más libremente, sea a la letra, sea en el espíritu. Pero en la epístola horaciana, en «*Intermissa, Venus*», en la elegía de Propertio, y pese a no desdeñar otros materiales, se atiene sobre todo al *incipit* propiamente dicho: los once primeros versos de la epístola, los ocho de la oda, los ocho de la elegía, casi como recortando los límites de un soneto.

Como arriba he apuntado, las concomitancias en los temas y en las interpretaciones se vuelven extraordinariamente visibles gracias a la identidad de posición. Los asuntos y los *atteggiamenti* reelaborados en el tríptico inicial del *Canzoniere* no fueron exclusivos de Horacio, Propertio y Ovidio. Pero sí son éstos quienes enseñaron a Petrarca a utilizarlos ni más ni menos que en cabeza de una *raccolta* lírica. Petrarca observó que varios elementos se repetían en los poetas romanos precisamente en tal lugar; y con esas y otras sugerencias de los prefacios clásicos, contaminándolos, fabricó un arquetipo, mixto, al que responden, en bloque, *Voi ch'ascoltate*, *Per fare* y *Era il giorno*.

Nos encontramos, pues, ante un caso de imitación plenamente deliberada, programática: de todo el caudal de la literatura latina, Petrarca se fijó en cinco poemas prologales, principalmente de *canzonieri* comparables al suyo, y concibió los tres primeros *rerum vulgarium fragmenta* de suerte que formaran serie con ellos, que obedecieran a pautas compartidas por los proemios clásicos.<sup>214</sup> No es un fruto del 128azar, de asociaciones o

rememoraciones inconscientes, sino una operación cuidadosamente preparada y ejecutada. Por supuesto, se trataba de piezas familiarísimas, que en gran medida Petrarca debía saber de memoria. Pero no es aceptable que al ir componiendo los tres sonetos dispersa y saltuariamente -según mantenía la vieja crítica- se le vinieran una y otra vez a la mente los prólogos en cuestión, de modo que el resultado, por pura casualidad, fuera una tríada aglutinada en tan alto grado por la evocación sistemática de esos textos clásicos. No. La concentración de reminiscencias de los prólogos latinos revela que Petrarca los seleccionó y los estudió minuciosa y metódicamente. Con una finalidad concreta, por tanto, con un objetivo bien definido. Que no puede ser sino el que el cotejo de coincidencias pone de manifiesto: articular un complejo prólogo al *Canzoniere* de acuerdo con los patrones que le sugerían las *raccolte* líricas de la Antigüedad. A la célebre pregunta de Roland Barthes, «Par où commencer?», Petrarca habría contestado: «Por donde comenzaron los maestros romanos». La decisión de releer y meditar los prólogos antiguos y la decisión de elaborar un prólogo a las «*rime sparse*» tuvieron que ser para él una misma cosa. Claro está, insistamos, que en el pórtico de los *Rerum vulgarium fragmenta* no todo procede de los proemios clásicos. Los motivos allí utilizados habían hecho en varios casos un largo camino por la tradición mediolatina y romance (vid. supra, n. 199). Petrarca podía reiterarlos con tranquilidad en un lugar tan destacado, porque los sabía ennoblecidos por las raíces antiguas a que siempre se remontaba con complacencia. La palinodia de los extravíos juveniles puesta al frente de una colección de poemas, como en Horacio y en *Voi ch'ascoltate*, no era insólita en la literatura cristiana, cuando menos desde Prudencio;<sup>215</sup> el asalto de Cupido, al modo de Propercio, Ovidio, *Per fare* y *Era il giorno*, tenía cierto curso entre los trovadores, amplia presencia en el roman francés, y uso y abuso en los stilnovisti. Ahora bien, para Petrarca, en una medida capital, escribir poesía en vulgar no significaba sino celebrar esos encuentros de la cultura clásica con la espiritualidad en que se había criado y con el único lenguaje lírico que podía sentir como suyo propio. Del mismo modo que las resonancias de Horacio, Propercio y Ovidio se refuerzan y no se anulan en los tres primeros sonetos, los ecos medievales se les funden con absoluta naturalidad, y el «argumento de la obra» viene a ser el concertarse de unas y otros.

En una poética tan exigentemente formalista como la cortés, la adhesión a determinadas acuñaciones era patente de identidad y de inteligibilidad. El Cupido ovidiano, por ejemplo, clavaba sus saetas «in corde» (I, ii, 7), pero ya el del Eneas, recuperando una moda alejandrina, las hacía entrar «en l'oil» para «el cuer coler» (8159-62), y el Roman de la Rose (1692, 1741) e *Il Fiore* (I, 9-10) precisaban: «per li occhi il core / mi passò». Giacomo da Lentini («per gli occhi mi pass'a lo core»), Guinizzelli («gli occhi no 'l ritenner di neente, / ma passò [lo colpo] dentr'al cor»), Cavalcanti («per li occhi mi passaste 'l core»), el Dante de la *Vita Nuova* y de sus ensayos («che da [fier] per li occhi una dolcezza al core»), tantos y tantos, consolidaron la imagen del ataque del dios en una troquelación que implicaba una física y una metafísica del amor. Así, en el mismo soneto en que calcaba ceñidamente otros momentos de la elegía de Ovidio, Petrarca, a quien también Propercio enseñaba que «oculi sunt in

amore duces» (II, xv, 12), no sabía ni quería dar al «in corde» otro equivalente que el delimitado por el topos trovadoresco: «aperta la via per gli occhi al core» (III, 10).

Si el medido empleo de un vocabulario, una sintaxis o unos giros convencionales no hubieran hecho patente el entronque del Canzoniere con la estirpe surgida de Provenza y aclamada «apud Siculos» 130 (Familiares, I, i, 6), las «rime» petrarquescas no habrían cambiado la historia de la poesía europea. Para llevarla por otros caminos, para darle el nuevo empaque que aportaba el clasicismo y abrirla a una sensibilidad distinta, Petrarca tenía que estar dentro de ella, no salirse enteramente de los cauces ordinarios. El recurso a una lengua poética vigorosamente caracterizada no puede, pues, ocultarnos la hondura de los préstamos clásicos: 216 no sólo hay que reconocerlos detrás de formulaciones de raigambre medieval, sino que urge percatarse de que esa conciliación de tradiciones es una de las razones vitales de los *Rerum vulgarium fragmenta*. La deuda de los tres primeros sonetos para con los proemios latinos constituye quizá la muestra más intencionada de tal actitud de concordia y se cuenta también entre los hechos más reveladores en otros sentidos.

En efecto, el cuidadoso y consecuente estudio de los modelos antiguos que revelan *Voi ch'ascoltate, Per fare y Era il giorno*, por un lado, y, por otro, el hecho de que las reminiscencias de aquellos se extiendan a lo largo de los tres sonetos implican que Petrarca los planeó como un conjunto coherente y los escribió (o por lo menos los esbozó) de una vez, en un breve espacio de tiempo. La crítica de antaño, convencida de que el presente del texto no podía ser sino el presente del contexto, daba por supuesto que *Per fare y Era il giorno* fueron redactados «soon after the enamorment»: 217 al llegar a casa -se diría-, de vuelta de la iglesia de Santa Clara de Aviñón... Pero la peculiar impregnación clásica que las tres primeras «rime sparse» comparten y se distribuyen equilibradamente parece asegurar que la ideación y aun la composición de las tres debieron realizarse en un mismo período, en un lapso relativamente corto. Por fortuna, disponemos de un punto de referencia bastante firme para deslindar ese momento: todos los indicios colocan *Voi ch'ascoltate* en 1350 o, si acaso, 131 en las postrimerías de 1349. Pero incluso sin atender a otros vínculos del soneto inicial con los cuatro que lo siguen, la común dependencia del tríptico prologal del Canzoniere respecto a sus 'fuentes' sitúa también *Per fare y Era il giorno* en el horizonte de 1349 o, especialmente, 1350.

La conclusión no sólo tiene un alto grado de probabilidad, creo yo, para la concepción y el borrador de los tres sonetos, sino que verosímilmente vale asimismo para la etapa principal de la ejecución. Desde luego, no es posible averiguar cuánto tardó Petrarca en darles la forma definitiva -de sobra sabemos que otras veces le costó media vida-, pero me inclino a pensar que no fue demasiado. 218 Para esa conjetura, no atiende tanto a la presencia de nuestros poemas en el Canzoniere Chigiano -la princeps del Canzoniere-, en los aledaños del 1360, 219 cuanto a la concentración y la regularidad de los ecos clásicos que en ellos se oyen y que difícilmente se hubieran mantenido en un largo proceso de elaboración. Un razonamiento parejo sustenta la opinión de que ninguno de los tres sonetos tenía

entidad digna de consideración a nuestro propósito antes de que Petrarca tomara la decisión de construir un prólogo al Canzoniere a zaga de los poetas augusteos. Vale decir: ninguno puede considerarse rimaneggiamento de un soneto previo. Cabe, obviamente, que Petrarca utilizara ideas, iuncturae y hasta algún verso de composiciones anteriores.<sup>220</sup> Pero la integración de las tres piezas inaugurales en el conjunto determinado por los ejemplos latinos 132es tan maciza, vista precisamente con la óptica de esa inspiración, que obliga a postular que cualquier material preexistente, para ser aprovechado, tendría que haberse sometido a una mutación substancial: se trataría de una metamorfosis tan profunda, la que lo ajustara a las líneas maestras de la secuencia proemial, que no podríamos hablar de rimaneggiamento, sino de simple supervivencia de retazos verbales.<sup>221</sup> La realidad es demasiado compleja, demasiado escurridiza, para confiar en aferrarla ciertamente con nuestros instrumentos de observación. Nadie más convencido que yo de la fuerza del azar. Pero en historia no nos queda otro remedio que proceder como si no hubiera azares. Con los datos a mano, no puedo inferir sino que los tres primeros rerum vulgarium fragmenta se escribieron en 1349 o, mejor, 1350.<sup>222</sup>

En todo caso, la eventualidad de que Per fare refunda un poema temprano o Era il giorno tardara varios años en adquirir la apariencia 133que hoy tiene importa mucho menos que el momento de la architettura de todo el tríptico. Si nos las hubiéramos con otros sonetos, podría incluso suceder que el hecho de datarlos se agotara en sí mismo. Pero estamos ante unos textos de relevancia excepcional: la inventio y la dispositio de las tres primeras «rime» -aquí en absoluto «sparse»- no conllevan sólo la imaginación de unos poemas más, ni siquiera el allestimento de un mero prólogo, antes bien implican la estructura toda del Canzoniere. Petrarca mismo comentó que poner prólogo a una obra es normalmente la última etapa del quehacer que se le dedica;<sup>223</sup> y, si alguna vez -como ahora- no ocurre así, no podemos sino conceder que es decisión que cuando menos supone siempre una idea clara del contenido y la articulación del conjunto. Sin duda la tenía Petrarca al concebir ese tríptico inicial. El contraste «fra le vane speranze e 'l van dolore» y en general el juego de oposiciones en que discurre Voi ch'ascoltate demandan -en armonía con las conveniencias de la retórica-<sup>224</sup> un Canzoniere dividido en dos partes, la segunda constituida «in forza a la morte de Laura»,<sup>225</sup> de acuerdo con una perspectiva poética y moral notablemente más amplia que la que Petrarca podía alcanzar (y mostrar) antes de 1348. No se engaña, cierto, el unánime sentir que el soneto primero es epílogo a igual título que prólogo: epílogo a una historia substancialmente concluida, cerrada por una «vergogna» y un «pentersi» en términos más perentorios que los que menudean en Padre del ciel (LXII) y tantas otras piezas, llenas de intenciones y promesas incumplidas (al cabo, «io son pur quel ch'i' mi soglio», CXVIII, 13), cuando Francesco aún no osa declararse «altr'uom» del que era.<sup>226</sup> A la historia ahí cerrada dan comienzo 134Per fare y Era il giorno: asentamiento tan manifiesto de un principio, que de suyo exigen un desenlace. En verdad, con ellos se abre una acción tan diáfanaamente planteada como tal, como proceso, no puro piétiner sur place, que se diría impensable que Petrarca los escribiera y los quisiera leídos

sin volver ya los ojos al final.<sup>227</sup> Era un giorno mira hacia él estableciendo las bases del sistema simbólico que relaciona la muerte de Cristo con el itinerario de Laura y del poeta (cf. supra, n. 203), y, por otro lado, fija el primer eslabón de la cadena que más decididamente contribuye a dar visos «narrativos» al Canzoniere: las «rime» de aniversario. Los tres sonetos iniciales, en suma, contienen todos los factores que diferencian un auténtico «libro de poemas» de los viejos *Liederbücher* trovadorescos:<sup>228</sup> determinan un principio y nos orientan a un final, introducen un diseño e inauguran el esquema cronológico, predicen la distribución en dos partes, anticipan el sentido último de los *rerum vulgarium fragmenta*... «In my beginning is my end».

Así, pues, por un lado, la ideación de nuestros tres poemas no se distingue de la constitución del Canzoniere en tanto libro, y, por otro, la conexión de *Per fare* y *Era il giorno* con *Voi ch'ascoltate*, a través de las fuentes comunes, sitúa la tríada hacia 1349-1350. Conviene recordar que las pistas para llevar *Voi ch'ascoltate* a esos años están sobre todo en su acusado paralelismo con dos textos latinos de la misma época: los preámbulos a las *Familiars* y a las *Epystole*.<sup>229</sup> Porque, cuando se advierte que la datación del tríptico inicial se apoya en razones propias,

135 resulta más impresionante que las fechas que éstas nos revelan coincidan tan puntualmente con las que marcan la etapa fundamental en la génesis del Canzoniere como libro.

Nunca se insistirá lo suficiente en que hasta el 28 de noviembre de 1349 no tenemos noticia de que existiera ninguna transcripción «in ordine» de las rimas petrarquescas.<sup>230</sup> Ciertamente que el *ordo* en cuestión no se adoptó en tal momento -lo excluye por el completo el tenor de la apostilla correspondiente-,<sup>231</sup> pero es difícil que la resolución de seguirlo se aleje mucho de ese entorno, pues ninguna de las composiciones anteriores transmitidas por el Vaticano Latino 3196 (no, desde luego, las dos esbozadas en 1348)<sup>232</sup> trae la indicación de «*transcriptum in ordine*», tan frecuente, en cambio, en los años siguientes. Importa más todavía, no obstante, la seguridad de que el 3 de abril de 1350 Petrarca se disponía a copiar «in ordine» *Nel dolce tempo* (XXIII), porque llevaba tres días aplicado «*ad supremam manum vulgarium*», con la ilusión de rematar los *Rerum vulgarium fragmenta*.<sup>233</sup> Por suerte, el *ordo* de la *transcriptio* acometida en ese período se deduce con bastante claridad del testimonio del Vaticano Latino 3196: en efecto, de entre los cinco poemas en cuya elaboración trabajó Petrarca a lo largo de 1350, según lo documenta el código *degli abbozzi*, nada menos que tres (CCLXV, CCLXVIII y CCLXX) se cuentan precisamente entre los que abren la segunda parte del Canzoniere.<sup>234</sup> Para Petrarca, pues, llevar los *fragmenta* romances «*ad supremam manum*»<sup>136</sup> iba unido a atender especialmente a las piezas que conforman la introducción a esa segunda parte.<sup>235</sup> Ahora bien: si indicios independientes, de distinta índole, datan en 1349 o 1350 los tres sonetos prologales a la primera parte y a la obra entera, y si nos consta el enjundioso alcance estructural de ese tríptico, no sé cómo evitar la conclusión de que fue también entre 1349 y 1350 cuando el Canzoniere adquirió substancialmente los caracteres de «libro de poemas»<sup>236</sup> con que aflora en el manuscrito Chigiano (vid. supra, n. 219).

En enero de 1350, en Padua, Petrarca redactaba la carta dedicatoria de las

Familiares. Un estilo límpido, elegantísimo, evoca y recrea ahí uno de los momentos cruciales en el itinerario intelectual del humanista. A Petrarca -cuenta- se le ha venido de nuevo a las manos una abrumadora cantidad de escritos olvidados, «*sparsa quidem et neglecta*» (I, i, 3): «*pars soluto gressu libera, pars frenis homericis astricta... pars... mulcendis vulgi auribus intenta*» (§ 6). De esas *minora opera*, ha quemado más de mil, y con las pocas que han sobrevivido a la hoguera ha decidido formar una colección de epístolas en prosa, «*Ad Socratem suum*», y otra de epístolas en verso, para Barbato. Dicho y hecho: a finales de la primavera siguiente, pergeña en Mantua el borrador del poema en que ofrece las *Epystole métricas* al amigo napolitano. Nada precisa en la *familiaris* sobre el destino que en esos meses reservaba a las composiciones en romance, pero la nota del 3 de abril en el Vaticano Latino 3196 nos garantiza que 137 por entonces también atendía «*ad supremam manum vulgarium*».237 Es, insisto, una *svolta*, un momento crucial en el proceso de la producción petrarquesca. El escritor, cada vez más temeroso ante la «*expectatio*» con que son esperadas por muchos, vuelve a postergar las «*maiora opera... iam diutius interrupta*» (§ 7), y se contenta con dedicar una temporada a la compilación de su correspondencia y de su poesía toscana, corregidas y aumentadas. *Opera*, en todos los casos, con fragmenta, con textos breves y fundamentalmente autónomos,238 y tiene por objetivo esencial darles forma de *liber*, no sólo para satisfacer un deseo de plenitud perenne en él, sino además para compensar un poco ante sus admiradores el retraso de esas obras maestras, *ciclópeas*, a las que nunca llega el día.239 Es un quehacer menos sencillo de lo que podría pensarse. No basta revisar el material acumulado: a menudo hace falta completarlo con piezas fabricadas *ad hoc*,240 y, desde luego, hay que poner siempre un exquisito cuidado al diseño de conjunto.

Las reflexiones en el proemio de las *Familiares* son sumamente reveladoras al respecto. Cierto, cuando se trata de reunir «*unum in tempus locumque*» textos «*multis annis edita*» (§ 31), se plantean graves cuestiones de pensamiento, contenido y estilo, pero con frecuencia concretadas en puntos de apariencia trivial. Por ejemplo, se impone elegir un título «*consentaneum rebus*», descartando otros también aceptables (§ 34).241 Importa dar sentido al «*ordo*» de las cartas (§ 38), sin caer -creámoslo o no- en la tentación de mudarlo 138 (§ 39), pero con la posibilidad de encauzarlo en adiciones y futuras entregas. Porque incluso un libro cuyo límite es la vida de Petrarca («*scribendi enim michi vivendique unus... finis erit*», § 45) ha de tener previsto cómo terminar: y, así, las epístolas a los maestros antiguos irán «*in extrema parte huius operis*» (§ 43). Si se dispone, pues, del prólogo -la misma *familiaris* donde se discurre sobre todo ello- y de los textos del comienzo, mientras, por otro lado, se conoce y en parte se ha compuesto el final, el «*ordo*» de la obra no puede sino resultar significativo, eficaz. Tal es el caso de las *Familiares*, y, para ilustrarlo, Petrarca recurre a las enseñanzas de los retores sobre el «*rerum gestarum ordo*» y anuncia seguro: «*infirmioribus in medium coniectis, dabo operam ut sicut prima libri frons, sic extrema acies virilibus sententiis firma sit*» (§ 46).242 Todas esas tareas exige «*recolligere et in libri formam redigere*», en la edad madura, un trabajo «*sparsim sub primum adolescentie tempus inceptum*»

(§ 44). La frase quiere definir las Familiares, pero al par, sin pretenderlo, describe perfectamente, con exactas concordancias en la letra, los *Rerum vulgarium fragmenta*. El paralelismo es un excelente síntoma de lo que ya nos descubrían la nueva datación de los tres sonetos iniciales y otros testimonios sobre the making of the «Canzoniere»: que una vez tomada la resolución de refundir «in libri formam» sus minora opera, Petrarca, por los mismos días, se enfrentaba con análogos problemas en relación tanto con las Familiares como con las «rime sparse» y tendía a solventarlos por análogas vías.<sup>243</sup> Porque, en verdad, *Voi ch'ascoltate* funciona en buena medida como una glosa al título de «*Rerum vulgarium fragmenta*».<sup>244</sup> En fechas cercanas, 139el «ordo» de la colección se consolidaba gracias al tríptico de sonetos prologales y a los poemas que abrían la segunda parte. Y todo se veía en la perspectiva de la muerte de Laura, e incluso, aun si no existían los fragmenta CCCLXIV-CCCLXVI, estaba ya planeado de suerte que *Voi ch'ascoltate* valiera a un tiempo como proemio y como epílogo (vid. n. 182) y el arranque del libro se conjugara en tono con el final, al igual que debía ocurrir en las Familiares. Pero la coincidencia en la gestación de una y otra raccolta no afectaba únicamente a esos aspectos delicados de la dispositio, antes bien se extendía a las raíces últimas de ambas. A falta de cosa mejor que presentar al maestro, he extractado al frente de estas páginas una observación del propio Contini: «anche un umanista può darsi alla pluralità di avventure..., ma simili carriere sono dominate in partenza da una costante classica...».<sup>245</sup> El dictamen va a misa. En verdad, aunque no las juzgara «maiora», ¿cómo podía Petrarca entregarse a la ejecución de obras con la envergadura de las Familiares y los *Rerum vulgarium fragmenta*, sin tener a la vista, «in partenza», un punto de referencia clásico para cada una? La dedicatoria de las Familiares lo recuerda tenazmente (§§ 14, 20, 32, 33, 36, 41...), pese a ser tan poco misterioso como los epistolarios de Cicerón (novedad reciente todavía, sin embargo) y de Séneca (cuya influencia se regatea ahí con absurda cicatería). ¿Habremos de pensar que el Canzoniere nació al margen de toda norma clásica, huérfano de padres antiguos?

La pregunta puede contestarse de muchos modos. La misma introducción a las Familiares (§ 6) lo hace trazando a la poesía romance una genealogía que se remonta a ciertos usos métricos celebrados «apud Grecorum olim ac Latinorum vetustissimos».<sup>246</sup> A nosotros, ahora, sólo nos atañe la respuesta que brindan los tres primeros sonetos del Canzoniere. Porque la insistencia con que los tres se apoyan en poemas que sirven de prólogo a colecciones poéticas de la Antigüedad debe entenderse como poco menos que un manifiesto: ese principio es una declaración de principios. Nótese bien que, al imitar en el tríptico inicial los proemios clásicos, Petrarca no imita simplemente temas o actitudes, sino, sobre 140 todo -tal es el común denominador de los modelos- el procedimiento para comenzar una raccolta poética a la manera de los antiguos. Al imitar los prólogos en tanto prólogos, no mero depósito de «flosculi» o motivos, imita, pues, la estructura, el género literario.

Tampoco cabe ahora perseguir las consecuencias de semejante conclusión, sino sólo, y apenas, arriesgar un par de indicaciones en espera de más cabal desarrollo. Adviértase, en particular, que, puestos a buscarle

precursores al «canzoniere» petrarquesco, probablemente hemos tendido a desembarazarnos de los clásicos con demasiada ligereza porque es evidente que ningún autor romano vertebró una colección poética según criterios cronológicos y, por ahí, ‘narrativos’ tan ostensibles como los aplicados por Petrarca en la versión Chigiana.<sup>247</sup> Por el contrario, inevitablemente, nos hemos demorado quizá con exceso en los precedentes medievales porque en ellos es fácil rastrear buen número de ejemplos, más o menos cuajados, de la organización ‘novelesca’ que, con todas las salvedades y excepciones que se quieran, no podemos no identificar en las «rime sparse».

Es posible que al desequilibrar así la balanza hayamos sido víctimas de un error de óptica. Pues, a ciertos propósitos, entiendo que conviene distinguir dos dimensiones, sin duda complementarias, de los *Rerum vulgarium* fragmenta: el Canzoniere como libro y el Canzoniere como compilación «in ordine». Ahora bien, en el segundo sentido, el Canzoniere se enlaza especialmente con la tradición medieval; en el primero, en cambio, como libro, como unidad catalográfica (digámoslo, así, con perdón, por una vez), depende casi por entero de la lección de los clásicos.

Son cosas sabidas y requetesabidas. La lírica medieval por excelencia, la lírica trovadoresca, es una modalidad por definición cantada: y fundamentalmente, por tanto, circula en composiciones sueltas, autónomas. (Cuando varios poemas se cantan seguidos, la agrupación se produce en un marco tan imprevisible y fugaz como la performance, la ejecución ante un público). A medida que se generaliza el empleo de la escritura y, por ende, la lírica y la literatura toda van perdiendo carácter oral, abundan más asimismo las series de poemas sujetas 141a un ordo de una o de otra índole, ya lo fije el autor, ya los lectores, y es también más corriente y explicable que a un poeta le apetezca conservar el fruto de largos años de creación «legato con amore in un volume». Aun entonces, no obstante, la forma normal de divulgación sigue siendo la pieza lírica independiente: un Guiraut Riquier o un Nicolò de’ Rossi, pongamos, pueden sentirse felices de que la recopilación de su obra sea objeto de copia y difusión, pero no han escrito sus poemas pensando en hacerlos circular reunidos como conjunto articulado; la tal recopilación es más un capricho personal que una propuesta a la sociedad literaria.

Por el contrario, a partir de ese capital período de hacia 1349-1350 en que concibe el plan definitivo del Canzoniere y se concentra en los comienzos de la primera y de la segunda parte, es decir, en dos puntos de la máxima importancia estructural (sin olvidar que la serie de las rimas de aniversario se inaugura, al calor de Propercio, en *Era il giorno*), Petrarca ve primordialmente su producción poética sub specie libri, como destinada a nutrir el complejo organismo «in ordine» a que tantos desvelos entregó. La operación es de una sencillez tal, que nos desconcierta y acaso nos cuesta reconocerla: el simple hecho de componer un «libro de poemas» es un acto de imitación clásica. Porque, efectivamente, mientras el vehículo propio de la lírica medieval es el poema aislado, los clásicos se difunden casi exclusivamente en colecciones cerradas y preparadas por los propios autores. Petrarca, pues, procede como un clásico y reserva sus «rime» para una raccolta equiparable a las de la Antigüedad. Justamente para subrayar la vinculación con estas, construye un prólogo, los tres primeros sonetos, elaborado sobre el arquetipo que le suministran ciertas

coincidencias diáfanas y ciertas afinidades posibles entre los proemios de Horacio, Propertio y Ovidio. Es como decir que el *Fragmentorum liber* (vid. n. 236) pertenece al mismo linaje que las Odas, las Elegías o los Amores. Con todo, Petrarca no era inmune a las fuerzas que estaban reorientando el curso de la literatura romance, ni, en concreto, le eran extraños los múltiples experimentos que desde un siglo atrás venían intentando infundir savia nueva en el árbol añoso de la tradición trovadoresca, dar alguna cohesión a los dispersos hábitos de la lírica, con resultados tan variados -pero de orígenes tan parejos- como el *Liber Documentorum Amoris*, la *Vita nuova* o el *Libro de buen amor*. Los ensayos de ordo de la poesía medieval, por otro lado, hubieron de parecerle tanto más estimables y dignos de ser aprovechados cuanto que 142 en más de un caso partían de los mismos motivos presentes en los prólogos latinos que inspiran el principio del *Canzoniere* (véase supra, n. 199). Sin embargo, frente a la posible tentación de recurrir a un ordo demasiado rígido o mecánico, el ejemplo de las colecciones clásicas, con su libérrima distribución de los materiales (pero también con sus matizadas insistencias, con sus sutiles ciclos, a veces con su «dramatic unity of the subject-matter»),<sup>248</sup> significaba una guía que Petrarca supo utilizar con infalible tino.<sup>249</sup> Así, pues, si la idea de confiar a un libro la difusión de su poesía romance venía de los clásicos, mientras la manera de darle un ordo se beneficiaba de antecedentes medievales, también los clásicos acababan por moldear la dispositio definitiva de los *Rerum vulgarium fragmenta*. Un hilo clásico enhebra, desde la concepción, desde el prólogo, «in partenza», la estructura del *Canzoniere*.

Anexo

*Rerum vulgarium fragmenta*, I-III

I

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono  
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core  
in sul mio primo giovenile errore

quand'era in parte altr'uom da quel chi'i' sono:

del vario stile in ch'io piango et ragiono,  
fra le vane speranze e 'l van dolore,  
ove sia chi per prova intenda amore,  
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto  
favola fù gran tempo, onde sovente  
di me medesimo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,  
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente  
che quanto piace al mondo è breve sogno.

143

## II

Per fare una leggiadra sua vendetta,  
et punire in un dì ben mille offese,  
celatamente Amor l'arco riprese,  
come huom ch' a nocer luogo et tempo aspetta.

Era la mia virtute al cor ristretta  
per far ivi et negli occhi sue difese,  
quando 'l colpo mortal là giù discese  
ove solea spuntarsi ogni saetta.

Però, turbata nel primiero assalto,  
non ebbe tanto né vigor né spazio  
che potesse al bisogno prender l'arme,

overo al poggio faticoso et alto  
ritrarmi accortamente da lo strazio  
del quale oggi vorrebbe, et non pò, aitar me.

### III

Era il giorno ch'al sol si scoloraro  
per la pietà del suo Factore i rai,  
quando i' fui preso, et non me ne guardai,  
ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.

Tempo non mi pareo da far riparo  
contra' colpi d'Amor: però m'andai  
secur, senza sospetto; onde i miei guai  
nel commune dolor s'incominciaro.

Trovòmmi Amor del tutto disarmato,  
et aperta la via per gli occhi al core,  
che di lagrime son fatti uscio et varco:

però, al mio parer, non li fu honore  
ferir me de saetta in quello stato,  
a voi armata non mostrar pur l'arco.

144

«Prólogos al Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta, I-III)», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 3.<sup>a</sup> serie, XVIII (1988), pp. 1071-1104.

El presente artículo es difícilmente dissociable de «Rime sparse, Rerum vulgarium fragmenta...» y del estudio mencionado en la n. 181, con los que forma un conjunto que confío en articular en forma de libro: Prologhi al «Canzoniere». I primi sonetti e la genesi dei «Rerum vulgarium fragmenta» (vid. arriba, 181, ad n. 210). Con todo, pienso que también se deja leer como texto independiente, y que así quizá sea incluso más útil para los lectores a quienes ahora se dirige, habida cuenta del creciente interés que en España vienen suscitando la elaboración y la estructura de las compilaciones líricas del Cuatrocientos y del Siglo de Oro. Quiero recordar que fue el llorado Juan Manuel Rozas quien empezó a recorrer ese camino: «Petrarca y Ausias March en los sonetos-prólogo amorosos del Siglo de Oro», *Homenajes*, I (1964), pp. 57-75. (Y aprovecho la ocasión para remitir a un reciente trabajo que puede prestar útiles puntos de referencia: G. Tanturli, «Dai Fragmenta al libro: il testo d'inizio nelle rime del Casa e nella tradizione petrarchesca», en *Per Giovanni della*

Casa. Atti del Convegno di Gargnano del Garda 3-5 ottobre 1996, ed. G. Barbarisi y C. Berra, Milán, 1997, pp. 61-89).

Por otro lado, las observaciones que aquí hago sobre la cronología de los primeros sonetos del Canzoniere están en estrecha conexión, más o menos implícitamente, con mi interpretación del itinerario intelectual y humano de Petrarca, tal como lo dibujé en *Lectura del «Secretum»*, Padua (y Chapell Hill), 1974, y en posteriores estudios (reunidos en *La formazione del «Secretum» e l'umanesimo petrarchesco*, al cuidado de G. M. Cappelli, en preparación), y tal como para los *Rerum vulgarium fragmenta* proyectaba presentarlo en el volumen III (Laura) de *Vida u obra de Petrarca* (vid., por ejemplo, abajo, A la n. 230).

Yo bien quisiera, pero es más que dudoso que llegue a escribir ese volumen III (en bastantes extremos, no obstante, adelantado en la *Lectura de marras*). Por fortuna, no pocas de las cuestiones que en él calculaba abordar han sido solventemente tratadas por Marco Santagata (sobre todo en *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca*, Bolonia, 1992), cuyas investigaciones petrarquescas y las mías, por encima de matices y diferencias de detalle, han estado siempre en notable sintonía. A *I frammenti dell'anima* envío, pues, a quien quiera avistar algunos trasfondos del ensayo ahora reimpresso sin necesidad de rebuscar en páginas mías sparse.

A Marco Santagata se debe asimismo la monumental edición de las *Opere italiane* de Petrarca incluida en la serie de «I Meridiani»: *Canzoniere y Trionfi, Rime stravaganti, Codice degli abbozzi*, Milán, 1996. Como esos dos volúmenes son de consulta indispensable para cualquiera que se interese por la poesía vulgar de Petrarca, doy por supuesto cuanto ambos contienen en el prólogo y en el comentario, verdaderamente exhaustivo, y me limito a señalar, primero, los principales estudios que se han hecho eco del mío, y a actualizar, después, las referencias que más lo necesitan.

Así, pues, acogen o perfilan de manera expresa diversos puntos de estos «Prólogos al Canzoniere» los trabajos siguientes: -R. Antonelli, «*Rerum vulgarium fragmenta*, di F. P.», en *Letteratura italiana*, ed. A. Asor Rosa, *Le opere*, I (Turín, 1992), pp. 379-471, e introducción a F. P., *Canzoniere*, ed. G. Contini, Turín, 1992. -C. Berra, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Pisa, 1992, y «*La canzone CXXVII nella storia dei 145 fragmenta petrarcheschi*», *Giornale storico della letteratura italiana*, CLXVIII (1991), pp. 161-198. -R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel «Canzoniere» di Petrarca*, Bolonia, 1997. -G. Cappello, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Ravenna, 1998. -D. De Robertis, *Memoriale petrarchesco*, Roma, 1997 (contiene el artículo citado en mis notas 185, 221 y 225). -U. Dotti, ed., F. P., *Canzoniere*, Roma, 1996. -M. Feo: vid. abajo, A la n. 187 y 230. -D. Goldin Folena, «*Frons salutationis epistolaris: Abelardo, Eloisa, Petrarca e la polimorfosi del titulus*», en *Da una riva e dall'altra. Studi in onore di Antonio Andrea*, ..., 1995, pp. 41-60. -L. Marcozzi, *Petrarca lettore di Ovidio*, en *Testimoni del vero. Su alcuni libri in biblioteche d'autore*, ed. E. Russo, pp. 57-106. -M. Petrini, *La risurrezione della carne. Saggi sul «Canzoniere»*, Milán, 1993. -I. Rossellini, *Nel trapassar del segno. Idoli della mente ed echi della vita nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Florencia, 1995. -M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bolonia, 1990 (contiene

los artículos citados en mis notas 185, 196, 206, 216 y 220). -N. Tonelli, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Florencia, 1999; «Petarca, Properzio e la struttura del Canzoniere», *Rinascimento*, XXXVIII (1998), pp. 249-315; «Petarca (R.v.f. 2-3), Boccaccio e l'innamoramento nel tempio», *Studi sul Boccaccio*, XXVIII (2000), pp. 199-219; «I Rerum vulgarium fragmenta e il codice elegiaco», en *Atti del Convegno «L'elegia nella tradizione poetica italiana»*. Trento, 12-14 dicembre 2000, en prensa.

Otras adiciones. A la n. 185. Los artículos de C. Segre se han incorporado a sus *Notizie della crisi*, Turín, 1993 (y vid. asimismo su «lezione Sapegno» *Le varianti e la storia. Il «Canzoniere» di F. P.*, Milán, 1999); para De Robertis, cf. arriba.

A la n. 187. Para todo lo relativo a Horacio y Petarca es fundamental la nutrida voce de Michele Feo en *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, III (Roma, 1998), pp. 405-425. Cf. abajo, A la n. 230. -«L'Orazio Morgan...» está recogido en G. Billanovich, *Petrarca e il primo umanesimo*, Padua, 1996.

A la n. 219. Son importantes al respecto G. Frasso, «Pallide sinopie: ricerche e proposte sulle forme pre-Chigi e Chigi del Canzoniere», *Studi di Filologia Italiana*, LV (1997), pp. 23-64, y de E. Scarpa, «A proposito di sinopie petrarchesche», *Atti dell'Ist. Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Classe di scienze mor., lettere ed arti*, CLVII (1998-1999), pp. 577-625.

A la n. 224. «Da un commento...» se ha integrado en A. Noferi, *Frammenti per i fragmenta di Petarca*, Roma, 2001, en un bello capítulo sobre «La costruzione dell'ambiguità. I sonetti I-III», pp. 23-82.

A la n. 227. Los artículos de V. Bertolucci han pasado a sus *Morfologie del testo medievale*, Bolonia, 1989, y los estudios sobre la noción y la historia del 'cancionero' han proliferado en fechas recientes, desde M. Tyssens, ed., *Lyrique romane médiévale: la tradition des chansonniers*, Lieja, 1991, hasta varias contribuciones (por P. Dronke, M. L. Meneghetti, etc.) a *Critica del testo*, II/1, 1999 (*L'Antologia poetica*), pasando por multitud de trabajos sobre compilaciones individuales o por las buenas presentaciones generales de V. Beltrán, «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *Revista de filología española*, LXXVIII (1998), pp. 49-100, o de X. Dilla, «De què parlem quan parlem de cançoners», en su libro *En passats escrits. Una lectura de la poesia d'Ausiàs March*, Barcelona, 2000, pp. 25-66. Sin embargo, temo que la bibliografía de los últimos años no siempre llega a enfocar el asunto con la amplia perspectiva románica y mediolatina que se requiere: así, escribir que «la Vita nova è il primo canzoniere 146della tradizione lirica occidentale» (como hace C. Giunta al dedicar al género varias páginas, 429-453, en un libro por lo demás muy notable, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bolonia, 2002) supone no percibir el juego de fuerzas que moldean de forman análoga el *libellus* de Dante y muchas otras obras.

A la n. 230. En la importante voce arriba aducida, p. 423, M. Feo considera que «la scrittura non fa ostacolo» a que la nota en cuestión se

redactara «dopo la morte di Laura»; y, en grata convergencia con la citada página 364 y otros lugares de mi Lectura, la relaciona con el motivo del «senex amator» y la (más o menos presunta) crisis de Petrarca «intorno ai quaranta anni». Que el «libellus» aludido sea el *De remediis* resulta más duro de aceptar, incluso si se da por buena (como parece) la lectura de Vincenzo Fera: «in libello gravis vite» (apud M. Feo, en «F. P.», *Storia della letteratura italiana*, ed. E. Malato, X: *La tradizione dei testi*, Roma, 2001, p. 277, n. 9). Sean cuales fueren el «libellus» y el momento de la nota, el contenido la arrima a uno de los núcleos de la autobiografía ideal forjada por Petrarca y también subyacente, claro es, al *Canzoniere*: «Denique hoc tibi suadeo, quod michi videor persuasisse. Veteri flamme animi siquid faville tepentis superfuerat, cogitatio oppressit, tempus leniit, novissime mors extinxit...» (vid. *Lectura*, p. 353, n. 357, con las referencias cruzadas). Son de interés al propósito los ensayos de J. Petrie, «Aniversario e memoria nei *Rerum vulgarium fragmenta*», en *Petrarca e la cultura europea*, ed. L. Rotondi Secchi Tarugi, Milán, 1997, pp. 111-119, y J. F. McMenamim, «Un anno nel *Canzoniere di Petrarca*», *Studi italiani*, XIII:1 (2001), pp. 5-21. A la n. 231. La edición más autorizada de *Il codice degli abbozzi* es actualmente la de L. Paolino, Milán-Nápoles, 2000, y en versión minor dentro de las *Opere* dirigidas por Santagata, *Trionfi*, etc. A la n. 237. Sobre esa «suprema manus», cf. mi «*Effigies animi*», en las actas del congreso *Verso il Centenario petrarchesco. Prospettive critiche*. Bologna, 24-25 settembre 2001, en prensa. A la n. 246. Las observaciones de Feo han sido largamente desarrolladas por S. Rizzo, «Petrarca, il latino e il volgare», *Quaderni petrarcheschi*, VII (1990), pp. 7-40. Por mi parte, y en sustancial coincidencia (por excepción) con Poliziano, me permito insistir en que el parentesco que Petrarca, de manera ocasional, establece entre sicilianos, griegos y romanos atiende fundamentalmente a la métrica: el «*numerus*» de las «*ysocratice habene*» se le ofrece en definitiva como equivalente al «*rhythmus*», y uno y otro dirigidos «*mulcendis vulgi auribus*», según la terminología tradicional, en efecto, para ambos. Vid. también N. Cannata Salamone, «Dal 'ritmo' al 'canzoniere': note sull'origine e l'uso in Italia della terminologia relativa alle raccolte poetiche in volgare (secc. XIII-XX)», *Critica del testo*, IV/2 (2001), pp. 397-429.

[147]

- VI -

Petrarca y el «humanismo catalán»

Desde Lérida, a 19 de febrero de 1315, Jaime II se dirigía «dilecto consiliario suo Thome de Proxida», en Nápoles, para ordenarle que comprara

al librero que allí lo había puesto en venta el volumen «intitulatum “Titus Livius”, in quo tractatur de bona et grata materia». La noticia de que esa estimable pieza podía adquirirse por cien florines de oro (Dén n’hi do!) se la debía el Rey a Joan Borguny, de vuelta por entonces «de partibus Neapolis» y que, tras varios años de procurator aragonés en Aviñón, conciliaba airesamente los servicios a dos señores: don Jaime y el Papa. ¿O no tan airesamente? Porque un perspicaz estudioso<sup>250</sup> acaba de conjeturar que Borguny quizá puso también sobre aviso a tales o cuales amigos del círculo pontificio, y a la postre el códice fue a parar a Aviñón, donde -sigue la conjetura- le esperaba un destino egregio: ensamblarse en el actual Parisino Latino 5690, uno de los manuscritos sobre cuyas páginas Francesco Petrarca revolucionó la filología y la cultura toda atareándose en el comentario y la edición crítica de los *Ab Urbe condita*.

Por desgracia, parece seguro que el Livio napolitano no llegó nunca a los anaqueles ni de Petrarca ni de Jaime II. Pero todavía es menos dudoso que la fortuna de Livio y la historia de Petrarca en la Corona de Aragón van juntas en más de un sentido y contribuyen a explicarse entre sí al par que iluminan aspectos importantes de ese escurridizo «humanisme català» perseguido por una crítica vieja ya de muchos decenios<sup>251</sup>. Va para el siglo, en efecto, que el grande, admirable <sup>148</sup>Antoni Rubió i Lluch se remontaba a medio milenio atrás, al entorno del 1388 a que suele adjudicarse el Valter e Griselda, y contaba las primeras huellas de Petrarca en el Principado entre los indicios de un «Renacimiento clásico en la literatura catalana» (1889). El interés por Petrarca -se ha dicho y repetido desde entonces- nace de «un fervor clasicista profundamente enraizado en la Cataluña de finales del XIV» como consecuencia de «la necesidad de los profesionales de la Cancillería de adaptar su prosa al modelo ciceroniano». Las aportaciones de Jordi Rubió i Balaguer, en una gavilla de trabajos verdaderamente espléndidos, han invitado a quitar no poco hierro a las afirmaciones en la línea de las anteriores; mas no por ello se ha desvanecido una cierta opinión vulgata según la cual «l’humanisme del XIV» se reconoce en una serie de rasgos que incorpora «la consciència literària d’alguns respecte de llur petrarquisme». Las presentes páginas, justamente, quieren replantear la cuestión de los posibles vínculos entre la probada influencia de Petrarca y el hipotético «humanismo catalán», hasta los días del Compromiso de Caspe.<sup>252</sup> Volvamos a la anécdota que quedó en el aire. Parece seguro, decía, que el códice de Nápoles no entró nunca en la biblioteca de Petrarca; pero, gracias a Giuseppe Billanovich,<sup>253</sup> sabemos perfectamente qué podía hacer el padre del humanismo, en 1328 o en 1351, con un texto de las *Décadas*. En breve y en términos negativos: algo radicalmente distinto de lo que hubiera hecho Jaime II en 1315. Apenas dos años antes, a instancias suyas, fra Pere Marsili reunía y daba forma en un *Liber gestarum* a las noticias del archivo real sobre Jaime el Conquistador. Entre la petición del Livio y el encargo del *Liber* no hace falta establecer ninguna relación de causalidad; <sup>149</sup>sí se impone, en cambio, advertir que ambos hechos surgen de una misma actitud. Para un monarca medieval, la historia es siempre historia de familia y «crónica de sociedad», genealogía y anecdotario de las gentes del oficio. Fueran cuales fueran los informes

recibidos de Borguny, la «materia» del «Titus Livius» fácilmente se le antojaría al Rey «bona et grata»: en definitiva, era «matière... de Rome la Grant», sabrosa para cualquier caballero de la época, implicado o no en el juego de poderes mediterráneos. Si el precio -además- era extraordinariamente alto, don Jaime aún se sentiría más tentado por el manuscrito: la cosa sería digna de él, valdría la pena...

Que los *Ab Urbe condita* de Nápoles, sin embargo, tampoco llegaron a manos de Jaime II lo atestigua la tenacidad con que Juan I, tres cuartos de siglo después, andaba a caza de Livio. El horizonte europeo había cambiado mucho en el ínterin. Petrarca, sanando e ilustrando las *Décadas*, basando en ellas el núcleo del *De viris illustribus* y componentes esenciales del *Africa*, echó los cimientos de una nueva manera de hacer erudición y literatura. Pero no sólo para la vanguardia intelectual el Livio reconstruido por Petrarca se convirtió en «il classico di grande moda»:254 las versiones romances en deuda con la edición petrarquesca difundieron también su obra o su renombre entre los aristócratas de la sangre, brindándoles lectura tan entretenida cuanto ejemplar. Porque el mismo Pierre Bersuire, canciller de Juan el Bueno y devoto de Petrarca, proponía su traducción (1359) como un ‘espejo de caballerías’, e igualmente como tal presentaba la suya el Canciller Ayala.255 Cuando en agosto de 1380, así, el futuro Juan I le pedía a su «molt car avoncle» Carlos V «tres llibres escrits en llenguatge francès, ço és, les Canòniques de França, Titus Livius e Mendievil», no es verosímil que estableciera entre ellos ninguna diferencia de género o especie. Cuando en 1383, en 1386, en 1387, en 1390, en 1396, seguía buscando las *Décadas* en la adaptación de Bersuire, en el original o incluso «en llenguatge sicilià»,256 no respondía a estímulos substancialmente dispares de los que habían movido a Jaime II a intentar la compra del códice napolitano: ambos partían de la curiosidad histórica propia de un magnate medieval y aspiraban a satisfacerla de acuerdo con las posibilidades y ofertas que hallaran en el mercado librario. La diferencia entre uno y otro está justamente en que el mercado había variado.

Petrarca puso en circulación los *Ab Urbe condita* sin hacer la menor concesión a los romancistas (lo confirman las *Familiares* a Bersuire); pero Livio tenía dimensiones capaces de complacer a quienes nada alcanzaban de los *studia humanitatis*, y cortesanos y libreros se ocuparon en revelárselas a las personas adecuadas. La irrupción de las *Décadas*, desde Francia, y un cierto número de casos similares ayudan a explicar una etapa de delicada valoración en el itinerario cultural de la Península. Con entidad, cronología y desenlace no siempre coincidentes, aunque sí convergentes, en todos los reinos de España se documenta un período en que hombres de formación y aficiones inequívocamente medievales, cuando desean consolidar la una y dar curso a las otras, se tropiezan en las librerías y en las bibliotecas de prestigio con los autores redescubiertos por Petrarca y sus secuaces. Son autores marcados con la etiqueta de la novedad: sin perder el halo que los grecolatinos habían conservado hasta en los siglos más oscuros, ahora se aureolan también con el atractivo de la moda todavía accesible a pocos. Si Jaime II se apresuraba a encargar la rara avis aparecida en Nápoles, qué no haría Juan I por obtener el Livio, menos insólito, pero aún lejos de ser corriente, que sabía o

sospechaba en manos de Carlos V, el Duque de Berry, Giangaleazzo Visconti, Antonio della Scala, Juan Fernández de Heredia... Ni al Maestre de Rodas ni al «amador de la gentilesa» -por no salir de la Corona de Aragón- es posible tratarlos de 'humanistas'; pero sí es lícito llamar «prehumanismo» o «prerrenacimiento» a coyunturas como las que ellos ejemplifican, al encuentro -inevitable- de los bibliófilos y lletraferits medievales con los primeros frutos del humanismo italiano: es lícito, porque en tales coyunturas se gesta un clima y se preparan algunos materiales (verbigracia, las traducciones de hacia 1400 impresas hacia 1500) que allanan el camino a los auténticos humanistas peninsulares.<sup>257</sup>

No obstante, hay que andarse con ojo a no confundir causas y efectos, el todo y la parte. Del 5 de marzo al 22 de abril de 1386, don Juan reclama cuatro veces la Gran crónica de España de origen alfonsí; tres, las Décadas (en una ocasión, junto a Trogo y Plutarco); una, el Compendi historial de fra Jaume Domènec, y otra la tabla de la Grant crónica de Espanya de Heredia.<sup>258</sup> Claro está que el móvil común es el que el Rey declara a propósito de la compilación castellana: «nos adelitam volenters en libres ystorials», por el gozo de oír «molts fets e grans gestes». No suena ahí demasiado «fervor clasicista». Ni siquiera hay tanto como ocasionalmente se ha pretendido en la explicación que introduce la demanda de un Livio a Domingo Mascó: «Quoniam in legendis celeberrimis romanorum ystoriis et grecorum potius quam aliis antiquorum gestis et libentius delectamus...». Pues don Juan no dice «aliis gestis» o «aliorum gestis», sino «aliis antiquorum gestis»: la preferencia por griegos y romanos parece restringida al marco de «los antiguos» (el parangón podía atender tanto a Josefo como al Compendi historial, pongamos), sin afectar a los «fets e gestes» de los modernos.

Un «fervor clasicista» se hubiera expresado en términos menos relativos y no se habría limitado a los historiadores (el Ovidio de las Heroidas y las Metamorfosis probablemente también entraba en esa categoría:<sup>259</sup> 152 en especial para quien tuviera recientes las crónicas de Alfonso el Sabio). Lo que de veras se identifica en Juan I es una pasión por la historia que no podía sino orientarse hacia las novedades bibliográficas que el desarrollo del humanismo iba introduciendo un peu partout. El Rey sin duda era consciente de que esas lecturas llevaban un inédito certificado de calidad y singularidad. Pero evitemos el anacronismo de imaginar que las buscaba para adoptarlas como paradigmas de cultura -según exigían los studia humanitatis- y no para adaptarlas a sus propias coordenadas.<sup>260</sup>

¿Se me permitirá recordar que estoy hablando de Petrarca? La edición de Livio es obra no menos suya que el Secretum y el Canzoniere; y el rescate y la difusión de las Décadas y de tantos otros textos antiguos supone una contribución harto mayor a la andadura del Renacimiento. Por el contrario, la divulgación de los escritos más personales de Petrarca a menudo tiene poco o nada que ver con una apertura real y eficaz a las lecciones del humanismo. En seguida aclararé la afirmación. Por ahora, conviene volver a tomar el hilo y mostrar hasta qué punto puede ser cierto que al hablar de Livio se está hablando de Petrarca.

Las páginas de fra Antoni Canals hoy rebautizadas Scipió e Anibal nacieron en el primer decenio del Cuatrocientos, a impulso de «don Alfonso», desde

1399 «duch de Gandia».261 Nos consta que el Duque deseaba «aver lo parlament de Scipió e Anibal, e la batayla sagüent» (p. 31), y, aunque ignoramos de dónde le venía el capricho, no cabe conjeturar que fuera de una fuente más noble que la Crónica de Espanya (IV-VI) del maestre Heredia, que había aprovechado al propósito el romanceamiento de Bersuire (cf. n. 256). Tampoco sabemos exactamente de qué índole era «lo gran plaer» que -según Canals- le producían esos episodios de las guerras púnicas. Pero don Alfonso 153 dio pruebas de una impaciencia irreprimitible por leer el Dotzè del Chrestia262 (no falta de evanescentes referencias a Livio) y Eiximenis le hizo eco apuntando en el prólogo por qué motivos había de agradaerle parejo «volum... de regiment de prínceps e de comunitats»: «Quan pens los famosos prínceps e grans cavallers, los passats reis d' Aragó, dels quals vós sou davallat per la divinal ordinació e clemència, e pens l'estament en què Déu vos ha posat de regiment en esta vida, veig que sobiranament és a vós necessària saviesa e doctrina a governar e posar en orde vós mateix e los altres negocis de regiment de cavalleria en què us cové ocupar...».263 El «plaer» a cuenta de Escipión y Aníbal, «aquests dos lums de tota cavalaria» (p. 48), no debió ser extraño a tal ámbito de intereses. En cualquier caso, no lo era el designio en que fra Antoni resumía los once capítulos de su trabajo: «en los quals tot cavaler pot ésser instruït en quina forma és periylosa cosa voler massa affectadament estar, viure e perseverar en divisions, bregues, guerres e batayles» (p. 41).

La respuesta de Canals a los deseos del Duque merece examen detenido. «Volent servir a la dita vostra senyoria, som estudiat de traura lo dit parlament, axí planàriament com miylor he pogut. Per què, ligint de una part Tito Lívio, qui'l posà assatz largament, e d'altra Francesch Patrarcha, qui en lo seu libra appellat Affricha trectà fort belament e diffusa, he aromansat lo dit parlament sagons mon petit enginy» (p. 31). Uno entiende que la obrita va a conjugar las Décadas y el Africa, pero ya Sanvisenti señaló que los once capítulos en cuestión no pasan de traducir -con tendencia a simplificar- dos fragmentos de la epopeya petrarquesca (VII, 93-449, 740-1130), ciertamente empapados de Livio. La doble inspiración proclamada por fra Antoni, no obstante, se ha querido justificar por la presencia de un Epílogo (pp. 81-84) que, tras los capítulos derivados del Africa, narra la vida de Aníbal después de Zama y donde se reconoce alguna noticia de los Ab Urbe condita. Pero la justificación ha de corregirse, porque de hecho el Epílogo es una mera versión del final de la semblanza correspondiente en el De viris illustribus del mismo Petrarca (XVII, Hanibal, 49-55). En un intento extremo 154 de no desmentir a Canals, podría arriesgarse que el salto del verso 449 al verso 740 del Africa, VII, pretendía respetar la secuencia del relato en Livio (XXX, 31-32); pero no otra secuencia trae el De viris en la biografía de Escipión (XXI, ix-x). «¿De una part Tito Lívio... e d'altra Francesch Patrarcha?». No: solo Petrarca. Y unas mentirijillas.264

En el último tercio del siglo, el cardenal Margarit agilizó ciertas secciones del Paralipomenon Hispaniae echando mano del compendioso De gestis Cesaris petrarquesco y reservando a César para los lugares cruciales.265 Fra Antoni no necesitaba la brevedad en ningún momento,

antes confesaba la intención de escribir «planàriement»: prefirió el Africa al De viris por creerlo, rectamente, con mayor colorido, más conmovedor y prolijo, y, así, más adecuado al paladar del Duque de Gandía. Precisamente porque tenía libertad para proceder tan «belament e diffusa» como le apeteciera, es más sintomático que saltara del verso 449 al 740 y omitiera el morceau de bravoure del libro séptimo: la virgiliana alegoría de Roma y Cartago en el Olimpo. No era miel para su boca. El honrado fraile estaba bastante al día en sus lecturas y llegaba a compartir con Petrarca algunas ideas en cuanto a la interpretación de la historia antigua (como Petrarca las compartía con una ilustre veta anterior).<sup>266</sup> Nada le decían, en cambio, la elaborada 155viñeta mitológica ni la celebración de las glorias romanas. Lo suyo era adecuar unos datos de Livio a un modo de entender medieval, podándolos de preocupaciones y filigranas de humanista. Sin hostilidad, pienso, pero también sin desazón. El mercado había hecho accesibles muchos textos de clásicos y clasicistas; con ellos se dejaba alimentar la vieja curiosidad de los poderosos por la historia y la novela histórica. Que la aristocracia disfrutara con los selectos juguetes recién comprados, que los héroes paganos se pusieran de moda, no era cosa demasiado alarmante: un espíritu equilibrado podía incluso sacarle partido moral, político y «de cavalaria». Las herramientas que maneja Canals son más y mejores -porque, sencillamente, Petrarca y sus discípulos se las han acercado-, pero en mentalidad ni el fraile ni el Duque difieren mucho de Joan Borguny y Jaime II. Tanto es así, que el Scipió e Anibal se interpoló prontamente en la versión catalana de una crónica universal francesa de hacia 1230:<sup>267</sup> desbrozados por Canals, los hexámetros del Africa se fundieron sin dificultad con los extractos del Roman de Thèbes y del Roman de Troie, con las fábulas de una «matière» en que Petrarca no veía sino «levitas Gallorum» y «Romanorum invidia atque odium» (De viris, XV, 50).

No nos duela haber pasado del 1315 de Jaime II al 1380 en que el «amador de la gentilesa» empezaba a pedir el Livio de Bersuire, y luego a los años del Scipió i Anibal, caro a don Alfonso de Aragón, y de la crónica de marras. La línea que así hemos trazado nos es imprescindible para aquilatar la fortuna petrarquesca -uterque fortuna- en las tierras de lengua catalana. Pero ahora nos conviene caminar más despacio y renunciar a codearnos con señores encumbrados y eclesiásticos 156de copete. También entre gentes más humildes andaba Petrarca. Pero con qué distinto porte...

La primera mención de Petrarca en el Principado tiene por añadidura la virtud de dar cuenta de sí misma y asomar en un contexto notablemente locuaz: la correspondencia que Lluís Carbonell, «scriba» del Obispo de Gerona y entusiasta del Papa de Aviñón, cruzó en 1386 con quien antaño fuera feligrés y discípulo suyo, Pere Des-Pont, para entonces «scriptor» regio, tras haber servido a Urbano VI en la curia de Roma y a Carlos III en Nápoles.<sup>268</sup> Mejor que de una correspondencia, sin embargo, conviene quizá hablar de un certamen, según el uso grato a los cultivadores del ars dictaminis. Como sea, a menudo es obvio que los contendientes están echando el resto en ciencia y estilo, rebuscando «dictiones» y «scematis atque tropi species multas» (I), sudando «argumentis vel auctoritatibus» (V). Subrayémoslo en seguida: las auctoritates que alegan con tanta

reiteración salen casi indefectiblemente de florilegios o centones, donde las tenían agrupadas por materias y acuñadas ya en forma de sentencias. Era una erudición de repertorio y prêt-à-porter. ¿Se terciaba tratar de la amistad? No había más que tirar de la cuerda. Carbonell engarza sendas definiciones de Tulio y Salustio, apela a Séneca (valga lo que valiere, aquí y en las restantes cartas), prolonga el discurso con una resonancia de «illud psalmodicum» concertada con el Facetus, etc., etc. (III). No de otro modo trabaja Des-Pont. En la «atrox responsiva» del 5 de febrero (II), así, casa a Séneca con los Salmos, los Disticha Catonis, Job, Agustín, Hilario, San Juan, las Decretales... En ese torrente de auctoritates, al topar con el «habitare in unum» y el «rogate ad pacem» bíblicos y litúrgicos, nos sorprende concordándolos con unas líneas petrarquescas («Et inquit Petrarcha...») apoyadas en los Evangelios y el Agnus Dei.<sup>269</sup> 157 La sorpresa fue también de Carbonell, que, en una misiva hoy no conservada, inquirió quién era ese insólito Petrarca que se colaba entre los nombres desde siempre respetables. «Ad ea que de Francisco Petrarcha queritis -le ilustró Des-Pont-, respondeo vobis quod fuit digne laureatus poeta et maximam habet reputationem, hicque multorum librorum volumina compilavit, et inter ceteros reputo meliorem librum Rerum senilium et librum De vita solitaria, per eum compilatum in quodam nemore prope Nuceriam, Salernitane diocesis» (VII).<sup>270</sup> ¿Oímos el testimonio de una lectura personal o meramente de una «reputacio»? Porque Des-Pont demuestra no haber frecuentado uno de los dos solos «volumina» que recuerda:<sup>271</sup> un auténtico lector 158 del De vita solitaria mal podía aceptar una leyenda provinciana que situara en Nocera, diócesis de Salerno, la composición de una obra que desde el mismo prólogo se proclama redactada en los dominios del Obispo de Cavaillon, «in rure tuo», en Vaucluse, a cuatro pasos de Aviñón.<sup>272</sup>

Lo más probable es que las líneas petrarquescas arriba mentadas (ad n. 269) se espigaran en alguna colección de auctoritates (el gran aretino entró pronto en las antologías, e incluso veremos que las hubo extraídas íntegramente de sus páginas). Pero aun si Des-Pont alcanzó un cierto conocimiento directo de las Seniles que evoca, no cabe duda de que en estilo nada de envidia debe a Petrarca. A quien sí deberá es a su «magister», al Lluís Carbonell que ignoraba a Petrarca. Maestro y discípulo representan diferentes etapas del itinerario, pero ambos andan por un mismo camino: el de las artes dictaminis como guía y meta del quehacer literario. Carbonell es un muy aventajado exponente de la reforma del dictamen que se acomete en Cataluña al mediar el Trescientos. A finales del siglo, Des-Pont está un paso por delante de él: refleja el momento en que esa reforma, sin evadirse del marco del ars dictandi, marcha paralela a los primeros ecos del humanismo y ocasionalmente aprovecha con mejor tino tal o cual aportación suya. Paralela, digo, pero distinta, y con maneras muy peculiares de aprovechar las sugerencias ajenas. Si los humanistas deseaban refinar el lenguaje merced a la imitación de los clásicos, ese deseo estimuló a los dictatores a refinar también su latín: pero ellos lo hicieron de acuerdo con sus propias normas y tradiciones. Si los humanistas multiplicaban las citas -ateniéndose a un estricto canon de autores y muchas veces con intención más estilística que apodíctica-, los dictatores tendieron igualmente a multiplicar sus

sententiae: pero revolviendo nombres dignos e indignos, equiparando en alcance proverbios impresentables y textos brotados de buen manantial. No obstante, por encima 159 de unas parvas coincidencias y por más que algún aficionado llegara a confundirlos, dictamen y humanismo son sendas que no se superpusieron ni siquiera en la Florencia de Bruni y Poggio.<sup>273</sup> No nos equivoquemos: la correspondencia de Carbonell y Des-Pont no pertenece a «l'epistolografia en llatí, en la qual fou mestre el Petrarca, [que] és una característica de l'humanisme», ni substituye «el viejo cursus medieval por la prosa de cadencias y recursos renacentistas, para lo que son modelos Cicerón y Petrarca».<sup>274</sup> Des-Pont no había vuelto de Roma y de Nápoles con las manos vacías: la «reputacio» petrarquesca era cosa que se le escapaba a Carbonell. Pero uno y otro continuaban dentro del ámbito de las artes dictaminis, en un mundo despreciado por Petrarca. El estilo de Des-Pont es menos asfixiante, menos atormentado que el de Carbonell, pero todavía es cabalmente de dictator, no de humanista.<sup>275</sup> De hecho, Des-Pont y sus 160 amigos barceloneses (vid. n. 279) admiraban la «venustas», el «ornatus verborum» de Carbonell, y elogiaban su saber de «ystorie poetice» (!), aun sin prescindir de una cautela que encantaría a fray Vicente Ferrer: «Multos attamen audio recitare magne scientie viros fuisse damnatos, utpote Aristotelem et Senecam, et sileo plures» (II). Las elegancias clásicas, las alusiones a la Antigüedad, cualquier discriminación o preferencia humanística faltan en las cartas de Des-Pont: su horizonte son las artes dictaminis y la fácil retahíla de auctoritates, donde Petrarca entra despojado de su significación cultural y literaria (a pesar de la vaga, lejana «reputacio» de «laureatus poeta»), al mismo título que los Disticha Catonis y las Decretales.

Ese Petrarca tan poco petrarquesco tiene una filiación suficientemente clara. La divisaremos mejor con un rodeo. Desde mediados del siglo XIV, según señalaba, se registra en Cataluña una mayor atención al ars dictandi. Se resucitó a Pier della Vigna (fl. 1225), las fórmulas de cuyo stilus rhetoricus -pero desdeñoso de la elocuencia clásica- lograron un cierto aprecio en la Cancillería,<sup>276</sup> y se estudió diligentemente un manual de hacia 1350 y pico que, si no ofrecía nada que no se enseñara ya en el Doscientos, conciliaba sin roces las doctrinas de la escuela italiana y de la escuela francesa: la Summa dictaminis, de un tal «Hugus», seguramente español.<sup>277</sup> La definición del dictamen que ahí se da para empezar yuxtapone las de Pons de Provenza y Lorenzo d' Aquileia e indica perfectamente cuáles serían las tendencias estéticas de quienes la aplicarían: «Dictamen est literalis edicio venustate sermonum egregia, sententiarum colloribus adornata; vel dictamen est digna verborum composicio, artificiosa congeries, cum pondere sententiarum et ordine dictionum». Son exactamente las mañas de Carbonell y Des-Pont: la «venustas» -la célebre venustas dictandi-, las sentencias, el cursus, la artificiosidad omnipresente...

Aprendidas en esos y análogos manuales, pero practicadas de modo más arcaizante, son también las mañas que se identifican en el otro epistolario privado procedente del círculo cancilleresco de Des-Pont: el que en los aledaños de 1390 fueron tejiendo Bartomeu 161 Sirvent, Pere Guitard y algunos colegas que, como ellos, bien pudieran contarse entre los amigos de Des-Pont deslumbrados por la «profunditas sermonum» y

los «sentenciarum pondera» de Carbonell.<sup>278</sup> O, por lo menos, Des-Pont y sus compañeros elogiaban la una y los otros con las mismas palabras, con los mismos tecnicismos del ars, que Guitard empleaba en alabanza de Sirvent.<sup>279</sup> Es sólo un síntoma, entre la multitud de testimonios que el epistolario en cuestión -llamativamente descuidado por los investigadores- nos brinda sobre el bagaje intelectual y literario de esos curiales del fin de siglo.

Hagamos unas cuantas calas y aduzcamos algunos pasajes (bastaría oírlos). Guitard le envía a Sirvent «duos ex libris venerabilis Dominici de Viscarria, unum faciliter et alium cum magna difficultate obtentos» (§ 8). Los trabajos de Biscarra (fl. 1304-1337) le parecen a Sirvent rebosantes de «carminum venustas»<sup>280</sup> y más de agradecer por cuanto el propio Guitard se deleita en semejantes «artis dictatorie pabula»: «162 para seguir adiestrándose, le vendría de perlas recibir además un «librum auctoritatum, vel eius copiam, ... et alios eciam dicte arti convenientes, ... ut eis mediantibus in arte erudiri valeam in qua versor» (§ 9). Llegó, en efecto, el tal «liber auctoritatum» (§§ 5-6), y buena falta les hacía tanto a quien lo regalaba como a quien lo pedía. Las misérrimas sentencias que dispensan con cuentagotas nunca tienen mejor valedor que un «verba illa» o «illud proverbium» (§ 8). Todo el aliño de sus páginas se reduce a un par de reminiscencias bíblicas, a algún giro devoto o, en una carta particularmente pintoresca por la mezcolanza de latín y catalán, a un «vulgare exemplum: “qui à cuyts los morros no pot callar”» (§ 19). Ningún antiguo ‘autoriza’ las cláusulas rimbombantes de Sirvent y Guitard. Antes bien, los únicos nombres mencionados son la quintaesencia de lo medieval. Entusiasmado con las «litere» de Guitard, «ob sui altum contextum et ornatum politissimum», Sirvent lo juzga el dictator heredero de San Gregorio (contemplado, obviamente, como creador del *stilus gregorianus*): «Credo quod Ille supremus graciaram largitor vos isto speciali munere perdotavit, videlicet quod in facultate dictatoria vos reliquit beati Gregorii successorem» (§ 17). Guitard juega con la eventualidad de entender «ironice» el piropo «quo ad artem dictatoriam»; pero, a la postre, se le ocurre una sutil vía para aceptarlo. Si Gregorio fue «in facultate rectorice luminare prefulgidum super omnes», Braulio de Zaragoza, que podía codearse con él «in dictatoria facultate», legó su «facundia» a Sirvent: e igual que el «epistulare eloquium» de Braulio maravillaba a la misma Roma, según comprueban las Crónicas de España (de Rodrigo Jiménez de Rada), los «dictamina» de Sirvent estremecen a los «dictatores» de la época.<sup>281</sup> ¿Quiere Sirvent empaparse asimismo de las otras virtudes del Santo? No tiene más que leer la vida de Braulio <sup>163</sup>&#8594; (por un anónimo del Doscientos) «miro stilo contextam» (§ 18).<sup>282</sup> Ese es, pues, fundamentalmente, el rasgo que en las postrimerías del siglo XIV resalta en el ambiente cancilleresco de Cataluña y Valencia: un aumento en el interés por el dictamen -como variedad literaria a sé stante, no por meras razones profesionales-, alimentado en el retorno a la proveyta tradición dictatoria de Pier della Vigna, Bene de Florencia y Tomás de Capua -al punto lo veremos-, Biscarra, el manual de «Hugus»... Nuestros curiales tienen voluntad y conciencia de ser dictatores -y no otra cosa-; se sienten miembros de una escuela con instrumentos, tecnicismos y géneros peculiares; se instigan, se halagan y compiten entre

sí, en un clan tan cerrado y autosuficiente como hermética quiere ser su prosa.<sup>283</sup> Los modelos explícitamente ensalzados son Gregorio, Braulio de Zaragoza, la Vita Braulionis de cien años atrás; la fuente histórica a que se recurre es el De rebus Hispaniae (1246) de Rodrigo de Toledo... Con semejante panorama y cerca ya de 1400, la ausencia total de curiosidad por los clásicos incluso podría interpretarse como deliberado rechazo del humanismo. En 1389 Sirvent actuaba como secretario de doña Violante, quien en febrero de 1390 solicitaba del Rector de Maella y del Arzobispo de Zaragoza «les letres de Ovidi en pla»: ¿las Heroidas nada podían aportar a los dictamina de Sirvent? Guitard verosíblemente estaba al servicio del cardenal don Jaime de Aragón,<sup>284</sup> que tenía a Valerio Máximo «singularment per mans» y a 164cuyo «manament» lo tradujo fra Antoni Canals:<sup>285</sup> pero Guitard no evoca otro historiador que el Toledano. Sorprende esa falta de conexión entre las (tímidas) aficiones de los señores y la impermeabilidad dictatorial de sus cancilleres. ¿Nada útil encontraban estos en los nuevos libros que se procuraban aquellos?

Cierto que Des-Pont y Carbonell citan a «Séneca», Lucano o Terencio; pero extrayendo sus sentencie -sólo eso les era dado- de un «liber auctoritatum» afín al manejado por Sirvent y Guitard, aunque sin duda más al día. La mayor cantidad de citas y el hecho de identificarlas puede deberse -arriba lo insinuaba- a un cierto estímulo suscitado por la existencia paralela del incipiente humanismo italiano y del dilettantismo clasicista de algunos magnates; pero las citas en sí se hacen según cánones de ars dictaminis e igualando a Horacio con el Facetus, a Salustio con las Decretales. Inútilmente se busca un sentido clásico de la forma, el más ligero gusto por la Antigüedad: no se escucha sino el martillar del cursus, la sintaxis y el léxico que yo llamaría cuadrupedantes (y no únicamente por la querencia por los polisílabos que retumban y por los participios de presente), el artificio del dictamen elevado a suprema categoría.

El proceso a través del cual unas líneas petrarquescas llegaron a infiltrarse en una carta de Des-Pont (n. 269) se ve resumido con impagable nitidez en el manuscrito 9010 de la Biblioteca Nacional: una excelente copia trecentista del Candelabrum de Bene de Florencia, el influentísimo dictador que profesó en Bolonia entre 1218 y 1240.<sup>286</sup> El códice, en efecto, fue estudiado por cancilleres catalanes,<sup>287</sup> y a ellos se deberá la iniciativa de complementar las reglas de Bene sobre la puntuación añadiendo una somera Ars punctandi, «a venerabili Francisco Ermengaudi iurisperito et cive egregie civitatis Barchinone compilata» 165 (fol. 91), que nos descubre que en ese ambiente seguía respetándose a Tomás de Capua y que los «doctores bononienses» eran leídos junto a los «doctores Montis Pesullani». Como la inserción de una «Littera missa per papam Clementem IIII Regi Aragonum» (fol. 92) nos asegura que seguía apreciándose el stilus rhetoricus que la curia pontificia favoreció a mediados del siglo XIII. Pero el último apéndice al Candelabrum del manuscrito 9010 es todavía más revelador para nosotros: consiste en tres o cuatro cortísimos párrafos desgajados de las Familiares de Petrarca (fols. 92v-93).

Distinguiéndola del proverbium, Bene recomendaba el uso de la sententia, es decir, la «oratio de moribus sumpta quid deceat breviter comprehendens»

(fol. 59v); y para facilitarles la tarea a los «exordientes», reunió casi dos centenares de «generales sententie secundum ordinem alfabeti»: de «Acquisitio que honestati non obviat est laudanda» a «Zelator benigne iustitie dominice in gloria corruscabit» (fols. 85 [bis] v-89). Pues bien: del mismo modo que otras secciones del Candelabrum se desarrollaron o ilustraron en las adiciones finales, la colección de sententiae preparada por Bene se prolongó mediante el recurso a las Familiares petrarquescas, de donde se tomaron algunos fragmentos dispuestos no por orden alfabético, sino en razón del contenido. Y sucede que la definición del Candelabrum se obedeció tan fielmente, que el común denominador de las sententiae seleccionadas en Petrarca es el asunto por excelencia «de moribus»: la virtud.<sup>288</sup>

Vale decir: en el manuscrito 9010, Petrarca quedó anexionado al cauce del dictamen. Se le leyó -cuando ocurriera- para utilizarlo de acuerdo con las directrices del ars dictaminis, no como modelo para abandonarlas. En el fecundo diálogo con los clásicos que es la obra petrarquesca no se vio, si acaso, sino un filón de materiales para nutrir 166un «liber auctoritatum». Como el que solicitaba Bartomeu Sirvent, pero ahora acrecido con un capítulo de «flores sumptae a magistro Patrarca [sic] poeta laureato», según se halla en un formulario «de mà catalana i ordenat per un notari català».<sup>289</sup> O, en territorio vecino, según lo brindan Les flors de Patrarca de remey de cascuna fortuna,<sup>290</sup> que coleccionan y traducen 165 máximas del De remediis podándolas de cualquier aroma antiguo. El tal florilegio, en efecto, no sólo «entirely ignores the exemplary side of the De remediis» -los ricos, elocuentes «exempla taken from the ancient world»- «and concentrates instead on its sententious content»: <sup>291</sup>omite además los nombres de los escritores clásicos que Petrarca da como fuente, reduce toda elegancia de dicción a los puros huesos del aforismo convencional, disuelve en abstracción fuera del tiempo («Los fills són forssats de fer bé al pare e a la mare») lo que en Petrarca era reflexión llena de sentido histórico e inspirada en la Antigüedad («cum grecarum omnium leges urbium indistincte filios ad prestanda parentibus alimenta compellerent...»). En el inmenso De remediis, el antólogo de las Flors únicamente recoge una frase no sentenciosa y conservada en su paisaje grecolatino (pero prescindiendo del crítico «quidam putant» petrarquesco): «Archímodes trobador fon de bonbardes en Saragossa de Scicília». Era de esperar: por una vez que no se elige la flor «de moribus sumpta», lo que se satisface con el De remediis es la curiosidad por «bregues, guerres e batayles» que arriba reconocíamos en Juan I y el Duque de Gandía cuando se interesaban por otros libros o aportaciones de Petrarca.

Nada de ello ha de sorprendernos. La singularidad de Petrarca le granjeó temprano una amplia «reputacio»; y el volumen de su producción latina y los textos clásicos que puso en circulación modificaron en una medida importante el panorama bibliográfico. Pero que las contribuciones petrarquescas se difundieran largamente de ningún modo significa que fueran entendidas según su espíritu original. <sup>167</sup>Cada uno les tomó en préstamo los elementos que respondían a su formación y talante particulares.<sup>292</sup> En un principio, así, se divulgó copiosamente un Petrarca -diría- ‘neutralizado’, desprovisto de su levadura de humanista, limitado

a mero transmisor de datos y dichos susceptibles de empleo en cualquiera de las coordenadas habituales en el otoño de la Edad Media.<sup>293</sup> El Duque de Gandía podía entretenerse con una versión del Africa sin soñar en buscarle otras connotaciones que a las Històries troianes traducidas por Jaume Conesa. El cardenal don Jaime, su hermano, y fra Antoni Canals nada tenían que objetar al capricho del Duque: por el contrario, la afición a «les notables istòries e fort excellents auctoritats que allí son posades» debía redundar en beneficio de «lo regiment de la cosa públichia» y siempre valdría más que «legir en romances dels quals ... roman poch profit».<sup>294</sup> Pere Des-Pont y los dictatores del manuscrito 9010 encontraban en Petrarca un tesoro de sententiae que les permitían insistir en ciertas pautas de su ars, sin necesidad de revisar sus fundamentos estilísticos y doctrinales. Quizá el Petrarca más característico de hacia 1400 es el Petrarca despedazado en adagios o cuyos libros, si íntegros, sólo se contemplan en tanto depósitos de «commonplace moral dicta of an unexceptionable medieval kind», como «an encyclopedia of moral orthodoxy», «and one eminently suitable for a king», en las huellas de los specula o tratados de regimine principum.<sup>295</sup> De hecho, ése es el Petrarca 168 más regularmente aducido en el período que nos concierne. Con posterioridad a Des-Pont, así, en junio de 1399, los jurados de Valencia censuraban las supuestas «insolències» de fra Antoni Canals y «semblants graduats en sciència» enrostrándoles una consideración avalada por «lo gran maestre Petarcha» (sic).<sup>296</sup> En las cortes barcelonesas de 1410, el Obispo de Elna urgía a Martín el Humano a resolver el problema de su sucesión y le atronaba los oídos concordando a San Agustín, «Ermes Trimagistus», Tulio, Séneca y, por remate, «Francesc Patrarca»: «Lo bon rei servent del bé públic és».<sup>297</sup> Nos las habemos con una de las flors de remey de cascuna fortuna (§ 48), y, si el prelado no la cortó en algún jardín análogo (como sugiere el ramo en que la pone), difícilmente vería en el De remediis otra cosa que un simple almacén de bienes mostrencos. Para confirmar que ese fue destino corriente del Petrarca «neutralizado» con que venimos tropezándonos, vale la pena desbordar levemente nuestros márgenes cronológicos. Cuando don Alfonso V pidió «consello e ajuda» para ciertos «affaires» mediterráneos, en el parlamento de Barcelona de 1416, el arzobispo Pere Sagarriga le respondió cortésmente con un discurso o, mejor, sermón cuyo thema era «Rex iustus erigit terram» (Proverbios, XXIX, 4). En la primera parte, lo desarrolla amparado en el nombre de los Padres: Agustín, Ambrosio, Gregorio; en la segunda, apoyado en la mención de Filipo y Alejandro, Salustio, Sócrates y Petrarca. Pero líbrenos Dios de prestar fe a Su Ilustrísima... Los sermones solían prepararse recurriendo a alguna de las numerosas compilaciones que para auxilio de predicadores se habían acumulado con los siglos. Procediera como procediera para la primera parte, Sagarriga engalanó la segunda con oropeles clásicos entrando a saco en las Familiares petrarquescas, como si se tratara de una de esas compilaciones: perfectamente ortodoxa y con connotaciones religiosas, pero ahora de saberes laicos.<sup>298</sup> 169 Tal vez sea inexacto, no obstante, hablar de las Familiares en general. Para catequizar al Magnánimo, el Arzobispo se ciñe substancialmente a la asendereada epístola sobre la «institutio regia» -la Letra de Reyals Costums, en la versión catalana-<sup>299</sup> y le añade una brizna de otra carta. Los textos de aquella parecen

copiados con poco criterio -dos líneas de aquí, dos de allí, casi al azar: todo valía para zurcir la página de un *speculum principum*-, pero lo estupendo de veras son los insertos de Sagarriga.<sup>300</sup> Una anécdota de Petrarca relativa a Alejandro y a «*Philippum medicum*» (párr. 17, lín. 134-145) le incita a inventarse - juraría yo- un consello de Filipo, rey de Macedonia, a su hijo el Emperador, según el patrón medieval de los «castigos e documentos». Luego, substituye unas elegantes admoniciones del original («*Qualem prestat, tales ab aliis animum speret, nec a quoquam diligi sibi quem ipse non diligit*», párr. 16, lín. 126-127) por un proverbium que viene a decir lo mismo: el 170sabidísimo proverbio de las *Ad Lucilium*, IX, 6 («ama e serás amado», como versificaría Santillana, por entonces copero mayor del Rey), que el Arzobispo carga a la cuenta... de Sócrates. Quién sabe si por remordimiento de despojar a Petrarca sin citar lo, Sagarriga, en fin, decide dejar las cosas en su sitio: y, entre las frases auténtica pero tácitamente de Petrarca, mecha otra que corrobora con un «*ut ait Petrarcha*» y que -salvo error mío- no es de Petrarca.

A cinco años después nos conduce el ejemplo más escandaloso que conozco del recurso a Petrarca para fabricar una superchería. Las referencias a autores antiguos sembradas en la intervención de Marc de Villalba, abad de Montserrat, en las cortes tortosinas de 1421301 han sido consideradas alguna vez producto de una educación ya resueltamente humanística, y en igual sentido se ha realizado su utilización del petrarquesco *De viris illustribus*. Pues bien: en el párrafo crucial para nosotros, ni hay autores antiguos, ni hay *De viris illustribus*. Lo único que hay es un pasaje de las *Familiares* (XVIII, i, 30-32) plagiado de forma que las palabras de Petrarca se van repartiendo atribuidas a quien al abad le da la gana. *Scripta manent*:

*Inter temeritatem et inertiam nescio quid eligam; sepe temeritas felicius fuit. Non delector extremis, medium quero; sed heu vereor, quod pace sit dictum tua omniumque qui imperio ulli presunt quique gerendarum rerum officia susceperunt, ne penitus verum sit quod in ore semper habeo, singula vitia singulas excusationes habere, inertiam solam omnes. Si diu deliberasset Africanus, Italia deserebatur a suis et Afrorum erat; si diu deliberasset Nasica, libertas romana Gracchi conatibus et audacie succumbebat; si Claudius Nero non dicam supervacua multa et longa, sed unum, quod necessarium videbatur et breve erat, senatus consilium expectasset, coniunctus fratri Hasdrubal romanum proculcabat nomen. Quid inter minores hereo? Ipse quem sepe nomino Iulius Cesar, si procrastinator fuisset, nunquam in tam parvo tempore hanc tantam, que vix omni studio sustinetur, fundasset erexissetque rerum molem, cui imperii nomen est. Tu si cuncta deliberas et in singulis immoraris, predicam tibi etsi forte non animo tuo gratum, at certe fidei mee debitum -falsus utinam sim aruspex-: nullus erit rerum finis...*

Car en los actes comuns e públics devem proceir ab tota celeritat e maturitat, repel·lint los extrems, qui són temeritat e peresa. E en los fets perillosos moltes vegades ha més profitat la cuita que

llonga del·liberació, segons diu Suetoni (in libro De XII Cesaribus); «si llongament hagués tardat Escipió Nasica en proveir, perduda era del tot la glòria de Roma», segons diu Valeri (libro sexto); «si Juli Cèsar hagués tardat de no proveir tantost, no fóra estat de tot lo món emperador», segons diu Petrarca De illustribus uiris; «si Claudi Neró hagués tardat de combatre Asdrubal abans que s'ajustàs ab son frare Hanibal, perdut era del tot l'emperi», segons diu Floro Lúcio (IV libro Epitomatum); e per ço diu Cassiodorus (in Epistolis): «si cuncta deliberas et singulis inmoras, nullus erit rerum finis».

171

Pasemos por alto las trivializaciones y tergiversaciones de letra y espíritu, para subrayar un solo aspecto en la artimaña de Villalba. La Edad Media nunca había ignorado que la mención de un griego o de un latino era capaz de dar brillo y apariencia de solidez a un razonamiento convencional. De suerte que, a falta del escritor oportuno, con frecuencia echó mano de la cita falsa o de la libre fantasía (basta aludir a Eiximenis). Villalba mantiene esa actitud como raíz y la hace crecer aclimatándola a la altura de las circunstancias. No inventa lisa y llanamente un \*Fronesio o un \*Sefronio: se inventa, a través de Petrarca, a Suetonio y a Floro... Es que Petrarca se le ofrece menos como un autor con fisonomía propia que como transmisor de unos ciertos materiales: como una más de las antologías y enciclopedias que maneja.<sup>302</sup> Una enciclopedia especializada en unas auctoritates 172que, si jamás habían perdido todo su prestigio, ahora se habían puesto particularmente de moda en determinados círculos. Nuestro abad podía tener una condescendencia para con esa moda; o, más bien, el prurito de mostrar que un docto eclesiástico como él dominaba asimismo las lecturas que tanto placían a algunos y cuyo valor tanto ponderaban otros. Pero los conocimientos que poseía y el respeto que la cosa le merecía quedan harto de manifiesto en la desenvoltura con que convierte el párrafo de las Familiares en una letanía de apócrifos.

He dicho, vagamente, «unos ciertos materiales», «en determinados círculos». Debo concretar. Nótese, en efecto, que los apócrifos de Villalba son fundamentalmente historiadores: hasta el punto de que la obra de Petrarca aducida es el De viris illustribus, y no las Familiares que en realidad se usan. Nótese al tiempo que los ingredientes clásicos están al servicio de una lección a hechura de militares y políticos. Pero ¿acaso no hemos encontrado otro tanto a cada paso? Cuando al emplear a Petrarca se le conserva o se le repinta el colorido clásico, es porque va a acercársele al terreno de la «cavalaria» y «lo regiment de la cosa pública»: el terreno de los reyes y los nobles. Por el contrario, cuando se le roba o atenúa tal colorido, es porque corre entre moralistas y dictadores. En ambos casos nos encontramos ante fenómenos del mismo tipo: la asimilación y la acomodación de Petrarca a los planteos medievales preexistentes. Sin embargo, en la medida en que Petrarca supone una mayor curiosidad por el mundo antiguo, sus impulsores y destinatarios parecen ser principalmente los soberanos y los grandes.

En la época de Juan I y de Martín el Humano -se ha escrito-, «l'humanisme troba el seu primer suport entre els qui eren fonamentats en la pràctica de la redacció llatina i que professionalment la conreaven com a buròcrates i notaris. Ells difongueren un interès per les obres de certs noms d'autors clàssics entre els reis i els cercles seleccionats dels llecs, el quals també per altres camins i influències havien sentit despertar la curiositat de conèixer-les». ¿No será quizá al revés? ¿No estará más en lo cierto don Jorge Rubió al señalar que la intervención regia en los documentos seguramente era mayor de lo que tiende a pensarse y que incluso «algunes expressions que de vegades ens sobten per llur vivacitat en les cartes que atribuïm a un secretari eren recollides per ell de la boca del Rei quan hi despatxava»?<sup>303</sup> Arriba nos cercioramos de que los curiales a quienes se ha achacado una relativa voluntad de «forma ciceroniana» y «d'alliberar-se, en part almenys, de la submissió a les fórmules de les artes dictandi medievals» -el grupo de Sirvent, básicamente- son de hecho entusiastas del dictamen, y con un fervor programático que excluye cualquier tentación clasicista. Carbonell y Des-Pont esquilman un «liber auctoritatum» en que los Disticha Catonis valen tanto como Terencio; su Petrarca es el Petrarca no humanista popular a finales del Trecentos; y no muestran ni sombra de afición por los casos y cosas de la Antigüedad. Cuando nuestros dictadores escriben por su cuenta -exclusivamente dictamina- no pasan de las sententiae «de moribus», intemporales y de dudosísima procedencia: jamás se dignan mentar un apotegma, un episodio o una fábula transmitidos por fuentes clásicas. Esos elementos, en cambio, sí aparecen, modestamente, cuando los secretarios escriben en nombre de los reyes, sobre todo si lo hacen en catalán: y así, por ejemplo, Martín el Humano, con la pluma de Guillem Ponç, «presenta Orfeu i Tiberi Graco al comte d'Urgell com a models de bona amor conjugal»,<sup>304</sup> en unos términos de familiaridad y experiencia de lectura personal inconcebibles como iniciativa del secretario. Paralelamente, las huellas petrarquescas que hemos rastreado sólo revelan trazos antiguos cuando nos llevan al terreno de monarcas y magnates: es que un Sagarriga, pongamos, está intentando ajustarse a los gustos y horizontes del Magnánimo -y no respondiendo a los suyos propios-, como el Scipió i Anibal se ajusta a los deseos del Duque de Gandía.

El ejemplo de Livio, entre Jaime II y Juan I, nos apuntaba que la avidez del «amador de la gentilesa» por algunos historiadores clásicos no era sino la prolongación natural de unos viejos intereses, espoleados ahora por la mayor abundancia de semejantes autores en las librerías y en las bibliotecas europeas, donde además llevaban un marchamo de novedad distinguida. Pedro el Ceremonioso, de formidable memoria hasta para las menudencias de las crónicas, escribía en 1363 al infante Fernando exhortándole a seguir la «doctrina dels antichs» y a aprender en «la istòria dels Romans», y recordándole, a zaga de Valerio Máximo, la gallarda actitud de «Cipió Africhan» frente a «Anibaud». <sup>305</sup> Treinta años después, don Juan podía dirigirse a los «prohòmens» de Barcelona sumando al recuerdo de «Valeri» los de «Suethoni» y «Paulo Euròsio». <sup>306</sup> Por las mismas fechas, Carbonell y Des-Pont, Sirvent y Guitard, no incluyen ni una brizna de historia o ejemplos antiguos en los dictamina que componen a su exclusiva discreción, y con notorio aplauso de sus colegas. Pero cuando

Martín el Humano ha de hablar solemnemente en las cortes de 1406, el funcionario que le redacta una admirable «proposició» conjuga múltiples alusiones a los «grans historials» romanos (y aun los enumera en batería: «però no ens fan fretura en l'acte present»), las sazona con las *sententiae* de su florilegio que se le antojan más congruentes con esos «historials» (amén de los inevitables versículos bíblicos y apelaciones a algún «sant doctor... aprovat de Santa Mare Esgleia») y endereza todo el discurso 175a rememorar, con lujo de detalles, «quins actes faeren» los catalanes. La soberbia pieza oratoria es trasunto de don Martín hasta en los escrúpulos de conciencia:307 y, para nosotros, magnífica ilustración de cómo los curiales podían procurar, con los instrumentos al alcance, acercar su cultura a la renovada pasión de sus señores por «fets e grans gestes».

La «proposició» de 1406 se me antoja una excelente imagen de la coyuntura que se ha llamado «humanismo catalán». Por una parte, una moda aristocrática, provocada por el vasto cambio del panorama bibliográfico que determinaron las aportaciones de Petrarca y sus fieles: el gusto por las crónicas, de larga fecha arraigado entre los grandes, tiende a privilegiar a los historiadores antiguos redescubiertos. Por otra parte, unos letrados -eclesiásticos o curiales-, formados en tradiciones propias, que esporádicamente alcanzan noticia de que Petrarca se ha ganado una «reputacio» merced al manejo de unas «auctoritates» que ellos creen tener también en su arsenal: aunque en realidad las tengan sólo mínimamente y reducidas a *sententiae*, como las *sententiae* que a su vez puedan buscar en Petrarca. Con todo, la moda señorial en cuestión probablemente es el mayor estímulo para que esos letrados recurran con frecuencia creciente a las «auctoritates» que juzgan afines a los historiadores estimados por sus patrones: estímulo que actúa hasta el punto de sugerirles disfrazar de «Suetonio» o «Valerio Máximo» al Petrarca centón de moralidades que a ellos les resulta más consonante, y estímulo que los invita a una lectura 'política' y 'caballescá' de la obra del genial aretino. Pero, cuando los hay, los préstamos son ocasionales y de detalle: nuestros letrados no llegan a restablecer en su contexto las *sententiae* de Petrarca ni las flors de los clásicos, para considerar el conjunto como núcleo de un nuevo orden intelectual y estilístico.

Quien haya tenido la paciencia de seguirme hasta aquí posiblemente habrá esperado en más de un momento la aparición en escena del supremo escritor de la época, el más persistentemente asociado al nombre de Petrarca y a la idea del «humanismo catalán». A decir verdad, la tal idea se pensó fundamentalmente como un marco para encuadrar a Bernat Metge. Pero Metge es uno en verso y otro en prosa, 176uno en 1388 y otro en 1408, uno en el Valter e Griselda y otro en la Apologia; y ese marco quizá no está tan bien encajado como a veces se ha supuesto. He creído preferible, pues, empezar proponiendo algunos retoques para la decoración general sobre cuyo fondo se recorta la figura singular. Temía, sobre todo, el peligro de confundir los rasgos predominantes en su época con los propios de cada etapa de Metge. Tiempo habrá, si Dios quiere, para volver sobre él con cuanta detención haga falta. Por ahora, me contentaría si dos o tres de mis observaciones hubieran servido para caracterizar negativamente ciertas dimensiones del gran prosista barcelonés: si, como decía, alguien esperaba

que en este o aquel momento de mi exposición apareciera Bernat Metge, pero luego, al hilo de mi razonamiento, ha encontrado natural que Bernat Metge no apareciera allí, que no apareciera todavía.

«Petrarca y el ‘humanismo catalán’», en Actes del sisè col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes, Roma, 28 setembre-2 octubre 1982, edd. Giuseppe Tavani y Jordi Pinell, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1983, pp. 257-291.

Una brillante confirmación de las páginas anteriores, sólidamente documentada, ofrece Charles B. Faulhaber, «Rhetoric in Medieval Catalonia: The Evidence of the Library Catalogs», en Studies in Honor of Gustavo Correa, Potomac, 1986, pp. 92-126: «As we have seen, the data presented here fully support his [=F. R.] thesis. They confirm a lack of interest in the newly discovered rhetorical texts (Cicero’s De oratore, Orator, Brutus, the complete Quintilian) which were crucial elements in the development of humanistic rhetoric in Italy, as well as a lack of interest in humanistic rhetoric itself until the decade of the 1480’s. Moreover, the library catalogs also reveal the tenacious persistence [...] of the most characteristic treatises of the medieval arts of discourse, the Poetria nova of Geoffrey of Vinsauf and the dictaminal treatises of thirteenth century Italian origin» (pp. 124-125).

En idéntico sentido deponen la gran investigación de J. N. Hillgarth, Readers and Books in Majorca (1229-1500), París, 1991, dos vols. Vid., por ejemplo, I, pp. 133-135: «The point that strikes one at once in looking at this Table [XV, que ‘shows the relative popularity in Majorca of the better known Latin classical authors’ y de los ‘three leading Italian authors of the fourteenth century’] is the late date at which most of the authors listed are attested in Majorca. Apart from Petrarch and Valerius Maximus, none of them appear before 1450, and, apart from Valentí’s inventory, only Terence, Dante, and Boccaccio between then and 1479. [...] In the fourteenth century the number of classics whose presence in Majorca is certain is very small indeed. The inventory of Bishop Collell’s books, made in 1363, records 105 volumes, only one of which, 177Vegetius, could be described as a classic. A letter from Pere III to the Dominican Inquisitor of Majorca refers to a manuscript of Frontinus in the latter’s possession. The practical bent of these two treatises on the art of war, or, for Pere on Frontinus, ‘on the matter of chivalry’, is clear. [...] The inventory of a jurist, made in 1393, records twenty volumes, among them a copy of Petrarch’s De vita solitaria -the only ‘humanist’ work to appear in Majorca before 1400- and one of Valerius Maximus».

El pionero trabajo de Lola Badia (n. 251) se ha reimpresso junto a otros no menos valiosos en De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana, Barcelona, 1988, pp. 13-38. Pero de la profesora Badia deben verse asimismo «El terme humanisme no defineix la cultura literària dels nostres escriptors en vulgar dels segles XIV i XV», L’Avenç, núm. 200, febrero de 1996, pp. 20-23; la edición comentada de Bernat Metge, Lo somni, Barcelona, 1999, y las contribuciones (por partida doble) a las misceláneas Intel·lectuals i

escriptors a la baixa Edat Mitjana, ed. L. Badia y A. Soler, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1994, y *Literatura i cultura a la Corona d'Aragó* (s. XIII-XV), ed. L. Badia, M. Cabré y S. Martí, *ibid.*, 2002. Esos y otros estudios suyos son ahora la guía más segura para abordar muchos temas sólo rozados en el mío, y, desde luego, me eximen de cumplir la amenaza de volver sobre Metge.

La esperable reacción negativa frente a las interpretaciones que mantenemos Lola Badia y yo se ha producido sobre todo en forma de silencios y suspicacias. Unos y otras concilia el P. Miquel Batllori, «Entorn de certs corrents actuals sobre l'Humanisme i el Renaixement», en su libro *Orientacions i recerques. Segles XII-XX*, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1983, p. 85; y en *Miscel·lania Sanchis Guarner, I*, Universidad de Valencia, 1984, p. 35b.

Otras adiciones. A la n. 251. Es reconfortante poder señalar ahora que no sólo se ha publicado el aludido texto de Badia (A. Trias Teixidor, «El pròleg de Pere Badia a les Introduccions latinae de Nebrija (Barcelona, N. Spindeler, 1505)», *Anuario de filología*, Barcelona, 1981, pp. 173-192), sino que la Epistula y el grueso de la producción de Pau corren ya en la excelente edición de Mariàngela Vilallonga (J. P., Obres, ed. M. V., Barcelona, 1986, dos vols.), a quien se deben también un imprescindible repertorio de *La literatura llatina a Catalunya al segle XV*, Barcelona, 1993, y la realización o el estímulo de muchas otras aportaciones al conocimiento del que sí se deja denominar con propiedad «Humanisme català» (*Estudi general*, XXI, Gerona, 2001, pp. 475-488).

A la n. 253. No menos importante es la colección de monografías del mismo Giuseppe Billanovich reunida bajo el título de *Petrarca e il primo umanesimo*, Padua, 1996. Ahí, en las pp. XXVIII-XXXIII, se encontrará la relación de sus trabajos sobre Livio posteriores al libro de 1981.

A la n. 261. La referencia bibliográfica exacta es «Antoni Canals y Petrarca. Para la fecha y las fuentes de Scipió e Anibal», en *Miscel·lania Sanchis Guarner, I*, Universidad de Valencia, 1984, pp. 285-288, e *id.*, segunda edición, III, Abadía de Montserrat, Barcelona, 1991, pp. 53-63 (donde introduce un par de adiciones).

A la n. 262. *Archivo Ibero Americano*, XLII (1982), pp. 75-79.

A la n. 269. En el *De vita solitaria*, II, 4, p. 434, Petrarca menciona «illud clari oratoris [?] dictum: 'Qui non litigat celebs est'». Con muy buena voluntad, podría pensarse que la 'cita' de Des-Pont se limita a esa primera frase, pero parece más probable que llegue a «dilabuntur».

178

A la n. 273. Más dudas me suscita el libro en que Witt prolonga esos artículos: «In the Footsteps of the Ancients». *The Origins of Humanism from Lovato to Bruni*, Leiden, 2000. Mi posición al respecto se hallará en *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, que en unas pocas líneas dispersas, y ni siquiera referidas expresamente a la Península Ibérica, resume el planteamiento que hoy daría a *La invención del Renacimiento en España* (vid. aquí n. 257 y la palinodia de la n. 268).

A la n. 278. El inventario de la biblioteca de Bartomeu Sirvent, en 1430,

«incloïa una enorme quantitat de textos de dret, de religio, i d'ars dictaminis», y una única muestra de la literatura clásica, unas Tragedias de Séneca (S. Cingolani, *El somni d'una cultura: «Lo somni» de Bernat Metge*, Barcelona, 2002, pp. 72-73, fundado en la tesis inédita de J. A. Iglesias Fonseca, Universidad Autónoma de Barcelona, 1996).

A la n. 292. El «Censimento» en cuestión tuvo la suerte de pasar a las manos, más laboriosas, de Milagros Villar: *Códices petrarquescos en España*, Padua, 1995, con precisas descripciones de todos los manuscritos mencionados por mí, informaciones complementarias y noticia de casi un centenar de códices perdidos (a otros hay referencias, por ejemplo, en los trabajos de J. N. Hillgarth y de J. A. Iglesias Fonseca citados en las notas anteriores).

A la n. 296. Sobre maltrecho, en efecto, el texto estaba mal puntuado. En la invectiva *Contra eum qui maledixit Italie*, Petrarca escribe: «Literato stulto nichil est importunius; habet enim instrumenta quibus late suam ventilet ac diffundat amentiam, quibus ceteri carentes parcius insaniunt» (F. P., *In difesa dell'Italia*, ed. G. Crevatin, Venecia, 1995, p. 46).

A la n. 298. Véase ahora Pedro M. Cátedra, *Los sermones atribuidos a Pedro Marín*, Salamanca, 1990, pp. 36-38 y 95.

A la n. 302. Pero además de «Enrique de Villena y algunos humanistas», en Elio Antonio de Nebrija. *Actas de la III Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, 1983, pp. 187-203, de P. M. Cátedra véase también, entre muchos, «Sobre la obra catalana de Enrique de Villena», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, 1988, pp. 127-140, y «Los Doze trabajos de Hércules en el Tirant (Lecturas de Villena en Castilla y Aragón)», en *Actes del Symposion «Tirant lo Blanc»*, Barcelona, 1993, pp. 171-205.

- VII -

El nuevo mundo de Nebrija y Colón

Notas sobre la geografía humanística en España y el contexto intelectual del descubrimiento de América<sup>308</sup>

No sabría decir cuándo mandó Hernando Colón encuadernar juntos los libros y opúsculos que componen el volumen facticio que aún alberga la Biblioteca Colombina de Sevilla bajo la signatura 4-1-18. Pudo muy bien hacerlo en 1517, cuando empezaba la recolección de materiales para su *Descripción y cosmografía de España* (y cuando Elio Antonio de Nebrija le regaló, en Alcalá de Henares, una *Tabla de la diversidad de los días... por sus paralelos*). O pudo ser en 1524, mientras se preparaba para exponer ante la Junta de Badajoz la invención de un sistema científicamente irreprochable para la determinación de las longitudes geográficas: el método del

transporte de relojes, impracticable entonces, sin embargo, por falta de cronómetros adecuados. O todavía después, al escribir sobre «las cinco razones que movieron a Cristóbal Colón para intentar su descubrimiento», principiando por las «razones naturales» y siguiendo con los «testimonios y autoridades de sabios 180 antiguos y modernos varones» (fray Bartolomé de las Casas, *Historia de las Indias*, I, v).<sup>309</sup>

Para todas y cada una de tales empresas, fuera como fuera, el docto hijo del Almirante había de juzgar útil tener reunidos tras una misma cubierta los libros y opúsculos en cuestión. Los tres primeros títulos fijan suficientemente el carácter definitorio del volumen. Va por delante un impreso de catorce hojas, sin lugar ni año, en pulcros tipos romanos, por el que don Hernando había pagado 12 maravedíes en 1509: *Aelii Antonii Nebrissensis, grammatici, in cosmographiae libros introductorium*. Viene a continuación un *Vibii Sequestris liber* (Roma, 1505), con el *De fluminibus* y sus análogos al cuidado de Giacomo Mazzocchi. El tercer lugar corresponde a una *Chorographia* castigada nada menos que por Hermolao Barbaro: *Pomponius Mela, cosmographus, De situ orbis* (Pesaro, 1510).<sup>310</sup> En cualquier circunstancia -pero en ninguna más que en la presente-, la mera enunciación de esos tres ítem nos obligaría a trasladarnos a los dominios predilectos de Giuseppe Billanovich. Gracias al maestro paduano, en efecto, sabemos hoy que hacia 1335 Petrarca rescató una miscelánea de autores latinos poco comunes preparada por Rusticio Elpidio Dómnulo, en la vigorosa Ravenna del siglo VI, y conocida a través de la revisión hecha luego por Heiric de Auxerre. Las dos piezas fuertes de la compilación eran precisamente Pomponio Mela y Vibio Secuestre, y Petrarca se deleitó en leerlos, anotarlos y comunicárselos «ai suoi molti clienti. E questi primi umanisti non solo trovarono nel *De chorographia* e nel *De fluminibus* due sussidi utilissimi per la lettura dei classici; ma, subito, già nella seconda metà del Trecento, alcuni italiani, specialmente toscani e veneti, furono animati a comporre dei trattati di geografia a servizio degli studi retorici, particolarmente sul modello del dizionario di Vibio». <sup>311</sup> Los repertorios 181 como el *De montibus boccaccesco* o el *De insulis* de Domenico Silvestri, a su vez, convivieron fructíferamente con las nutridas secciones geográficas de las enciclopedias en la línea del *De originibus rerum* debido a Guglielmo da Pastrengo o la *Fons memorabilium universi* de Domenico Bandini. Pero la semilla no murió en esas páginas. A la sombra protectora de Salutati, el elegante Palla Strozzi hizo traer de Constantinopla la *Geografía* de Tolomeo, Leonardo Bruni -con la complicidad de Niccolò Niccoli- proyectó volverla al latín, Crisoloras comenzó la traducción, Iacopo Angeli la terminó, y los amateurs «de' siti della terra» se disputaban «queste Cosmografie» bellamente rotuladas y ornamentadas.<sup>312</sup> La curiosidad arqueológica se hermanaba con los intereses científicos, los sueños de conquista o de misión, las aspiraciones comerciales. Todo valía -si valía- para entretener la avidez de horizontes. El rigor geométrico de Tolomeo no anulaba, sino aprovechaba las aportaciones de la matemática árabe, y Toscanelli podía perfilar o corregir el universo cuadrículado por el autor antiguo con unas tablas de latitudes y longitudes extraídas de un menos ilustre *Speculum astronomiae* medieval.<sup>313</sup> Los humanistas no se limitaron a dar un decisivo impulso inicial a la geografía de la edad moderna: en Italia al igual que en la

Península Ibérica, siguieron contribuyendo con textos y con reflexiones a mantener encendido el fuego que alimentaban las experiencias de los navegantes, las especulaciones de los expertos en el cuadrivio, la necesidad de expansión de una Europa que se quedaba pequeña. «Sicuramente la Niña, la Pinta e la Santa María furono comandate da Cristoforo Colombo. Ma una parte del legno con cui quelle caravelle furono costruite -es justísima afirmación de Billanovich- era stato tagliato ... da Rusticio Elpidio, da Heiric di Auxerre, da Francesco Petrarca», por los hombres formados en la más estricta tradición de los studia humanitatis.

Quiero hoy echar un vistazo a algunos episodios de esa aventura: exhumar unos cuantos textos y datos -nula o escasamente conocidos- relativos a la penetración de la geografía humanística en España, situarlos en la trayectoria que conduce al librito cosmográfico 182de Nebrija y apuntar cómo se fue descubriendo así, en vísperas de 1492, en una noble alianza de «rerum cognitio» y de «oratio» (véase abajo), el nuevo mundo de una cultura que Colón compartió y contribuyó a crear.

Volvamos, pues, otra vez a la imagen de Petrarca dibujada por Billanovich: el estudioso de Mela y Vibio Secuestre. En los alrededores de 1428, no es un azar que el primer espécimen del Canzoniere que circuló en castellano (por cuanto sabemos) se entendiera como una ilustración de que Petrarca «avía leído muchos e diversos cosmógraphos e avía en prompto la recordación dellos». En el manuscrito 10.186 de la Biblioteca Nacional de Madrid, a los folios 196-199, se copia, traduce y glosa -mejor o peor- el poema CXLVIII, donde «micer Francisco ... face una metháfora ... diziendo que ha grand sed, la qual amansada ser no podría con el agua de todos los ríos del mundo -e nonbra los principales dellos-, sinon con el agua del uno, muy fermoso, a quien no pone nonbre, pero descrívelo diziendo tiene frescas riberas donde nasce el fermoso laurel»:

Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige et Tebro,  
Eufrate, Tigre, Nilo, Hermo, Indo et Gange...

Nuestro escoliasta no duda sobre el sentido último del soneto («aquella sed» petrarquesca es «el grand deseo sitibundo de obtener el plazer e fartura de la plática poetal»), ni sobre la ocasión en que surgió, «en la cámara del rey Roberto» (las anécdotas más inesperadas sobre la etapa napolitana de Petrarca venían oyéndose en España desde antes de 1400). Pero la traducción y el comentario no brotan de ningún especial entusiasmo por la lírica vulgar, sino del paladeo de esos «nonbres» de ríos «conocidos de muchos». El responsable del trabajo ni siquiera anda muy fuerte en italiano: lo importante para él es convertir el poema en un de fluminibus, aun a costa de entender que el «faggio» del verso quinto es «el río Fasis que corre por Thesalia e nasce en el monte Ysmos». Pero ¿con qué calma tan desbordada pasión por la geografía? Con elementos de arquetípico medievalismo: «la descripción de Felipe Elefante»,<sup>314</sup> el De natura locorum 183de Alberto Magno, la Imago mundi que atribuye a

San Ambrosio (si no se trata de un lapsus calami por Anselmo), «la descripción de César», quizá -la mención ocurre demasiado al paso- Macrobio y Lucano. No es imposible que el Boccaccio del *De montibus* esté incluido en una vaga referencia a «algunos auctores»: mas, aun de ser así, puede asegurarse que no se contaba entre los libros de consulta habituales.

Es el drama del prehumanismo español. En un principio, la renovación cultural vivida en Italia fue llegando a la Península Ibérica en forma de resplandores y ecos, de prestigios cuya razón y cuyo sentido no siempre se adivinaban. Por ende, los más tempranos esfuerzos por acercarse a las raíces y a los frutos de esa renovación deslumbrante fueron a menudo mal dirigidos o fracasaron porque los instrumentos de exégesis disponibles no bastaban a corregir las deficiencias de formación. Don Juan II de Navarra, hermano del futuro Magnánimo, «leyendo e faziendo leer ante sí la Comedia de Dante, falló que alabava mucho a Virgilio e confesava de la Eneyda aver tomado doctrina para fazer aquella obra, e fizo buscar la dicha Eneyda si la fallaría en romance, porqu'él no era bien istruído en la lengua latina».315 Ni la halló en romance, por supuesto, ni halló quien se atreviera a verter un texto tan «fuerte e de oscuros vocablos e istorias non usadas», hasta que tuvo la idea de confiar el quehacer a don Enrique de Villena, paradigma, a ojos de la época, del erudito de saberes enciclopédicos. En la esperanza de recuperar así la «hereditat que [don Juan] le tenía tomada contra justicia», Villena aceptó la tarea, para la que se sentía convenientemente preparado: no en balde conocía incluso las «nueve obras» de la *appendix Vergiliana*, que él mismo «fizo venir de Florencia, onde se falla habundancia destas obras poéthicas -e allí están sepultados quatro poethas laureados-». La exhaustiva anotación que añade al traslado le da pie, desde luego, a sacar a relucir todas sus lecturas, y a nosotros nos brinda un espléndido testimonio de cuál era en 1429 la biblioteca geográfica de un español situado en una atalaya de privilegio: a medio camino entre Castilla y Aragón; ajeno a la universidad, pero familiarizado con los modos escolásticos; de formación inequívocamente medieval, pero abierto a 184las aportaciones de última hora. Don Enrique, por ejemplo, no ignora el *De montibus*, ni el *De insulis* de Silvestri. Sin embargo, o sólo le son accesibles parcial y ocasionalmente, o no ha acabado de integrarlos en el mundo intelectual en que se mueve con soltura. Valga una muestra. Aunque Armannino da Bologna le confirma que las Estrófades (*Eneida*, III, 209 y ss.) existen «realmente» en el mar Jónico, Villena desconfía. «E busqué -explica- los istoriales que han fecho minción de la descrepción del mundo, Paulo Orosio *De ornesta* [sic] mundi, Sant Anselmo *De imago mundi*, Sant Isidoro en sus *Thimologías*, Alberto Magno in libro *De natura loci*, Gervasio en su *Cosmographía*, Felipe Elefante en su *Astronomía*, e non fallé alguno destes que fiziese minción destas islas Estróphades, onde se puede dezir que es ficción poéthica». Bien está. Como está óptimamente que -a tuertas o a derechas- desmintiera al *De insulis* respecto a la identificación con Malta de la «Ortygia» virgiliana (III, 694), oponiéndole el significativo contraste con una «carta de marear». Pero si creía que «de aquel nombre “Estróphades” non usaron sinon los poetas», ¿no valía la pena echar siquiera un vistazo a Silvestri, que declaraba su propósito de concentrarse en las «veterum

autorum historiae et fabulae»<sup>316</sup> y que tan sugestivos indicios le hubiera proporcionado para extenderse sobre una «ficción poética» de esa índole? Las consecuencias son obvias. No hay duda de que la curiosidad de Villena por la geografía se beneficia de incitaciones y apoyos en la senda del humanismo; tampoco la hay de que don Enrique no llega a captar en qué consiste la peculiaridad de las recientes contribuciones humanísticas o, si la capta, no llega a conjugarla con las fuentes medievales de que substancialmente bebe.

Por azares de «discordia e guerra», la Eneida comenzada para el Rey de Navarra acabó siendo disfrutada por don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, y proveyéndole de una erudición nada vulgar. Así, sin ir más lejos, sobre las polémicas islas que divisábamos hace un momento:

E fuy yo a la otra, bien como el troyano,  
fuyente los monstruos de las Estrophadas,  
185&#8594;  
que rompió las olas a velas infladas  
e vino al nefando puerto ciclopano.  
Si mi bajo estilo aún non es tan plano,  
bien como querrían los que lo leyeron,  
culpen sus ingenios que jamás se dieron  
a ver las estorias que non les explano...<sup>317</sup>

La traducción y el comentario de «Non Tesin, Po, Varo...» figuran al final del mismo manuscrito que contiene la versión de la Divina Comedia pergeñada por Villena en 1428 a instancias del Marqués. Difícilmente pueden atribuirse a otro que al propio Villena (o persona cercanísima a él),<sup>318</sup> ni explicarse sino como compuestos a ruego de don Íñigo, quien no dejó de utilizarlos en algún poema suyo.<sup>319</sup> Pero las inquietudes geográficas de Santillana no se aplacaban ni sumando los escolios a Virgilio y a Petrarca. En los primeros, al tratar de la Ortigia, se aducían las oportunas noticias sobre el Alfeo, y en los segundos no faltaba la acotación correspondiente al célebre río (aunque errónea). Parecería que bastaba. No obstante, en una fecha sin duda posterior a la recepción de ambos textos, el Marqués encargó un romanceamiento del *De montibus boccacesco*, cuyas posibilidades Villena no había sabido o podido apurar. Pues bien: la entrada que examinó con mayor atención -singularizándola con su rúbrica más elaborada y personal, no con un mero rasgo al margen- es precisamente la relativa al «Alpheus» (Bibliothèque Nationale de Paris, ms. Espagnol 458, fol. 29).

La minucia se me antoja sintomática. Don Íñigo no era más docto que don Enrique -antes al contrario-, pero estaba más cercano al mundo de los humanistas: el afán de saber lo conducía más fácilmente a la órbita de los studia humanitatis. La moda clasicista -introducida, decía yo, en forma de resplandores y ecos de la revolución brotada en Italia- no sólo acrecentaba el gusto por la geografía, sino 186que iba

satisfaciéndolo cada vez más natural y familiarmente con los subsidios  
aprontados por el humanismo. En los salones de la aristocracia, no sólo  
era de buen tono referir «novellas y plazientes cuentos» mitológicos, sino  
incluso charlar de montibus et fontibus: «Allí se fablava del monte  
Parnaso / y de la fermosa fuente de Gorgón» (La comedieta de Ponza,  
XLV-XLVIII), saboreando la onomástica y la toponimia antiguas. Y, para  
lucirse en ese terreno, ya no sólo se recurría a Anselmo, Gervasio o  
Felipe Elefante, sino que directamente se iba a buscar a Boccaccio.  
«Il De montibus -se ha observado certeramente- documenta nel Boccaccio, e  
vuol stimolare nei lettori di poesia cui è dedicato, una esigenza di  
storicismo per cui ogni evento ha il suo luogo».320 Por rudimentaria que  
fuera en un Santillana, la aproximación a los clásicos con el auxilio de  
las nuevas herramientas invitaba a replantear las coordenadas del espacio  
y del tiempo. La imaginación geográfica ejercitada en el dominio de la  
Antigüedad tendía luego a generalizarse y ganar una cierta entidad propia.  
Daré únicamente una pista. Gracias a un «pariente e amigo... venido de  
Italia» (y no por otro conducto), el Marqués consiguió la traducción  
latina de varios cantos de la Ilíada que Pier Candido Decembri había  
dedicado en 1442 a Juan II de Castilla; y, aun advertido de que con ello  
iba a perder «la mayor parte ... de la dulçura o graciosidad» del texto,  
encomendó a su hijo menor -por entonces, al mediar el siglo, estudiante en  
Salamanca- que lo volviera «al nuestro castellano idioma».321 El  
vulgarizamiento se hizo, en efecto, pero no se quedó solo en el lujoso  
códice que nos lo ha transmitido (British Library, ms. Additional 21.245):  
junto a otros apéndices útiles para la comprensión de la Ilíada, lo  
acompañan, en especial, un tratadillo sobre las instituciones de la vieja  
Roma (fols. 65-74) y una descripción de «las principales partes e los  
espacios de las tierras del mundo» (fols. 75-82), idos a buscar entre la  
varia producción de Decembri. Del interés poético y arqueológico por los  
clásicos era correlato, pues, un redoblado interés por la geografía.  
Pedro González de Mendoza -que no otro es el aludido hijo de Santillana-  
llegaría con los años a convertirse en el mítico «Gran 187  
Cardenal», en el omnipotente «tercer rey de España», a cuya cuenta hay que  
poner, entre tantos méritos, la introducción de la arquitectura  
renacentista en la Península y un oportuno apoyo a Cristóbal Colón.  
Veremos luego que para los días de su amistad con el genovés no había  
hecho sino robustecer las aficiones cosmográficas que revelan los  
complementos a la Ilíada en castellano. Por el momento, recordemos que las  
semillas de su educación aristocrática daban los primeros brotes en el  
labrantío universitario de Salamanca, cada vez más abierto a los vientos  
de la innovación. Frente a la situación de un par de decenios atrás, por  
ejemplo, los nobles simpatizantes del humanismo podían ya pedir y obtener  
la colaboración de profesores y alumnos salmantinos: mientras el joven  
Mendoza se aplicaba a la Ilíada, su maestro Alfonso de Madrigal -con  
excelente acopio de lecturas, de Virgilio o Solino a Boccaccio-  
desentrañaba los Cánones crónicos, también a invitación del Marqués de  
Santillana, y su condiscípulo Hernando de Talavera trasladaba para el  
Señor de Oropesa las Invecive contra medicum, la apología petrarquesca de  
la poesía.

Es que Salamanca empezaba a salir de su estéril aislamiento de demasiado

tiempo, para volverse más permeable a las nuevas corrientes culturales y a las solicitaciones de una sociedad en proceso de transformación. Las bibliotecas universitarias -extraordinariamente enriquecidas a lo largo del Cuatrocientos- proporcionan útiles comprobaciones a nuestro propósito. Desde luego, no falta en ellas la Geografía de Tolomeo,<sup>322</sup> «la geografía» -por excelencia- del Renacimiento. Pero la apostilla final nos revela en particular con qué perspectiva era leído en la segunda mitad del siglo el ejemplar perteneciente al Colegio de San Bartolomé: pues esa apostilla consiste en un extracto del *Almagesto* (II, 6) que admite la habitabilidad de las zonas tropical y ecuatorial, aun sin pronunciarse rotundamente al respecto, porque ningún europeo ha llegado jamás hasta allá («quoniam aliquis non pervenit ad eam [ex his] qui sunt in nostris regionibus habitabilibus usque ad diem nostrum hunc»; ms. 2.495, fol. 155v); y ni que decir tiene que revolver todo el *Almagesto* para ir a detenerse en el tal fragmento y transcribirlo como apéndice a la *Cosmographia* sólo se explica en 188en gentes que tenían puesto el ojo tanto en el estudioso clásico como en las recientes exploraciones portuguesas. No hay duda, además, sobre quién fue uno de los lectores del ejemplar de San Bartolomé: Diego Ortiz de Calzadilla (o «de Vilhegas»), colegial en 1457, catedrático de astrología desde 1469 y luego, en Portugal, consejero de don João II y de don Manuel en materia de descubrimientos, encargado de examinar las propuestas de Colón y preparar el mapa para la expedición de Pêro da Covilhã a la India.

Justamente recién entrado Diego Ortiz en San Bartolomé, debió de llegar a Salamanca el quinceañero que todavía no se llamaba sino «Antonio Lebrixa». De 1458 a 1463 iba a oír allí «en las matemáticas a Apolonio, en la filosofía natural a Pascual de Aranda, en la moral a Pedro de Osma». Un mozo como él, de resuelta inclinación por las letras, ¿qué ambiente respiraría al arrimo de tales «maestros cada uno en su arte muy señalados»?<sup>323</sup> Por fortuna, hay alguna utilísima rendija por donde atisbarlo. De Salamanca y de ese período, del círculo de esos catedráticos y de manos del propio Nebrija, en efecto, proviene el actual manuscrito 98-27 de la Catedral de Toledo.<sup>324</sup> Es la típica miscelánea compilada por un estudiante de artes (y transferida luego a otros compañeros): un par o tres de tratados íntegros, bastantes fragmentos de variable extensión -y, al igual que aquellos, ora copiados ad hoc, ora procedentes de códices desmembrados-, muchos apuntes, ejercicios y probationes pennarum animi... Cosa, en suma, tan modesta entonces cuanto valiosa hoy para el historiador, a quien incluso permite echar un vistazo a la biblioteca al alcance de un aspirante al bachillerato en artes, a través de un catálogo (fol. 130v) en buena medida ordenado de acuerdo con las materias del currículum académico: «matemáticas» (explicadas por el profesor de astrología, como estaba preceptuado), lógica, retórica y gramática, filosofía natural. No parece que su dueño o usuario hiciera gran caso de los libros de lógica disponibles, pues en el manuscrito nada incluyó sobre la disciplina. En cambio, en el catálogo no registra 189ningún título estrictamente de filosofía moral, pero es seguro que seguía la enseñanza de Pedro de Osma: no sólo porque acoge ciertas Conclusiones suyas (como mínimo, en el fol. 61), sino también porque les antepone un pasaje de la *Política* de Aristóteles («secundum traductionem Leonardi

Aretini», subraya), que Osma analizó en un curso de hacia 1459 ateniéndose al texto de Bruni, el «novus interpres» tan denostado por Alfonso de Cartagena veinte años antes.

En cualquier caso, las reinas de nuestra miscelánea son la elocuencia y las «matemáticas», éstas con notorio hincapié en la astrología (y no malentendamos el término que tan ricos saberes abarcaba en la época).<sup>325</sup> Casi emociona ver cómo se despliega ahí, aprovechando hojas sueltas y trozos en blanco, una inequívoca vocación literaria auxiliada por pobres medios. El citado inventario de una biblioteca escolar trae sólo cuatro asientos al respecto: las Metamorfosis, las Pónticas, un Claudanio «cum Lactancio», un «tractatus rhetorice et rithmorum et cetera». No es probable que el «et cetera» fuera muy largo. De todos modos, desde los primeros folios se advierte qué daban de sí esos y otros volúmenes similares. Por un lado, la humilde práctica con los poetas: y de ahí el glosario y las notas (fol. 2) para desentrañar el libro cuarto de las Metamorfosis (deteniendo la atención mayormente en los versos 20-21, «Oriens tibi victus, / adusque decolor extremo que tingitur India Gange», y destacando en «extremo Gange» la alusión al «“fluvius Paradisi”») o las imprecaciones de Dido (Eneida, IV, 305-330, 365-387) transcritas en tanto «emxempla de pronuntiatione» (fol. 60 y v). Por otra parte, la más alta teoría de la retórica y de los studia humanitatis, en forma de un florilegio extraído del De oratore (I, 10-116): «Quis perfectus orator», «De utilitate eloquencie», etc. (fols. 2v-3v). Entre ambas cotas, el inevitable aprendizaje de redacción: las epístolas, alertas a las reglas del ars dictandi, pero ya empapadas por la influencia de Cicerón, recordado, imitado -sin maña, claro- y hasta calcado gráficamente, en la disposición de un buen códice; o las tentativas de «Oratio», pobladas de héroes griegos, con ambiciosas invocaciones a Homero y al indisputable «eloquentie princeps» (fols. 61v-65, 68-69v).

190

La «brusque éclosion», «la soudaine floraison des études astronomiques à l'Université de Salamanque»<sup>326</sup> es simultánea a la estancia de Nebrija y está en obvia deuda con el «Apolonio» de Nebrija: es decir, con Nicolás Polonio, catedrático de la asignatura y autor de unas tablas para las coordenadas de la ciudad. No era él, sin embargo, el único miembro del claustro que atendía a tales cuestiones: el manuscrito 98-27 atribuye a Pedro de Osma unas Conclusiones peregrine de asunto astrológico (aunque quizá en clave jocosa) y documenta ampliamente la curiosidad que el tema suscitaba. Desde un pronóstico para 1454 o un horóscopo fechado en agosto de 1458 (fols. 66 y 75) hasta unas observaciones consignadas a principios de 1461 (fol. 130: «Medii motus pro anno Christi completo 1460 ad finem»),<sup>327</sup> nuestro zibaldone rebosa astrología. Valdría la pena repasarlo con calma y ver cómo conjuga los más sólidos logros tradicionales (la Theorica planetarum, los manuales sobre la construcción y el uso del astrolabio, etc.) con novedades cual los cánones correspondientes a unas tablas calculadas para la longitud y la latitud de Lisboa (fols. 123-124), prueba de un temprano y fructífero intercambio de noticias entre Salamanca y el Portugal de los descubrimientos. Pero aquí hemos de limitarnos a hacer alguna cala. Por dos veces se extracta la obra de Alfragano, y ambas con vista a dilucidar las medidas de la tierra, en sí misma y en relación

a las dimensiones del universo (fols. 59, 128-129). Por desgracia, no tenemos modo de comprobar si el hecho significa que se discutían las cifras dadas en el *De caelo* (II, 14), que, en la clase de filosofía natural, Pascual de Aranda explicaba tomando en cuenta las glosas de Santo Tomás (de las que poseía un ejemplar) y que había sido objeto de unas *Questiones* magistrales presentes en la biblioteca catalogada en el manuscrito 98-27. Como fuera, parece poco dudoso que a las medidas de Aristóteles se preferían las de Alfragano «secundum probationem Ptolomei» (fol. 59). En cuanto a la optimista estimación del *De caelo* sobre la distancia entre la India y las columnas 191de Hércules, ¿se contradecía en Salamanca de acuerdo con el Aquinate o bien se reforzaba con la autoridad de los *Meteorologica* (II, 5), de Alberto Magno y de Pierre d'Ailly, de cuyo comentario a los *Meteorologica*, justamente, figuran algunas páginas (truncas) en la miscelánea que venimos hojeando (fols. 32-34v)? Por lo menos, es cierto que los salmantinos estaban perfectamente familiarizados con esos textos, con los problemas que planteaban, y que sus inquisiciones astrológicas se fundían con el empeño de aprehender una nueva imago mundi. Incluso los jóvenes alumnos de artes se interesaban por completar a la luz de su información y de su experiencia personal una «*Tabula longitudinis civitatum ab occidente vero et latitudinis earum a legitima equinoctiali*» como la contenida en nuestro volumen (fol. 120v), llena de datos nada rutinarios. Nos consta que Nebrija, hacia 1461, compartía tal interés. Porque no a otro podía ocurrírsele prolongar esa tabla añadiendo al final, con peculiar letra y tinta, el nombre y la latitud de un arrinconado pueblo sevillano: «*Lebrixa, 36° 40'*».

Así, pues, ya de estudiante Nebrija se tomaba en serio el lema del *De oratore* (I, 20) que se halla al frente del manuscrito 98-27: «*Mea quidem sententia nemo poterit esse omni laude cumulatus orator, nisi erit omnium rerum magnarum atque artium scientiam consecutus: etenim ex rerum cognitione efflorescat et redundet oportet oratio*». En la Salamanca de aquellos años, la preparación geográfica exigida por la creciente lectura de los clásicos podía fácilmente beneficiarse del auge de las «matemáticas». Ocurrió con Nebrija, y la cosmografía y la astronomía fueron un factor substancial en su siempre mantenido empeño de conciliar res y verba al servicio de «esta gran compañía que llamamos ciudad».<sup>328</sup> De ahí el matizado juicio sobre sus maestros salmantinos de entre 1458 y 1463: «*viros illos, etsi non scientia, sermone tamen imperitos fuisse*».<sup>329</sup> De ahí que, precisamente cuando la universidad se hacía cargo de sus deficiencias y contrataba a un profesor italiano «para leer la *poetria*»,<sup>330</sup> Nebrija partiera a apropiarse el sermo en la misma Italia.

192

Biblioteca de la Catedral de Toledo, ms. 98-27, fol. 120v.  
Antonio de Nebrija, hacia 1461, todavía de estudiante en la Universidad de Salamanca, añadió de puño y letra, al final de la segunda columna, el nombre y la latitud geográfica de su pueblo natal.

193

Y no en balde residió principalmente en Bolonia, donde «l'intesa,

all'interno dello Studio, tra scienziati e letterati di almeno due generazioni» determinaba un tono intelectual cuyo emblema ha podido reconocerse en la *Cosmographia* de Tolomeo allí publicada, en 1476,<sup>331</sup> merced a la colaboración no sólo del grabador Crivelli con Girolamo Manfredi y Pietrobono Avogaro, «astrologiae peritissimi», sino también de todos ellos con hombres como «Philippus Broaldus» y como Galeotto Marzio, el catedrático de retórica con quien Nebrija entraría en relación, a más tardar, a principios de 1465, a su ingreso en el Colegio albornociano. Para ese año, otro español educado en Bolonia, Joan Margarit i Pau, había ya iniciado los esbozos preliminares del libro que con el tiempo sería el primer panorama crítico de la Península Ibérica en la Antigüedad: el *Paralipomenon Hispaniae*. La mejor historiografía del humanismo se da ahí la mano con todas las conquistas de la nueva geografía, manejada con método e información excelentes.<sup>332</sup> A Margarit le importa especialmente estar al día y corregir en consecuencia la imagen de la tierra. En el *Paralipomenon* no pestañea para enmendar la plana a Estrabón, enfrentándolo con las medidas que él mismo ha obtenido con ayuda de una carta náutica: «nostra ... mensuratio experimento numerata est ex carta navigantium».<sup>333</sup> No es sólo eso. Poseía una preciosa *Cosmographia* copiada en 1456, pero en un par de decenios los cartógrafos consiguieron notables progresos en la proyección de los datos tolemaicos. De suerte que en un cierto momento Margarit juzgó insatisfactorio el mapa de España que formaba parte originaria del manuscrito (fols. 72v-73) y encargó que se le yuxtapusiera otro (fols. 70v-71) ostensiblemente más exacto y provisto, además, de indicaciones de distancias y rumbos marítimos, en modo similar al de los portulanos.<sup>334</sup> Ese singularísimo 194Tolomeo revisado «ex carta navigantium» es hoy el código 2.586 de la Universidad de Salamanca, adonde probablemente llegó por donación de un discípulo y luego colega de Nebrija: Diego Ramírez de Villaescusa, fundador del Colegio de Santiago el Zebedeo, o «de Cuenca». Tal vez no fue la única *Cosmographia* que tuvo Margarit; porque veneró la obra hasta tal punto, que en 1484, próximo a la muerte, en Roma, dispuso que «lo Tolomeu» quedara segregado de los restantes volúmenes que guardaba en Gerona y recibiera un trato exquisito para ser entregado a nadie menos que Fernando el Católico.<sup>335</sup> En el período boloñés de Nebrija (básicamente, de 1465 a 1470), entre los días universitarios de Margarit y la edición de Tolomeo en 1476, el clima cultural de la ciudad favorecía la doble afición «ad cosmographiam et suscitationem antiquitatis» que confiesa el *De fluminibus et montibus Hispaniarum libellus* compuesto por Jeroni Pau «quorundam poetarum hortatu» (Archivo Capitular de Gerona, ms. Carbonell, I-III-22-69, fol. 14) y luego completado con apéndices a honra e instrucción del cardenal Rodrigo Borja. En el conjunto así construido, el libellus recoge la pauta de Boccaccio, para refinarla en erudición y en primor literario, mientras, en los apéndices, los *Excerpta ex itinerario Antonini Pii et Theodosii* se dejan concordar con las referencias a Tolomeo, Estrabón, Mela, Plinio... Jeroni Pau, abreviador en la cancillería apostólica, había estudiado un tiempo en Bolonia, y en Bolonia estudiaba el Teseu Valentí a quien en 1475 envió el *De fluminibus* con el ruego de que lo hiciera transcribir «praeclaro poetae Francisco Puteolano» (fol. 239): vale decir, para Francesco dal Pozzo, el retor al arrimo de los Bentivoglio que entre 1467 y 1478 «è l'uomo che a

Bologna apre definitivamente le finestre al vento delle idee moderne e si batte fra l'altro per un'alleanza ragionevole dei diversi indirizzi del sapere».336 No parece dudoso, en efecto, que algunos españoles privilegiados encontraron en Bolonia 195eficaces estímulos para conjugar geografía y humanidades clásicas: baste recordar que Pau, también en 1475, documentaba una admirable investigación sobre la ortografía de «Barcino», no sólo con la autoridad de Tolomeo -en griego- o Dionisio de Alejandría, sino aun con el testimonio de una «mundi figura tabulis antiquissimis et pene vetustate consumptis litteris» que había visto precisamente «Bononiae» (fol. 278).

Para 1475, Nebrija estaba ya de regreso y asentado en Salamanca. La «floraison des études astronomiques» (n. 326) proseguía entonces con acrecido vigor, en la universidad y fuera de ella, y durante muchos años perduró asociada a una personalidad de excepcional relieve, en quien confluían las mejores venas de la tradición hispanojudía medieval: Abraham Zacuto, que entre 1473 y 1478, bajo la protección del Obispo, compilaba las tablas y los cánones de un Almanach perpetuum (así en la versión latina) de tanta calidad cuanta fortuna. Desde Juan de Salaya, colegial de San Bartolomé en 1459 y sucesor de Nicolás Polonio en 1464, hasta Diego de Torres (1487...), los catedráticos salmantinos de astrología aprovecharon largamente el magisterio de Zacuto. No nos consta que atendieran en especial a las aplicaciones geográficas y náuticas que tan válidas se mostraron en Portugal, donde los conocimientos del sabio hebreo sirvieron para la instrucción de pilotos y el diseño de instrumentos de navegación.337 Pero todos hubieron de ser bien conscientes de las posibilidades de la disciplina que cultivaban: en 1475, obligado a renunciar a la cátedra y expatriarse (a consecuencia de un pronóstico desfavorable a los Reyes Católicos), a Diego Ortiz de Calzadilla no se le ocurrió sino irse a la vera de don João II, para asesorarle en sus descubrimientos. En la Salamanca de la época, en cualquier caso, las novedades intelectuales se imbricaban en seguida con la astrología. Ninguna prueba más elocuente que la bóveda que cerraba la biblioteca del estudio, decorada en el penúltimo decenio del siglo con «las quarenta y ocho ymágenes de la octava esfera, los vientos y casi toda la fábrica y cosas de la astrología».338 196Porque la novedad de esa maravilla pictórica (hoy parcialmente conservada en las Escuelas Menores) no está sólo en ciertos rasgos italianizantes, renacentistas, de la forma, sino más aun en los modelos de la iconografía. Pues, por un lado, las «cosas de la astrología» (planetas, zodíaco, etc.) se inspiran en los grabados insertos en recentísimas ediciones de autores antiguos de índole científica: el Poeticon astronomicon, de Higino, y los astronomici veteres (con Avieno, Arato y Sereno),339 cuya resurrección miraba a corregir «umanísticamente dall'interno»340 la enseñanza convencional. Y, por otra parte, «los vientos» calcan las figuraciones de algunos mapamundis presentes en versiones cuatrocentistas de la Cosmographia tolemaica. La conjunción de ciencia, arte y humanismo no se quedaba en el cielo de la librería universitaria, antes bajaba a la tierra y tendía a crecer y multiplicarse. Con singular pujanza y armonía, así, en las cortes señoriales. Estamos -no lo descuidemos- en la «Europa delle corti» y en la España de los grandes nobles a quienes la gestación del Estado moderno

fuerza a reorientar sus energías. Por naturaleza y por historia, las abstracciones del escolasticismo nada decían a la mentalidad y modo de vida aristocráticos. La concreción y el ámbito de evocaciones de los studia humanitatis, en cambio, podían sonarles no poco atractivos. Pero, al principio, ni siquiera era imprescindible hacerse demasiado cargo de su contenido: a la cultura emanada de Italia le bastaba con ser nueva y distinta para convenir a las exigencias de los magnates; tiempo habría luego para que revelara otros más sólidos encantos ocultos.

El encuentro de Zacuto y Nebrija al amparo de don Juan de Zúñiga, último maestro de Alcántara, es un óptimo signo de las virtualidades del dilettantismo principesco en tanto catalizador de realizaciones intelectuales. Don Juan, «amador de todas las ciencias y sabidor 197&#8594; en ellas, que a su fama todos los sabios y letrados dexan sus tierras y su nacimiento por buscar sosiego verdadero y perfección complida», reunió en torno a sí, en Extremadura, a un representante distinguido de cada una de las materias universitarias. Convocó, pues, a un jurista, un teólogo, un médico, un músico; y no le faltaron un astrólogo y un humanista: Zacuto y Nebrija. «El maestro Antonio le enseñó latín» y empezó a prepararle una edición anotada de sus Introducciones; «el judío astrólogo le leyó la esfera y todo lo que era lícito saber en su arte: y era tan aficionado, que en un aposento de los más altos de la casa hizo que le pintasen el cielo con todos sus planetas, astros y signos del zodíaco», al igual que en la bóveda salmantina. Zacuto redactó además para él, en 1486, un Tratado de las influencias del cielo,<sup>341</sup> y Nebrija no tardó en ofrecerle un significativo opúsculo que en varios aspectos venía a convergir con las disquisiciones del hebreo.

Elio Antonio, reclutado en 1487 -opino- con los mismos incentivos que en Italia llevaron a las cortes a tantos colegas de docencia, debió de disfrutar intensamente los primeros años de estancia en Extremadura. Las ruinas de Mérida y la impasible firmeza del puente de Alcántara, contempladas en viajes que lo transportaban a través de los tiempos y de los espacios, le agudizaron a la vez la sensibilidad poética, histórica y geográfica.<sup>342</sup> Las lecciones de Zacuto sobre «la esfera» y los comentarios en torno al programa iconográfico del admirable «aposento» favorecían la ida y vuelta entre la geografía y la astronomía. Sin olvidar que un fraternal amigo del Nebrisense, fray Hernando de Talavera, acababa de recibir el encargo regio de consultar a «las personas que le pareciese más entender ... de cosmografía» (volveremos sobre el asunto) en relación con las propuestas de cierto asendereado genovés... En ese marco, al calor de viejos intereses 198y estímulos recientes, de emociones arqueológicas y -quizá- conversaciones de actualidad, de la ciencia de Zacuto y la curiosidad un poco snob del Maestro, Nebrija, entre 1487 y 1490, escribió para don Juan de Zúñiga un *Isagogicon cosmographiae*.<sup>343</sup> Los versos prologales «ad lectorem» indican adecuadamente el carácter del *Isagogicon*:

Si primos aditus elementaque cosmographiae  
scire cupis, fuerint haec tibi pauca satis.  
Si maiora voles cognoscere, perlege libros  
quos scripsit Strabo, Plinius atque Mela,

quos artis princeps Ptholemaeus quodque latinum  
ex graeco Priscus carmine fecit opus,  
quos pius Aeneas, quos Antoni[n]us et illud  
in quo Solinus prodigiosa refert,  
historicosque omnes, nam designatio terrae  
maximus est illis praecipuusque labor...344

199

Entiéndase bien: los «elementa» que ofrece Nebrija no son tanto unos rudimentos simplificados, unas nociones divulgativas, cuanto «los primeros principios», los conocimientos generales básicos para dar sentido a los datos particulares. La mera calificación de Tolomeo como «artis princeps» resuelve cualquier duda sobre el enfoque del librito: según la estricta distinción tolemaica, no se trata de hacer chorographia, de describir las tierras, sino de ejercitarse en la geographia, en describir la Tierra,<sup>345</sup> con fuertes asideros astronómicos y matemáticos. Quien prefiriera el punto de vista de la corografía había de consultar las autoridades cuidadosamente seleccionadas por Nebrija; pero la intención del Isagogicon era diversa: exponer el método de Tolomeo en su fundamentación esencial (sin distraerse en los detalles que sobre lugares o gentes catalogaron «Strabo, Plinius atque Mela») y en su objetivo específico de trazar «la pintura del mundo» con la máxima exactitud, mediante una red de paralelos y meridianos.

Así, desde el capítulo inicial, Elio Antonio se aplica a seguir las pautas de la Geographia, ilustrándolas mediante el recurso a buen número de otras fuentes. Las constantes de la obra están ya claras en esas páginas preliminares: la esfericidad de la tierra, su posición respecto al cielo (con un centro común), el reparto de tierras y aguas (y 200el predominio de estas), la situación de los mares... se abordan en un lenguaje sobrio y preciso, con singular atención a definir y matizar la terminología (latina y griega), en un tono de rigor científico que no excluye el ornamento ocasional de alguna cita literaria. También ahí, el respeto al «artis princeps» no impide proclamar que Tolomeo se equivoca vallando al Índico con una «terra incognita», «quod falsum esse tum auctoritate Pomponii, Plinii nepotis, tum lusitanorum navigatione compertum est, qui ex Atlantico mari per Aethiopicum facile in Persidis oram commerciorum gratia perveniunt». Incluso si la última frase fuera una adición del Introductorium impreso posteriormente,<sup>346</sup> el equilibrio de lecturas clásicas y comprobaciones modernas -con ojo despierto a los intentos y logros de los navegantes- marca al Isagogicon desde el momento mismo de su composición entre 1487 y 1490. Ese equilibrio es sólo un aspecto del flujo y reflujo de la teoría y la práctica en los designios del Nebrisense, vueltos siempre a iluminar «ad utilitatem publicam» las «multae res a maioribus nostris ... elaboratae».<sup>347</sup> Y ese equilibrio domina igualmente las líneas que debían cerrar el primer capítulo del Isagogicon, donde la certeza de la existencia de los antípodas (el ecuador se había cruzado años atrás) se conciliaba con la honrada confesión de la

carencia de noticias antiguas al respecto y, probablemente, con la esperanza de que no tardaría en haberlas merced al arrojamiento de los nautas contemporáneos.<sup>348</sup>

201

La confianza en las navegaciones en curso y la conciencia de enfrentarse por tanto con materia sujeta a revisión próxima contribuirían a que el *Isagogicon* abreviara los preliminares descriptivos al estilo de Mela y otros manuales bien accesibles (al revés que la *Geographia*, costosa y rebosante en saberes de especialista). Las informaciones corográficas, además, tenían sólo una utilidad parcial, si no se aprendía a situarlas en un *mapamundi* trazado según el escrupuloso procedimiento tolemaico. De hecho, únicamente el planteo astronómico-matemático satisfacía las exigencias de Nebrija: «Hoc est Ptolemaei proprium artificium reducere oppida, montes, flumina, sinus atque oras maris et terrae singulosque totius orbis locos ad circulos coelestes qui nullam possunt sentire varietatem, et qui nobis ipsam terrae marisque descriptionem ante oculos ponit solus; quare longitudes latitudesque ab illo petamus necesse est» (II). Pero, dados tales presupuestos («De circulis sphaerae huic negotio necessariis»), importaba no renunciar a ningún auxilio colateral. De ahí un estupendo capítulo «De ventorum positione» (III), incluido «etiam ratione navigationis, ex qua magna pars terrae descriptionis comperta est»; y de ahí que, tras considerar el asunto con perspectiva histórica, se venga a parar en los marineros de la época («nostrae ... tempestatis nautae») <sup>202</sup>y en los dieciséis rumbos de su rosa de los vientos: explicados de suerte que sean aprovechables en la ortodoxia tolemaica, pero sin recoger los nombres, porque son bárbaros «et quod tantum huius temporis navigationi subserviunt». Nebrija no escribía para navegantes, pero mostraba cómo sacar partido de su arte.

El *Isagogicon* no oculta que la dimensión de la Tierra (o, mejor dicho, «Quantum cuique parti coeli in terra respondeat») es una cuestión dudosa y debatida, hasta el extremo de que «nihil certi nec definiti auctores nobis traderent». Desde luego, las medidas que Sacrobosco toma de Macrobio han de descartarse, con los mismos argumentos que Tolomeo esgrimió contra las estimaciones de Marino de Tiro. No es cosa, en efecto, de perderse contando itinerarios «per valles et montes, per acclivitates declivitatesque», etcétera, sino que de nuevo se impone trasladar el problema a los términos más seguros del módulo astronómico: «Quare optima quadam ratione Ptolemaeum in hac parte sequimur, qui nobis mathematice distantias locorum scriptas reliquit». Pero también interesa emparejar las cifras de Tolomeo y los usos y experiencias actuales («quodque hodie experimur»): si los 500 estadios que la *Geographia* otorga al grado equivalen a 60 millas (náuticas), los círculos mayores de la esfera contendrán 21.600 millas, o sea, 5.400 leguas (IV). Claro está, por otra parte, que el valor del grado disminuye según los paralelos se alejan del Ecuador, de acuerdo con las proporciones que revela la «arithmetica geometricaque facultas» (V). La dificultad de averiguar «nihil certi nec definiti» sobre las dimensiones del planeta aconseja servirse de las coordenadas astronómicas de Tolomeo y, por lo demás, contentarse con aproximaciones.<sup>349</sup> Sin embargo, cuando la «magnitudo» no está «ad coelestem materiam contracta», es factible y urgente hilar más delgado; y

la tarea vital consiste en establecer una unidad invariable, reducir las longitudes «ad aliquam certam mensuram». Los viajes nebrisenses por Extremadura no habían sido excursiones ociosas ni pretextos 203 para superficiales desahogos líricos. En las columnas miliares de la Vía de la Plata, en el estadio de Mérida, Antonio había hecho mediciones, a pasos y con cuerdas, que le animaron a concluir que su propio pie descalzo se identificaba con esa unidad fija «ad demitiendas magnitudines» (VI).<sup>350</sup> Y tal vez ninguna declaración de principios vale más que la imagen de Nebrija en las ruinas de Mérida: movido a meditar sobre la historia y sobre el tiempo (cf. nota 342), entre la poesía y la ciencia; a caballo de la Antigüedad y del presente, ocupado en cálculos aplicables a la arqueología, la geografía o la vida cotidiana; en busca de puntos de referencia estables, traduciendo las observaciones a un patrón personal... La técnica concreta para cartografiar las indicaciones «quae in comentariis [Ptolemaei] sunt» se explica clara y escuetamente en los capítulos VII, VIII y IX del *Isagogicon*, muy ceñidos a la letra de la *Geographia* (I, xxii-xxiv): «*Descriptio terrae in plano ex Ptolemaeo*», «*Quomodo habitabilis nostra designanda sit in sphaera*» y «*De diversitate horarum diei ex declinatione ab equinoctiali*». <sup>351</sup> Un glosario final 204 «*De vocabulis quibus cosmographi utuntur*» (X), de obvia conveniencia para el lector de hacia 1487-1490, nos evoca a nosotros no sólo los restantes repertorios geográficos de Nebrija, sino el propio núcleo de toda su actividad: el empeño de rehacer el sistema entero de las «artes buenas y honestas» partiendo de un auténtico «conocimiento de la lengua», la constitución de la filología en piedra angular del «bien público y ornamento de nuestra España». <sup>352</sup> No otra proclamación se transparenta en el *Isagogicon cosmographiae*: los *studia humanitatis* del *grammaticus* -cuyos cimientos clásicos no renuncian a ninguna verdadera aportación de los modernos: por ejemplo, de los «*nautae*»- son imprescindibles incluso para alcanzar y consignar en un mapa la más cierta imagen del mundo.

A poco que se pararan a considerarla, los «*nautae*» habían de asentir a tal proclamación: lisa y llanamente, ellos comprobaban que no podían renunciar a las aportaciones clásicas de los *studia humanitatis*. Nunca estuvo de más dar un barniz erudito a un «*ars mechanica*». Pero no se trataba de la vana presunción de parecer à la page, ni siquiera de la necesidad de traducir a los términos de mayor prestigio cultural las realidades surgidas en otros ámbitos. Era, sencillamente, que Nebrija tenía razón: los antiguos enseñaban cosas nuevas, capaces de brindar soluciones eficaces a problemas de importancia. De suerte que si Elio Antonio se asomaba con curiosidad a la órbita de los marineros, un Cristóbal Colón se vio en la precisión de acercarse a la de los humanistas.

205

Mientras Nebrija preparaba o escribía el *Isagogicon cosmographiae*, Cristóbal y Bartolomé Colón andaban por España «solicitando con el Rey e la Reina»,<sup>353</sup> pero no por eso dejaban de llamar a otras puertas. Fue así como en febrero de 1488 (o 1489), tras novelescas peripecias, llegó Bartolomé ante Enrique VII de Inglaterra, determinado a venderle el proyecto que ya había ofrecido en Portugal y en Castilla. «Y para más aficionalle a la audiencia e inteligencia dél, presentole un mapamundi que

llevaba muy bien hecho, donde iban pintadas las tierras que pensaba con su hermano descubrir, en el cual iban unos versos en latín, que él mismo, según dice, había compuesto»:

Terrarum quicumque cupis feliciter oras  
noscere, cuncta decens docte pictura docebit,  
quam Strabo affirmat, Ptolomaeus, Plinius atque  
Isidorus, non una tamen sententia quisque.  
Pingitur hic etiam nuper sulcata carinis  
hispanis zona illa, prius incognita genti,  
torrida, quae tandem nunc est notissima multis...354

Los versos y el mapamundi de Bartolomé Colón no pregonaban mercancía substancialmente distinta que los versos y el capítulo inicial del *Isagogicon*. Unos y otros prometían una «pintura del mundo» inspirada en el mismo núcleo de autoridades fundamentales, pero no vacilaban en desmentir a los clásicos a la luz de las recientes exploraciones portuguesas y de la esperanza de descubrimientos inminentes.

Las influencias, sin embargo, no iban en una sola dirección: si las navegaciones permitían revisar los datos de las lecturas, las lecturas permitían perfeccionar los resultados de las navegaciones. Un ejemplo. Escribía Cristóbal Colón en 1501: «En la marinería [Nuestro Señor] me hizo abundoso; de astrología me dio lo que abastava, y ansí de geometría y arismética, y ingenio en el ánima y manos para debusar espera, y en ella las cibdades, rýos y montañas, yslas y puertos, todo en su propio sytio» (*Raccolta*, I, iii, lám. CVI). El texto ha sido incansablemente 206 aducido, pero no parece haberse notado<sup>355</sup> que el Almirante está rindiendo un homenaje a Ptolomeo, enorgulleciéndose de dominar el método de «reducere oppida, montes, flumina, sinus atque oras maris et terrae singulosque totius orbis locos ad circulos coelestes» que Nebrija (II) inculcaba como «Ptolemaei proprium artificium» (cf. *Geographia*, I, i) y cuyos presupuestos «de astrología, de geometría y aritmética» exponía el entero *Isagogicon*.

No es simplemente que Colón conociera el método tolemaico: conocía también los beneficios que podía prestar a los navegantes. ¿Habría que recordar que las cartas náuticas del siglo XV carecen de graduación en latitud y longitud?<sup>356</sup> Cuando el genovés zarpó para las Indias, en cambio, llevaba un doble «propósito», de extraordinario alcance: «hazer carta nueva de navegar, en la cual situaré toda la mar y tierras del Mar Océano en sus propios lugares, debaxo su viento, y más componer un libro y poner todo por el semejante por pintura, por latitud del equinocial y longitud del Occidente». <sup>357</sup> Cumplido o no, el empeño era, pues, asociar las viejas mañas de los marinos y los nuevos sistemas de los estudiosos: el portulano y el atlas de Ptolomeo, la rosa de los vientos y la red de paralelos y meridianos. Pero no sólo Colón, en 1492, procuraba aproximar unos y otros elementos: entre 1487 y 1490, Nebrija nos sorprendía insertando «etiam

ratione navigationis» un capítulo «De ventorum positione» (III) en el marco tolemaico del *Isagogicon cosmographiae*.

La alianza de «style “nautique”» y «style savant» (véase nota 356) no fue para Colón cosa de un día, ni ocurrió en fecha temprana. Con justicia alegaba una dilatada experiencia de marino («De muy pequeña edad entré en la mar navegando y lo he continuado fasta 207oy...») unida a un fructífero ahínco «en ver de todas escrituras: cosmografía, ystorias, corónicas y fylosofía, y de otras artes». Pero eso era en 1501 (cf. arriba). Dos decenios atrás, en Portugal, pocas «escrituras» podía haber visto -ya por el mero hecho de que entonces eran bastante más raras y costosas-. Un sencillito repaso bibliográfico basta a proporcionarnos un buen indicio al respecto. Conservamos o conocemos con certeza alrededor de una decena de libros que poseyó el Almirante. Sólo uno de ellos cabe que lo tuviera y anotara en su etapa portuguesa: la *Historia rerum ubique gestarum locorumque descriptio* (Venecia, 1477), de Eneas Silvio, el nebrisense «pius Aeneas». La inmensa mayoría de los restantes es claramente posterior a la venida a España, «por el año de 1484 o al principio del año de 85» (Las Casas, I, xxix): desde el Marco Polo de 1485 o el Plinio de 1489 (vulgarizado por Landino) hasta el Alberto Magno o el Abraham Zacuto de 1496. Los casos menos obvios nos conducen también a España. Si en verdad fue suya la *Geographia romana* de 1478, hoy custodiada en la Real Academia de la Historia (y si no es, por tanto, una superchería el autógrafo colombino de la primera hoja), difícilmente pudo obtenerla sino bastantes años después de su publicación: porque el segundo folio lleva pintadas las armas del Cardenal Francesco Piccolomini, el fugacísimo Pío III. Nadie ignora, en fin, que ningún «doctor ... más entre los pasados movió a su negocio» al genovés que Pierre d’Ailly, «el libro del cual fue tan familiar al Cristóbal Colón, que todo lo tenía por las márgenes de su mano y en latín notado y rubricado, poniendo allí muchas cosas que de otros leía y cogía» (Las Casas, I, xi). El número y el carácter de las apostillas nos certifican que Colón -dispuesto a confirmar una convicción previa, obtenida por caminos distintos- cursó en ese ejemplar de la *Imago mundi* su aprendizaje de cosmografía erudita, incluso en las nociones más rudimentarias: «*Quis movetur ad Orientem vel Occidentem habet novum meridianum*», «*Medietas dicitur emisperium*» (*Raccolta*, I, iii, p. 69, núms. 6, 7), etc. Pero sucede que el volumen en cuestión se estampó entre 1480 y 1483, en Lovaina, y que ninguno de los escolios se deja situar antes de 1485, en tanto los datados explícitamente versan de «hoc anno de 88» o del 1489 por venir (*ibid.*, núms. 858 y 783). Colón adquiría y afianzaba su ciencia al mismo tiempo que Nebrija componía el *Isagogicon*: y uno y otro venían a confluír en la definición de un mismo clima intelectual, progresivamente caldeado por el auge de la imprenta.

208

En 1488, en cualquier caso, a Colón le era vital ponerse en pie de igualdad con gentes como Nebrija. Un par de años antes, había expuesto a los Reyes Católicos su plan de alcanzar las Indias por la ruta de Occidente. Esfuerzo inútil. Las razones que entonces esgrimiera nada o apenas nada podían diferir de las que en torno a 1484 sometió a los consejeros de don João II, las que Diego Ortiz de Calzadilla -a quien entrevimos páginas arriba- y Josef Vizinho -el traductor de Zacuto al

portugués- descartaron «per tudo ser fundado en imaginações e cousas da ilha Cypango de Marco Paulo».358 El nuevo rechazo, ahora español, tuvo que ser una poderosa instigación a ampliar y reforzar -cambiar, no- las bases de su argumentación. Las noticias o rumores que corrían de puerto en puerto, la evidencia de que la zona tórrida era habitable y el océano navegable, los saberes de hombre de mar -en suma- que alumbraron la fe de Colón no habían variado en medida significativa. Concedamos que conocía además la carta de Toscanelli a Fernão Martins: no le serviría sino para aumentar -e inmensamente- su convicción personal. Porque Toscanelli daba unas conclusiones, pero no los datos para obtenerlas por uno mismo. Si quería convertir a los incrédulos, el ligur necesitaba esos datos. No le quedó más remedio que reconstruírselos y obtener... unas conclusiones dispares a las del florentino en puntos tan importantes como la distancia de Europa a Asia. El trabajo que lo desveló en Castilla -acortar el Ecuador, prolongar las Indias- era de gabinete: de estudioso, no de piloto.359 Únicamente por ahí, en efecto, cabía añadir argumentos a sus tesis. Los Reyes Católicos, por otro lado, le habían ordenado discutir las con «sabios e letrados e marineros».360 Con estos últimos, estaba hablado prácticamente todo; la solución consistía en convencer a los «sabios e letrados» empleando su mismo lenguaje.

Las exigencias internas y los condicionamientos externos de su proyecto empujaban a Colón hacia el terreno propio de Nebrija. Pero no sería inverosímil que el *Isagogicon cosmographiae* tuviera a su vez una cierta deuda originaria con el genovés. En 1486, los Reyes 209 confiaron a fray Hernando de Talavera, confesor de doña Isabel, la responsabilidad de dictaminar sobre las propuestas colombinas, «y que él llamase las personas que le pareciese más entender de aquella materia de cosmografía, de los cuales no sobaban muchos en aquel tiempo en Castilla» (Las Casas, I, xxix). Aun si Nebrija no fue consultado en principio -y quizá sí lo fue-, más o menos oficialmente, sin duda estuvo bien informado de la misión de fray Hernando. Unía a ambos una profunda «familiaritas», y desde el otoño de 1486 se vieron y escribieron a menudo.361 Como la Corte residió en Salamanca entre el 2 de noviembre del 86 y el 30 de enero del 87 (y ya en abril había pasado allí un par de días), fray Hernando se aplicó simultáneamente a procurar el favor real para su amigo y a orientar las dotes de este hacia el servicio de las reformas promovidas por la Corona. Por ello le animó a celebrar en verso a los monarcas, le acompañó a presentar a la Reina una «muestra» de la Gramática castellana o, pronto, consiguió que se le encargara una versión bilingüe de las *Introductiones latinae*, para uso de «las mugeres religiosas y vírgines dedicadas a Dios»; y el Nebrisense debió de corresponder interviniendo en la edición salmantina (3 de abril de 1487) de un libro de fray Hernando. No es concebible que el humanista no estuviera perfectamente enterado de las conversaciones con Colón, con quien incluso tuvo que coincidir repetidas veces, ya en la misma Salamanca de 1486. Ni es fácil que tales conversaciones, largamente prolongadas, carecieran de ecos en un ambiente tan perceptivo como el que se vivía junto a don Juan de Zúñiga. El *Isagogicon cosmographiae*, entonces, representaría -también- un modo de hacer oír la voz de los *studia humanitatis* sobre algunos aspectos básicos de un tema de actualidad y notoria relevancia «ad utilitatem publicam»

(nota 347). Y los términos concretos en que se planteaba el asunto, y hasta el mismo recuerdo del marino genovés, serían parte a incrementar la atención del autor a los «nostrae tempestatis nautae».

No es ejercicio de adivinación gratuita preguntarse cuál podía ser el fallo de Nebrija si se le hubiera forzado a pronunciarse inequívocamente respecto a las ideas colombinas. El Isagogicon disentía de ellas al afirmar que la «superficies ... terrae maiori sua parte aqua maris obruta est» (I), mientras Colón, fiel al «profeta» Esdras, especulaba que «sex partes terre sunt habitate et 7a est coperta 210aquis» (Raccolta, I, iii, p. 70, núm. 23). Por otro lado, si el marinero malentendía una referencia erudita y asignaba 56 millas y dos tercios a la longitud del grado en el Ecuador (núm. 491 y passim), el erudito le otorgaba 60, aproximadamente (cf. nota 349), de acuerdo con los usos marineros... A la luz del Isagogicon, pues, los cálculos de Colón estaban equivocados: o -diríamos hoy, con poca piedad- más equivocados que los de Nebrija. Pero ¿eran los errores tan graves como para decretar inviable el intento de llegar a la India por el Oeste? No sabemos, desde luego, qué respondería Elio Antonio en esa segunda instancia de la cuestión. Sí sabemos que admiraba el atrevimiento de los «nautae» contemporáneos, «nostri temporis hominum audacia», y que estaba seguro de que en breve iban a transfigurar la «descriptio» del planeta (nota 348). Esa admiración y esa seguridad pudieron contrapesar la balanza. Porque, como fuera, Nebrija y Colón concordaban en una actitud esencial: la visión de una tierra abierta al esfuerzo y a la inteligencia de los hombres.

En la España de entre 1485 y 1492, la postura que se trasluce en el Isagogicon parece haber sido frecuente en los círculos decisivos. Se tendía a rechazar la teoría de Colón -aunque nunca le faltaron entusiastas-, pero no se descartaba que la empresa se realizara en la práctica. Hernando de Talavera, con los «letrados e marineros» a quienes convocó en 1486, reputaría «imposible ser verdad lo qu'el Almirante decía» (nota 360); pero en 1487 seguía autorizando cédulas de pago al futuro «Almirante»... Quizá no haya mejor resumen de la situación que la «respuesta» que «los Reyes mandaron dar a Cristóbal Colón despidiéndole por aquella sazón, aunque no del todo quitándole la esperanza de tornar a la materia» (Las Casas, I, xxix); y, a la postre, aceptando el proyecto. Entre tanto, pasajeramente postergado por los soberanos, la conducta del genovés resulta no menos significativa a nuestro propósito: el magnate español a quien recurre en primer lugar es don Enrique de Guzmán, Duque de Medina Sidonia. Porque la Casa era una de las más adineradas de la Península, sin duda, y porque tenía un notable historial de navegaciones a Canarias y África. Pero probablemente también porque en la corte ducal pensaba encontrar la atmósfera en que le interesaba introducirse: una atmósfera afín a la favorecida por don Juan de Zúñiga, a juzgar por la alianza de clásicos y astrólogos, de Tolomeo y la Sphera, de Plinio y Albumasar, en el gabinete de estudio 211 de los Medina Sidonia.<sup>362</sup> Como especialmente significativo para nosotros es el personaje que, si en 1485 tuvo ya un papel decisivo para llevarlo ante los Reyes, en un momento crucial de 1492, y aun sin dejarse convencer por entero, tomó claramente el partido de Colón: el cardenal Pedro González de Mendoza. Hacia 1450 nos lo encontrábamos en una Salamanca en trance de cambio, atareado -a

instancias del Marqués de Santillana, su padre- en romancear la *Ilíada* de Decembri y en complementarla con materiales como una descripción de las partes del mundo. Los gustos que entonces apuntaban en tal forma desembocaron, un tercio de siglo después, en una biblioteca de tan excepcional riqueza literaria cuanto científica, donde al punto se aprecia una particular atracción por la cosmografía y disciplinas conexas.<sup>363</sup> La protección, la amistad que el Cardenal dispensó a Colón está, pues, llena de sentido: desarrollada y a la altura de los tiempos, es heredera de la afición de Santillana al humanismo y a la geografía estimulada por los humanistas. Don Pedro tradujo y adicionó la *Ilíada* porque el Marqués no sabía latín: él mismo fue, en cambio, el «*omnium bonarum artium praeses*» a quien Nebrija dedicó la edición princeps (Salamanca, 1481) de las *Introducciones* destinadas a redimir a los «*homines perditos et qui numquam latinae linguae delicias gustaverant*».<sup>364</sup> También por ahí la figura del Cardenal Mendoza nos insinúa qué hilos enlazaban los atisbos del protohumanismo español con el nuevo mundo de Nebrija y Colón. Nuevo mundo, en verdad, ese ámbito en el que uno y otro convergen y se complementan, aliando lecciones antiguas y acciones contemporáneas, ciencias y experiencias, letras y técnicas. Donde cambian de sentido el espacio y la historia, la naturaleza y el tiempo; donde los 212 quehaceres individuales, e incluso cuando más singulares, no pierden de vista el horizonte de «esta gran compañía que llamamos ciudad»; donde la inmensa renovatio deseada no es mera esperanza, sino, sobre todo, tarea personal que cumplir. Un nuevo mundo que Nebrija y Colón crean y entienden bajo especie de renacimiento.<sup>365</sup>

«Il nuovo mondo di Nebrija e Colombo. Note sulla geografia umanistica in Spagna e sul contesto intellettuale della scoperta dell'America», en *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, edd. Rino Avesani, Mirella Ferrari, Tino Foffano, Giuseppe Frasso y Agostino Sottili, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1984, pp. 575-606; versión castellana, «El nuevo mundo de Nebrija y Colón. Notas sobre la geografía humanística en España y el contexto intelectual del descubrimiento de América», en *Academia literaria renacentista, III: Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, ed. Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1983, pp. 157-185.

El trabajo aquí reimpresso nació como desarrollo de unas líneas, demasiado esquemáticas, escritas al principio de una semblanza de Giuseppe Billanovich (*Anuario de estudios medievales*, IX, 1974-1979, pp. 641-647), y para consolidar las que cierran la capital monografía del mismo maestro citada en mi n. 311 y ahora en redacción definitiva en su póstumo *Dal medioevo all'umanesimo*, Milán, 2001, pp. 24-95.

No he navegado la mar Océano de las publicaciones botadas con ocasión del quinto centenario del descubrimiento de América y de la Gramática sobre la lengua castellana. Si tuviera que recomenzar con Colón, partiría de la excelente nueva edición (vid. n. 365) de los *Textos y documentos completos* preparados por Consuelo Varela y Juan Gil, Madrid, 1992, y de los estudios de Juan Gil sobre los Mitos y utopías del Descubrimiento, I: Colón y su

tiempo, Madrid, 1989 (vid. en particular «Lebrija y el metro», 213 pp. 151-153), y, entre infinitos otros, siempre apasionantes, en el prólogo al primer volumen de la Biblioteca de Colón (Madrid, 1992) que contiene las acotaciones del Almirante a los principales libros de su biblioteca. De ellos retengo cuando menos que el Tolomeo de la Real Academia de la Historia es, en efecto, una superchería.

Entre los trabajos que conozco directamente, tendría no poco que espigar en S. Gentile, «Emanuele Crisolora e la Geografia di Tolomeo», en *Dotti bizantini e libri greci nell'Italia del secolo XV*, ed. R. Cortesi y E. V. Maltesi, pp. 291-308, y «Toscanelli, Traversari, Niccoli e la geografia», *Rivista geografica italiana*, C (1993), pp. 113-131, amén del riquísimo catálogo de la exposición Firenze e la scoperta dell'America. Umanesimo e geografia nel '400 fiorentino, Florencia, 1992; A. Grafton (con A. Shelford y N. Siraisi), *New Worlds, Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*, Cambridge, Mass., y Londres, 1992; W. Haase y M. Reinhold, edd., *The Classical Tradition and the Americas, I: European Image of the Americas and the Classical Tradition*, Berlín y Nueva York, 1994; M. Montana, *Petrarca geografo [1933]*, Palermo, 1988; M. Pregliasco, *Antilia. Il viaggio e il Mondo Nuovo (XV-XVII secolo)*, Turín, 1992; P. Moffitt Watts, «Prophecy and Discovery: On the Spiritual Origins of Christopher Columbus's 'Enterprise of the Indies'», *The American Historical Review*, XC (1985), pp. 73-102; M. Pastore Stocchi, «La cultura geografica dell'umanesimo», en el colectivo *Optima hereditas. Sapienza giuridica romana e conoscenza dell'ecumene*, Milán, 1992, pp. 563-586. Imagínese, pues, en los que no conozco...

Sobre el *Isagogicon cosmographiae* nada he visto de sustancia, pues no la tiene la descuidada edición incluida en C. Flórez Miguel et al., *La ciencia de la tierra. Cosmografía y cosmógrafos salmantinos del Renacimiento*, Salamanca, 1990, pp. 235-281.

Otras adiciones. A la n. 308. El título se cambió finalmente por el indicado en la nota de procedencia.

A la n. 315. P. M. Cátedra, ed., *Traducción y glosas a la «Eneida» de Enrique de Villena. Libro primero y Libro segundo*, Salamanca, 1989; y *Obras completas de Enrique de Villena, II. Traducción y glosas de la «Eneida», libros I-III*, Madrid, 1994.

A la n. 318. Hay segunda ed. revisada: *Tratado de astrología atribuido a Enrique de Villena*, Barcelona, 1983.

A la n. 321. Vid. últimamente el libro de Guillermo Serés, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La «Iliada» en romance y su contexto cultural*, Salamanca, 1997, muy importante también para el clima intelectual salmantino.

A la n. 332. Las citadas Actas salieron a la postre en Salamanca, 1982, con el artículo de Tate en las pp. 691-698.

A la n. 336. El *De fluminibus* es ya accesible en la excelente edición de M. Vilallonga: J. Pau, *Obres*, Barcelona, 1986, vol. I.

A la n. 338. Cf. también F. Rico, «El cielo de un humanista: la bóveda de Fernando Gallego en la Universidad de Salamanca», en *Filología umanística*.

Per Gianvito Resta, edd. V. Fera y G. Ferrau, Padua, 1997, pp. 1573-1577, y luego en mis Figuras con paisaje, Barcelona, 1994, pp. 99-106. A la n. 338. Vid. arriba «Modelos de cultura en don Juan Manuel», n. 332. A la n. 365. «Sobre la biblioteca del Marqués de Santillana: La Iliada y Pier Candido Decembrio», Hispanic Review, LI (1983), pp. 226-249. La traducción de la Historia rerum con las acotaciones del Almirante constituye el vol. III de la citada Biblioteca de Colón: Eneas Silvio Piccolomini (Papa Pio II), Descripción de Asia, al cuidado de F. Socas, Madrid, 1992.

[214] [215]

- VIII -

El destierro del verso agudo

Con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento

I

Tarde y a regañadientes acabó por plegarse Hernando de Hozes a la opinión que hacia 1552 cobraba fuerza de ley e imponía a los metros venidos de Italia «fenecer todos los versos en vocal y que ninguno tenga el accento en la última». Hozes lamentaba que acatar el doble precepto hubiera restado fidelidad a la traducción de Los Triumphos de Francisco Petrarca que -por fin- sacaba a luz (Medina del Campo, 1554). Porque, además, se le antojaba excesivo remilgo que los recién llegados a las letras castellanas se atrevieran a reprender el uso

que don Diego de Mendoça y el secretario Gonçalo Pérez y don Joan de Coloma y Garcilasso de la Vega y Joan Boscán y otras muchas personas doctas tienen aprobado por bueno.

Prescindamos aquí del primer melindre recriminado por Hozes («fenecer todos los versos en vocal») y aclaremos un poco el segundo («que ninguno tenga el accento en la última»). Garcilaso no dio siempre «por bueno» el recurso a las rimas agudas en el hendecasílabo y el heptasílabo: lo toleró ocasionalmente en la etapa de sus tanteos iniciales, lo rechazó después sin contemplaciones.

El fino sentido artístico de Garcilaso hizo que tan pronto como entró en pleno contacto con la poesía italiana, donde los versos

oxítonos eran sumamente raros, los proscibiera de la suya. [Tras haberlos empleado en un par de sonetos y otro de canciones igualmente tempranas], aún los admitía en 1532, pues la Canción Tercera muestra cuatro finales agudos en 73 versos; pero no hay ninguno en los más de 3.500 versos atribuibles con seguridad a los años 1533-36, cuando el poeta residía habitualmente en Nápoles.<sup>366</sup>

216

Boscán había echado mano de los oxítonos menos parcamente (verbigracia, en nueve de los 92 sonetos difundidos en 1543), y, sin embargo, también en él es ostensible la progresiva disminución de los finales agudos.

Mientras la Canción Primera ofrece 51 en 468 versos (11 por ciento), la Segunda, 30 en 172 (17,4 por ciento) y la Tercera, 13 en 108 (12 por ciento), en las siguientes hay un descenso gradual, que llega a la desaparición completa en la Novena y Décima.<sup>367</sup>

No atino a descubrir una evolución semejante en Hurtado de Mendoza. Desde Venecia le envía a Boscán una epístola en tercetos acribillada por docenas de agudos (cf. n. 367) y nunca reincide en el género (según el canon de la princeps) sin reincidir en los sospechosos consonantes. La Fábula de Adonis, impresa en 1553, los prodiga desde la segunda octava, y la Égloga de Melibeo y Damón, publicada en 1554, se abre ya encadenando los nombres de los protagonistas a la pasión y la razón, para que Melibeo rompa a cantar en seguida:

¿Qué he de hacer? ¿Qué me aconseja Amor?  
Tiempo es ya de morir.  
Más tardo que quisiera en estos hados.  
Muerta es Isea: llevó mi corazón.  
El alma se me sale de dolor;  
no la puedo seguir...

Entre los sonetos no burlescos, al pie de la mitad trae cadencias oxítonas,<sup>368</sup> et sic de ceteris. En cualquier caso, Hozes no dudaba en ponerlo <sup>217</sup>en cabeza de los partidarios de compaginar las estrofas italianas con los finales agudos, y siempre fue fama que «don Diego en mil versos los usó».<sup>369</sup>

En pos de Mendoza, antes de Garcilaso y Boscán, nuestro testigo menciona a Gonzalo Pérez y a Juan Coloma. Cuatro de ellos, si no los cinco, están presentes en el Cancionero General de obras nuevas, nunca hasta ahora impresas, así por el arte española como por la toscana, estampado en Zaragoza en 1554 y espléndida atalaya para ojear la lírica castellana en la encrucijada del siglo. Si el pórtico del Cancionero es el «Triumpho de

muerte, traducido por don Juan de Coloma» en fluidas coplas reales, también don Juan inaugura «las obras que van por el arte toscana». Entre las cuales, la polimétrica Égloga de tres pastores es un adecuado trasunto del proceder que aprobaba «por bueno»: ahí, está limpio de terminaciones oxítonas el centenar de versos sueltos, y sólo una se acoge en el centenar y medio de tercetos, mientras las hay copiosas (igual en hendecasílabos que en heptasílabos) en once de las dieciséis estancias que suman las tres canciones insertas. La Historia de Orfeo, en casi cincuenta octavas, no conoce más finales que los graves, como veinte de los veintiún sonetos de Coloma: por desgracia, es en el primero de la serie donde tres versos rematan en infinitivo. En cambio, los agudos repican en siete de los cuarenta y seis «Sonetos de diversos autores» que ocupan los últimos folios del Cancionero y, desde luego, en dos de los cuatro ahijados a Diego de Mendoza.

«El secretario Gonçalo Pérez» ¿será uno de esos «autores» anónimos? Libres de mácula están las doce mil líneas de la bella Ulyxea que publicó en 1550. Que para ese año la hubiera escrito en verso suelto, además, nos certifica que no era tan amigo de las cadencias agudas como podría conjeturarse por las palabras de Hozes.<sup>370</sup> Que era hombre de excelente criterio e interesado por las filigranas de la métrica, nos lo asegura aún Juan Hurtado de Mendoza, que en 1548 le sometía 218a «censura y sabio aviso» los pareados (y sin duda las restantes estrofas) en que combinaba la «imitación de trobas francesas» con los hendecasílabos «de la toscana musa». La singular mezcla, aunque pobló de agudos dos de cada tres páginas del Buen plazer trobado (1550),<sup>371</sup> documenta de maravilla la amplitud de horizontes, la sensibilidad lingüística y literaria y el gusto por la experimentación que animaban a la poesía española al mediar el Quinientos. En 1546 Álvar Gómez de Castro rezumaba esperanza:

Agora me parece que ya sientio  
brotar nuevos pimpollos de laureles,  
guiados con furor y con aliento;

e interrogaba:

¿Ay gracia o ay donayre tan salado  
en otra alguna lengua, que no cobre  
sabor nuevo en la nuestra trasladado?<sup>372</sup>

Gonzalo Pérez sacó la Ulyxea para ensayar caminos y «provar si en nuestra lengua castellana se podría hazer lo que en la italiana y francesa».<sup>373</sup> No llama la atención que Hurtado de Mendoza lo tuviera por consejero, ni que

el propio don Juan prescribiera a Alonso Núñez de Reinoso evitar que sus hendecasílabos «sonaran algo con la sexta a las coplas de arte mayor».374 Mas, obviamente, ni la doctrina ni el ejemplo 219 de Mendoza podían impedir que Reinoso, hombre bastante romo, pecara de agudo en buena parte de los poemas «al estilo italiano» que divulgó en 1552. Es asimismo verosímil que fuera don Juan «El censor» que denunciaba a Álvarez Gómez algún verso «largo de una sílaba» o le reiteraba la necesidad de andarse con ojo para acentuar las segundas y no las terceras; como, sin embargo, al elogiarlo en tanto «nuevo chantre» «de la castellana» musa, lo hacía en versos «sin consonantes» plagados de terminaciones oxítonas, es comprensible que tampoco el gran humanista las rehuyera en los «epigramata quae vulgaris lingua sonetos vocat».375 Ciertamente parece significativo que gente tan alerta a contar sílabas, pesar acentos, tentar ritmos,376 se mostrara a la vez tan despreocupada respecto a las rimas agudas. No avistaremos un paisaje distinto, pero acaso sí más nítido, si, en vez de seguir la falsilla propuesta por Hozes, andamos por otro orden el iter Hispanicum de los metros italianos hasta la publicación de *Los Triumphos* de Francisco Petrarca y el *Cancionero general* de 1554. Inútil discurrir ahora sobre Imperial, Santillana o cualquier otro balbuceo similarmente remoto o aislado. Pero entre la memorable plática de 1526 y *Las obras* de 1543 hay tal vez un par o tres episodios dignos de mención. En el *Cancionero* de Gallardo, así, en tiempos en que Garcilaso era simplemente «un desfaborado» ignoto, el oscuro Alexandre calza una, 220 dos y aun tres series de consonancias oxítonas a soneto no, soneto sí de los diez que perpetra, y en oxítonos acaba más de un cuarto de su *Epístola* en tercetos:377 no sorprende demasiado, si -según conjeturo- se movía cerca de Juan Fernández de Heredia, de quien don José Manuel Blecua sí nos ha sorprendido desenterrando cuatro sonetos (en rimas graves) y una pieza «A la manera italiana» con abundantes agudos.378 Todavía en el *Cancionero* de Gallardo, sin embargo, Antonio de Soria se lleva la palma de no dejar sin ellos ninguna composición suya: ni la Carta en tercetos, ni la canción, ni el trío de sonetos... que el copista rotula «Canziones». Como en el *Cancionero gótico* de Velázquez de Ávila, hacia 1538, se tilda de «Soneto en verso toscano» a tres octavas indecorosamente españolas, cual la «*Epístola* en metro toscano»: todo con auténtico derroche (casi la mitad) de finales oxítonos, también presentes en tres de los seis sonetos.379 O generosamente empleados en los hendecasílabos con rimalmezzo en que -abandonando por una vez las formas castizas- se vierte la *Égloga X* en la *Arcadia toledana* de 1547 (pero comenzada en los aledaños del 1540).380 La fiebre aguda fue remitiendo según quedaba atrás la crisis de 1543. En 1549, el variopinto repertorio métrico que Bernardino Daça crea para romanizar los *Emblemas* de Alciato no registra sino un consonante oxítono,381 y parece que sobran dedos para contarlos en los cuarenta y cinco cantos de Orlando traducido en octavas, por Jerónimo de Urrea.382 No así, en 1550 -año de la *Ulyxea* y del *Buen plazer trobado*-, en el *Furioso* de Hernando Alcocer, donde más de un cuarto de las estrofas persevera en los vicios que afean el exordio: «Las damas, cavalleros, armas, amores / y grandes hechos quiero aquí cantar...».

Inventario y, a juzgar por la elevada proporción de agudos, no sería extraño que tuviera escritas la Historia de Píramo y Tisbe, en tercetos, y la canción de despedida.<sup>383</sup> En 1552, la Christopathía revela que Juan de Quirós -al revés que Núñez de Reinoso- se había preocupado por ir sorteando libro a libro los escollos oxítonos con los que aún tropezaba en el canto primero. En 1553 Torquemada deja que las rimas en -ón empañen una de la docena y media de octavas distribuidas por los Colloquios satíricos.<sup>384</sup> En 1554, al tiempo que la prescripción discutida por Hernando de Hozes (ningún verso «tenga el acento en la última»), las prensas difundían las sólitas infracciones a la regla. Infracciones, digo, ocasionalmente desmelenadas (uno, dos, tres y hasta seis agudos por página de diez tercetos, en el Demócrito y Heráclito de Fregoso puesto «en nuestra lengua vulgar» por Alonso de Lobera), pero más comúnmente tan moderadas como en las piezas de Coloma y los sonetos anónimos del Cancionero general: ciertas indecisiones de Martín Cordero al verter en verso suelto la Christiada de Vida,<sup>385</sup> los renqueos que abajo anotaremos en El parto de la Virgen trasladado por Gregorio Hernández de Velasco, o una veintena de deslices (especialmente en canciones y verso suelto) en Las obras poéticas completas de George de Montemayor.<sup>386</sup> En ese año de 1554 en que la publicación de Los Triumphos de Francisco Petrarca nos brinda un testimonio diáfano, la situación a nuestro propósito seguramente podría definirse con justicia por relación 222 a los dos líricos de nota que (Acuña aparte) todavía no hemos visto en escena: Sá de Miranda y Gutierre de Cetina. No hay indicio de que el sevillano, desaparecido entre 1554 y 1557, terminara jamás en oxítono un verso de raigambre italiana.<sup>387</sup> El portugués moría en 1558 sin haber sospechado que las consonancias agudas no fueran tan legítimas como las llanas en toda suerte de metros. Pues bien: para la fecha de Los Triumphos, la poesía española -pintándola a grandes trazos- no compartía la absoluta indiferencia de Sá de Miranda; pero, por más que día a día se aproximara a esa meta, tampoco tenía por hábito el rigor inmisericorde de Cetina. Verdad es que Daça, Urrea, quizá Gonzalo Pérez no admitían los agudos (una debilidad, si acaso, no invalida un principio). Verdad es asimismo que ambos Mendoza, Villegas o Reinoso llegaban al abuso. No obstante, el tono lo marcaban Coloma, los «diversos autores» del Cancionero general, Montemayor, Álvaro Gómez o Hernández de Velasco: introduciéndolas con frecuencia muy inferior a las rimas graves, mas sin renunciar a las oxítonas (particularmente en la canción). Parémonos a contemplar en breve por dónde nos han traído los pasos (errantes, mea culpa). Garcilaso y Boscán, mientras cursaban el aprendizaje de la nueva métrica, se habían permitido hendecasílabos y heptasílabos agudos (mayormente, al mezclar unos con otros): Garcilaso, en una medida minúscula, consciente de recurrir a una licencia esporádica; Boscán, con largueza y tolerancia bastante superiores, mas sin dar el procedimiento por normal. Los dos pioneros se esforzaron luego por evitar «el acento en la última»; y Garcilaso, cuando menos, con éxito. Pero sucede que como conjunto, resolviendo las diferencias individuales en un arquetipo ideal, la poesía castellana del siglo XVI pasó por un proceso análogo. En efecto, en las primeras promociones de petrarquistas, en los introductores de los metros italianos, la tendencia preponderante osciló

entre manejar las cadencias oxítonas con la misma libertad que en las formas castizas o bien aceptar la práctica más austera convalidada en el grueso de las obras de Boscán. Pronto, los hombres de esas primeras promociones (nacidos -digamos- 223 hasta 1520) riñeron una batalla consigo mismos para lograr la victoria alcanzada por Garcilaso en la plenitud de su arte: el destierro del verso agudo. Quienes los siguieron por la vía italiana, echándose al camino en los alrededores de 1560, obedecieron la ley que proscribía los oxítonos (o en el peor caso, con manga ancha, los reducía a la exigua proporción tolerada por el Garcilaso temprano).

Juan de Mairena saludaría el anterior resumen como una regla cercana a la perfección: tantas excepciones la confirman... No obstante, se me antoja que ni un Cetina madrugador, ni un Barahona rezagado, ni una facción de francotiradores enturbian la limpidez de las grandes líneas que he apuntado.<sup>388</sup> Pues «el triunfo del hendecasilabo llano» en la segunda mitad del Quinientos es hecho patente dondequiera que se vuelvan los ojos. Entre poetas y entre preceptistas, en Castilla o en Andalucía, las conclusiones resultan idénticas. Una anécdota bastaría para compendiar todas las posibilidades: proclamó Herrera que «los versos truncados, o mancos, que llama el toscano, y nosotros agudos, no se deben usar en soneto ni en canción», ¡y el Prete Jacopín hubo de confesar que tampoco él los tenía «por buenos para usarlos muchas veces»! Con el agravante de que si las «pocas veces» que los autorizaba el Prete era al servicio de una «sal o gracia particular», Herrera también los consentía para «algún efeto».<sup>389</sup> Los dos contendientes podían disentir en la interpretación de un ejemplo o en un matiz de detalle, pero coincidían en el dato esencial: vedar los agudos, salvo para provocar -rarísimamente- una impresión festiva o dramática. Sin embargo, ni a esa bula concedida de común acuerdo se acogieron Herrera -desde luego-, fray Luis, Baltasar del Alcázar, Gil Polo, Francisco de la Torre, San Juan de la Cruz, Figueroa, Ercilla... Que una epístola de Aldana y una comedia de Cervantes caigan en un par de terminaciones oxítonas o Barahona emplee unas pocas más<sup>390</sup> debe achacarse a flaqueza <sup>224</sup>mejor que a búsqueda de «algún efeto». Como, a decir verdad, aun sin negárseles «sal o gracia», flaqueza parecen en una canción del joven Lope,<sup>391</sup> cuando se comprueba en la obra posterior del Fénix con qué transparencia intentan siempre los agudos conseguir un cierto «efeto».<sup>392</sup> O qué llamativamente lo consiguen en la *Década de la Pasión* (Cáller, 1576), donde don Juan Coloma, en penitencia de pasadas ligerezas («el tiempo de mi juventud, que gasté en leer y escribir de las cosas que suele llevar aquella edad»), proscribía la rima oxítona de los tres mil versos que dan cuerpo al poema, mas la introduce a ciencia y conciencia en la última estrofa, para poner un broche patético:

Y la lumbre mortal ya aquí dexando  
El que de vida eterna nos la dio,  
al soberano Padre encomendando  
el sacrosanto Espíritu, ESPIRÓ.

Pero esa sería otra historia.<sup>393</sup> Por ahora, quedémonos en el filo del siglo XVI, en la frontera de una nueva época en la poesía española del Renacimiento, y atisbemos unos cuantos episodios de la fulminante campaña contra el verso agudo.

## II

Volvamos al punto de partida. Los *Triumphos* de Francisco Petrarca<sup>394</sup> llevan en el colofón el año M.D.LIIII; el privilegio correspondiente, <sup>225</sup>con todo, se había despachado a «25 henero 1553», y en la dedicatoria Hozes presentaba la traducción como hecha «en algunos ratos del verano pasado», vale decir en 1552. Pero, amén de identificar ahí los tópicos «quinze días de unas vacaciones», conviene entender que don Hernando alude específicamente al texto «impresso en Medina del Campo, en casa de Guillermo de Millis»; pues el proceso completo de la traducción, a través de varias etapas, se extendió por un período más dilatado. Del trabajo de Hozes, en efecto, existe un códice hasta ahora desatendido<sup>395</sup> que ofrece los *Triumphos* en una redacción de hacia 1549 (revisada en 1550), harto distinta a la refundida en 1552 y publicada en 1554.<sup>396</sup>

226  
Tras la *Vida* de Petrarca y el *Argumento* de la obra -prolegómenos inescrutables-, el manuscrito no omite una corta advertencia al lector. Un tanto trivialmente, Hozes justifica las distorsiones del original que haya podido cometer. La suya era sin duda una tarea espinosa: a las limitaciones personales -reconoce-, se sumaban, por un lado, las diversas formas silábicas del español y del italiano<sup>397</sup> y, por otro, la esclavitud de las consonancias.<sup>398</sup> Ni una palabra escribe Hozes sobre la prohibición de las rimas agudas que en el volumen de 1554 carga con buena parte de la responsabilidad por las traiciones a Petrarca. ¡Naturalmente! Como que en la versión del códice esas rimas asoman a cada paso, desde la primera línea:

Amor, desdén, mi llanto y la sazón  
entonces al lugar me avían llevado  
que suele dar alivio al corazón...<sup>399</sup>

El manuscrito tiene la pinta inequívoca de una copia en limpio del

borrador de Hozes, sacada por un amanuense o secretario (la caligrafía lo delata como pájaro de pluma). Copia, entonces, destinada a circular, y aun, presumiblemente, a ir a la imprenta. Pese a ello, no sólo no entró en casa de Guillermo de Millis («detrás de San Antolín»), sino que en 1550 se vio sujeta a una celosa revisión. Con la letra segura pero nada profesional de un hidalgo, Hozes la sembró de enmiendas de variable envergadura, desde retoques en el léxico y la sintaxis hasta tercetos remodelados íntegramente. Los finales oxítonos, no obstante, le traían tan sin cuidado, que ni siquiera le dolía insertarlos en substitución de los graves, para obtener discutibles ganancias. Por caso, donde había puesto

El fin de la batalla e yo esperado,  
pensando que quien suele vencería,  
y por no verme más della alexado;  
    como a uno que sin término quería,  
que, aun antes que lo acierte a descubrir,  
en frente y ojos se le parecía...

Hozes ponía luego:

El fin de la batalla he yo esperado,  
pensando que quien suele ha de vencer,  
y por no verme más della alexado;  
    como uno que ya es tanto su querer,  
que, aun antes que lo acierte a descubrir,  
se puede en el aspecto conozer...401

Pero tampoco llegó a la tipografía el texto salido de esa revisión de 1550. Porque en 1552 Hozes lo sometió a una refundición de punta a cabo, y sólo ella, a la postre, se estampó en Medina del Campo en 1554. La refundición de 1552 -no documentada en el códice- elevó extraordinariamente la calidad del trabajo, hasta convertir a *Los Triumphos* en una de las mejores traducciones del italiano pergeñadas en la época.<sup>402</sup> No dejó Hozes aspecto que no puliera, a favor de unas 228 dotes poéticas copiosamente acrecidas en un par de años; y no ha de ser casual que adquiriera esas nuevas capacidades al mismo tiempo que se decidía a expurgar implacablemente las consonancias agudas. Ni una sobrevive en *Los Triumphos* impresos, en efecto. En vez del incipit del manuscrito, por ejemplo, se lee ahora:

Amor, desdeñes, llanto, el tiempo y pena  
me avían puesto en el lugar cerrado  
adonde toda cuita queda ajena...

Los tercetos aducidos hace un momento, cuyos infinitivos en rima se habían duplicado en la revisión de 1550, cambian enteramente de fisonomía:

Atento al fin de la batalla espero,  
creyendo que la dama la perdiessse  
y codiciando serle compañero;  
según quien de manera ya quisiesse,  
que, aun antes que descubra su querella,  
muy claro en el semblante se le viesse...

No de diverso modo, del primero al último, los hirientes hendecasílabos agudos de 1549 o 1550 se vuelven en 1552 indefectiblemente llanos (y, con frecuencia, incluso tersos).

Hozes había acometido la tarea de Los Triumphos en un clima de preferencias literarias cada día más definidas. «Después que Garcilasso de la Vega y Joan Boscán -cuenta- truxeron a nuestra lengua la medida del verso thoscano, han perdido con muchos tanto crédito las cosas hechas o traducidas en cualquier género de verso de los que antes en España se usavan, que ya casi ninguno las quiere ver...». No compartía él tan despiadado juicio, antes reputaba «de mucho precio» los Trionfi en coplas reales de Antonio de Obregón; mas, por no privar del impagable libro petrarquesco a los amigos que desestimaban los metros tradicionales, se esmeró en ofrecerles una versión «en la misma medida y número de versos que el thoscano».403 En 1549 o en 1550, sin embargo, la «medida» no era «la misma» que en 1552. Por ende, en el preámbulo Al lector que inserta en el impreso, Hozes 229 disculpa los defectos de interpretación en que sin duda ha incurrido, no ya sólo insistiendo en las razones alegadas dos años atrás (vid. n. 398), sino añadiéndoles otras que se hacen cargo de las exigencias surgidas entre tanto con miras a un arte más refinado y a un modo de imitación más estricto:

Pero aun fue tanta ocasión como todo lo susodicho, assí para el quitar como para el mudar de algunas palabras, huyr de poner en un capítulo muchas vezes un mismo consonante y querer guardar enteramente en nuestro verso aquello que casi siempre se guarda en el thoscano, que es fenecer todos los versos en vocal [cf. n. 419] y que ninguno tenga el accento en la última, de cuya causa avía de llevar una síllaba menos, como es notorio. Yo confieso que a mí me parece esto postrero demasiada curiosidad y cosa que el thoscano haze poco en guardarla, pues casi todas las palabras acaban en aquella lengua en vocal y son muy pocas las que tienen accento en la última; pero en nuestra lengua es más dificultoso y mucho menos necessario de guardarse, porque, según es a todos manifiesto, la mayor parte de las palabras que en ella ay acaban en consonante o

tienen el acento en la postrera. De manera que si tenemos de huir destas dos cosas, no nos podemos aprovechar de la mitad de nuestras palabras para el acabar de los versos; de cuya causa, en lo que se trasladare de otra lengua, será necessario desviarse más de lo justo del sentido del original, como en la presente traducción se verá más vezes de lo que yo quisiera. Pero, en fin, me pareció que era mejor aventurarme a este inconveniente, que no a contradecir la opinión de tantos como los que el día de oy son de voto que al pie de la letra se imite también en esto la manera del verso italiano como en todas las otras cosas, puesto caso que no es justo que ninguno condene por malo aquello que don Diego de Mendoça y el secretario Gonçalo Pérez y don Joan de Coloma y Garcilasso de la Vega y Joan Boscán y otras muchas personas doctas tienen aprobado por bueno.

(fol. 7v)

Entre 1550 y 1552, pues, los gustos se habían depurado a ojos vistas. Las vanguardias poéticas, no satisfechas con postergar el octosílabo, imponían leyes más rigurosas al hendecasílabo. Y eran los suyos unos imperativos tan apremiantes como para que Hozes se aviniera a acatar un precepto que se le antojaba excesivo y no bien autorizado: el destierro del verso agudo.

Don Hernando obedecía, pero protestaba discretamente. Otros obedecían y callaban. Tal debe de ser el caso de Juan de Quirós, cuya *Christopathía* (aparecida en 1552, en Toledo, con privilegio de 1549) hace pensar que según avanzaba en la composición el autor se iba volviendo más sensible a las mismas presiones crecientes que expulsaron de *Los Triumphos* las terminaciones oxítonas. Porque Quirós disemina media docena en el canto primero, las admite dos veces en el segundo y en el cuarto, una sola en el tercero y en el quinto..., y jamás en el sexto ni en el séptimo. En *El Parto de la Virgen* (Toledo, 1554),<sup>404</sup> un proceso contrario al de la *Christopathía* ilustra, no obstante, idéntico ambiente. Hernández de Velasco emprendió lleno de bríos la reducción de Sannazaro a las inevitables octavas, y en el primer canto logró mantenerlas incontaminadas de agudos, mientras en el siguiente no las mancillaba sino una vez; pero al enfrentarse con el tercero le faltaron las fuerzas (o supondría, con óptimos motivos, que los lectores dormitaban ya): y, ahí y en las piezas de propina, osó pecar hasta en veinte ocasiones contra el mandamiento de reciente promulgación en el Parnaso de entre Valladolid y Toledo. No se dude que la *Christopathía* y *El Parto de la Virgen* reflejan iguales circunstancias al distribuir los oxítonos en forma simétricamente opuesta. Júzguese, si no, por la peripecia y anagnórisis siguientes. En 1555 sale de las prensas toledanas un romanceamiento de la Eneida «en octava rima y verso castellano» (singular denominación para el hendecasílabo blanco). El editor (en teoría), Juan de Ayala, evoca en el prólogo el «grande trabajo» que supone verter tamaña «y tan artificiosa obra», «especialmente quando la traducción es en consonancia»: no es maravilla, pues -recalca-, «que el autor... no la haya permitido publicar algunos años antes» y que, al

hacerlo

a instancia de algunos amigos..., dexé en silencio su nombre, teniendo por mejor escuchar, con Apeles, detrás de la tabla las censuras... que, publicando su nombre, estar obligado a responder a tan diversas objeciones que tan diversos gustos, así de doctos como de indoctos, con razón y sin razón, suelen oponer.

Uno se inclina a creer que esa Eneida se remonta de veras a «algunos años antes», si repara en que su prodigalidad de ‘octavas rimas’ agudas 231&#8594; (a docena por libro) no era ya de recibo en 1555. Cave tamen... La versión de marras se reimprimió cinco veces en Amberes, siempre anónima, hasta volver a ver la luz en Toledo, en 1574, «reformada y limada con mucho estudio y cuidado», y al fin con la firma bien patente: Gregorio Hernández de Velasco.<sup>405</sup> La cubierta y los preliminares proclaman que la estampada en 1574 «se puede dezir nueva traducción» y que la de «casi veynte años» atrás, por carecer de privilegio, había sido pirateada «en diversas partes» «muy estragada y con muchos vicios». Ciertamente, la ‘reforma y lima’ no fueron desdeñables, pero quizá tampoco tan intensas como sugiere la portada, ni habían sido tantos los ‘estragos’ de los tipógrafos antuerpienses. De hecho, los cambios más relevantes afectan a las octavas con lastre de oxítonos. Aquí, Hernández de Velasco sí actuó con energía: y, para no dejar ni uno, tuvo que mudar profundamente la mayor parte de las estrofas que los habían acogido.<sup>406</sup> ¿Será demasiado sospechar que el haberlos usado antes fue la causa de que ocultara su nombre en la princeps? Cuando menos, es indiscutible que el recurso a los agudos está entre las tachas que en 1555 temía verse recriminar por «doctos» y aun «indoctos», y que si se quiso identificar sólo en 1574 fue también porque sólo entonces había exterminado las cadencias innobles. Retrocedamos todavía al año de El parto de la Virgen. En 1554, el Cancionero general contiene siete «sonetos de diversos autores» tan proclives a las terminaciones oxítonas como el escrito por Álvar Gómez para celebrar la traducción de Hernández de Velasco o como dos de 232&#8594; los cuatro que ahí mismo se atribuyen a don Diego de Mendoza. El tercero de esos cuatro, sin embargo, es excelente indicio de hacia dónde iban las aguas:

Amor, amor, un hábito he vestido,  
del paño de tu tienda bien cortado...

Nos las habemos, desde luego, con una variante o una variación del asendereado Amor, amor, un hábito vestí de Garcilaso, y podemos achacar a quien nos plazca la versión de nuestro Cancionero.<sup>407</sup> Pero este -no lo olvidemos- se llama de obras nuevas y presume de exhumar «las obras de Boscán que no andaban impresas» o bien otras «por el arte toscana... nunca hasta ahora impresas»: si incluye Amor, amor, un hábito he vestido, será, pues, porque hacia 1554 tenía aspecto de ‘obra nueva’ la formulación en

consonancias llanas de una pieza tan notoria desde 1543.<sup>408</sup> Ni cabe descartar que se hubiera intentado introducirlas, para desplazar a las agudas, en alguno de los «Sonetos de diversos autores».<sup>409</sup> Llanas son todas, sintomáticamente, en la análoga silva de dieciséis sonetos con que el Cancionero general de Amberes (1557) aspiraba a remozar la venerable compilación: donde los datados se dicen «hechos en la ciudad de Londres, en Ynglaterra, año M. D. LV».<sup>410</sup> 233 Aun más. También en 1554, Los Triumphos de Hozes -contra la Ulyxea de 1550- divulgaban la especie de que «el secretario Gonçalo Pérez» había «aprovado» los hendecasílabos agudos. Los hay, efectivamente, en uno de los dos sonetos que da por suyos un códice parisino: mas la tacha se salva con garbo en las que cumple considerar refundiciones posteriores, una de las cuales posiblemente se debe al mismo poeta del texto primitivo.<sup>411</sup>

Por supuesto, el bando de proscripción no siempre se ejecutó con el rigor que en Los Triumphos o en la Eneida de Hernández de Velasco, pero es evidente que en torno a la fecha de los primeros el verso agudo estaba ya sentenciado y al imprimirse la segunda «reformada y limada» el destierro era sin retorno. Incluso en los autores formados en épocas o en hábitos anteriores, el oxítono no sobrevivió sino en precario y en decadencia. En Las obras de 1554, Montemayor lo aceptaba en un par de sonetos, en otras tantas canciones, en más de doce hendecasílabos sueltos; en las composiciones añadidas en el Cancionero de 1562, únicamente en una estancia y en el divertimento de un «Soneto portugués y castellano»; en la Diana, ni por asomo. Con particularidad notable: si Las obras se abrían con tres sonetos (de aficionados) copiosos en agudos, se cerraban con más de un centenar de tercetos en que Juan Hurtado de Mendoza (siendo quien era) incurría sólo en un consonante en -ar. Quedó arriba noticia de la conversión de don Juan Coloma, frente a la impenitencia de don Diego de Mendoza. Pero hasta en la órbita del genial granadino y de personaje tan suspecto como Barahona de Soto, un Gregorio Silvestre, al final de la vida, cuando revisaba sus escritos para la imprenta, desbrozó de buena parte de los agudos la temprana Fábula de Narciso:<sup>412</sup> y ni uno retumba <sup>234</sup>en ningún otro lugar de sus opera omnia a la italiana, cuya más antigua muestra hoy conocida se publicó ya impecable y precisamente en 1554.

A la vista está, en la segunda mitad del siglo, el resultado de operaciones como la realizada por Silvestre o de evoluciones como la sufrida por Quirós. Pero ¿en cuántos casos la pérdida de las redacciones originarias y la falta de subsidios cronológicos no nos impedirán contemplar escaramuzas semejantes en la campaña contra el oxítono? Las Varias poesías de Hernando de Acuña, por ejemplo, salieron póstumas, en un espléndido desorden, y rara vez se prestan a una datación segura por referencias externas. En esa selva confusa llama la atención descubrir que los escasos agudos del volumen se acumulan en un grupo de piezas cercanas o contiguas,<sup>413</sup> una de ellas compuesta «en prisión de franceses», vale decir, en 1544. Hay razones para situar las restantes en un momento próximo, en la medida en que se insertan en ciclos líricos de fechación relativamente poco dudosa (desde luego, antes de la vuelta a España en 1558). Con todo, en la perspectiva del presente artículo, la comparación con los centenares de intachables hendecasílabos de las obras de madurez

-en particular, las trabajadas fábulas mitológicas- basta para inclinarnos a poner los poemas reos de oxitonía en un estadio bastante precoz del itinerario de Acuña. El vallisoletano don Hernando murió en 1580, en Granada, en un ambiente algo remolón en prescindir enteramente del verso agudo. En ese mismo año, sin embargo, las Anotaciones de Herrera consagraban el gustoso acatamiento de la mejor poesía andaluza -en línea con Cetina- al melindre que, apenas mediado el Quinientos, irrumpía como novedad imperiosa en tierras de Castilla.

235

### III

#### Sobre rimas y razones

Todo cuanto precede es bastante obvio. Claro está que al adoptarse el hendecasílabo y el heptasílabo cabía la duda sobre si seguir la norma predominante en Italia o bien si aceptar la rima aguda con la misma libertad que en el dodecasílabo y el octosílabo indígenas;<sup>414</sup> y, pues se optó por la primera posibilidad, claro está que hubo de darse un período de transición (sorprendentemente bien delimitado, eso sí), con anécdotas similares a las recién contadas. Menos obvio es por qué en un cierto momento<sup>415</sup> se ganó la convicción de que cumplía rechazar el oxítono en los metros de raigambre toscana y por qué tal creencia quedó luego asentada con tanta firmeza. Vaya por delante que no dispongo aquí de espacio para intentar una explicación medianamente satisfactoria, si no completa y suficiente. El destierro del verso agudo -como cualquier otro fenómeno literario de alguna enjundia- tiene razones estrictamente formales, intrínsecas; razones intelectuales, relativas al lugar de la poesía en el panorama cultural de la época; y (numero deus impare gaudet) razones convencionales, de gremio y de oficio, concernientes a la dinámica interna de la tradición, a la serie de autores, obras y lectores implicados dialécticamente <sup>236</sup>en el proceso. Dilucidar el destierro en cuestión pediría hurgar en el sistema entero -poética e historia- de la institución literaria en el Renacimiento español. No puede ser. Pero, establecidos unos cuantos datos que quizá en otra ocasión se dejarán aprovechar mejor y más plenamente, parece obligatorio sugerir ya un par o tres de vías para interpretarlos.

Nuestro testigo principal, Hozes, no aduce otro motivo del veto a los agudos que la «demasiada curiosidad» en imitar «también en esto» el hábito «que casi siempre se guarda en el thoscano». Oportuna precisión: «casi siempre...». De Dante a Ariosto, pasando por Petrarca o Sannazaro, la costumbre italiana había sido evitar las consonancias oxítonas, mas no en los términos absolutos y universales que pretendían «tantos» coetáneos de Hozes.<sup>416</sup> Si fisgamos fuera del firmamento de los grandes nombres,

descubriremos, por caso, que Antonio da Tempo, en su madrugadora Summa de 1332, sacaba a colación sin mayor empacho dos especies «mutorum... sonetorum», según los agudos finales fueran «monosyllabi» o «polysyllabi»; o que Berni y otros herejotes admirados (¡naturalmente!) por don Diego de Mendoza ni siquiera tenían que ponerse especialmente burlones para menudear los tronchi.<sup>417</sup> El criterio seguro, no obstante, por encima de toda sospecha de rusticidad primitiva, extravagancia o dialectalismo, lo brindaban las Prose della volgar lingua. Ahí, en el corazón mismo de la ortodoxia, se subrayaba que la «giacitura» por excelencia era la llana: ni chillona ni monótona, sino «temperata», discreta y dúctil, presta a ser moldeada por las vocales y las consonantes; pero el <sup>237</sup>Bembo no descuidaba que las «ponderose» cadencias agudas, «ancora che di loro natura elle molto più acconcie sieno a levar profitto che a darne, nondimeno alcuna volta nella loro stagione usate» (como en Petrarca), podían perfectamente enriquecer el discurso poético.<sup>418</sup>

Con justicia, pues, estimaba Hozes «demasiada curiosidad» la prohibición implacable del oxítono, y tanto más cuanto que iba acompañada de la imposición -superflua para el toscano, disparatada en español- de «fenecer todos los versos en vocal».<sup>419</sup> El carácter extremo de semejante precepto parece denunciar que las nuevas orientaciones venían menos de Italia que de los italianizantes de última hora.<sup>420</sup> Los imitadores siempre han tendido a exagerar las pautas -reales o supuestas- de los modelos; siempre ha sido temible el celo de los conversos. Al afianzarse en España los moldes italianos, el campo quedaba abonado para que brotaran puristas e intransigentes; asimilada la aportación de los petrarquistas tempranos, no podían faltar los sabidillos dispuestos a superarla con más papismo que el Papa. Los comentarios de Hozes sobre el descrédito de las formas castellanas y sobre «la opinión de tantos como los que el día de oy son de voto que al pie de la letra se imite... la manera del verso italiano», las «objecciones... assí de doctos como de indoctos» que asustaban a Hernández de Velasco, apuntan al mismo ambiente de «escrupulosos» <sup>238</sup> denostados por Sánchez de Lima al aludir -precisamente- a la controvertida licitud de los agudos.<sup>421</sup> Entre esa calaña de aficionados intolerantes, la interdicción debió de pronunciarse más notoria y resueltamente que en cualquier otro ámbito, para propagarse por las tertulias de las dos cortes -Valladolid y Toledo- con la rapidez y la fuerza inapelable de las modas: resulta bien comprensible, pues, que en 1550 Hozes no hallara nada reprochable en los oxítonos y que en 1552 no tuviera más remedio, a disgusto, que eliminarlos refundiendo Los Triumphos de arriba a abajo. Que por entonces la hostilidad a la rima aguda se declarara como una moda no quiere decir que se limitara a serlo, que se redujera a la pura afectación de exacerbar un uso toscano: la moda perduró porque se apoyaba en bases hartamente estables y porque fue asumida en tanto una especie de conciencia histórica. Censurando «los versos troncados o mancos... puestos a caso» en la Canción segunda, Herrera los perdonaba «porque Garcilaso no halló en su tiempo tanto conocimiento de artificio poético, que su ingenio lo levantó a mayor grandeza y espíritu que lo que se podía esperar en aquella sazón» (vid. n. 423). Ciertamente hay fundamentos objetivos para considerar de pobre «artificio» los finales «troncados»: frente al caudal

y la variedad de las consonancias graves, las oxítonas son pocas y obvias, monótonas como salidas mayormente de las mismas categorías lingüísticas, triviales como acuñadas por los mismos procedimientos morfológicos; «fáciles», vaya, según fallaba Soto de Rojas.<sup>422</sup> Herrera y los suyos tenían escasísimos asideros relativamente sólidos para creerse por encima de Garcilaso, y los agudos del toledano les venían al pelo para entretener esa loca ilusión: se les antojaban una prueba segura de haber ellos superado las deficiencias formales aún no reconocidas «en aquella sazón» de Garcilaso. Para Herrera (y Aristóteles), por otro lado, el pecado máximo ocurre «cuando no se acierta en la razón del arte poética». A nuestro propósito,

239cuando los versos mudan la propia cantidad, que o son menores una sílaba o mayores otra, si no muestran con la novedad y alteración del número y composición algún espíritu y significación de lo que tratan, son dignos de reprehensión.<sup>423</sup>

Así, los versos «mancos» de Garcilaso -«no... de algún efeto, antes... puestos a caso»- no sólo revelan falta de «artificio», una medida de primitivismo técnico, sino un entendimiento imperfecto del «arte», de la teoría literaria. Hemos llegados a la «edad de la crítica», dentro de la andadura propiamente renacentista de la poesía española. Es patente que los contemporáneos de Herrera habían ganado maestría y doctrina respecto a los contemporáneos de Garcilaso. Pero, de cualquier manera, el destierro del agudo les servía para afirmarse a sí mismos históricamente como vanguardia renovadora y, al par, culminación de «artificio» y «arte»; para construir una literatura mucho más cimentada en «la razón», y hasta con veleidad de ciencia, frente a la intuición y los tanteos de las generaciones anteriores.<sup>424</sup>

En esa ‘edad de la crítica’ (cuyo emblema podría verse en los comentarios a Garcilaso, ya divorciado de Boscán, y donde los grandes protagonistas son Herrera y fray Luis), «la razón del arte poética» se orientó resueltamente por los caminos del clasicismo. Boscán no dudaba que la métrica italiana era especialmente «capaz... para ayuntarse con cualquier estilo de los que hallamos entre los autores antiguos aprovados».<sup>425</sup> Al principio, sin embargo, el italianismo estuvo 240lejos de ser siempre un clasicismo. El propio Garcilaso tardó en franquear la distancia que separaba el soneto y la canción petrarquistas de los géneros y modos de estricta observancia grecolatina. Cosa similar, a más largo plazo, le sucedió al conjunto de la poesía española del Quinientos (vid. n. 415). Pues no bastaba menudear los asuntos mitológicos ni otros motivos con sabor a Antigüedad. El «nuevo estilo» que fray Luis inculcaba a Grial,<sup>426</sup> y Herrera definía en las Anotaciones no se contentaba con temas y tonos: aspiraba esencialmente a elaborar una poesía romance moldeada sobre los recursos más sutiles de la poesía clásica, a apropiarse la estructura del verso y del poema antiguos. Y Sevilla y Salamanca juzgaban concordes que esa imitación afiligranada de la golden Latin artistry abría horizontes inéditos, más allá del mero italianismo del pasado reciente.<sup>427</sup> Tal era la perspectiva de Herrera al sentenciar que

los versos agudos han una cierta semejanza con los hexámetros que tienen en la quinta región un pie espondeo.<sup>428</sup>

Pareja observación no nace sencillamente de equiparar el hendecasílabo al hexámetro en cuanto metro heroico, vehículo de contenidos nobles: Herrera tenía en la cabeza el ideal de un verso castellano construido con leyes análogas a las del clásico, y con idéntico primor. Boscán ya había acotado que

los hendecasyllabos, de los cuales tanta fiesta han hecho los latinos, llevan casi la misma arte y son los mismos [que nuestro verso], en quanto la diferencia de las lenguas lo sufre.<sup>429</sup>

241

Unos decenios después, los autores de mayor categoría apuraron y refinaron el parangón, con planteamientos mortales para la rima oxítónica. Pues si Herrera la daba por tan excepcional -de ser tolerada- como un espondeo en el quinto pie del hexámetro, a todos resultaría evidente que, falto el latín de voces agudas, el hexámetro equivalente al hendecasílabo con acento final había de ser el acabado en monosílabo: y nadie ignoraba que «monosyllabon in fine vitiosum est».<sup>430</sup>

La inexistencia de polisílabos agudos en latín (aparte contadas anomalías) fue causa importante para la proscripción del verso oxítono.<sup>431</sup> «I latini -realzaba Ruscelli, al reflexionar sobre la materia- con questa maniera dell'accento in ultima non vollero giammai finire alcuno» (cf. n. 424).

Aun más: los agudos romances se sentían como «diciones bárbaras o cortadas del latín».<sup>432</sup> La campaña de Nebrija -fonetista egregio- en favor de una prosodia rigurosamente clásica tuvo un éxito perdurable entre los doctos, y para gentes que pronunciaban Orion llano e ímpio esdrújulo<sup>433</sup> los agudos arrastraron connotaciones negativas: eran palabras corruptas, contagiadas de la tosquedad gótica («Tunc populus didicit, pro, barbara verba latinus, / tunc Scythicas voces Teutonicosque sonos...»),<sup>434</sup> acunadas en los malos siglos en que dómines siniestros intentaron «accentu barbaro dictiones latinas efferare» propagando los oxítonos neciamente...<sup>435</sup> Los agudos, en suma, eran 'medievales'.

242

Al achacar a la contaminación del vernáculo los «errores» acentuales introducidos en el latín «clade Gothorum atque Hunorum», Arias Barbosa echaba en falta en la poesía vulgar las exquisiteces formales que eran el encanto del verso clásico (las exquisiteces que un fray Luis o un Herrera se empeñaron en adaptar) y no reconocía en ella otros principios que la cuenta silábica y el despreciable procedimiento de la rima.<sup>436</sup> Porque el clasicismo se mostraba receloso o enemigo de la rima. Nebrija se autorizaba en el mismísimo Aristóteles para condenarla como «ierro», ofensa «a las orejas», fuente de «hastío» y de distorsión.<sup>437</sup> Ciertos contertulios de Boscán

se quexavan que en las trobas desta arte [a la italiana] los consonantes no andavan tan descubiertos ni sonavan tanto como en las

castellanas. Otros dezían que este verso no sabían si era verso o si era prosa.

Pero quienes a lo largo del siglo XVI se criaron a pechos de los studia humanitatis atendían a criterios diametralmente opuestos: «la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa», en «dezir alta y grandiosamente, con sencillez y claridad..., como si fuese en prosa..., que no hay... tal verso como el que parece prosa».438 Las consecuencias de ese ideal de naturalidad están patentes 243en los detalles menudos de la textura verbal: desde la predilección por el yambo, teóricamente más afín al ritmo del habla,439 hasta el desapego por las «voces similiter cadentes». Pues, incluso cuando no se pretendía suprimirla, fue corriente el designio de atenuar la rima, subrayando en el verso otros factores más delicados y más ilustres: «pedum accidentia, sublaciones, positiones, tempora...».

Entre los poetas de alguna altura (don José Manuel Blecua lo ha ilustrado magistralmente en Herrera),440 el hendecasílabo, en especial, se concibió como una figura métrica de entidad cabal, con enjundia y relieve autónomos, dispuesta a no dejarse gobernar por el recurso plebeyo de la consonancia, sino a utilizarla, si acaso, como discreto acompañamiento de fondo a la música del verso en sí mismo. Semejante planteamiento venía favorecido por la historia italiana y el carácter intrínseco del hendecasílabo (cuya marcha, necesariamente más despaciosa que en el octosílabo y en los hemistiquios de arte mayor, o se rompe con las punzadas oxítonas o tiende a difuminar la rima) y, por otro lado, se consolidó en el contraste con los gustos tradicionales.441

244Que ¿quién ha de responder a hombres que no se mueven sino al son de los consonantes? ¿Y quién se ha de poner en pláticas con gente que no sabe qué cosa es verso, sino aquel que calçado y vestido con el consonante os entra de un golpe por el un oído y os sale por el otro?

Boscán, desde luego, apenas se molestaba en respuestas y pláticas tales. Pero bien pudo contestar, con Ambrosio de Morales, que «las palabras» y las formas métricas mejores han de ser las que «cojan los oídos con más suavidad».442 En esas circunstancias, claro está que la rima aguda, por más prominente, había de resultar también más reprehensible e ir quedando orillada en el camino de perfección de los metros toscanos.

No nos las hemos simplemente con la confrontación de dos nociones del ‘verso’: el oxítono anduvo de por medio en el debate (con frecuencia tácito) entre dos modos distintos de comprender la ‘poesía’ y situarla en las coordenadas culturales de la época. La doctrina más vigente todavía en 1526 separaba lengua y poesía, experiencia y arte, público de iniciados y grey de profanos, casi en la misma medida en que la doctrina renacentista quería conciliarlos. Fernando Lázaro ha diagnosticado admirablemente la oposición «entre dos poéticas: una que exalta la norma métrica sobre la

lingüística, y otra que las pone en armonía».443 Divorcio análogo ocurre a otros propósitos fundamentales. Limitemos la cata a un dominio en el que Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso fácilmente cumplirían una función similar a la del Cancionero general (1511) y familia: la lírica amorosa. Ahí, los trovadores ahijados por Hernando del Castillo se aplican a derivar444 infinitamente un puñado de elementos, a manosear un repertorio mínimo: los temas se encierran en un vallado de conceptos puros, evocados en una jerga técnica y encadenados con la sintaxis de la lógica. El ars combinatoria de Garcilaso es inmensamente más rica: se abre a multiplicidad de horizontes, en registros lingüísticos cada vez más varios y diáfanos, con la articulación del sentimiento y el suelto fluir de los pensamientos.

Pero no nos metamos en dibujos de retablo. Pruebas al canto. Un excelente estudio de Keith Whinnom ha mostrado que de los 297 245 substantivos diferentes documentados en las canciones gratas a Castillo, no sólo 51 explican 1.142 de las 1.630 apariciones del substantivo, sino aun que «25 dan razón de más de la mitad (882) del número total (1.630) de substantivos»: vida, mal, dolor, muerte, amor, pena, razón, pasión, gloria, esperança, corazón, fe, ventura, alma, desseo, plazer, tormento, bien, remedio, memoria, temor, tristura / tristeza, morir, causa y pensamiento.445 Tomemos las concordancias de Garcilaso, para construir la lista gemela: los 25 substantivos más frecuentes son mal, vida, parte, mano, muerte, ojos, alma, dolor, bien, agua, amor, tierra, cielo, día, cosa, fuerza, tiempo, sol, viento, cuerpo, llanto, camino, corazón, lágrimas y razón.446 A grandes rasgos, las conclusiones son inmediatas: la poesía arquetípica del Cancionero general «está limitada conceptualmente a abstracciones, y en especial hay pocos términos concretos».447 Los términos concretos, en cambio, vencen a los abstractos en Garcilaso: con singular presencia de la naturaleza (agua, tierra, viento y cielo, sol: los cuatro elementos), con emociones hechas sensibles antes que transpuestas a quintaesencias. Otra lección del cotejo: de los 25 substantivos predilectos, en el Cancionero, once son agudos (y hay dos series de tres consonancias, en -or y en -ón); en Garcilaso, los oxítonos no pasan de seis (y las dos series paralelas son de sólo dos miembros). El vocabulario característico del Cancionero, pues, es abstracto y oxítono;448 el más propio de Garcilaso, concreto y paroxítono. El primer dato contribuye a iluminar el segundo, por cuanto nos atañe: las palabras oxítonas (y las abstractas son notoriamente proclives a ese acento) tenían un sambenito colgando en el templo de las musas. Si en la conciencia lingüística de los doctos sonaban a bárbaras, la memoria literaria 246&#8594; de los innovadores las rechazaría como ranciedad cancioneril. Unas cuantas resultaron lisa y llanamente intolerables para Garcilaso (jamás emplea pasión).449 Otras, si apareadas,450 remitirían tan derechamente al universo de discurso del Cancionero general (el «de la multitud de los consonantes»),451 que romperían todo el encanto del nuevo mundo descubierto por los hombres venidos de Italia: ya por eso sólo convendría evitarlas en rima, con las restantes de la misma calaña. El universo mundo de cada una de esas dos líricas, desde luego, no es meramente el territorio ocupado por los poetas. Ninguna de las dos es una isla, sino región de un continente intelectual donde existen países

hegemónicos cuyos modales y modelos se difunden por las provincias. Las canciones del General se me antojan hermanas pobres de la quaestio favorita del nominalismo coetáneo y prestigiada, por ende, como paradigma de la ciencia. Hablo de la quaestio concentrada en desentrañar un problema minúsculo, con un léxico parvo y especializado en perpetuo proceso de contraposición y derivación, hasta agotar las posibilidades de cada término, bajo la tiranía de la pauta lógica que subrayan las inevitables conjunciones (quoniam, postquam, cum, sed contra...).<sup>452</sup> Las canciones de marras son también el reino de las «quiditates transeuntes per latera puncti»: como la quaestio nominalista, y verosímilmente según el dechado de la propia quaestio, reflejan la tradición de un saber reservado a círculos de cómplices y elegidos. Es el linaje de saber cerrado en sí mismo (en los salones, en la «sombra y tinieblas 247escolásticas») que los humanistas combatieron enfrentándole otro que mirara «por el bien público y ornamento de nuestra España», cimentados en «el conocimiento de la lengua»: no una jerigonza arbitraria e inaccesible, sino la lengua a todos cristalina, como brotada del uso y filtrada en el tamiz de los supremos escritores («ex doctissimorum virorum usu atque auctoritate»).<sup>453</sup> Por supuesto, tampoco los humanistas se privaban de alardes conceptuosos y de razones alambicadas, pero aun entonces gustaban de discurrir sobre un fondo de realidad concreta, fieles al genio del latín (y del romance), con la duplex copia verborum ac rerum, con la ductibilidad de la mejor retórica antigua. Por los cauces de las litterae humaniores, en suma, sendas de civilidad y comunicación: no las «rixosae quae in scholis ad gutur usque raucum agitantur», antes bien las letras «quae placidius instituunt..., cum prudentiam ac sermonis nitidi gratiam tradant, quibus in rebus exercere se patricius prae ceteris debet». <sup>454</sup> En tono y contenido, así, la lírica cancioneril fue a la poesía de Garcilaso como la quaestio escolástica a los géneros filosóficos del humanismo: la carta, el diálogo, la oratio, el ensayo...<sup>455</sup> La rima oxítona, principalmente en substantivos abstractos, era factor notorio de la estricta formalización que emparentaba el Cancionero general con las colecciones de sophismata, obligaciones o insolubilia. Estaba connotada peyorativamente, parecía marca nefasta. Cuando el italianismo quiso ser clasicismo, rehuyó en el verso agudo -también- un emblema de toda la cultura caduca.

248

«El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», en Homenaje a José Manuel Blecua, Gredos, Madrid, 1983, pp. 525-551.

La descripción del proceso que llevó al abandono de la rima aguda en los metros italianos ha sido, creo, generalmente aceptada en los términos en que la presenté, y así se refleja en buen número de ediciones y monografías. De éstas es buen índice la serie publicada en Sevilla por el grupo P.A.S.O. bajo la dirección de B. López Bueno: La silva, 1991, pp. 19-56 (J. Montero y P. Ruiz); La oda, pp. 214-247 (J. Montero); Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera, Sevilla, 1997, pp. 279-296 (F. J. Martínez Ruiz), 135-156 (Á. Estévez Molinero), etc. Entre otras, recuerdo también ahora las siguientes: -A. Blecua, «El entorno poético de fray

Luis», en Fray Luis de León (Academia Literaria Renacentista, I), Salamanca, 1981, pp. 76-99, y «Estando el sol echándome sus rayos». Sobre unas octavas atribuidas a San Juan de la Cruz», *Hommage à Robert Jammes*, Tolosa de Francia, 1994, vol. I, pp. 59-73. -C. Clavería, ed., Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, 1999. -A. J. Cruz, *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam-Filadelfia, 1988. -C. Cuevas, ed., *Fray Luis de León, Poesías completas*, Madrid, 1998. -J. I. Díez Fernández, ed., *Diego Hurtado de Mendoza, Poesía completa*, Barcelona, 1989. -A. Gargano, *Fonti, miti, topoi. Cinque studi su Garcilaso*, Nápoles, 1989. -R. Lapesa, *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, 1985. -M. P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, 1987, e *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, 1990. -J. Montero, *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas*, Sevilla, 1987. -B. Morros, ed., *Garcilaso de la Vega, Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, 1995, y *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI*, Barcelona, 1998.

Menos parece haberse atendido a la nota final «Sobre rimas y razones», que era en realidad la razón para estudiar la rima; y echo en falta más exploraciones de la lírica de la época con algunas de las perspectivas cuando menos formales que ahí indico o de las muchísimas que abre el espléndido libro de María José Vega *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento*, Madrid, 1992. Queda asimismo por seguir con detalle la posterior vigencia del destierro en la poesía española, y en especial en los variados avatares del neoclasicismo, desde I. de Luzán, *La poética*, ed. R. P. Sebold, Barcelona, 1977, pp. 354-365, 380, hasta los animadores de la revista *Garcilaso*: «Cuando leí un soneto con versos agudos, [José Antonio Primo de Rivera] me hizo observar que ese acento -empleado por los modernistas- corrompía el ritmo del endecasílabo, que era muy delicado» (Dionisio Ridruejo, *Casi unas memorias*, Barcelona, 1976, p. 53). Véase también J. Gil de Biedma: *conversaciones*, ed. J. Pérez Escohotado, Barcelona, 2002, p. 120.

Otras adiciones. A la n. 387. Vid. asimismo B. Morros, ed. cit., pp. 312-313, 406-407.

A la n. 389. Para las *Anotaciones* debe usarse hoy, con preferencia a cualquier otra edición, el facsímil con admirable estudio tipográfico de Juan Montero, Sevilla, 1998; y para el Prete Jacopín, su libro de 1987 citado arriba.

A la n. 414. La tesis de Vicente Beltrán ha desembocado en dos importantes libros: *La canción de amor en el otoño de la Edad Media* y *El estilo de la lírica cortés*. Para una metodología del análisis literario, Barcelona, Barcelona, 1988 y 1990, respectivamente.

A la n. 424. Ahora debe recurrirse siempre al gran tratado de Aldo Menichetti: *Mettrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padua, 1993, en especial pp. 557-566, donde también se hace cargo del caso español.

A la n. 437. Sobre las ideas literarias de Nebrija, véase por el momento

«De Nebrija a la Academia», en *The Fairest Flower. The Emergence of Linguistic National Consciousness in Renaissance Europe*, Florencia, 1985, pp. 133-138, o su extracto en *Historia y crítica de la literatura española*, II/2, Barcelona, 1991, pp. 36-43.

A la n. 452. F. Lázaro Carreter, «La estrofa en el arte real», *Homenaje a José Manuel Blecua*, Gredos, Madrid, 1983, pp. 325-336.

A la n. 454. «*Laudes litterarum...*» se ha refundido como apéndice a *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo)*, nueva edición, Barcelona, 2002.

[250] [251]

- IX -

«Metafísico estáis» (y el sentido de los clásicos)

«En un lugar de la Mancha» es frase que buena parte de los españoles lleva hoy en la memoria y reconoce como primera del Quijote. No pasarán de un puñado, en cambio, quienes adviertan que lugar no significa ahí ‘sitio’ o ‘paraje’, sino ‘localidad’, y, más precisamente, ‘población pequeña, menor que villa y mayor que aldea’, dentro de un orden jerárquico bien establecido, en la concreta gradación que habría permitido a Sancho «averiguar si era ínsula, ciudad, villa o lugar la que gobernaba» (II, 54, fol. 205v).<sup>456</sup> La voz responde, pues, a la tercera y la cuarta acepción, no a la segunda, de la Real Academia Española (desde el *Diccionario de Autoridades*), exactamente igual, pongamos, que cuando el narrador del *Persiles* evoca «un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo» (III, 10, fol. 155v).

Al imprescindible Rodríguez Marín se le antojó que la frase en cuestión era reminiscencia de una ensalada del *Romancero general*: «Un lencero portugués, / recién venido a Castilla, / más valiente que Roldán / y más galán que Macías, / en un lugar de la Mancha, / que no le saldrá en su vida, / se enamoró muy de espacio / de una bella casadilla...». No cabe dar crédito ni a don Francisco ni al general asentimiento de los cervantistas. Ni siquiera «por caso de cerebración inconsciente» se comprende que a Cervantes se le vinieran a la cabeza unas palabras mondas (aún) de cualquier singularidad, producto imperceptible de la combinatoria más trivial del idioma. De ningún modo podía contar tampoco con que nadie las identificara como una cita, porque la tal ensalada no tuvo mayor popularidad, y el verso era demasiado anodino para que el común de los lectores, incluidos los más entusiastas del *Romancero general*, captara <sup>252</sup>la presunta alusión.<sup>457</sup> Obraremos cuerdamente si archivamos la propuesta.

Al revés que el octosílabo de marras en 1605, el comienzo del relato y no pocos otros retazos del Quijote sí forman parte del español de nuestros

días.<sup>458</sup> No ya simplemente del repertorio de datos, ideas e imágenes que le es anejo, no ya de la cultura o ‘enciclopedia’ que acompaña a una inmensa proporción de quienes lo hablan, sin necesidad de haber leído nunca a Cervantes, sino de la lengua propiamente dicha, de la compleja realidad de la lengua como conjunto de palabras y hechos, estructuras y saberes: a idéntico título, pues, que un refrán, un modismo o cualquier locución equiparable que tienda a ser siempre reproducida en los mismos términos o deba transparentarse por detrás de otros.

La entrada de la obra literaria en el dominio público paga a menudo la gabela de una distorsión sin remedio. En el marco de la lengua, la frase En un lugar de la Mancha (o, en los últimos años, de La Mancha) repite la letra pero no el espíritu de la frase «En un lugar de la Mancha» en el marco del Ingenioso hidalgo. Otras expresiones del mismo origen se atienen al espíritu mientras falsean la letra. El vocabulario académico recoge desfacedor de entuertos (dizque «familiar e irónico» por ‘deshacedor de agravios’),<sup>459</sup> y prosista tan por encima de sospecha como Unamuno no muestra ningún reparo en escribir que Schopenhauer «buscaba ... vengar un entuerto».<sup>460</sup> Claro es que ni entuerto como ‘agravio’ ni el manoseadísimo giro aparecen jamás en la pluma de Cervantes: desde el soneto «De Solisdán...» (I, fol. ¶¶8), el 253remedo arcaizante que se oye en el mundo de don Quijote es desfacer y sobre todo, naturalmente, enderezar tuertos.<sup>461</sup> No podía ser de otra manera, porque antes del siglo XVIII la forma entuertos, no recogida en Covarrubias ni en Autoridades ni en su heredero de 1780, sólo se documenta con el valor de ‘dolores de vientre que suelen sobrevenir a las mujeres poco después de haber parido’.<sup>462</sup> Pero también es verdad que la conversión de tuertos en entuertos no altera sensiblemente el alcance de la acuñación,<sup>463</sup> que trasiega con acierto a la vida diaria un rasgo notable del Quijote.

254

La tercera posibilidad relevante es que en el camino del uno a la otra acaben maltrechos tanto la letra como el espíritu de la novela. «Con la iglesia hemos dado» no pasa en el Ingenioso caballero (II, 9, fol. 30v) de una constatación sanchopancesca de don Quijote, viajero extraviado en una noche del Toboso espetada de ladridos, rebuznos, gruñir de puercos y maullar de gatos. En la lengua moderna, Con la Iglesia hemos topado se dice cuando con quien topamos (y no sencillamente damos) es con los muros más humanos que divinos de los ministros del Señor in hac lacrimarum valle o con las conveniencias y las exigencias de cualquier otra institución o potestad. Es, con todo, una legítima aplicación metafórica (y metonímica), y peca de severo el insigne patólogo C. J. Cella prescribiendo «baños de asiento con coca-cola light» a algunos afectos del síndrome de «topaditis».<sup>464</sup> La distorsión formal resulta asimismo ligera y bien inteligible, porque la idea de ‘encontronazo y golpe’ aneja al nuevo contenido semántico es primaria en topar(se) y circunstancial en dar(se), al par que el cambio en el participio consigue las ocho sílabas de regla en las parecias.<sup>465</sup> El 255único aspecto delicado del trasvase entre el libro y la lengua se nos ofrece cuando, según ocurre a cada paso, leemos el capítulo noveno de la Segunda parte llevando a cuentas el valor usual de la frase en el español contemporáneo.

En él, como fuere, bien claro está que la letra de Cervantes suena a veces

sin el espíritu, el espíritu sopla sin la letra o aun sucede que ninguno de los dos se respeta y, no obstante, el Quijote sigue en el trasfondo de una locución o sintagma lexicalizado. No voy a extender la tipología ni el recuento. «Molinos de viento», «la razón de la sinrazón», «cual no digan dueñas», «pobre pero honrado»... nos darían tela cortada para rato. Queden los casos indicados como simples puntos de referencia para examinar con menos prisas una de las reverberaciones cervantinas más asendereadas y peor entendidas. Está en los preliminares al Ingenioso hidalgo (fol. ¶¶8v), en el espléndido «Diálogo entre Babiaca y Rocinante», cuando el corcel pontifica: «Metafísico estáis», y puntualiza el jamelgo: «Es que no como».

No hay hispanohablante de mínima lectura a quien el endecasílabo no sea familiar, pero no sé que haya merecido la atención de ningún filólogo. Los editores del Quijote, que no suelen serlo, vuelan sobre el pasaje sin dedicarle ni atisbos de una glosa. Sólo el bueno de Vicente Gaos lo anota haciendo suya la reflexión de Madariaga que después copiaremos y enviando al lector a cierto artículo de Leopoldo Eulogio Palacios, precisamente en el ABC (Madrid, 18 de abril de 1961), sobre «Hambre y metafísica». El escolio, en su misma precariedad, hace justicia a la situación. Para intentar corregirla, volvamos al contexto:

## Diálogo entre Babiaca y Rocinante

### Soneto

B. ¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?  
R. Porque nunca se come, y se trabaja.  
B. Pues ¿qué es de la cebada y de la paja?  
R. No me deja mi amo ni un bocado.  
B. Andá, señor, que estáis muy mal criado,  
pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.  
256&#8594;  
R. Asno se es de la cuna a la mortaja.  
¿Quereislo ver? Miraldo enamorado.  
B. ¿Es necedad amar? R. No es gran prudencia.  
B. Metafísico estáis. R. Es que no como.  
B. Quejaos del escudero. R. No es bastante.  
¿Cómo me he de quejar en mi dolencia,  
si el amo y escudero o mayordomo  
son tan rocines como Rocinante?

Realcemos antes de nada que el «Metafísico estáis» de Babieca no constituye primariamente un comentario a la observación que acaba de lanzar Rocinante: aun manteniendo la mínima ilación, no enlaza tanto con ella cuanto abre un nuevo capitulillo volviendo al punto de partida y al leitmotiv del poema. L. E. Palacios presume que el caballo de don Quijote «se pone metafísico discurriendo sobre el amor, y ante el frenesí de los enamorados deja caer su sentencioso dicho». El maestro Correas atestigua que en ocasiones se musitaba «Es cosa muy metafísica» ante alguna «muy oscura de entender». Pero convengamos en que el aserto ‘amar no es gran prudencia’ está a cien lenguas de «aquellos metafísicos concetos» propios «de los que cantan la hermosura / o el rigor de sus ninfas en sonetos», a cien leguas de los «metafísicos secretos» que «tiene el amor».466 Hacia agosto de 1604, cuando debió de componerse el «Diálogo», a nadie se le ocurriría allegar una declaración tan elemental al «estilo galán y metafísico» que entonces retoñaba,467 para desgracia de la literatura española.

Con la concatenación que presuponen Palacios y, por defecto, la generalidad del cervantismo, la apostilla de Babieca podría sustituirse grosso modo por otra expresión más frecuente y que sin duda se trasluce por debajo. Cuando Sancho asevera «que esta que llaman Fortuna es una mujer borracha y antojadiza», don Quijote salta admirado y guasón: «Muy filósofo estás, Sancho..., muy a lo discreto hablas» (II, 56, fol. 254). Cuando un personaje del Persiles asegura que 257«entre los ricos y los pobres no puede haber amistad duradera», otro le corta decidido: «Filósofo estás, Clodio...» (II, 5, fol. 71).468 Es un modo de decir que Sancho y Clodio, entrando en «razones de filosofía», como tal vez los pastores de La Galatea, «se levantan a más que a tratar cosas del campo» o acordes con «su acostumbrada llaneza» (Prólogo, fol. ¶7).

Pero Rocinante no se ha encumbrado ni un palmo, y si remplazáramos «metafísico» por filósofo la elegante agudeza cervantina se nos escaparía irremisiblemente, porque «metafísico» no es aquí solamente una variedad o una mera ponderación de filósofo,469 sino que tiene una entidad intransferible. De hecho, en primera instancia, la función de «Metafísico estáis» consiste en reproducir, para al mismo tiempo encarecerlo y dilatarlo, el «estáis ... delgado» del arranque.

La razón es diáfana. Desde la Edad Media, cuando adquirió la fisonomía con que la alcanza Cervantes, la metafísica tuvo siempre a la sutileza como cualidad especialmente distintiva, hasta el extremo de que metafísico y sutil se dieron la mano tan asiduamente, que terminaron poco menos que en sinónimos.470 Don Juan Manuel se disculpaba ya por tratar «cosas non ... muy sotiles, así como si yo -contraponía- fablase de la sciencia de teología o metafísica ... o otras sciencias muy sotiles».471 Desde entonces, los ejemplos castellanos son incontables. Recomienda Bartolomé Leonardo:

258

Ni sutilices mucho con el arte  
las congojas que amor «finezas» llama,  
si esperas en su gusto acreditarle:  
no las describe el que de veras ama

El Padre Arbiol está convencido de que «los maestros de metafísico talento aprovechan poco a sus discípulos, porque con su misma sutileza los confunden», y Jarque se duele de que muchos «van a los sermones en busca de sutilezas metafísicas... y bachillerías».473 Con paciencia, la lista podría prolongarse hasta Martínez de la Rosa («¡Dejad a metafísicos sutiles / la nimia exactitud!»)474 y, de valer la pena, hasta nuestros mismísimos días.

Pero, naturalmente, el sentido primigenio del latín *subtilis* y su descendencia romance es el material, ‘delgado, delicado, tenue’, mientras el intelectual, ‘agudo, perspicaz, ingenioso’, viene sólo en segundo lugar (así, aún, para la Real Academia Española), como acepción derivada. Hoy seguimos repitiendo que tal o cual sujeto despunta de agudo, y reconocemos la polisemia en que se apoya la frase, pero hemos olvidado el valor palpable de sutil. En cambio, cuando don Quijote advierte que los «contrapuntos ... se suelen quebrar de sotiles» (II, 26, fol. 100v), tiene perfecta conciencia de usar el verbo metafóricamente, aprovechando uno de los dos valores -justamente el que en rigor no viene al caso- del adjetivo dilógico.

Juego similar, aunque al cuadrado, ocurre ahora. Puesto que sutil significa ‘delgado’ y metafísico es gemelo de sutil, claro está que cuando Babiéca llama «metafísico» a Rocinante está describiéndolo como ‘delgado’. Es, reitero, una vuelta al punto de partida. Babiéca había preguntado por la causa de un hecho evidente: «¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?». Ya informado, reprochaba al penco que se permitiera «ultrajar», a don Quijote, a la vez que insistía, y con igual disposición sintáctica, en el mismo dato objetivo del principio: «estáis muy mal criado». Insistía, digo, porque es necesario reparar en que la frase no mira sólo a los modales, sino también, accesoriamente, al físico del rocín: «mal criado» es ‘mal educado’ y además ‘mal alimentado, 259mal tratado’ (y por ende en los huesos), de acuerdo con el comunísimo empleo de criar en el sentido de ‘nutrir a un niño’ y ‘cuidar y cebar aves u otros animales’. La formulación paralela da la clave para dilucidar el espinoso «Metafísico estáis» a la luz del cristalino «estáis ... delgado» y el «estáis ... mal criado» un pelo difícil. La prueba del nueve nos la brindan las réplicas asimismo correlativas de Rocinante: «Porque nunca se come...», «Es que no como».

A nadie sorprenderá que el donaire reaparezca y se enmarañe en ingenios enfermizamente apegados al artificio conceptuoso. Cervantes había construido el verso sin echar mano de ninguna noción ni asociación que no fuera de curso corriente, y fiaba el desciframiento de «metafísico» a la correspondencia con el «delgado» que antes había aducido de modo prominente. Gracián nos intriga primero con el recurso insólito a la palabra y únicamente después nos revela su alcance al emparejarla con el (medio) sinónimo que veíamos: «Al paso que el engaño anda metafísico, también la cautela sutil vale a los alcances...».475 Quevedo, en uno de

tantos ejercicios de ensañamiento a cubierto, ahora «A una mujer flaca», deja atrás la simple equivalencia de los dos adjetivos y desplaza uno a favor de la mención expresa del Doctor subtilis, el metafísico y teólogo por excelencia:

... que si va por lo flaco, tenéis voto  
de que sois más sutil que lo fue Escoto.

Años más tarde, probablemente en una época en que bastaba ver «algún rocín flaco» para exclamar «¡Allí va Rocinante!» (II, 3, fol. 12), reincidía en el chiste, a costa de una cabalgadura, sin que tampoco esta vez, como otras mil, supiera resistirse a la tentación de explicar la gracia, no fuera a ser que alguno se quedara sin admirar el caletre del autor:

Iba en Escoto, mi haca,  
a quien tal nombre se puso  
porque se parece al mismo  
en lo sutil y lo agudo.<sup>476</sup>

260

Si «Metafísico estáis» mantiene sólo un ligerísimo nexo con la trivial afirmación recién hecha por Rocinante, y más bien retoma el hilo del primer endecasílabo, para remachar principalmente el sema de ‘escualidez’, sin atender apenas al de ‘sutileza’, el «Es que no como» de la respuesta sí se hace cargo de la doble significación de la palabra, de forma que convierte en piropo el dardo de Babiaca. ‘Cierto’, viene a decir el jamelgo, ‘estoy demacrado’ (sutil, en la acepción física), ‘pero, por ello mismo, también lúcido y perspicaz’ (sutil, en la acepción intelectual). A tal interpretación nos conduce sin sombra de violencia la lengua de la época, con un refrán universalmente sabido («la hambre dicen que el ingenio aguza», rimaba Quevedo)<sup>477</sup> y sustentado e ilustrado por expertos tan conspicuos como Lázaro de Tormes: «Como la necesidad sea tan gran maestra, viéndome con tanta siempre, noche y día estaba pensando la manera que tenía en substentar el vivir; y pienso ... que me era la luz la hambre, pues dicen que el ingenio con ella se avisa, y al contrario con la hartura».<sup>478</sup> Para corroborar que la asociación de ‘hambre’ e ‘ingenio, sutileza’, a través del proverbio (y verosímelmente con vivas reminiscencias del Lazarillo), se le ofrecía a Cervantes con toda naturalidad, nos es suficiente abrir el Viaje del Parnaso (I, 130-133, fol. 3v):

Adiós, hambre sutil de algún hidalgo,  
que por no verme ante tus puertas muerto  
hoy de mi patria y de mí mismo salgo.<sup>479</sup>

Las connotaciones jocosas del verso, sin embargo, no se agotan en la indicada disemia ni en el corolario sobre las virtudes del ayuno. Con hache, como pide la etimología (hékthikós), o sin hache, como siempre 261 se lee en Cervantes, 480 (h)ético ha circulado de antiguo en castellano (y circula aún: tímidamente en la Península, corajudo en América) con la significación de ‘tísico’, ‘demacrado y consumido (como un tuberculoso, como un enfermo)’. «Pasando a caso un religioso muy gordo por donde el [Licenciado Vidriera] estaba, dijo uno de sus oyentes: “De ético no se puede mover el padre”» (fol. 124). Pero supuesto que la voz, inevitablemente, se prestaba a ser interpretada como ético (êthikós), según acabamos de verificar en las Novelas ejemplares (no en balde se habla de «un religioso»), 481 creo preciso inferir que la broma de Babioca tiene todavía un ámbito mayor del que llevamos acotado. ‘Estáis tan sutil, tan delgado’, ha de entender Rocinante, ‘que más que ético se puede decir que estáis metafísico’.

La propuesta quizá pareciera demasiado atrevida, si no contara con el respaldo tajante del Diccionario de Autoridades, donde, tras garantizárenos que «por semejanza se llama [hética] cualquier cosa que está muy flaca y desmedrada», el primer ejemplo que se alega es ni más ni menos que «mula hética». Que el adjetivo, efectivamente, hubo de aplicarse con frecuencia a solípedos escuchimizados se deja comprobar no sólo con otros textos (Pablos de Segovia salió de rey de gallos «en un caballo ético y mustio»), 482 sino con el más autorizado de los testimonios. Pues la única vez que el término se registra en el Quijote es justamente a cuenta de nuestro protagonista: «Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan ético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre...» (I, 9, fol. 33).

262

‘No estáis meramente ético, como suele decirse de las caballerías entecas’, postula por tanto Babioca: ‘vos, Rocinante, ocupáis un grado más alto en la escala de la filosofía, entráis en el terreno de la metafísica, y por buenos motivos, pues, de tan delgado, casi sois ya esencia pura’. La Ratio de los jesuitas y otros programas de estudios jerarquizaban las enseñanzas filosóficas partiendo de la lógica, continuando por la ética y llegando al cabo a la metafísica. Pasara o no por las aulas de la Compañía, el novelista no podía ignorarlo. Pero si un dato hay tan capital cuanto inadvertido en el pensamiento de Cervantes, ése es sin duda el apego por Aristóteles («In rebus alicuius momenti ab Aristotele non recedam»), 483 debía de decirse también él), a quien había leído con atención, recurre a menudo y a todas luces siente como congenial y cercano (habrá que mostrarlo por largo en otra ocasión). Según ello, al poner al metafísico Rocinante por encima del vulgar matalón ético, el escritor pensaría menos en los currículos escolares que en el propio canon aristotélico y en la tradicional valoración de la metafísica como cima especulativa del Estagirita.

No cabía cerrar el círculo con mayor soltura: Rocinante está «metafísico»,

vale decir, 'sutil', por «delgado» (y por «mal criado»), y 'sutil', echándolo a buena parte, porque el hambre aguza el ingenio («Es que no como»); pero, asimismo, está tan, tan 'escuchimizado', que no se queda en ético, antes se alza a «metafísico», a seca abstracción. Tal es el sentido, el encadenamiento de sentidos, que el autor concertó grácilmente en el estupendo endecasílabo. No es, desde luego, el significado que acogió la posteridad. El verso tiene la perfección semántica de un silogismo; no obstante, si se ha puesto en las puertas de la proverbialización es por haberse malentendido como enunciado en apariencia incongruente, pero provisto, eso sí, de una congruencia última. En una perspectiva distinta de la cervantina, la vinculación de 'metafísica' y 'ayuno' es ciertamente para fascinar. «El contraste entre nuestra vocación hacia el más allá, entre nuestra grandeza moral de seres que no morirán nunca, y la condición en que nos hace vivir el cuerpo, con el cuidado principal de llenar la andorga -escribía a nuestro propósito L. E. Palacios-, es una de las fuentes mayores de lo cómico». A primera vista -ha dictaminado la tradición-, la gracia está, por ahí, en que nada tiene que ver el culo con las témporas. 263 Pero, bien mirado -ha seguido diciéndose, avalada por el silencio de los cervantistas-, hay mucha verdad en esa supuesta incoherencia: quien se enmaraña en la teoría, será porque no sabe o no puede habérselas con la práctica. Así, la afirmación de Babiaca, sobre todo, ha entrado en la lengua para ser utilizada chistosamente como una llamada a la realidad, cuando uno se barrunta que la apelación a las ideas sublimes nace de la incapacidad de resolver determinados problemas a ras de tierra o bien busca encubrirlos o soslayarlos. No necesitamos tener presente la revuelta trama de Lo vivo y lo pintado, de Bretón de los Herreros, para presumir por dónde van los tiros cuando Felisa, enmascarada, razona prolijamente cierto dilema (III, 8), y Beatriz, en un aparte, acota:

¡Qué metafísica está!  
Muy fea debe de ser.484

Ni tenemos que extractar sino unas cuantas líneas, para no perdernos un momento vital en el planteamiento, arquetípicamente benaventino, de Buena boda (I, 3):

-... Los hombres, en general, y las mujeres, en particular,  
prefieren ser admiradas por sus defectos a serlo por sus virtudes...  
Y se comprende... ¡La virtud se admira, porque es virtud... donde se  
encuentra, y los defectos sólo donde se ama!  
-¡Metafísico estás!  
-No tengo un cuarto...

O, en fin, en el «Sueño de la evolución», de Marco Fidel Suárez, mientras

oímos a Aníbal Montemar damos por bueno que sobrelleva contento los sinsabores que le ha deparado «la negra afición a los asuntos públicos», porque para él lo importante es «pensar sólo en la patria imperecedera», pero nos quedamos con la mosca detrás de la oreja cuando después comenta Luciano: «Metafísico estás, amigo...».485

264

El Presidente de Colombia divagaba a su aire, sin cortapisa alguna, pero Bretón y don Jacinto se debían al público y sabían que ningún espectador, recordara o no el Quijote, dejaría de reconocer la frase hecha y descifrarla correctamente: como un parapeto frente a las cortinas de humo de la grandilocuencia, como una invitación a volver los ojos al suelo. Es, en efecto, el uso más común de la cita, vuelta ya moneda de todos los bolsillos. Pero el dialoguillo de Babioca y Rocinante suele también salir de labios hispanos, no para denunciar la falta de adecuación entre palabras y hechos, sino, por el contrario, para establecer entre dos datos más o menos dispares una concatenación literal calcada de la que erróneamente se cree hallar en el Quijote. ‘Eso es soltar monsergas, en lugar de coger el toro por los cuernos’, se implicaba en los ejemplos anteriores. ‘Sí, es cierto, el no comer desemboca naturalmente en la metafísica’, viene a concederse otras veces.

Entre los colaboradores de Fresa y chocolate, la buena película de Tomás Gutiérrez Alea (1994), figura un Grupo de creación ROCINANTE-«Metafísico estáis...». Ignoro si quienes lo forman se bautizaron así para insinuar una crítica particular o dar fe de un hecho general: como fuera, es obvio que, alejándose de Cervantes sólo en un discreto desplazamiento, estaban proclamando que entre el ejercicio intelectual y la dura vida del artista (en Cuba o en cualquier parte) existe una relación fatal. En La de los tristes destinos, Santiago Ibero rabia por perder de vista «el horrible matadero» que ha sido Alcolea y vivir con Teresa abdicando «toda ilusión de grandezas políticas y militares» (XXXI, XXXVIII). «¿Atribuyes tu cambiazo al amor, a los espíritus?», inquiera Tarfe.

-Los espíritus son los mensajeros del amor, señor don Manuel... Su misión es propagar la ley de amor en todo el Universo...

-Metafísico estás... ¡Ja, ja, ja!

-Es que el espanto de la guerra civil me ha trastornado...

(XXXI)

‘No es retórica vacía’, podríamos parafrasear ahora (notando o sin notar las referencias cervantinas: el apellido de Tarfe, la mención del amor, el enlace con un Es que...), ‘hay excelentes razones para pensar y hablar como lo hago’.

Cuando nuestro endecasílabo sirve de pauta para proyectar sobre otros dos elementos la conexión que se supone en el original, claro está que normalmente se impone retocarlo. Valga una rápida muestra. Octavio Paz dedica a Eulalio Ferrer y a «La Dulcinea de Marcel 265Duchamp» un airoso soneto cuyo epígrafe reza: «-Metafísica estáis. -Hago striptease». La dama del pintor y del poeta se ha vuelto «inhumano / rigor y

geometría»: en «la mente», en un striptease radical, «mientras más se desviste, más se niega»; «invisible en el cuadro», Aldonza «fue mujer y ya es idea»,<sup>486</sup> metafísica es. En La revolución de julio (XVI), Telesforo del Portillo, alias «Sebo», va tomándole el tiento a las nuevas circunstancias y se arrisca a saludar «a la Reina del mundo, que es la Libertad»:

-Revolucionario estáis, amigo «Sebo» -se sorprende el narrador-.

-Es que no como; es que once reales al día dan poco de sí, excelentísimo señor, y una de dos: o las revoluciones no sirven para nada, o sirven para que el español un poco listo ponga unos garbanzos más en el puchero, y si a mano viene, una pata de gallina...

La perfecta consecuencia entre ‘metafísica’ y striptease, entre ‘revolución’ y olla escasa, es imagen de una trabazón que el texto del Quijote de hecho no tiene.

El pasaje galdosiano, por otra parte, sirve para ponernos sobre aviso de que no podía faltar quien, sumando la incongruencia y la congruencia que habitualmente se le atribuyen, convirtiera la línea que nos ocupa en un espejo tópico de la historia española. Para Madariaga, así, la conjunción de los ingredientes que sabemos, tal como en principio suenan, dota al «verso de una fuerza satírica tan explosiva, que cubre a lo menos dos siglos de toda España». <sup>487</sup> Podemos imaginar en qué pensaba don Salvador: la mística y la picaresca, los absolutos de la teocracia y la bancarrota de la hacienda pública, don Quijote y Sancho...

No me he visto con ánimo de perseguir los posibles rastros del «Metafísico estáis» en otras plumas más o menos proclives, desde unas o desde otras trincheras, a las lucubraciones por ese estilo. <sup>488</sup> Sospecho que habrán sido bastantes, pero por el momento, sin indagación especial, se me viene a la memoria de posguerra un «Discurso 266 sobre la revolución española» pronunciado por José Antonio Primo de Rivera, en mayo de 1935, y cuyo párrafo más aventado durante decenios declaraba: «Nosotros amamos a España porque no nos gusta». Son las insuficiencias, la «ruina» y la «decadencia de nuestra España física de ahora», las que espolean el patriotismo de los falangistas: por ellas, «nosotros amamos a la eterna e incommovible metafísica de España». <sup>489</sup> Esa «metafísica» va ahí demasiado cerca y depende demasiado de las visiones negativas («porque no nos gusta»), de las evocaciones de la miseria y la penuria, para no presumir que está en deuda con el soneto de Babiaca y Rocinante. Leyendo «Apología y petición» (1960) en Moralidades o en Las personas del verbo, podríamos preguntarnos si Jaime Gil de Biedma lo tiene o no lo tiene en mente:

¿Y qué decir de nuestra madre España,  
este país de todos los demonios,  
en donde el mal gobierno, la pobreza  
no son, sin más, pobreza y mal gobierno,  
sino un estado místico del hombre,  
la absolución final de nuestra historia?

El arranque del poema nos previene contra cualquier tentación de traducir dos o diez «siglos de toda España» a una santa alianza de «pobreza» y «estado místico», pero en definitiva nos deja con dudas. El ir y venir de las palabras-rima nos trae después claves más explícitas:

Quiero creer que nuestro mal gobierno  
es un vulgar negocio de los hombres  
y no una metafísica, que España  
debe y puede salir de la pobreza,  
que es tiempo aún para cambiar su historia,  
antes que se la lleven los demonios...

Pero tampoco sería ningún disparate pensar que el venablo se disparaba ahora contra el propio José Antonio (como en «El arquitrabe», de Compañeros de viaje, se lanza contra un correligionario suyo). Sólo 267 cuando volvemos a la primera edición de la sextina, en Cuatro poemas morales (Barcelona, sin año), y comprobamos que el epígrafe, suprimido en las posteriores, es precisamente el verso cervantino en cuestión, ganamos la certeza de que «Apología y petición», eche o no eche además una mirada a los mitos de la Falange, está asimismo impugnando las exégesis de «Metafísico estáis...» orientadas por los derroteros de Madariaga.<sup>490</sup>

A quien haya apechugado con las páginas que anteceden, difícilmente habrá dejado de venírsele a las mientes algún caso que converge con los ojeados hasta aquí en comprobar que nuestro endecasílabo corre por la lengua y por la literatura con un sentido hartamente diverso del que tiene en el Quijote (y si por azar no se le ha venido en forma de cita, le bastará apelar a su personal competencia y experiencia de hispanohablante). Tres cuartos de lo mismo le sucederá con los otros loci proverbializados, fiel o infielmente, en la letra, en el espíritu o en ambos, que he recordado yo al comienzo o quiera él añadir.

Claro es que fragmentos como esos no plantean un problema demasiado distinto del anejo a cualquier vocablo (o sintagma, o ingrediente mayor) que aparezca en una obra de antaño con un alcance diferente del moderno: con un pequeño esfuerzo, el lector advertido desecha el valor anacrónico de la voz y lo reemplaza por el correspondiente en la obra de marras. Pero importa no perder de vista que ese esfuerzo, por ligero que sea, es poco menos que irremediable. Con la controvertible excepción de tal o cual especialista (toda una María Rosa Lida no lograba sustraerse a la «nota de cómica incongruencia» que el epíteto en rima introduce «entre las solemnes vetusteces» alineadas por Juan de Mena en la copla 266 del Laberinto de Fortuna: «... los bravos leones, / cuando el ayuno les da grandes fambres, / comen 268 las carnes heladas, fiambres...»),<sup>491</sup> el lector no puede evitar que su conciencia lingüística espontánea le ofrezca primero el sentido para él más común, y sólo después el adiestramiento adquirido le

dicte la 'traducción' oportuna. O es así o estamos ante la caricatura del dantista forastero que se mueve por Florencia sin más abasto que el italiano de la *Commedia* (o, peor, de la *Comedia*): a quien posee como propio el español de hoy, la doble vara de medir le es imprescindible para habérselas con el de ayer.

Para el lector instruido, el *quid*, manifiesto, del asunto reside en discernir entre varias significaciones que se le presentan simultáneamente, no en el irrealizable intento de descartar por entero la inadecuada al texto antiguo. Pero también viceversa, desde luego. Debemos saber que lugar, en el pórtico del Ingenioso hidalgo, designa una determinada entidad de población, pero también debemos olvidarnos del dato y hacer nuestra la errada e indeleble interpretación popular, si hemos de entender, digamos, de qué habla un abrumado chupatintas de «Forges» al lanzarse a un monólogo que empieza «En un lugar del estado del bienestar, de cuyo nombre no quiero acordarme, hace algún tiempo que supervive un oficial segundo administrativo», etc., etc.<sup>492</sup> No es tolerable que un editor del Quijote deslice en las notas, y para colmo entre comillas, el giro «desfacer el entuerto»;<sup>493</sup> pero bien está que Julio Caro Baroja opine que los rimadores de cordel no distinguen «entre criminal fiero y reparador de entuertos».<sup>494</sup> O, en fin, por salir de los ejemplos apuntados al principio, nos gustará más o menos que Alejo Carpentier escriba «Las del alba serían cuando cené con Gaspar...»,<sup>495</sup> pero así se ha fosilizado definitivamente la construcción, sin referencia alguna al sustantivo que fluctúa entre los capítulos tercero y cuarto del Ingenioso hidalgo, y así tenemos que aceptarla.

269

Los párrafos anteriores, de puro elementales, rayan en la perogrullada. No podemos leer en el Quijote los retazos del Quijote que han pasado al español de todos sin superponer los sentidos que tienen dentro del libro y fuera del libro: nos lo impone la lengua, y no sé si la naturaleza. Pero nos conviene no descuidar que si por la lengua circulan retazos del Quijote con variable fidelidad al original, en la cultura y en la sociedad circulan análogamente imágenes, ideas, claves del Quijote todo, a veces casi tan firmes como las citas lexicalizadas: y tampoco podemos desprendernos de ellas.

Iría por los doscientos años que nadie debe de haberse puesto al Quijote con inocencia adánica, sin mediaciones ni pautas: sin saber, en suma, que va a leer «el Quijote». Ni el folletín más abyecto se acomete sin prejuicios e hipótesis de lectura, pero un clásico es precisamente eso: un libro que vive en el texto y más allá del texto, en el horizonte de una comunidad; que conserva durante siglos una sólida aunque cambiante presencia pública, y que por ello mismo se conoce en una medida nada baladí sin necesidad de haberlo leído (la Eneida fue un clásico antes incluso de ser compuesta) y no se lee sin interpretaciones previas.

Las fuentes de tales interpretaciones pueden ser los mejores cerebros de un país o los pinceles más superficiales de otro, pasar por la escuela, los cuarteles o los cafés, pero los resultados a menudo compiten en eficacia. Notaba certeramente Unamuno que Shakespeare hace decir a la reina que Hamlet «está gordo y es escaso de aliento... ¿Y quién se representa ni pinta a Hamlet gordo? ... ¿Quién reconocería a Sancho si se

le pintase con largas zancas? Y, sin embargo, cuenta Cervantes que entre las pinturas que adornaban el manuscrito de Cide Hamete Benengeli retrataba una la batalla de don Quijote con el vizcaíno, y a los pies de Panza decía: Sancho Zancas porque “debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas...”».496

270

Es verdad. Entramos usualmente en el Quijote llevando ya en la cabeza la estampa de un Sancho patiocorto, y al llegar al noveno capítulo de la Primera parte (fol. 33) y topamos con la descripción recién copiada, por fuerza hemos de confrontar la una con la otra. Podemos hacer nuestra esa «pintura» y en adelante imaginar zanquilargo al escudero; podemos repudiarla por completo, como uno de tantos testimonios suspectos, mentirosos o apócrifos que se allegan a lo largo del relato, y atenernos, en definitiva, a la silueta que entreveíamos antes de abrir el Ingenioso hidalgo; o podemos quedarnos indecisos y esperar (en vano) de la novela una confirmación posterior.<sup>497</sup> Pero, como fuere, si leemos con una mínima atención, nos es ineludible realizar un careo entre el Sancho del texto y el Sancho del contexto.

El ejemplo es nimio, pero confío en que también elocuente. Un clásico, y el nuestro por encima de cualquier otro, lo es porque desborda el texto y puebla de ecos, estereotipos y sugerencias el contexto del idioma, la civilización, la vida. Todas esas transmigraciones del original revierten a su vez sobre el clásico: leemos el texto con infinidad de otros varios filtros, pero regularmente con los del tal contexto. Al tropezar con «Metafísico estáis...», antes de descubrirle el valor que Cervantes y los contemporáneos le concedían, tenemos que franquear la apariencia literal amparada por el castellano moderno, el requerimiento de cordura y congruencia que pide la fraseología, la descabellada visión de España que sueña Madariaga y refuta Jaime Gil... Según sea nuestro bagaje de lengua y literatura, llegaremos (o no llegaremos) a Cervantes a través de más o menos explicaciones interpuestas, pero con todas esas tendremos que enfrentarnos, y en ocasiones no sin provecho.

Especialmente de las vanguardias para acá, la ortodoxia crítica más generalizada ha venido elaborando la fábula de la obra literaria como universo cerrado, autónomo y suficiente, depósito exclusivo de todos los datos para descifrarlo, capaz de dar solo y señero cuenta cabal de sí mismo. Pero la obra literaria no es un imposible discurso sin emisor, código, canales...<sup>498</sup> La ‘poesía pura’ y la ‘obra en sí’ únicamente existen en tanto objeto de la teoría circunstancial, datable, <sup>271</sup>de la ‘poesía pura’ y de la ‘obra en sí’. Leemos siempre las obras con prólogos y notas, no ya personales, sino colectivos, y los clásicos van necesariamente provistos de una versión propia de los segundos: no tenemos más remedio que establecer el diálogo sincrónico y diacrónico con las estimaciones, las falsillas y los usos, lingüísticos o no lingüísticos, que por definición los acompañan.

Las grandes interpretaciones del Quijote son sólo un grado, un caso particular de esa evidencia. La vulgata romántica está tan enraizada, que serán contadísimos quienes se asomen al texto sin haberla saludado. De sobra sabemos muchos que anda lejos de responder a la intención del autor

y a la recepción de la novela en la España de Felipe III. Pero ¿de verdad podemos leer el Quijote por primera vez sin preguntarnos si no contemplaremos ahí «das Reale im Kampf mit den Idealen»? De Schelling, loado sea Dios, ya nadie se acuerda, pero difícilmente habrá quien empiece el Quijote sin que le ronde esa idea ni lo termine sin echar cuentas con ella, para bien o para mal. (Para bien o para mal, digo, no tanto de la idea como de la lectura). Cosa semejante ocurre con las demás interpretaciones (o, quizá, facetas y secuelas de la romántica)<sup>499</sup> cuyo vigor les ha brindado un lugar al sol entre la mayoría de los lectores: forzosamente se nos aparecen tras el texto y en torno al texto, como inseparables satélites del libro. La aludida ortodoxia crítica es por principio incompatible con esas sombras y lejos de los clásicos. Al filólogo de estricta observancia, razonablemente concentrado en recuperar la letra y el sentido originales, le importa descubrirlos sólo para postergarlos. Pero sin tenerlos presentes y hacerles justicia no hay modo de entender la realidad histórica de la literatura.

«“Metafísico estáis” (y el sentido de los clásicos)», Boletín de la Real Academia Española, LXXVII (1997), pp. 141-164.

En un foro electrónico ¿de cervantistas! se suscitó hace poco la pregunta de si debía escribirse «de la Mancha» o «de La Mancha», y se decidió casi por unanimidad que la <sup>272</sup>forma correcta era la segunda..., ignorando que los nombres de regiones siempre se han puesto en español con el artículo en minúscula: la Mancha, como la Rioja, el Ampurdán, las Encartaciones, los Monegros, etc., etc. (Otra cosa es que se hable de la entidad político-territorial de La Mancha -mejor dicho, Castilla-La Mancha- o La Rioja; y aun a ese propósito ‘oficial’ habría que hacer no pocos distinguos). Pues bien, en el cuarto párrafo del ensayo anterior decía yo que cuando «en el marco de la lengua» de hoy se escribe «la frase En un lugar de la Mancha (o, en los últimos años, de La Mancha)» se repite «la letra pero no el espíritu de la frase ‘En un lugar de la Mancha’ en el marco del Ingenioso hidalgo». Creí que bastaba la referencia a la época reciente en que La Mancha empieza a desplazar ocasionalmente a la Mancha para que se entendiera que usando la mayúscula se convierte retrospectivamente a Alonso Quijano en habitante de una comunidad autónoma nacida con la constitución española de 1978... Dada la mínima enjundia de la cuestión y, suponía, la claridad del contexto, no me pareció necesario añadir nada. Pero, a la vista de la aludida decisión del foro electrónico, acaso resulte oportuno dejar claro que la grafía La Mancha es sólo una más de las intrusiones de la perspectiva moderna en el texto del Quijote -tal vez inevitables en la lengua general, pero sin excusa entre supuestos especialistas- sobre las que discurre mi trabajo.

Otras adiciones. A las notas 461 y 462. Rafael Ramos me comunica que en la primera edición del Cristalián de España, Valladolid, 1545, fol. 21, se lee: «nacistes para quitar los entuertos que en el mundo se hacen»; en la

segunda, Alcalá de Henares, 1587, se corrige para que rece «tuertos» y, por otro lado, los tuertos de 1545 se sustituyen siempre por agravios. Puesto que el Cristalián se debe a Beatriz Bernal, ¿será políticamente incorrecto preguntarse si se trata de un lapsus de autora? ¿O acaso de una estúpida broma de la imprenta?

A la n. 496. «Don Quijote: from Text to Icon» puede leerse ahora, en castellano y revisado, en E. C. Riley, *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, 2001, pp. 169-182.

A la n. 497. La página de A. Redondo que nos interesa se ha incorporado a su libro *Otra manera de leer «El [sic] Quijote»*, Madrid, 1997, pp. 469-470, en una sección distinta, pero con el mismo contenido: «Zancudo no puede serlo más que el alto, flaco y cuaresmal don Quijote. El carnalesco Sancho no puede ser sino panzudo y paticorto».

## Índice

Acrón Pseudo  
Acuña, Hernando de  
Agnino, G.  
Agustín, San  
Ailly, Pierre d'  
Alano de Lila  
Alarcos Llorach, E.  
Albert, R.  
Alberto Magno  
Albumasar  
Alcázar, Baltasar del  
Alciato  
Alcina Rovira, Juan F.  
Alcocer, Hernando  
Aldana, Francisco de  
Alejandro  
Alessio, G.  
Alexander, J. G.  
Alfonso IV de Aragón  
Alfonso V de Aragón (el Magnánimo)  
Alfonso X el Sabio  
Alfragano  
Almanzor  
Alonso Cortés, Narciso  
Alonso, Dámaso  
Alonso, M.  
Alòs-Moner, R. d'  
Alvar, C.  
Alvar, M.  
Amador de los Ríos, J.  
Ambrosio, San  
Angeli, Iacopo  
Anselmo, San

Antonelli, Roberto  
Antonio da Tempo  
Antonio de Strata  
Arato  
Arbiol, Antonio  
Arbizzoni, G.  
Arce, J.  
Argensola, Bartolomé Leonardo de  
Ariani, Marco  
Arias Montano, B.  
Ariosto, Lodovico  
Aristóteles  
Armannino da Bologna  
Arnaut Daniel  
Artigas, M.  
Asensio, Eugenio  
Asensio, J. M.  
Asor Rosa, A.  
Ausonio  
Avalle, D' Arco S.  
Averroes  
Avesani, Rino  
Avieno  
Avogaro, Pietrobono  
Ayala, Francisco  
Ayala, Juan de  
Ayerbe-Chaux, R.  
Azáceta, J. M.

Badia, Lola  
Badia, Pere  
Baehr, R.  
Baena, Johan Alfonso de  
Bagrow, L.  
Baird, H. J., Jr.  
Balasch, M. 274&#8594;

Balbín, R. de  
Ballesteros, A.  
Barahona de Soto, Luis  
Barbarisi, G.  
Bárbaro, Hermolao  
Barbato da Sulmona  
Barbolani, C.  
Barbosa, Arias  
Barros, João de  
Barthes, Roland  
Bartolomé el Inglés  
Bartolomei, Niccolosio

Baruzi, J.  
Bassols de Climent, M.  
Bataillon, M.  
Bataillon, L. J.  
Bate, K.  
Batllori, M.  
Baumgartner, E.  
Bazán, B.  
Beardsley, S.  
Beaujouan, Guy  
Beccadelli, Antonio (Panormita)  
Becker, F. G.  
Beltrán de Heredia, V.  
Beltrán, R.  
Beltrán, Vicente  
Bembo, Pietro  
Benavente  
Bene  
Bennassar, B.  
Benson, R. L.  
Berlioz, J.  
Bernal, Beatriz  
Bernardo, A. S.  
Berni, Francesco  
Beroaldo  
Berra, C.  
Berry, Duque de  
Bertelloni, F.  
Bertolucci Pizzorusso, V.  
Bettarini, R.  
Biagioli  
Bianchi, D.  
Biblia  
Billanovich, Giuseppe  
Biscarra, D. de  
Bischoff, B.  
Bizzarri, H. O.  
Blavis, Tomás de  
Blecua, Alberto  
Blecua, José Manuel  
Bliss Luquiens, F.  
Boccaccio, Giovanni  
Bofarull y de Sans, F. de  
Bohigas, Pedro  
Boitani, P.  
Bolgar, R. R.  
Bologna, C.  
Boncompagno da Signa  
Bonilla, A.  
Boogaard, N. H. J. van den

Borges, Jorge Luis  
Borja, Rodrigo (Cardenal)  
Borrás, Rafael  
Boscán, Juan  
Bosco, U.  
Bossuat, R.  
Brabante, Sigerio de  
Bracciolini, Poggio  
Braulio de Zaragoza  
Bretón de los Herreros, M.  
Brewer, D.  
Broc, N. 275&#8594;

Brody, S. N.  
Bruni, Francesco  
Bruni, Leonardo  
Bruni, Roberto  
Buceta, E.  
Burgos, fray Vicente de  
Burgos, Pablo de  
Buschinger, D.

Cabo Aseguinolaza, F.  
Cabré, M.  
Cáceres, Pedro de  
Cacho Blecua, J. M.  
Calderini, Domizio  
Calvo Martínez, T.  
Cameron, A.  
Canals, fra Antoni  
Canet, J. L.  
Cannata Salamone, N.  
Cano, Melchor  
Cantera Burgos, F.  
Cappelli, G. M.  
Cappello, G.  
Capua, Tomás de  
Caraci, Giuseppe  
Carballo Picazo, A.  
Carbonell, J.  
Carbonell, Lluís  
Carducci, Giosuè  
Carlos III  
Carlos IV  
Carlos Maynes  
Carlos V  
Caro Baroja, Julio  
Carpentier, Alejo  
Carr, D. C.

Carreras Artau, T. y J.  
Cartagena, Alfonso de  
Castelvetro, Lodovico  
Castillo, Hernando del  
Castro Guisasola, F.  
Castro y Castro, M. de  
Catalán, D.  
Cátedra, Pedro Manuel  
Catón  
Catón pseudo  
Cattin, Paul  
Catulo  
Cavalcanti, Guido  
Cavallo, G.  
Cela, C. J.  
Cervantes, Miguel de  
Cerverí de Girona  
Cetina, Gutierre de  
Chartier, Roger  
Châtillon, Gautier de  
Chaytor, H.  
Cherchi, Paolo  
Cherubini, N.  
Chiabrera, G.  
Chiòrboli, E.  
Cicerón  
Cigni, F.  
Cingolani, S.  
Cioranescu, A.  
Clarke, D. C.  
Claudio  
Clavería, C.  
Close, Anthony  
Coccio, A.  
Colker, M. L.  
Coll de Canes, Guillem de  
Coll i Alentorn, M.  
Coloma, Juan de  
Colombí <de Ferraresi>, A.  
Colón, Bartolomé  
Colón, Cristóbal 276&#8594;

Colón, Germán  
Colón, Hernando  
Colonna, Guido  
Conesa, Jaume  
Constable, G.  
Conte, G. B.  
Contini, Gianfranco  
Copons, Guillem de

Cordero, Martín  
Corominas, J.  
Correa, Gustavo  
Cortés, L.  
Cortesi, R.  
Covilhã, Pêro da  
Coy, J. L.  
Cremaschi, G.  
Crespo, Á.  
Crevatin, G.  
Crisoloras  
Crivelli  
Cromberger  
Crosby, J. O.  
Cruz, A. J.  
Cuartero, María Pilar  
Cueva, Juan de la  
Cuevas, C.  
Curtius, E. R.

Daça, Bernardino  
Dagenais, J.  
Dales, R. C.  
Dante  
De Robertis, D.  
Decembrio, Pier Candido  
Delbouille, M.  
Des-Pont, Pere  
Destrez, J.  
Deyermond, Alan D.  
Dias, Bartolomeu  
Díaz Rengifo, Juan  
Díaz-Plaja, G.  
Díez Echarri, E.  
Díez Fernández, J. I.  
Díez Garretas, M. J.  
Dilla, X.  
Dión Crisóstomo  
Dionisio de Alejandría  
Dionisotti, Carlo  
Domènec, fra Jaume  
Domenico Bandini  
Domenico Silvestri  
Domínguez Bordona, J.  
Dotti, U.  
Doyle, A. I.  
Dronke, Peter  
Du Cange  
Dufournet, J.

Duns Escoto, J.

Egido, A.  
Ehrenthal, L.  
Eiximenis, Francesc (Fray Francisco Eximénez)  
Eliot, T. S.  
Emery, K., Jr.  
Eneas Silvio Piccolomini  
Enrico da Settimello  
Enrique VII de Inglaterra  
Entrambasaguas, J. de  
Erasmus  
Ercilla, Alonso de  
Erhardo Ratdolt  
Escoto, Tomás  
Esposito, M.  
Estévez Molinero, Á.  
Estoire del Saint Graal  
Estrabón  
Eusebio de Cesarea  
Eustaquio o Plácido, San

277&#8594;

Farcasiu, S. M.  
Fartos, M.  
Faucon, M.  
Faulhaber, Charles B.  
Felipe Elefante  
Feo, Michele  
Fera, Vincenzo  
Fernández de Heredia, Juan  
Fernández Gómez, Carlos  
Fernández Ordóñez, I.  
Fernando el Católico  
Fernando Hispano  
Ferrari, Mirella  
Ferraú, G.  
Ferrer, Eulalio  
Ferrer, San Vicente  
Fidel Suárez, Marco  
Figueroa, Francisco de  
Filipo, rey de Macedonia  
Fink-Errera, G.  
Flórez Miguel, C.  
Floro  
Flos Sanctorum  
Foffano, Tino  
Forges

Foster, K.  
Fraenkel, E.  
Frank, I.  
Frappier, Jean  
Frasso, Giuseppe  
Fregoso, Antonio  
Frías, Damasio de  
Fuenllana

Gaguin, Robert  
Galdós  
Galinsky, H.  
Gallego Morell, A.  
Gallego, Fernando  
Gallego, Pedro  
Gálvez de Montalvo, L.  
Gama, Vasco da  
Gaos, Vicente  
García Berrio, A.  
García Blanco, M.  
García de Castrojeriz, Fray Juan  
García de la Concha, Víctor  
García Franco, S.  
García, M.  
Garcilaso de la Vega  
Gargano, A.  
Garin, Eugenio  
Gassiot, J.  
Geerard, M.  
Geijerstam, R. Af  
Gelio, Aulo  
Gentile, S.  
Geremia da Montagnone  
Giacomo da Lentini  
Giardina, A.  
Gibson, M. T.  
Gil de Biedma, Jaime  
Gil de Zamora, Juan  
Gil Polo, Gaspar  
Gil, Juan  
Giménez Soler, A.  
Giunta, C.  
Goldin Folena, D.  
goliardos  
Guillelme  
Gómez de Castro, Álvar  
Gómez de la Serna, Ramón  
Gómez Moreno, Á.  
Gómez Redondo, F.

Góngora, L. de 278&#8594;

González de Mendoza, Pedro (Cardenal)

González Muela, J.

Gorni, G.

Grabmann, M.

Gracián de Alderete, Diego

Gracián, Baltasar

Graesse, T.

Grafton, A.

Greco, A.

Gregorio el Grande

Grial, Juan de

Grion, G.

Guenée, B.

Guglielmo da Pastrengo

Guido delle Colonne

Guinizzelli, Guido

Guiraut Riquier

Guitard, Pere

Gutiérrez Alea, Tomás

Guyot, G. G.

Gybbon-Monypenny, G. B.

Haase, W.

Hamesse, J.

Hathaway, N.

Hauf, A. G.

Haureau, B.

Hayward, J.

Hazañas, J.

Heine, G.

Heiric de Auxerre

Hércules

Hernández de Velasco, Gregorio

Herrera, Fernando de

Herrera, Juan de

Higino

Hilario, San

Hildenfinger, P.

Hilka, A.

Hillgarth, J. N.

Hissette, R.

Homero

Hooper, W.

Horacio

Horrent, Jules

Hozes, Hernando de

Hugo el Primate

Huot, S.  
Hurtado de Mendoza, Diego  
Hurtado de Mendoza, Juan  
Hutton, J.

Iglesias Fonseca, J. A.  
Inocencio VIII  
Inquisición  
Isidoro, San  
Ivars, A.

Jaime I de Aragón  
Jaime II de Aragón  
Jammes, Robert  
Jarque, Juan Antonio  
Jenaro-MacLennan, L.  
Jerónimo, San  
Jiménez de Rada, Rodrigo  
Joan Borguny  
João II  
Jones, C. A.  
Jordan, M. D.  
Jörder, O.  
Josefo, Flavio  
Juan Crisóstomo, San 279&#8594;

Juan de Garlandia  
Juan de la Cruz, San  
Juan de Salisbury  
Juan el Bueno  
Juan I de Aragón  
Juan II de Castilla  
Juan II de Navarra  
Juan Manuel, don

Kasten, L.  
Keicher, O.  
Kenney, E. J.  
Kenny, A.  
Ker, N. R.  
Kinkade, R. P.  
Klopsch, P.  
Knapp, W. I.  
Knust, H.  
Kretzmann, N.  
Kuksewicz, Z.

La Penna, A.  
Lacarra, M. J.  
Lactancio  
Ladero, M. Á.  
Laercio, Diógenes  
Lampe, G. W. H.  
Lancelot  
Landino, Cristoforo  
Lapesa, Rafael  
Lapidge, M.  
Las Casas, Fr. Bartolomé de  
Lathuillère, R.  
Lazarillo  
Lázaro Carreter, F.  
Lecoy, F.  
Legenda aurea  
Leonardi, Claudio  
Leonardi, L.  
Levi, A. H. T.  
Lida de Malkiel, María Rosa  
Lira, Nicolás de  
Livio, Tito  
Llull, Ramón  
Lobato, M. L.  
Lobera, Alonso de  
Lombardo della Seta  
López Bueno, B.  
López de Ayala, Pero  
López Estrada, F.  
López Navia, S. A.  
López Navío, J.  
López Oto, E.  
Lorenzo d' Aquileia  
Lucano  
Lucas de Tuy  
Lucía Megías, J. M.  
Lutacio Catulo  
Luzán, I. de  
Lydgate

Macchi, G.  
Machado, Antonio  
Macpherson, I. R.  
Macrobio  
Madariaga, S. de  
Madrigal, Alfonso de  
Madrigal, Alonso de (el Tostado)  
Madurell i Marimon, J. M.

Maffei, Raffaele  
Maier, J. R.  
Mairena, Juan de  
Malatesta  
Malato, E. 280&#8594;

Malla, Felip de  
Maltesi, E. V.  
Manero Sorolla, M. P.  
Manfredi, Girolamo  
Mann, J.  
Mann, Nicholas  
Manuel, don Juan  
Manuzio, Aldo  
Manzano, J.  
Maravall, José Antonio  
Marbodio  
March, Ausiàs  
Marchand, J. M.  
Marcial  
Marcozzi, L.  
Mare, A. C. de la  
Margall, Pere  
Margarit i Pau, Joan  
Marichal, R.  
Marín, Pero  
Marino de Tiro  
Márquez Villanueva, Francisco  
Marsili, fra Pere  
Martellotti, G.  
Martí, Ramón  
Martí, S.  
Martín el Humano  
Martinelli, B.  
Martínez Casado, Á.  
Martínez de la Rosa, Francisco  
Martínez Ruiz, F. J.  
Martins, Fernão  
Mártir de Anglería, Pedro  
Marzio, Galeotto  
Mascó, Domingo  
Mauricio el Hispano  
Maximiano  
Mayer, M.  
Mazzocchi, Giacomo  
McKenzie, D. F.  
McMenamim, J. F.  
Mela, Pomponio  
Mena, Juan de  
Meneghetti, M. L.

Menéndez Pelayo, Marcelino  
Menéndez Pidal, Ramón  
Menichetti, Aldo  
Méril, É. du  
Merlin  
Metge, Bernat  
Michaëlis, C.  
Micó, José María  
Millares Carlo, A.  
Millás Vallicrosa, J. M.  
Millé Giménez, J. e I.  
Millis, Guillermo de  
Minnis, A. J.  
Miquel i Planas, R.  
Moffitt Watts, P.  
Moliné, E.  
Mölk, U.  
Montana, M.  
Montemar, Aníbal  
Montemayor, Jorge de  
Montero Cartelle, Enrique  
Montero Reguera, J.  
Montero, Juan  
Morales, Ambrosio de  
Morby, E. S.  
Morel, J.-B.  
Morel-Fatio, A.  
Morelli, G.  
Morera Sabater, J.  
Morrás, M. 281&#8594;

Morreale, Margherita  
Morros, Bienvenido  
Mort Artu

Nardi, B.  
Navagero, Andrea  
Nebrija, Elio Antonio de  
Niccoli, Niccolò  
Nichols, S. G.  
Nicola Maniacutia  
Nicolás Antonio  
Nicolás de Lira  
Nitti, J.  
Noferi, Adelia  
Nolhac, P. de  
Norberg, D.  
Northup, G. T.  
Norton, F. J.

Novati, F.  
Noyer-Weidner, A.  
Nuñez de la Yerva, Francisco  
Núñez de Reinoso, Alonso

Ochoa, Eugenio de  
Odriozola, A.  
Olivar, M.  
Olson, G.  
Orduna, Germán  
Orlandi, G.  
Ornato, E.  
Orozco Díaz, Emilio  
Ortega Torres, J. J.  
Ortiz de Calzadilla, Diego  
Osma, Pedro de  
Otas de Roma  
Otero, C.-P.  
Ovidio

Pacheco, A.  
Pagello  
Pais (Pelayo o Hispano), Frei Álvaro  
Palacios, Leopoldo Eulogio  
Paléfato  
Pano, M. de  
Panormita (Beccadelli, Antonio)  
Paolino, L.  
Paris, Gaston  
Parkes, M. B.  
Parret, H.  
Pascual de Aranda  
Passerat, J.  
Pastore Stocchi, M.  
Pau, Jeroni  
Pausanias  
Paz, Octavio  
peciae  
Pecoraro, C.  
Pedro de Blois  
Pedro de Osma  
Pedro el Ceremonioso  
Pedro Gallego  
Pedro Hispano  
Pejenaute Rubio, F.  
Perarnau, J.  
Pérez de Guzmán, F.  
Pérez de Oliva, Fernán

Pérez de Tudela, J.  
Pérez Escohotado, J.  
Pérez Gómez, A.  
Pérez, Gonzalo  
Peri, V.  
Petrarca 282&#8594;

Petrie, J.  
Petrini, M.  
Petrucci, Armando  
Piccolomini, Francesco (Pío III)  
Pier della, Vigna  
Pierre Bersuire  
Pinborg, J.  
Pinell, Jordi  
Pinto, M.  
Pío III  
Pirotta, A. M.  
Plácidas  
Platón  
Plinio  
Plutarco  
Poggio  
Poliziano, Angelo  
Pollard, G.  
Polloni, D.  
Polo de Beaulieu, M. A.  
Polonio, Nicolás  
Pompeo Trogo  
Ponç, Guillem  
Pons de Provenza  
Ponte, G.  
Porena, M.  
Pozzo, Francesco dal  
Pozzo, Paolo dal  
Prete Jacopín  
Primo de Rivera, José Antonio  
Primo de Rivera, Miguel  
Propercio  
Proxida, Thome de  
Prudencio  
Pseudo-Crisóstomo  
Ptolomeo  
Purkart, J.

Quaglio, A. E.  
Quasten, J.  
Queste du Graal  
Quevedo, F. de

Quintanilla, M. C.  
Quirós, Juan de  
Quondam, A.

Raimondi, E.  
Ramírez de Villaescusa, Diego  
Ramos, Rafael  
Reckert, S.  
Redondo, Augustin  
Regás, Rosa  
Reichenberger, K.  
Reinhold, M.  
Renan, A.  
Rey Hazas, A.  
Reyes Cano, R.  
Richards, P.  
Ridruejo, Dionisio  
Riley, E. C.  
Riquer, M. de  
Rivers, E. L.  
Rizzo, Silvia  
Robathan, D. M.  
Rodríguez de Montalvo, Garcí 283&#8594;

Rodríguez Marín, F.  
Rodríguez, Antonio  
Rodríguez-Moñino, A.  
Roís de Corella, Joan  
Romanò, A.  
Romera Navarro, M.  
Rossellini, I.  
Rossetti, G.  
Rossi, V.  
Rotondi Secchi Tarugi, L.  
Rouse, R. H.  
Rouse, R. H. y M. A.  
Rozas, Juan Manuel  
Rubió i Balaguer, J.  
Rubió i Lluch, A.  
Ruiz Aizpiri, P.  
Ruiz Calonja, J.  
Ruiz, P.  
Ruprecht, H. G.  
Ruscelli, Girolamo  
Russo, E.  
Rusticio Elpidio Dómnulo

Sá de Miranda, F.

Sachetti, Franco  
Sacrobosco  
Saffrey, H. D.  
Sagarriga, Pere  
Salaya, Juan de  
Salisbury, Juan de  
Salomón  
Salustio  
Salutati, Coluccio  
Samsó, J.  
Sánchez Albornoz, Claudio  
Sánchez Cantón, F. J.  
Sánchez de Lima, M.  
Sánchez Reyes, E.  
Sánchez, Alberto  
Sanchis Guarner, M.  
Sancho el Bravo  
Sancho IV de Castilla  
Sannazaro, J.  
Santagata, Marco  
Santillana, Marqués de  
Sanvisenti, A.  
Sarmiento, E.  
Scala, Antonio della  
Scarpa, E.  
Schelling, F. W.  
Schevill, R.  
Schmidt, P. G.  
Schopenhauer, A.  
Schoppe, Gaspar (Scioppius)  
Schott, A.  
Schultz, J. A.  
Schumann, O.  
Schüppert, H.  
Schutz, A. H.  
Sebastián, S.  
Sebold, R. P.  
Segre, Cesare  
Sem Tob  
Senabre, R.  
Séneca  
Serenio  
Serés, Guillermo  
Servio  
Settimello, Enrico da  
Sevilla Arroyo, F.  
Sevilla, emperatriz  
Shakespeare, W.  
Shelford, A.  
Sigerio de Brabante 284&#8594;

Silvestre, Gregorio  
Siraisi, N.  
Sirvent, Bartomeu  
Skelton, R. A.  
Soberanas, A.-J.  
Socas, F.  
Sócrates  
Soler, A.  
Solino  
Soria, Antonio de  
Soto de Rojas, Pedro  
Sottili, Agostino  
Spaccarelli, T. D.  
Spanke, H.  
Spiewok, W.  
Stagg, G.  
Steenberghen, F. Van  
Strecker, K.  
Strozzi, Palla  
studia humanitatis  
Suetonio  
Sugranyes de Franch, R.  
Swan, C.

Talavera, Hernando de  
Tanturli, G.  
Tassis, Vera  
Tate, R. B.  
Tavani, Giuseppe  
Taylor, B.  
Tempier, Étienne  
Terencio  
Thuasne, L.  
Timpanaro, Sebastiano  
Tolomeo  
Tomás de Aquino  
Tomás de Blavis  
Tomás Escoto  
Tonelli, Natascia  
Torquemada  
Torre, Fernando de la  
Torre, Francisco de la  
Torres y Tapia, A. de  
Torres, Diego de  
Torres-Alcalá, A.  
Torti, A.  
Toscanelli  
Tovar, Antonio

Trapiello, A.  
Trias Teixidor, A.  
Trissino, G. G.  
Trotter, D. A.  
Tyssens, M.

Ullman, B. L.  
Ulloa, Alfonso de  
Umbral, Francisco  
Unamuno  
Urbano VI  
Urrea, Jerónimo de

Valdés, A. de  
Valdés, Juan de  
Valencia, Pedro de  
Valentí, Ferran  
Valentí, Teseu  
Valerio Máximo  
Valla, Giorgio  
Valla, Lorenzo  
Varela, Consuelo  
Vasoli, C.  
Vega, Lope de  
Vega, María José  
Velázquez, L.  
Vespasiano da Bisticci 285&#8594;

Via, Francesc de la  
Vibio Secuestre  
Vicente Ferrer, San  
Vida, Marco Girolamo  
Vigil, L.  
Vigna, Pier della  
Vilallonga, Mariàngela  
Vilanova, Arnau de  
Villalba, Marc de, abad de Montserrat  
Villar, Milagros  
Villasandino, A. Á. de  
Villegas del Hoyo, Baldomero  
Villegas, Antonio de  
Villena, Enrique de  
Virgilio  
Virgilio Cordobés  
Visconti, Giangaleazzo  
Vitoria, Francisco de  
Vivanco, bachiller  
Vizinho, Josef

Vollmann, B. K.

Wagner, C. P.  
Walker, R. M.  
Walsh, John K.  
Walther, H.  
Watson, A. G.  
Weinberg, B.  
Wenzel, S.  
Whinnom, Keith  
Wieruszowski, H.  
Wilkins, E. H.  
Williams, G.  
Wilmart, A.  
Witt, Ronald G.  
Wittlin, J.  
Wolfzettel, F.

Yáñez, Rodrigo  
Ynduráin, Domingo  
Yunck, J. A.

Zacuto, Abraham  
Zahareas, A. N.  
Zeydel, E. H.  
Zimmermann, A.  
Zumthor, Paul  
Zúñiga, Juan de

2006 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace. www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)

