



Primera cuarentena y Tratado general de literatura

Francisco Rico

Encarte

A Pacoleta

Este *libellus* dice una conciencia desvergonzadamente feliz de vivir en cuarentena: lejos de los lugares y al margen del tiempo en los que sobreviene la parte más cuantiosa de los estudios en torno a la literatura española. De ningún modo pretendo que valga

nada lo que imprimo aquí, escrito demasiado aprisa y sin maña; pero sí me halagaría que se apreciara como lo que no quiere ser, y, si acaso, si de Dios está, si cumple, se me rindieran alabanzas por lo que he dejado de escribir.

A cierta altura de mi historia, y de la bibliografía, estas páginas dicen también la nostalgia de un modo de hacer más suelto y menos aburrido, más a la medida de un hombre y menos a la hechura de las escuelas. Como tantas veces la filología de Poliziano y de Nebrija. Pero de sobras sé que a mí me están negadas la *Tertia Quinquagena* y las dos centurias de los *Miscellanea*: voy que ardo con una primera cuarentena. Asimismo para respetar la distancia de tamaños modelos, me he prohibido aquí —10→ casi por completo las veleidades ecdóticas; de la insistencia en otros aspectos darán razón los párrafos centrales del *Tratado general de literatura*. No puedo, en fin, sino asumir con humildad las censuras que contra la presente obrecilla ha dirigido Baltasar de Céspedes.

Otoño de 1982.

—11→

La *Primera cuarentena* está formada por siete series publicadas o por publicar en volúmenes de homenaje a otros tantos amigos y maestros:

I-X
EMILIO ALARCOS LLORACH

XI-XIV
RAYMOND S. WILLIS

XV-XX
EMILIO OROZCO DÍAZ

XXI-XXV
RAMON ARAMON I SERRA

XXVI-XXX
FRANCISCO YNDURÁIN

XXXI-XXXV
ÁLVARO GALMÉS DE FUENTES

XXXVI-XL
MANUEL ALVAR

Ni las series entre sí tienen conexión alguna, ni la hay dentro de cada una de ellas, a salvo la disposición cronológica y, a veces, la referencia al pie forzado del *festschrift* en cuestión. Escritas a salto de mata, de 1978 a 1982, en un par de casos les he tomado tal o cual dato para usarlo en otro contexto. No retoco ahora las pocas minucias que debería.

El *Tratado general de literatura* se redactó y estampó a instancias de una revista demasiado sesuda y trascendente para nombrarla aquí.

—[12]→ —[13]→

△▽

La Primera cuarentena

—[14]→ —15→

¡Es tan fácil -decía él- no escribir un drama trágico en cinco actos!

Los complementarios

Tum in hoc genus scriptionibus, quae non se populo venditant, sed paucis modo parantur, usus istiusmodi reconditae supellectilis, praesertim verecundus, minime improbatur a bonis.

Miscellaneorum centuria prima

Diversum est huic eorum vitium, qui primo decurrere per materiam stilo quam velocissimo volunt, et sequentes calorem atque impetum ex tempore scribunt: hanc 'silvam' vocant.

Institutio oratoria

*... But the fact is that I have nothing planned
Except perhaps to be a moment merry.*

Don Juan

—[16]→ —17→

△▽

- I -

Glosa emilianense

El escolar de las Glosas Emilianenses, allá por el primer tercio del siglo XI, se aplicaba a desentrañar los latines del códice recurriendo a las variadas argucias familiares a estudiantes y maestros del tiempo antiguo: distinguir frases, dar un orden revelador a las palabras, marcar casos y funciones... Le importaba en especial que la *deep structure* aflorara entre los renglones de la *surface structure*, y, sin perdonar elemento sospechoso de implícito, iba consignando uno por uno sujetos y complementos no inmediatamente obvios, supliendo los sustantivos en teoría contenidos en los pronombres, *et sic de ceteris*. Por ahí, no dudaba en realizar análisis dignos de Sánchez, Lancelot o Chomsky (o, en todo caso, de no menor penetración en la *underlying reality of language*): «Ille bonus xristianus est qui furtum non facit», por ejemplo, podía transformarlo, con oportuno *bracketing*, en «Ille (homo) bonus xristianus est, qui (homo) furtum non facit» (fol. 69). El interés por la sintaxis no le impedía prestar desde el principio una cierta atención al *semantic component* y aclarar ya entonces algunos problemas al respecto, gracias —18→ a un *lexicon* latino con abundantes análogos en la época. Pero fue sólo en una segunda etapa cuando nuestro hombre o (si así lo quiere don Manuel C. Díaz y Díaz) un compañero de fatigas, asociado con él en una común tarea de estudios gramaticales, se concentró plenamente en la interpretación léxica e insertó la mayor parte de las glosas -en gran medida, romances- que pueden leerse en los *Orígenes del español*. Dos de tales glosas, en vasco, se han aducido por testimonio de que el responsable de todas era bilingüe, posibilidad nada sorprendente en tierras vecinas a San Millán. Pienso que también entre los análisis morfosintácticos hay indicios en sentido parejo. Cierto, como todavía ayer aprendíamos los bachilleres en agraz, el glosador sabe que los complementos 'responden' a las preguntas *qué, a qué, de qué* y otras similares que formula a cada paso: «ke», «ad ke», «in ke», «de ke», «cum ke»... En buen número de ocasiones, sin embargo, la cuestión aparece planteada de modo insólito en romance: ya no «ad ke», sino «ke ad»; no «de ke», sino «ke de»; no «per ke», sino «ke per»... Los hábitos del glosador nos vedan entender que la pregunta se funde con la palabra por la cual pregunta y, por tanto, nos impiden explicar un «ke ad» interlineado sobre un «ad eclesiam» como si valiera '¿ke? ad (eclesiam)'. Pero exactamente «ke ad» es la construcción del eusquera, con —19→ el interrogativo *zer* por delante de la preposición: *zera* 'a qué', *zeren* 'en qué', *zergatik* 'por qué', *zertarako* 'para qué', etc., etc. Verosímilmente, así, el glosador tenía como propia la lengua vasca.

—[20]→ —21→

△▽

- II -

Parentela del *Cid*

No sería inútil meditar algún día (hoy no) sobre el «Linage de Rodric Díaz el Canpeador» pergeñado en tiempos de Sancho el Sabio y últimamente impreso por Antonio Ubieto en una coleccioncilla de «*Corónicas*» navarras. Claro está que algunos retazos de tal zurcido nos suenan a versos (o a hemistiquios cabales) del *Cantar del Cid*:

«fu mesturado con el Rey et yssiós de su tierra» nos recuerda, verbigracia, «por malos mestureros de tierra sodes echado» (267); o «se combatió en Tévar con el conte de Barçalona, que avia grandes poderes», nos evoca «grandes son los poderes [de Berenguer Ramón II] e apriessa llegando se van, / ... alcançaron a Mió Cid en Tévar e el pinar» (967, 971). Claro también que varios lugares saben a la fraseología épica de la epopeya y otros géneros: «non ovo migor cavayllero» o «qui era muyt buen cavalleyro», reiterado en pasajes simétricos, son fórmulas largamente atestiguadas; «ovo y xiiii reyes et la otra gent no avia cuenta» halla multitud de equivalentes sin salir del *Cid*. Todo eso parece inevitable y no monta gran cosa. Pero quizá valiera la pena ver el *Cantar* desde el mirador de una especie tan —22→ relevante a la historia y a la literatura como son los 'libros de linajes'. La aludida genealogía del Campeador se abre proponiendo un paralelo entre la descendencia de Laín Calvo, remoto abuelo de Rodrigo, y la dinastía de Nuño Rasura, de donde «vino l'Emperador» («el buen Emperador», † 1157, por supuesto, de debatida evocación en el *Cantar*); y se cierra con las bodas de las hijas del Cid, con especial mención al hijo y, naturalmente, al nieto de doña Cristina: el yerno del Emperador (como desposado en 1153 con una infanta de Castilla), «el rey don Sancho de Navarra, a qui Dios dé vida et hondra» (1150-1194). Desde el parangón inicial entre la estirpe cidiana y la estirpe regia hasta la referencia final a un «oy» en que «los reyes d'España» se enorgullecían de ser «parientes» del Campeador, son factores ésos que invitan a reflexionar -cuando menos- sobre la estructura del *Cantar*. Concordancias y discordancias pueden ser igualmente sugestivas: el poema, como la genealogía y contra la *Historia Roderici*, pone en mayo la muerte del héroe («¡de Christus haya perdón!», «¡Dios aya su alma!»), justamente en unos versos de aire tan postizo, que en seguida se piensa en la interpolación al arrimo de un escrito histórico; pero qué extraño criterio documental, buscar ahí un dato minúsculo y desdeñar las más enjundiosas noticias contiguas. O bien, —23→ frente al silencio (y *terminus ad quem*) del *Cantar*, en el «Linage de Rodric Díaz» resalta el cuidado en señalar que las mesnadas del Cid lo llevaron «a soterrar a Sanct Per de Cadeyna, prob de Burgos», al monasterio tan ligado a la leyenda del Campeador. Porque la fecha del *Cantar del Cid* llegada hasta nosotros no tiene demasiada importancia, si uno atiende a los numerosos indicios que caracterizan al texto conservado como culminación de unas materias y unas formas en progresiva elaboración a lo largo de todo el siglo XII (y no sé de ninguna teoría más ampliamente esclarecedora). En cambio, si la gesta se supone nacida *ex novo*, por las buenas, hacia el «mill e CCXLV» del códice, el punto central será explicar la situación de una obra de tan chocante anormalidad (de la métrica al espíritu) en el panorama poético de comienzos del siglo XIII; e inmediatamente habrá que relacionarla con las circunstancias y las ideas de la época, con el interés y los usos imaginables del mito cidiano a tales alturas. Una piececilla como el «Linage de Rodric Díaz» -por confluencia y por divergencia- nos estimula a reconstruir posibles contextos para (las) varias etapas del *Cantar*, a indagar los varios sentidos que en cada una cabía infundirle o reconocerle. Pues, de no hacerlo, ¡Dios nos libre del anacronismo! Incluso si no llega al divertido extremo de situar la epopeya hacia 1200... y proceder —24→ a elucidarla como si se remontara a los días del Cid y reflejara la realidad (social, faltaría más) del «momento en que un nuevo rey, Alfonso VI, accede al trono desde León».

El purgatorio de Santa Oria

Dios las cría y ellas se juntan. O, en otro caso, mal se explica que hayan sido María Rosa Lida y -sobre todas- Isabel Uría quienes más se han atareado en favor del *Poema de Santa Oria*. Después de Berceo, se entiende, pero en un quehacer que parece legítimo llamar de colaboración con Berceo, en sentido propio, sin sombra de ironía. Sucede que el único manuscrito antiguo de la única vida de santa que hoy se halla entre las obras de Berceo muestra peculiaridades únicas en el *corpus* del poeta: desórdenes en la secuencia del relato, coplas fuera de lugar, una estupenda confusión en los preámbulos y el epílogo. Según nos ha enseñado Isabel, es necesario deducir que el arquetipo «sería de pequeño formato y hojas de desigual tamaño», quizá «recortes sobrantes» de otros códices. ¿Puede hablarse de «borrador original»? Probablemente no, si uno piensa en un conjunto ya rematado y sólo en espera de la copia en limpio. Sí, en cambio, si designamos así (con el pródigo Casares) un 'escrito de primera intención, destinado a sufrir las correcciones necesarias', por injerto, poda o trasplante. A nadie se le oculta cuándo redactaba Berceo —26→ el *Poema* («en mi vegez») ni en qué estado de ánimo («ya cansado»). Tampoco es dudoso que le apetecía acabar pronto («escribir en tiniebra es un mester pesado» *no* responde al «Anwendung eines gebräulichen Schemas»), sin 'detardarse', acuciado por «otras priesas», tal vez postergando parte del asunto «fasta otras sazones» (CCIV). Sospecho, entonces, que por muerte o por hastío Berceo dejó el «dictado» no simplemente sin una última revisión, sino a retazos, como una serie de materiales todavía no completos ni ensamblados por entero: donde aún no había decidido plenamente todos los detalles, ni sabía si abreviar o desarrollar tal aspecto, si poner aquí o allá tal apunte. Verosímilmente, sigo conjeturando, esa serie de materiales pasó por un purgatorio: vale decir, adquirió la fisonomía que conserva en el folio por la intervención de un quídam, que, sobre equivocarse en ocasiones los designios del autor (cuando el autor ya los tuviera claros), quién sabe si introdujo adiciones o enmiendas de cosecha propia.

No se me ocurre otra hipótesis más económica (más barata, si se quiere) para justificar el desarreglo del texto en general, y en particular del prefacio y la conclusión. Pues los elementos más a menudo esbozados en forma provisional y no elaborados *ne varientur* hasta pulir el resto de un libro son precisamente «Prólogo, Introducción y Epílogo», —27→ las secciones del *Poema* en las que mayor desbarajuste ha denunciado quien en el paraíso berceano recibirá la advocación de Uria ovetense. Santamente ha hecho, desde luego, dándonos una edición innovadora de arriba abajo: un microfilm se consigue por cuatro perras, y pocas veces un estudioso bien pertrechado gozará de más libertad que si se enfrenta con unas piezas no definitivamente encajadas en su día y se propone organizarlas como el escritor hubiera deseado o, cuando menos, como acostumbraba a hacer. Antes y después de *Li contes del Graal* y *Poeta en Nueva York*, de Virgilio a Luis Martín Santos, hay buen número de casos en que la muerte de un autor y las limitaciones de un albacea literario han malparado una obra (como hay memorables análisis 'estructurales' de criaturas así nacidas: ¡aquel precioso *paper* sobre Martí, cuando resulta que los *Versos libres* en cuestión estaban del revés!). Pero no se trata de averiguar si don Gonzalo expiró o no sobre el borrador de *Santa Oria*, sino de preguntarnos si con una hipótesis como la postulada ganamos algo para comprender el

arte y la tradición de Berceo. El examen del *Poema* con la perspectiva ahora propuesta podría dar frutos no desdeñables: empezando por obligarnos a establecer vínculos cada vez más firmes entre ecdótica y hermenéutica; continuando con iluminar enigmas cual la introducción de Muño —28→ ya en primera, ya en tercera persona (no en balde afectan a Muño algunas de las coplas iniciales y finales indiscutiblemente revueltas); desembocando, por ejemplo -y por encima de todo-, en ayudarnos a conocer cómo trabajaba Berceo.

—29→

△▽

- IV -

«Un proverbio de tercera persona»: gramática y retórica

Juraba a Dios don Juan Manuel andar tan ignorante, «que no sabría oy gobernar un proverbio de tercera persona», y se ha acotado que ese mismo *oy*, junto al tecnicismo, le delata un *ayer* en que sí sabría. Opino que Mrs. Malkiel acertó ahí y erró cuando sugería parafrasear «proverbio de tercera persona» por 'oración en discurso directo'. Un francés traduciría «proverbio», fidelísimamente, por '*thème*' (frente a *version*). Los manuales, españoles y no españoles, revelan de sobras el uso corriente en las aulas en tiempos de don Juan Manuel: «si datur thema...», «si romancium datur...», amagan; copian una breve oración en vulgar; y, tras un *componere* imperativo o un condescendiente *construitur sic*, la vuelven al latín. La dichosa oracioncita era tan a menudo un refrán o una máxima, que sobre todo en España se generalizó el nombre de *proverbium* para el texto y para el ejercicio en cuestión. Desde el siglo XIV, si no antes, corrieron las gramáticas *proverbiandi* o *ad proverbiandum* (hay buen número a mano en Sevilla y Madrid). Un Daniel Sisón ya no tenía por qué —30→ pensar en paremias cuando daba el *romancium* «Del maestro se declaró el proverbio a don Francisco» y lo resolvía construyendo «A magistro declaratum fuit proverbium domino Francisco». El *Libro de los estados* (LXVII) testimonia perfectamente la situación del *proverbium* en los planes de estudio: el mozo, «en la tarde, deve oír su lección et [1] fazer conjugación et declinar et derivar, o [2] fazer proverbio o [3] letras». Teóricamente, el *proverbium* viene después de los rudimentos lingüísticos y antes de la composición o *dictamen* epistolar (teóricamente, porque escasos afortunados avanzaban hasta ese grado). En la española universidad de Perpiñán, se solía «facere duo proverbia de mane» y otros dos «en la tarde», «de vespere, et reaudire lectiones lectas et probare nomina et verba in proverbiis supradictis». Pero la distinción fundamental se estableció siempre y doquiera entre el *proverbio menor* y el *proverbio mayor*, de acuerdo con la dificultad del texto. Y es obvio que don Juan Manuel se refiere a dar el régimen adecuado (*regere, gubernare*) a un «proverbio» menor: una oración realmente elemental, con sujeto en nominativo, verbo en consecuencia y, si acaso, un sencillito complemento. Nada que pidiera ir más allá de las primeras líneas que la gramática por excelencia, el *Doctrinale*, dedicaba al *regimen vocum*, ni aplicar otra cosa que los versos —31→ por todos repetidos de memoria: «Ternae personae generaliter omnis habetur / rectus».

Nunca nos familiarizaremos bastante con las prácticas y las lecturas obligatorias en la escuela de gramática. Los medievalistas tienden ahora a empezar por la retórica: los medievales empezaban por la gramática. Hay en ella infinidad de claves, lingüísticas y literarias. En el *proverbium* convivían adagios populares y sabrosísimos (o aun reveladoras cancioncillas: «Antes de tres días, / morirá gelós; / aprés de feria, / yo me iré con vós») con monstruos artificialmente fabricados para la traducción (arriba queda un ejemplo; otro: «La muger servida del maestro e codiciada de ti, tañen a bísperas»); y muchos no llegaron al selecto *dictamen* y se echaron a escribir libros sin más horizontes de estilo que el enteco *proverbium* (ni más pautas de estructura que el *articulus* escolástico). Conscientes de que el 'proverbio' -por fácil, provechoso y memorable- fecundó al *proverbium*, podríamos hacer la prueba de olvidarnos un rato de los árabes (incluso del capital *Liber de causis*) y asomarnos a las rutinas de la enseñanza, para tantear anchos caminos en la tradición gnómica, al igual que en otros dominios de la literatura medieval. Una sola pista. De los *Glosarios latino-españoles* publicados por don Américo Castro (con un hermoso prólogo... sobre los cultismos), el Escorialense — 32→ lleva por apéndice una apasionante colección de sentencias gratas a la clerecía europea, retazos goliardescos, refranes y soniquetes folclóricos (he citado una muestra): todo, y más, reunido como material de *proverbium*. El glosario de Toledo, por su parte, va en compañía no menos interesante: con un poema-centón del «menosprecio del mundo», más frecuente e impropriadamente titulado *Proverbios de Salamón*.

—33→

△▽

- V -

El quiero y no puedo de Santillana

Como no estaba en condiciones de paladearla ni siquiera en el latín de Pier Candido Decembri, el Marqués de Santillana se consolaba con la esperanza de catar pronto la *Ilíada* en el castellano de don Pero González de Mendoza. «E pues non podemos aver aquello que queremos, queramos aquello que podemos; e si carecemos de las formas, seamos contentos de las materias». En un par de líneas, he aquí espléndidamente definido el drama del prehumanismo español: la tragicomedia de una *élite* de curiales y nobles deslumbrados por la cultura de moda en Italia, e incapaces de seguirla (o aun comprender de qué iba en realidad) por haberse criado a pechos de una tradición intelectual enteramente distinta. No todos llevaron la situación con la dignidad de Santillana. Don Íñigo pronunciaba ese *quiero y no puedo* para al punto confesarse satisfecho de que «a ruego e instancia» suya se hubieran «vulgarizado en este reyno algunos poemas... e muchas otras cosas». Añadamos que la propia declaración de voluntad e incompetencia era trasunto de un clásico «vulgarizado»: —34→ «Quoniam non potest id fieri quod vis, / id velis quod possit», recomendaba un personaje del *Andria* (305-6). Santillana no había leído los «cantares... terencianos»; mas no solo para el *Centiloquio* ni solo en Walter Burley tomaría «doctrinas e amonestamientos... de Terencio». Con un mero vistazo a *la bibliothèque du Marquis* se averigua que, si el primer ítem es la *Ilíada* romanceada ¿por don Pero?, el segundo es una miscelánea que contiene la traducción castellana del *De beata vita* de San Agustín. En cuyo capítulo

cuarto (25) se citan los versos de Terencio con variante («... possis») acorde con el texto de Santillana y que al reiterarse en el *De civitate Dei* y en el *De Trinitate* tenía segura la posteridad. El párrafo de don Íñigo resulta, así, emblemático también por quiénes lo inspiran: junto al contraste de «materias» y «formas», de inequívoco gusto escolástico, la frase del autor antiguo amparada por el Padre de la Iglesia.

—35→

△▽

- VI -

«Cherinto»

Los comentaristas andan perplejos con el destinatario de *Las Serenas* de Luis de León: «Cherinto» se lee en un verso, y «A Cherinto» se endereza la oda en buenos manuscritos e impresos. «Nadie sabe -se duele el Padre Vega- quién pueda ser este 'Cherinto' o 'Querinto'. Coster sospecha que sea alguno llamado 'Chirino', nombre frecuente en Cuenca y su provincia. Llobera cree es un nombre inventado compuesto de *kerós* 'cera' y *ánthos* 'flor'. Probablemente ni lo uno ni lo otro, y fray Luis optó por suprimir la dedicatoria, 'A Cherinto', como algo absurdo». Quizá «Cherinto» -propone Macrí- oculta a uno «de los amigos de nuestro autor». Mas el pseudónimo, de serlo, no se daría en vano: el «Cherinto» de *Las Serenas*, obviamente «solicitado por una mujer... bella, lujuriosa, rica» -según precisa fray Ángel-, parece un trasunto del «Cerinthus» a quien la apasionada Sulpicia desea atraer a sí, como sirena, con cantos de amor que las viejas ediciones del *corpus Tibullianum* (IV, II-XII) titulaban regularmente «Ad Cherintum».

—[36]→ —37→

△▽

- VII -

Tiempos, teatros, lugares

Al cura le quemaba la sangre el recuerdo de una comedia en que «la primera jornada comenzó en Europa, la segunda en Asia, la tercera se acabó en África, y, aún, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo». No obstante, en *El rufián dichoso* la Comedia en persona justifica tan desenvuelto modo de proceder:

Los tiempos mudan las cosas
y perficionan las artes,

y añadir a lo inventado
no es dificultad notable;

el abandono «de aquellos preceptos graves» de la tradición, en suma, se disculpa

porque lo quiere así el uso,
que no se sujeta al arte.

Bien está reconocer ahí (con cautelas) una «idea del progreso», «una conciencia cada vez más clara del cambio y variación de la Historia». Pero conviene no perder de vista que tal «idea» y tal «conciencia», en esa formulación (y en bastantes —38→ otras), no son un «lugar común» inasible, sino que surgen de un dominio intelectual nítidamente dibujado y repiten las enseñanzas de un maestro nada borroso. Como que los versos en cuestión responden a la lección de método que Nebrija había dado al presentar las *Introductiones latinae*: «'Tempus ... rerum repertor est adiutorque probus', unde et artium facta sunt additamenta», «nam sic artes absolvuntur, si nostris atque aliorum inventis quotidie aliquid addamus»; y al exponer luego (III, 1, en nota) la doctrina clásica de la sumisión del «ars» gramatical al «usus» lingüístico, asegurando «nil posse dici ex arte quod usu probari non possit» (y las demás cosas).

A la Comedia, por otro lado, no se le hace excesivamente áspero trocar «tiempos, teatros, lugares» y poner a la distancia de un dedo «a Londres y a Roma, / a Valladolid y a Gante», saltar de Sevilla a México «por el aire», en las alas de «el discurso», «en un instante»:

Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me passe
desde Alemania a Guinea
sin del teatro mudarme;
el pensamiento es ligero:
bien pueden acompañarme
con él doquiera que fuere,
sin perderse ni cansarse.

Ese ceder al «discurso» la posibilidad y la responsabilidad de «mudar lugares» e irse deteniendo «en muy diferentes partes» sí debe tildarse de «lugar común» (y con doble motivo), pero también procede de un ámbito inconfundible: es la proclamación de la ubicuidad del entendimiento, ritual en la tradición de la *dignitas hominis* (y familiarísima a las *laudes litterarum* que a menudo se le entretajan), reiterada cientos de veces desde que Sócrates le explicaba a Aristodemo que la inteligencia «puede considerar a un tiempo lo que pasa aquí y lo que pasa en Egipto y en Sicilia» (*Memorabilia*, I, IV, 17) o Hermes Trismegisto revelaba que la mente es capaz de «llegarse a la India más deprisa de cuanto uno tarda en ordenárselo» y «cruzar el océano en un parpadeo» (X, 19-20).

En breve: para superar el «arte» recién envejecida -la poética del neoaristotelismo-, Cervantes recurría a las nociones seminales de la gramática más inequívocamente humanística; para hacer admisible el «arte nuevo», lo explicaba como una de las excelencias del pensamiento, según la veta más ilustre en la valoración del hombre. *Studia humanitatis* y *dignitas hominis* a la altura de 1600 y poco. Sin duda es Cervantes.

—[40]→ —41→

△▽

- VIII -

Zoroastro en la Ilustración

En París, hacia 1748, don Ignacio de Luzán «asistió a todo el curso de física experimental que explicaba el célebre abate Nollet»; en Madrid (pero escribiendo a los académicos barceloneses), en 1752, prodigaba los recelos, por ejemplo, «frente al curioso físico... que alcance... que la electrización de algunos cuerpos produzca nuevos efectos y fenómenos pasmosos, y llegue, como nuevo Salmoneo, a la atrevida empresa de querer desarmar las nubes de rayos». Ese doble impulso de atracción y reticencia respecto a la investigación científica tiene numerosos análogos en la España del siglo XVIII y paralelos importantes en la del XVI. Cosa que no sería del caso repetir ahora, si no fuera porque los *dix-huitièmistes* cada día muestran mejor -aunque en ocasiones sin descubrirlo ellos- que la Ilustración está en deuda fundamental con la madurez del Humanismo. Pero quizá convenga realzar que tal deuda abarca a un tiempo las luces y las sombras, muchas actitudes avanzadas y no pocas suspicacias tradicionales. En un ejemplar de las *Sylvae* de Poliziano comentadas por Sánchez de las Brozas (Salamanca, 1564; ejemplar de Alberto —42→ Blecua *et amicorum*), una mano de 1754 dejó una acotación que no sería inútil leer en la perspectiva de las valiosas aportaciones recientes sobre la querrela de arcaísmo y modernidad y sobre el renacimiento del Renacimiento en la Ilustración española. Cuando en la *Nutricia* se alude a Zoroastro, «qui, magica fera murmura lingua / ingeminans, liquido deduxit ab aethere fulmen / in caput ipse suum», el Brocense dedica una sabia nota al primero de los *magi* y se complace en extenderse en una noticia tomada de Clemente de Alejandría: «[Zoroastrem] fuisse dicit nepotem Chami, qui astris multum ac frequenter intentus, cupiens apud nomines Deus haberi, velut scintillas quasdam ex stellis producere et hominibus ostentare coepit, quo rudes in miraculi stuporem traherentur. Desideransque augere hanc de se opinionem, saepius ista

moliebatur, usque eo donec ab ipso Daemone, quem importunis frequentabat, succensus igne cremaretur». El anónimo dieciochesco concuerda, actualizándola, en la cautela: «Quadrant haec in eos qui scintillas è nubibus extrahunt electrizationis ope. Quorum aliquis ab ipsis scintillis consumtus est dum observationi operam daret in Germania (ni fallor) hoc ipso anno 1754».

—43→

△▽

- IX -

«Vuelva usted mañana»

Ni para concebir el más recordado «artículo del Bachiller» necesitaba Larra espigar en la inagotable tradición del «siempre mañana y nunca mañanamos», ni le era preciso explotar la cantera *de miseriis curialium* para situar en el centro del texto la segunda visita de monsieur Sans-délai a un impreciso «ramo, establecimiento y mesa»:

Martes era el día siguiente, y nos dijo el portero:

-Vuelva usted mañana, porque el señor oficial de la mesa no da audiencia hoy.

-Grandes negocios habrán cargado sobre él -dije yo.

Como soy el diablo y aun he sido duende, busqué ocasión de echar una ojeada por el agujero de una cerradura. Su señoría estaba echando un cigarrito al brasero, y con una charada del *Correo* entre manos que le debía costar trabajo el acertar.

-Es imposible verle hoy -le dije a mi compañero-; su señoría está en efecto ocupadísimo.

Ni esa escena, en concreto, ni *Vuelva usted mañana*, —44→ a grandes rasgos, necesitaban para nada los versos 70-96 de la tercera *Sátira* de Ariosto:

Fa' che vi sien de' libri, con che io passi

quelle ore, che comandano i prelati
al loro uscier, che alcuno entrar non lassi:

come ancor fanno in su la terza i frati,

che non li muove il suon del campanello,
poi che si sono a tavola assettati.
«Signor», dirò (non s'usa più fratello,
poi che la vile adulazion spagnuola
messe la signoria fino in bordello),
«Signor» (se fosse ben mozzo da spuola),
dirò, «fate, per Dio, che monsignore
reverendissimo oda una parola.
*-Agora non se puede, ed es meiore
que vos tornéis a la mañana. -Almeno,
fate ch'ei sappia ch'io son qui di fuore».*
Risponde che'l padrón non vuol gli sieno
fatte imbasciate, se venisse Pietro,
Pavol, Giovanni e il Mastro Nazareno.
Ma se fin dove col pensier penetro,
avessi a penetrarvi occhi lincei
o i muri trasparesser come vetro,
forse occupati in casa li vedrei,
che giustissima causa di celarsi
avrian dal Sol, non che da gli occhi miei.
Ma sia a un tempo lor agio di ritrarsi,
e a noi di contemplar sotto il cammino
pei dotti libri i saggi detti sparsi.

—45→

Pero en su «profesión de fe» literaria Larra proclamaba: «en nuestra librería campeará el Ariosto»; y en otras páginas dejó constancia de que no era ésa una fe sin obras. Así las cosas, la prosa y el verso que arriba quedan aumentan el volumen de sus coincidencias (desde el enfrentamiento de un extranjero con las dilaciones españolas, hasta el excesivo tratamiento de «señoría»): la sátira de Ariosto probablemente fue una chispa que iluminó algún instante en la creación de *Vuelva usted mañana*.

—[46]→ —47→

△▽

Los esperpentos de Valle-Inclán se arropan en la creencia de que «hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie o levantado en el aire. Cuando se mira de rodillas..., se da a los personajes, a los héroes, una condición superior a la condición humana ... Así Homero atribuye a sus héroes condiciones que en modo alguno tienen los hombres. Se crean ... seres superiores a la naturaleza humana ... Hay una segunda manera, que es mirar a los protagonistas novelescos como de nuestra propia naturaleza», tal en Shakespeare. «Y hay otra tercer manera, que es mirar al mundo desde un plano superior ... y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete ... Esta manera es ya definitiva en Goya». La crítica ha glosado por largo esas capitales declaraciones de 1928 (a Gregorio Martínez Sierra), convergentes con buen número de otros testimonios. Pero vale la pena apuntar aún que la doctrina valleinclanesca atiende a un pasaje de la *Poética*, —48→ II (1445 a), donde Aristóteles proclama que los artistas han de fingir a los personajes «mejores [*beltíonas*] que nosotros, inferiores o semejantes, según hacen los pintores; y, así, Polignoto los representaba superiores [*kreíttous*]; Pausonte, inferiores; Dionisio, iguales», en tanto «Homero los representaba mejores; Cleofonte, iguales; Hegemonte el Tasio -el primer autor de parodias- y Nicócares -el de la *Deilíada*- inferiores».

—49→

△▽

- XI -

El «pecado» del «mester»

El «mester» del *Libro de Alexandre* se define con derroche de polisemia e ironías:

Mester traygo fermoso, non es de joglaría,
mester es sen pecado, ca es de clerezía,
fablar curso rimado por la cuaderna vía,
a sílabas contadas, que es grant maestría.

Esa copla vital subraya inequívocamente los rasgos FORMALES del «mester». No otra es la regla en la Edad Media: la poesía se concibe ante todo como quehacer de artesanía, como destreza en la versificación; «le métier» (el francés de Edmond Faral viene al pelo) priva sobre «le génie». Pero al anónimo del *Alexandre* le place inferir el espíritu a partir de la forma. Un precioso análisis del profesor Willis ha mostrado, por caso, que

«por la cuaderna vía» pudiera llegarse no solo a la estrofa de cuatro versos, sino aun al *quadrivium* «as a symbol of the clerkly spirit and content of the poem» (y no en balde un códice lee «quadernería»: ¿quizá se identificó o se adivinó ahí una alusión a la *pecia* o «cuaderno» -según las *Partidas*- que en las nacientes —50→ universidades garantizaba la fidelidad en la copia de los «libros buenos et legibles et verdaderos de testo et de glosa»?). Tal dualidad (o multivalencia) condice de maravilla con el proceder característico de nuestra copla: el primer hemistiquio del verso apunta una calidad estética o un dato de técnica, el segundo hemistiquio los prolonga en un eco que añade connotaciones intelectuales o socioculturales. Verbigracia: «mester traygo fermoso» mira a la forma, «non es de joglaría» mira además al espíritu. El principio del verso, por otro lado, arrastra y varía fácilmente resonancias del hemistiquio anterior: la mala vida achacada a la «joglaría», así, explica en parte que el «mester» se juzgue «sen pecado». En parte: no entera ni principalmente. Pues la construcción de la asendereada copla parece exigir a «sen pecado» un decidido alcance técnico, en paralelismo con la perspectiva esencialmente formal de los demás primeros hemistiquios (y a costa, si se quiere, de la anisosilabia común entre la «joglaría» recién mentada). No hay problema: de la Antigüedad al Renacimiento, en contextos de impostación lingüística y literaria -cual el cuarteto del *Alexandre*-, *peccare* se usó habitualmente con el sentido de 'faltar contra la métrica', 'vulnerar la prosodia', 'trabucar la gramática'. De entre mil ejemplos, valgan tres a mano: «quom librum legeres, si unam peccavisses syllabam» (*Bacchides*, 433); —51→ «unde sepe peccant in [syllabis] correptis» (Juan Gil de Zamora, *Prosodion*, I, XXIV); «nec in nominibus certe nec in adverbis peccavi» (Petrarca, *Secretum*, III). Por ende, en el pórtico del *Alexandre*, «pecado» exhibe un fuerte valor de 'yerro en el *curso rimado*, en las *sílabas contadas*'; y por contraste jocoso con tal «pecado» (no únicamente con la «joglaría» vulgar), desplazando la referencia del metro al talante, surge la apelación a una amplia idea de la «clerezía». Nada debe sorprendernos tampoco en semejante trasiego de la forma al espíritu: acuñado ya epigramáticamente en el *Ars rhetorica* de Julio Víctor («huius ignoratione non modo in vita, sed saepissime et in poematis et in oratione peccatur», XXII), el *Libro de Apolonio* (422) y Juan Ruiz (15) no vacilaron en calcarlo del *Alexandre*, para confirmar -a nuestro objeto- la interpretación de «sen pecado» ahora propuesta.

—[52]→ —53→

△▽

- XII -

«Senbré avena loca ribera de Henares»

A los «retráheres» que ponen contrapunto al bellísimo delirio del Arcipreste

(Por amor desta dueña fiz trobas e cantares:

senbré avena loca ribera de Henares;

verdat es lo que dizen los antiguos retráheres:

«Quien en arenal sienbra non trilla pegujares»)

es normal señalarles origen en los Evangelios o si acaso aparearlos con otra viñeta del *Libro*, allá donde el galán inconstante se compara a «quien siembra en río o en laguna» (564). Pero la copla (170) trenza una imagen harto distinta a la siembra «super petrosa» (Mateo, XIII, 20) y de ningún modo idéntica a la siembra en el agua: el esbozo de Juan Ruiz remite limpiamente a la estampa precisa de la siembra en (el arenal de) la ribera. Tan solo G. Chiarini, en cuanto alcanzo, ha aducido un lugar análogo al modismo empleado por el Arcipreste: un incidental «somenta in lidi» de Onesto Bolognese. Con todo, la literatura clásica presentó a menudo cualquier esfuerzo inútil como «litus —54→ arare» (valga enviar a las *Tristes*, V, IV, 48), y la latinidad medieval la siguió igual ahí que en el uso gemelo de «semen fundere in harena» (según trae Galtero de Châtillon [Strecker, 1929: I, 29*], cuyas fragmentarias *Geórgicas* dictaminan por añadidura: «semen harena perit in tellure»). Clásicos y medievales nos acercan a la «ribera de Henares» por caminos más eficaces que el mero testimonio de un refrán. La siembra vana en cuestión, cierto, más de una vez salió a relucir para tratar *de rebus eroticis*, con acentos y en obras afines al *Buen amor*. En las *Heroidas* (V, 115), Enone recuerda el cantar con que Casandra le vaticinaba la traición del mudable Paris: «Quid harenae semina mandas? / Non profecturis litora bubus aras». La alcahueta lamenta que Pánfilo logre tan escaso favor de Galatea: «Quis nisi mentis inops sua semina mandat arene?» (561); y la historia, obviamente, se repite con Trotaconventos, Melón y Endrina (835). Matihuelo pondera la necedad de plegarse ante la mujer: «uxorem servans vir arat sibi litus», «uxori qui famulatur / certe litus arat» (V, 2280 y 4077). O, en fin, la sabiduría sentenciosa y sin nombre proclamaba: «Litus arat ... qui stare fidem putat in muliere» (H. Walther, *Proverbia*, 13915, y échese un vistazo a la voz *litus*). Con diverso enfoque, Juvenal plañió la triste condición de los poetas: «tenuique in pulvere sulcos / ducimus et litus sterili —55→ versamus aratro» (VII, 48). Concorde, el rimador del *Brutus* exhumado por P. G. Schmidt confesaba que el designio de componer un poema no le había resultado sino en 'avenas locas': «Consuluit mea Clio mihi dare semen harene, / deque labore meo steriles nascuntur avene» (*Mittellateinisches Jahrbuch*, XI, 204). Los latinorios, todavía, nos brindan un excelente indicio sobre la fortuna retórica de la imagen. Porque, si Juan Ruiz la recrea por partida doble -en los versos pares-, una preceptiva tan influyente como el *Laborintus* prescribe ornar el estilo multiplicando los casos de sentido figurado y da un modelo sin desperdicio con vistas al Arcipreste: «Qui docet invitum, sua semina mandat arenae, / abluit et laterem, litus arare studet» (383).

—[56]→ —57→

△▽

- XIII -

Otros seis autores para el *Lazarillo*

En la *Loa por papeles* de Francisco de Avellaneda, hacia 1657 (digo yo, no demasiado a bulto), cuando Cosme Pérez estaba tan vejancón que apenas tenía ánimos para representar (ni maldita falta le hacía: «solo con salir a las tablas y sin hablar -era sabido- provocaba a risa»), le correspondió en el reparto, lisa y llanamente, «un papel en blanco: / ¡lo que tiene que estudiar!» (*Verdores del Parnaso*, Madrid, 1668 [ejemplar de Eugenio Asensio], páginas 25-26). Manuela [¿Escamilla?] le invitaba a usar el papel «por antojos» y limitarse a ir tras ella: «Sígame a mí, pues que saben / que soy su Lázaro ya». Cogiendo al vuelo el nombre del destrón y tal vez al arrimo de alguna facecia conocida, Francisca Verdugo disculpaba ante el Rey el silencio del popularísimo «Juan Rana» alegando las prisas de la compañía (probablemente de veras forzada a prepararse en «una noche» y a recitar la loa «con papeles en las manos»), amén de notar que incluso el libro de Lazarillo -una fábula tan chica y tan ruin, entendemos- pidió más sosiego y colaboración:

—58→

No ignoro que Vós sabéis,
puesto que nada ignoráis,
que al *Lazarillo de Tormes*
seis mozos, sin más ni más,
escribieron en dos días,
que esta es la cuenta cabal.

Tal atribución a una cofradía de pícaros es, si no me engaño, la tercera que en el tiempo se hizo del *Lazarillo*. La cuarta, en la Inglaterra del Setecientos (y supongo que no solo por regocijo, sino bajo la fascinación de un párrafo de Valerio Andrés Taxandro), adscribió la novela a un conciliábulo de obispos en viaje a Trento (*apud* A. Morel-Fatio, *Études sur l'Espagne*, I, París, 1888, pág. 165). Después han venido muchas otras atribuciones. Pero me temo que progresivamente menos verosímiles.

—59→

△▽

- XIV -

Séneca en el *Quijote*, del rebaño a los batanes

La «grande y espesa polvareda» que sale al encuentro de don Quijote y Sancho, una jornada inolvidable, se le antoja al caballero «cuajada de un copiosísimo ejército ... de diversas e innumerables gentes», aun si en verdad «la levantaban dos grandes manadas de ovejas y carneros que, por aquel mesmo camino, de dos diferentes partes venían, las cuales, con el polvo, no se echaron de ver hasta que llegaron cerca». Séneca enseña a Lucilio a no adelantar pesares: «Primum dispice an certa argumenta sint venturi mali.

Plerumque enim suspicionibus laboramus, et inludit nobis illa, quae conficere bellum solet, fama, multo autem magis singulos conficit. Ita est, mi Lucili: cito accedimus opinioni. Non coarguimus illa quae nos in metum adducunt, nec excutimus, sed trepidamus et sic vertimus terga, quemadmodum illi quos *pulvis motus fuga pecorum exiit castris...*» (XIII, 8). ¿Coincidencia trivial? No diría yo que sí (ni tal vez que no). El arranque de la *epistula* nos evoca irremediabilmente la figura de don Quijote tras catar las peladillas de los pastores y a pique de habérselas —60→ con quien se terciara: «ille qui sanguinem suum vidit, cuius dentes crepuere sub pugno, ille qui subplantatus adversarium toto tulit corpore nec proiecit animum proiectus, qui quotiens cecidit contumacior resurrexit, cum magna spe descendit ad pugnam» (2). Hay más, sin embargo, y de mayor peso. El meollo de la carta está en exponer la concepción estoica del miedo como 'opinio venturi mali' y mostrar que por culpa del miedo «aut augemus dolorem aut fingimus aut praecipimus», «animus sibi falsas imagines fingit» (5, 12). No es el caso de don Quijote frente al «pulvis» de marras, pero el hidalgo barrunta que tal sucede entonces al escudero: «El miedo que tienes ... te hace, Sancho, que ni veas ni oyas a derechas; porque uno de los efectos del miedo es turbar los sentidos y hacer que las cosas no parezcan lo que son; y si es que tanto temes, retírate...». La apostilla genérica se concreta en la narración inmediata, desplegándose según el *leitmotiv* del miedo sin fundamento, hilo estructural reconocido -ese sí- por Togeby, González Muela y quién sabe cuántos otros cervantistas. Pues, la misma noche del combate con carneros y ovejas (I, XVIII), los inofensivos encamisados provocan la tembladera de Sancho y erizan los pelos a don Quijote (I, XIX), y, en seguida, señor y criado prueban «horror y espanto» en la jamás bastante celebrada aventura de los batanes —61→ (I, XX), ilustración puntual de la doctrina que Séneca inculcaba a Lucilio. De la teoría a la anécdota, no faltan razones a la conjetura (y solo conjetura) de que la sugerencia de Séneca rondaba vagamente por el magín de Cervantes al engarzar en un *crescendo* o 'ciclo de miedo' los episodios que llevan de los polvos del rebaño a los lodos del batán.

—[62]→ —63→

△▽

- XV -

El duelo que hizo la madre de Lorenzo Dávalos

En el planto por Lorenzo Dávalos, lámina magistralmente miniada en el *Laberinto de Fortuna*, «la elección de la madre y no del padre como figura de duelo», contra el pretendido modelo del lamento de Evandro por Palante en la *Eneida*, «¿es recurso del poeta para subrayar el patetismo de la escena o estaría impuesta por las circunstancias reales de la vida del joven Dávalos?». María Rosa Lida planteó así la duda, para inclinarse «a la segunda alternativa». Con todo, no debe olvidarse que en la Edad Media los *planctus* se pusieron primordialmente en boca de mujeres (atiéndase, por supuesto, al inventario de Peter Dronke) y el *planctus* por excelencia llegó a ser el de María al pie de la Cruz. Distintos indicios señalan que Mena calcó a la madre de Lorenzo Dávalos sobre la imagen de la Virgen plañidera: baste comprobar que la viñeta mayor del episodio se abre con un «Bien se mostrava ser madre en el duelo...», en transparente dependencia del «Monstra te esse matrem...» del *Ave maris stella* e incontables

elaboraciones poéticas, teatrales, litúrgicas y devotas. —64→ De hecho, el episodio entero concilia tímidos despuntes clásicos y seguras reminiscencias de los *planctus Mariae*.

—65→

△▽

- XVI -

Una torre por cimera

«¿Dó son consumidos los galanes trajes de los torneos y justas en favor de vuestras amigas hechos? ¿Dó las luzidas invenciones...? ¡Oh, qué desventura es acordarnos de tantas glorias pasadas!». Los aficionados a la literatura del largo otoño medieval no pueden sino compartir la queja y las preguntas del Rey de Persia «a los amantes d'Espanya», en el *Triunfo de Amor* de Juan de Flores (BNM, ms. 22019, fol. 30). Porque en la Península escasean las reliquias y aun los testimonios gráficos de los «paramentos, bordaduras y cimera» que daban realce a «las justas y los torneos» y que, junto a «las danças y música haziendo días de las desveladas noches» (habla de nuevo Juan de Flores), convertían las fiestas caballerescas en cifra espectacular de *todas* las artes. El verso y -quizá más- la prosa narrativa del período con frecuencia están concebidos en esa misma clave. Por ahí, sin una idea adecuada de las celebraciones cortesanas cuesta entender el uso y la graduación de sugerencias plásticas, musicales y poéticas en muchas páginas de entonces; y, desde luego, a falta de imágenes de las *devisas*, no siempre es fácil —66→ apreciar según cumpliría las *letras* o *motes* pródigamente conservados. Desmañando e ingenuo, así, no carece de curiosidad el dibujo que ahora publico (un pelo reducido) en el [encarte](#). Figura en el pergamino aprovechado para la encuadernación de un libro quinientista (de donde se lo robé a un amigo resignado); la tinta, débil, ha requerido la ciencia extraordinaria de Gonzalo Menéndez Pidal para dejarse reproducir tolerablemente. O los dedos se me hacen huéspedes o tal rasguño refleja (toscamente) una de las especies de *invención* más estimadas en la vieja España: una de esas complicadas combinaciones de morrión y cimera, con acompañamiento de entre uno y cuatro versos (a veces, glosados aparte) que eran el orgullo de los justadores. No en el balde Ponç de Menaguerra prescribe a *Lo cavaller*: «sobre tot, bella cimera, la letra de la qual, si serà ben acertada, en moltes parts escrita la done, en lo primer arremetre, a les gents, que saber la declaració de les invencions naturalment desigen». (¡Y quién le iba a decir a Aristóteles que la *Metafísica* se vería envuelta en parejas frivolidades!). Hubo cimera aplaudidas durante siglos: el yunque de Fernando el Católico, el diablo de Garcisánchez de Bajadoz o -posiblemente en primer término- la noria del Conde de Haro y don Jorge Manrique. Otras, por adocenadas, no podían soñar con semejante destino. La vida —67→ guerrera y la tradición literaria, por caso, multiplicaron los almetes y cimera con motivos de arquitectura militar y, anejas, las letras en torno al inevitable *Chastel d'amours*. Poco ingenio argüía echar manos de cosas por el estilo (como la muralla del Vizconde de Altamira, pongamos), salvo para introducir alguna variación llamativa: la «torre haziendo almenaras» de cierto Estúñiga, «una puente levadiza» que sacó «otro galán» (todavía en el *Cancionero general*), o, con alegoría doblada, los «castillos de cartas» de Camilo de Leonís (en la *Cuestión de*

amor). El morrión y la cimera de nuestro apunte caen en ese terreno harto trillado. No hay gran riesgo en suponer que tampoco el mote correspondiente revelaría demasiada originalidad: de Macías a *La Celestina*, docenas de textos enseñaban a apurar las correspondencias simbólicas de cualquier especie de recinto fortificado -para el ataque o la defensa- con el Amor, el amante o la amada. Un detalle nos invita a elegir, de entre tantas posibles, una interpretación relativamente precisa para el alcázar ahora estampado: los proyectiles que lanza. En la poesía cancioneril -madre o hermana mayor de toda *letra de invención*-, en efecto, cuando el torreón se presenta a la ofensiva, suele ofrecerse como trasunto de la dama, dispuesta a «ferir desde los muros / con fonda de fermosura» (Gómez Manrique), con «la gran pedrería —68→ de su menosprecio», con el mortal «trabuco de su señoría» (Barba). Quien a vista del grabado objete (obscenidades aparte) que el «Castillo de amor» manriqueño enarbola la insignia del galán, deberá advertir que, si ahí ondea «un estandarte / que muestra por vasallaje / el nombre de su señora / a cada parte», con mayor razón habrá otro tanto en la ciudadela de la dama.

—69→

△▽

- XVII -

«Cuando me paro a contemplar... los passos...»

Las penas de hoy se aligeran en el espejo del ayer. Los extravíos de antaño -cavila el poeta- podían haber desembocado en un hogaño aún más doloroso. En verdad, peor pudo ser.

Quando me paro a contemplar mi 'stado
y a ver los passos por dó m' han traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera aver llegado.

Desde antiguo se han acotado análogos (de Plutarco a Dante, y caben cien más) al núcleo semántico de ese cuarteto. Pero en la memoria de todos siempre ha perdurado menos el sentido (maltrecho, incluso, en la lección vulgata, antes de Alberto Blecua) que la cadencia y el diseño de los dos primeros versos. A conciencia o no, nuestro autor hubo necesariamente de inspirarse -como sabía Herrera- en la modulación inicial de un soneto *in morte*:

Quand' io mi volgo indietro a mirar gli anni...

La coincidencia, claro está, se limita a la música de *l'attaco*: el «'stado» y los «passos» del español tienen poco que ver con los «penseris sparsi» y el «basso stato» del italiano (quien, curiosísimo y obsesionado por el «giovenile errore», me pregunto si ni siquiera ignoraba el comienzo de la *Echasis cuiusdam captivi*: «Cum me respicio transactaque tempora volvo, / de multis miror puerilis que vehit error»). Verosímilmente, sin embargo, los dos versos inolvidables nacieron al conjugarse la sugerencia del *Canzonere* y la pauta fijada en otro lugar ilustre: la elegía que abre el libro cuarto de las *Tristes*. En la cual el desterrado se demora «in obtutu... malorum» (los «mala» del camino hasta el Ponto, la «fortuna malorum» que todavía lo acosa: «huc quoque sunt nostras fata secuta vias»), asume el destino («hic quoque cognosco natalis stamina nostri») y, cotejando pasado y presente, «in tantis... malis», evoca de dónde y adónde lo ha traído la triste ventura:

Cum vice mutata quid sim fuerimque recordor
et tulerit quo me casus et unde...

No cederé a la innoble tentación de leer «casos» por «passos»: indicaré sólo que la vecindad de «casus» y «passos» invitaba a que cobrara forma el segundo endecasílabo, mientras la insistencia en —71→ «quo» y «unde» daba pie a reiterar el «por dó» (hasta la estrofa siguiente: «a tanto mal no sé por dó e venido»).

- XVIII -

De mano (besada) y de lengua (suelta)

Por más que en Toledo soplaran vientos malos, Lazarillo sacaba para ir mitigando el hambre del escudero, gracias a unas excepcionales dotes de mendigo, «como yo - aseguraba con satisfecha modestia- este oficio le hobiese mamado en la leche». No le dolía lacerar por el amo pobre, sabiendo que «nadie da lo que no tiene»; pero esa misma reflexión lo incitaba a execrar al «avariento ciego» y al «mezquino clérigo» que tantos ayunos le infligieron, «con dárselo Dios a ambos, al uno de mano besada y al otro de lengua suelta». Hay aquí algo más que unas alusiones al proverbial *besa mano y daca*

pan y a la palabrería del rezador, adivino y curandero farsante. Cuando menos desde los Padres latinos, era costumbre distinguir tres especies de *munera* -lícitos o, con mayor frecuencia, ilícitos-, según la remuneración o recompensa consistiera en dinero (o cosa pignorable), en alabanzas o en prebendas, favores, servicios: *munus a manu*, *munus a lingua*, *munus ab obsequio*. Difundida por Gregorio el Grande, tal clasificación fue aceptada por la *Glossa ordinaria* (sobre Isaías, —74→ XXXIII, 15), el *Decretum* (II, c. I, q. I, c. 114), la *Summa theologica* (II-II, q. 78, a. 2), y, con el aval de tamaños padrinos, se convirtió en punto de referencia ineludible para moralistas, canonistas y toda laya de autores bienpensantes. No siempre, sin embargo, se mantuvo el rigor del esquema: el *munus ab obsequio*, menos nítido, hubo de competir con otros ítem que aspiraban a desplazarlo (verbigracia, el *munus ab officio* introducido por el Pseudo Beda, *In psalmorum libros exegesis*, XXV); e incluso, en la polvareda de semejante refriega, llegó a perderse el tercer casillero de los *munera*. Ocurrió ya en el mismo inventor de la tríada: en el *locus classicus* de las cuarenta *Homiliae in Evangelia* (I, IV, 4), San Gregorio bautizaba e ilustraba los *munera* como *a manu*, *a lingua* y *ab obsequio*, pero en los *Moralia* el *munus ab obsequio* quedaba primero sustituido por el *munus a corde* (IX, XXXIX, 53), y, luego (XII, LIV, 62-63), uno y otro se olvidaban a beneficio del simple par *munus a manu* / *munus a lingua*. Tengo por no dudoso que el *Lazarillo* (cuyo prólogo insiste en algunas consideraciones habituales en los tratadistas al discurrir sobre el *munus a lingua*) juega en el pasaje citado con esos dos elementos más memorables: la dualidad de *munera a manu* y *a lingua* se evoca diáfananamente, al tiempo que con una pirueta -merced a la transposición operada por los —75→ dos participios- se la refiere no al modo de recibir, sino a la forma de ganar los *munera*. Pero además me pregunto si el contexto inmediato -centrado en la paradoja de que el criado mantenga al señor, y gracias al «oficio» del pordioseo- no implica que el servicio que Lázaro -con subrayada recompensa *a corde*- le presta al hidalgo hace de este el receptor de un *munus ab obsequio* o *ab officio*. Por ende, los tres primeros amos de Lázaro ilustrarían la terna tradicional de los *munera*. No me divierte ahora entrar en la cuestión de si esa pauta trífida es factor estructural en el conjunto de la novela, ni en qué medida el recurso a ella arrimaría el libro a ciertas modalidades de la sátira medieval.

—[76]→ —77→

△▽

- XIX -

Guitonerías

Pues contamos ya con la *princeps* de *El Guitón Honofre*, va siendo hora de pensar en un texto crítico y rigurosamente anotado de tan escurridiza novela picaresca (pero quizá sea mucho pedir, cuando ni siquiera tenemos una buena edición del *Guzmán de Alfarache*). Al propósito, una ojeada al dominio italiano no sólo habrá de esclarecer las raíces de la voz *guitón*, sino esbozarle un árbol genealógico al héroe (es un decir) de Gregorio González. De poco sirven los *guitti*, *guittoni* y aun *guidoni* etiquetados por Battaglia, Battisti y cofrades: la fauna se caza mejor en las artes de *forfanteria* compiladas en torno al 1600 (en relación vital con el *Guzmán de Alfarache*), cuyo dignísimo heredero es *Il libro dei vagabondi* de Piero Camporesi. Conviene batir

especialmente a zaga de un soneto que se lee en el *Nuovo modo de intendere la lingua zerga* y en que Antonio Brocardo (si acierta, según acostumbra, Franca Ageno), antes de 1545, dibuja la estampa canónica de nuestra (buena) pieza:

Felice vita de un guiton fratengo,
che col scalfio del fiore e col bachetto
—78→
da far in calca a gli osmi il figadetto
truca, stanzando con il suo ramengo!

Vale decir:

¡Dichosa vida del guitón ladino,
que con la conca y cerda -filacica
del dupa, a lo entuchado- se ala y pica,
buzo, con el salón por jorgolino!

Cuarenta años después, Garzoni no pudo rehuir la cita de ese célebre cuarteto en el discurso de la *Piazza universale* que dedica a la anatomía «De' guidoni o furfanti o calchi» (en tanto hacia 1613 Cristóbal Suárez de Figueroa, sobre prescindir de los versos, no halló a tal serie de sinónimos equivalencia más lúcida que «pobres mendigantes» o bien «vagabundos»). Pero en 1596, disertando sobre la *athanatophilia*, a Fabio Glissentti se le ofrecía tan vívida la imagen del protagonista del soneto, que llegaba (y no sería el único) a individualizarlo: «Voi ne sentirete... di quelle che non le seppe mai Guidon Fratengo». Hete aquí, pues, a un Guidón Fratengo singular, con nombre propio, a un paso (siquiera fonético) de Guitón Honofre. Es seguro, sin embargo, que el guitón -errante, cosmopolita y plurilingüe *ex vi naturae*- de tiempo atrás había asomado la cabeza en las letras españolas. Oigamos, —79→ si no, un chiste de loros de Lorenzo Palmireno, en *El estudioso cortesano* de 1573: «De un papagayo he leído que tenía el rey don Henrique VIII en Inglaterra y cayó con la jaula en el río Thamisa, ya muy de noche, y comenzó a bozear: "A bott, a bott for uuentye pouond!". Quiere dezir: "¡Barca, barca, aunque me cueste veynte escudos!". El barquero, creyendo que era algún pasajero rico, saltó allá y llevóle al Rey, contando la liberalidad de su papagayo; admirado el Rey y riendo, dixo: "No te daré más de lo que el papagayo dixere". No se sabe si algún páxaro, baxito, lo encaminó, pero es cierto que el papagayo dixo: "Gibe the knabe a grot!". Que es: "¡Dadle medio real al guitón!".». No sé de un ejemplo más temprano, ni más explícito en asimilar madrugadoramente al guitón con el mozo pícaro. Sí recuerdo, en cambio, una *séguedille* (aunque menos *ancienne* de cuanto creía Foulché) que adjudica a la especie habilidades no documentadas en la criatura del Licenciado González:

Que no hay tal carajo
como el del guitón,
que entra justo y busca
cualquier[a] rincón.

—[80]→ —81→

△▽

- XX -

Un apotegma de *El caballero de Olmedo*

Espeta Tello a Inés:

Así dijo a un ciego un griego
que le contó mil disgustos:
«Pues tiene la noche gustos,
¿para qué te quejas, ciego?»

En mi primera edición de *El caballero de Olmedo*, confesaba no saber dónde acudir: «El apotegma no es original de Lope -decía yo-, pero no acierto a localizar la fuente». En verdad, por mi boca hablaban la pereza de no echarme al colete un par de repertorios y el estúpido descuido de no alargar la mano (las manos, vaya) a la *Polyanthea* para buscar *s. v.* «caecitas». Purgo ahora ambos pecados y preciso que el dicho arranca de Antípatro el Cirenaico, aducido en las *Tusculanas*, V, XXXVIII, 112: «cuius caecitatem cum mulierculae lamentarentur, "quid agitis", inquit, "an vobis nulla videtur voluptas esse nocturna?"». La difusión del donaire se garantiza por el manoseadísimo *De remediis fortuitorum* (XII, 1), por Petrarca en el —82→ no menos popular *De remediis utriusque fortune* (II, 96), y quién sabe por cuántos centiloquios, misceláneas y florestas de varia lección. Quiero apresurarme a realzar, como sea, que el dato aquí aportado no sirve pero que absolutamente para nada.

- XXI -

△▽

¿De *Lo somni* a la *Apologia*?

Martín de Riquer ha establecido sólidamente que los propósitos de la inconclusa *Apologia* de Bernat Metge «coinciden con las finalidades de los libros segundo y primero de *Lo somni*». Pero ¿en verdad «la *Apologia* constituye una especie de ensayo de *Lo somni*»? ¿No será más bien la *Apologia* un intento de retorno a un par de temas esenciales en *Lo somni*, para darles ahora una fisonomía más acorde con la maduración intelectual y artística del autor (como *Lo somni* reelabora en muy otras coordinadas cuestiones básicas en el *Libre de Fortuna e Prudència*)? En principio, «la gran pastilència» mencionada en la *Apologia* nos lleva tan fácilmente a 1395 como a 1408. Pero en *Lo somni* «la constante repetición de *dix ell* y *diguí yo* puede llegar a cansarnos, sobre todo en aquellos momentos en que el conversar es rápido, breve y cortado». En la *Apologia*, en cambio, «per tolre ffadiga a aquells qui legiran -declara Metge con legítimo orgullo-, no vull que ... sia atrobat *dix e diguí*, sino *Ramón e Bernat* ... D'aquest stil han husat tots los antichs, specialment Plató, en lo *Timeu*, e Ciceró, en les *Questions Tusculanes*, e Patrarcha, en —84→ los *Remeyns de cascuna fortuna* e en altres lochs». El párrafo rezuma alborozada conciencia de logro estilístico y satisfacción por la novedad (clásica novedad) de la cota cultural alcanzada. ¿Hemos de suponer que Metge desdeñó ese logro y orilló tal novedad, sólo para apuntalar con una minúscula frase descriptiva unos pocos de entre los continuos *dix ell* y *diguí yo* de *Lo somni*? ¿Cómo, entonces, no se le ocurrió urdir una justificación, por corta y discreta que fuera? ¿Acaso las líneas de la *Apologia* recién citadas no deben entenderse incluso como una tácita palinodia respecto a *Lo somni*? Cuesta aceptar que el espléndido arranque de la *Apologia*, diseñado según el latín de Petrarca, anteceda a la modesta introducción de *Lo somni*, calcada del vulgar de Boccaccio. O que los modelos triunfalmente proclamados para la *Apologia* hayan dejado tan escasa o nula huella en *Lo somni*. La evolución de Bernat Metge se me vuelve toda perplejidad si la *Apologia* se coloca antes de *Lo somni*. Una razón únicamente me inclina a perseverar en la cronología hoy ya tradicional: la opinión de mi maestro, Martín de Riquer.

—85→

△▽

- XXII -

«Lo viscahí qui·s troba·n Alemanyà»

No pocas veces se ha subrayado la singularidad de la imagen que abre el canto CI de Ausias March equiparando el desvalimiento del poeta frente a la dama y la angustia del paralítico enfermo en tierra extraña, incapaz de indicar con gestos el mal que lo desazona:

Lo viscahí qui·s troba·n Alemanyà,
 paralitich, que no pot senyalar,
 si és malalt, remey no li pot dar
 metge del món, si donchs no és d'Espanya,
 qui del seu mal haurà més conexença
 y entendrà molt millor sa qualitat.

Atal són yo en estrany loch posat,
c·altre sens vós ja no·m pot dar valença.

Es sin duda una comparación digna del mejor Ausias March (pese a alguna reciente intentona de despojarle del canto CI), tan amigo de las largas y detalladas imágenes que cotejan la situación del amante con los aspectos más desgarrados de otra experiencia humana. Pero quizá el símil tuviera una originalidad un punto menor de la que suele atribuírsele. Porque, entre los sermones «que dio —86→ maestre Pedro Marín al Conde» (de Haro, al parecer) y se conservan en un códice de mediados del siglo XV (BNM, 9433), se cuenta una pieza para la festividad de San Pedro y San Pablo en que el predicador ilustra con un interesante ejemplo la doctrina aristotélica sobre la capacidad de los animales para volverse «disciplinábiles ... *per signum*», en tanto el hombre es «asociable *per naturam*»,

e por quanto esta conveniencia tiene a los octros hombres e en sus neccessidades a usar dellos e de sus cosas, es neccessario que declare su concepto e a los convivientes, e esta declaración a de seer *por señales* comunes a todos; que si el que a neccessario la cosa notificasse su desseo *por señal* o significación non común, ante ignota a aquel a quien tempta notificar e significar su concepto, su desseo siempre estaría ascondido e, así, *en su neccessidad non sería proveído, como si el gallego, estando en Austria, demandasse pan sin ootra significación senon de pallabra al alamán que non entendiase su lengoa*

(f. 35)

La comparación de Ausias March bien puede considerarse aplicación personalísima del mismo motivo evocado por Pedro Marín. ¿Sería corriente traerlo a colación para explicar al filósofo caro a nuestro poeta? ¿Se aduciría otras veces en los sermones —87→ de la época? Como fuera, hallarlo en el de Pedro Marín nos pone sobre la pista de una probable mina de inspiraciones intelectuales y formales para la lírica de Ausias March (una mina, me temo, todavía por explotar): la predicación coetánea, cuyo cauce tendía a dilatarse (con indignación de Eiximenis, digamos) «*per dicta philosophorum*» y (con la anuencia del buen franciscano) mediante «*experiencias communiter usitatas*».

—[88]→ —89→

△▽

No hay que desesperar. También los lugares comunes tienen un punto de partida singular y también tras el *tópos* más zarandeado puede hallarse un modelo específico. La primera frase del *Curial e Güelfa* («¡O quant és gran lo perill, quantes són les sol·licituts e les congoxes a aquells qui·s treballen en amor!») nos sugiere incontables paralelos, de Terencio a los *Carmina Burana* o Boccaccio, y no atinamos a señalarle un dechado concreto. La segunda frase no es menos trivial: «Car, posat que alguns amats de la fortuna, après de infinits infortunis, sien arribats al port per ells desijat, tants emperò són aquells qui rahonablement se'n dolen, que anvides pusch creure que entre mil desaventurats se'n tròpia un que hage amenada la sua causa a gloriosa fi». Pero aquí sí me atrevería yo a proponer una fuente bien determinada: «... quasi ad nichil aliud nati simus quam ut, inter mundi fluctus et ludibria fortune perpetuo turbine iactandi, carnis nostre tenacissimo limo ac sordibus hereamus. Quod profecto non accideret cogitantibus votorum nostrorum multiforme periculum. Brevis est equidem in primis vita et fugacissimum vite tempus; —90→ rerum humanarum inquietum adversis flatibus et procellosum pelagus; rari et vix hominibus accessibiles portus; scopuli undique innumerabiles, inter quos difficilis et prorsus ambigua navigatio est. Iam vix uni contigit ex milibus ut integer enataret; sic nos fortune imperium exercet...». Es un pasaje de las *Familiares* petrarquesas (IV, XII, 30). ¿Petrarca para comenzar una novela caballeresca? Pienso que sí (¿no?), y se me antoja un síntoma nada despreciable.

—91→

△▽

- XXIV -

Caldesa, Carmesina y otras perversas

Joan Fuster ha insinuado que la anécdota central de la *Tragèdia de Caldese* -donde el autor, desde la «poca finestra» de una cámara cerrada, contempla cómo la dama se entrega a un «galant ... en extrem no conforme al delicament de tan tendra donzella»- se deja oír al fondo de otros textos de Corella cuyo argumento suena en principio harto distinto. La imagen de Caldese, pues, se adivinaría detrás de las repetidas versiones que el escritor dio a la idea de que «amor és tal, que si us obre la porta, / tard s'esdevé que pels altres la tanque»; en particular, «el ressentiment i la ira, i la decepció, que ell hagué de sentir [després d'haver estat enganyat], li farien veure en les "faules" d'Ovidi unes sinopsis susceptibles de reflectir-los». Quizá sí. O por lo menos sería curioso leer a Corella como se ha leído a Lope de Vega con los ojos puestos en *La Dorotea*: buscando las variadas formulaciones literarias de la traición amorosa que sufrió de mozo. En las últimas líneas de la *Tragèdia*, por caso, la penitencia prometida por Caldese («io la faré, seguint a Magdalena», etc.) nos orientan hacia algún aspecto de la más bella *Història* de —92→ Corella, o la alusión al «cos lleig e diforme» a que podría ofrecerse «la falla e moble voluntat» de la dama nos apunta a «la fabulosa ovidiana història de Pasife». Por entonces, sin embargo, era cosa con frecuencia recordada -así por Sempronio, en debate

con Calisto- que «muchas [mugeres] en grandes estados constituydas se sometieron a los pechos y resollos de viles azemilleros, y otras a brutos animales. ¿No has leído de Pasife con el toro, de Minerva con el can?... Lo de tu abuela con el ximio ¿hablilla fue?». Un ejemplo de esa opinión debió ventilarse con frecuencia en el Cuatrocientos. Cargando las tintas de una conseja referida en el umbral de *Las mil y una noches* (y parodiada en el arranque del *Lazarillo*), lo contaba ya Ubertino de Casale, en el *Arbor vitae crucifixae*, al imaginar a un marido nobilísimo que hubiera corrido el mundo hasta encontrar la mejor de las esposas y al preguntarse cuál no sería su dolor «si illa in oculis sponsi vilissimum ribaldellum et nigerrimum ethiopem acciperet et amaret et stercora eius comederet, et de ipsis totam faciem suam deturparet, et sic diceret sponso: "Modo deosculare, quia me in alia forma habere non poteris"». No es dudoso que Corella conocía tal «hablilla», si no en el libro de Ubertino, en la adaptación de Ubertino que traen la *Vita Christi* y el *Terç del Chrestia* de Eiximenis (según me enseña Alberto Hauf); y, a juzgar por las hipérboles sacroprofanas —93→ de la *Tragèdia*, es verosímil que fuera sensible al contexto en que ambos autores la insertan, para ponderar los padecimientos del Redentor. También parece posible que la conociera Joanot Martorell (como Martí Joan de Galba, por supuesto), en quién sabe qué formulación, que, en todo caso, conviene situar en el substrato del capítulo CCLXXXIII del *Tirant lo Blanc*. Ahí, el protagonista, «en la cambra» cuya «petita finestra ... mirava dins l'hort», creyó presenciar los deshonestos retozos de Carmesina con el «home de la més vil condició e natura que pogués esser trobada», un «hortolà» negro y moro, y rompió en los plantos de rigor: «Oh fortuna..., ¿per què has permès que los meus desventurats ulls hagen pogut veure cosa que tots los vivents no han vist?». *Et cetera*. No es de este momento repasar el episodio y subrayar las analogías (y diferencias, claro) con la obra maestra de Corella. Pero compárense despacio las páginas en cuestión: difícilmente podrá descartarse la sospecha de que el capítulo del *Tirant* recrea -con infinita inventiva- la antigua historieta de la reina y el esclavo dentro de un marco sugerido por la *Tragèdia de Caldesa*. En la peor hipótesis, la comparación de ambas escenas, en especial si se les rastrean los análogos en las correspondientes tradiciones literarias, vale por todo un curso sobre la narrativa española del siglo XV.

—[94]→ —95→

△▽

- XXV -

Prehistoria de *El villano en su rincón*

En el núcleo de *El villano en su rincón* reconocieron Marcel Bataillon y José F. Montesinos un refrán copiado ya por Juan de Valdés («Esse es rey, el que no vee rey») y un epitafio transcrito por fray Prudencio de Sandoval («Aquí yaz Juan Labrador / que por jamás al Rey vido...»). A ese núcleo y a varios rasgos de la comedia de Lope nos acerca más todavía la *Doctrina compendiosa* atribuida (y, como sea, contemporánea) a Francesc Eiximenis († 1409): «E per tal dix un savi rei de Castiella: "Ahora fuesse yo un aldeano riquo, asseado e apartado, que no conociesse ne viesse al Rey, ni el Rey a mí"».

- XXVI -

«Asellus bipes»

«El que latín non sabe asno se debe llamar de dos pies». Con justicia ha pasado hasta a los manuales el dictamen de la *Epístola exhortatoria a las letras*: en el último quinto del Cuatrocientos, vale por divisa del temprano humanismo español. Pues si el desafiante hipérbaton prueba que saber latín no siempre suponía sacarle buen partido en romance, el tono polémico no era esta vez simple alharaca de acompañamiento, sino que nacía de la propia noción definitoria de los *studia humanitatis*. (Estaba ya claro en la *Vida beata*: «latino sermón... yo [no] lo sé, ¡oh me mísero! Cuando me veo defectuoso de letras latinas, de los fijos de hombres me cuento, mas no de los hombres»). De ahí que el aforismo de Lucena se codee con infinitos análogos en la época: tratar de «asno» a un ignorante implicaba menos un insulto (ya bíblico) que una apología de las *litterae humaniores*... No tan común fue, en cambio, hacerlo echando mano de la *iunctura* de Juvenal, IX, 92 («... alium bipedem sibi quaerit asellum»), según gustaron Nebrija, en un esbozo de la *Repetitio tertia* («... reliquarum nationes asellos bipedes ita ne oportuit rationis habenas —98→ alteri permittere, ut quacumque duceret [Alexander de Villa Dei] sequerentur?»), y el gran Juan Maldonado, en los *Opuscula* de 1549 ahora tan felizmente espigados por don Eugenio Asensio («Clericus sine literis asinus bipes est protrudendus fuste»). Pero no es fácil que Lucena se remontara a Juvenal (ni a Jerónimo, *Epístolas*, XXVII, 3, probablemente sí evocado, en cambio, por Nebrija), teniendo más cerca a un maestro como Eneas Silvio Piccolomini. El «ahijado» del Marqués de Santillana, en efecto, había sido también «familiaris continuus comensalis» de Pío II. De cuya carta XXXVII (Wolkan) procede, por cuanto se me alcanza, la acuñación aquí en juego: «Nescio enim quid esse possis absque literis, nisi asinus bipes».

- XXVII -*Vindicatio quaedam*

Del Padre Olmedo a Ottavio Di Camillo, viene afirmándose que las *Introductiones latinas* nebrisesenses tuvieron antecesor, sin movernos de Salamanca, en la «gramática» de «Pomponio [?] Mantuano» que se custodia (y con qué cancerbero) en la biblioteca universitaria. ¡Quia! El autor de los dos manuales (*Romulus* y *Fabius*) que contiene el códice 107 no es «el Mantuano» borrachín que entre 1473 y 1479 leía «la poetria» en el estudio salmantino, sino el ilustre «Iulius Pomponius» que se declara desde la primera

línea: vale decir, y no es poco, Pomponio Leto. De suerte que el manuscrito hoy tan avaramente celado no pasa de *otro* texto de una obra ya conocida y aun impresa. Texto, eso sí, que habrá que sumar a los reseñados por Zabughin, Ruyschaert y Kristeller; que ilustrará la génesis y fortuna de los tratados gramaticales de Pomponio; y, sobre todo, que importa averiguar cómo llegó y cómo fue usado a orillas del Tormes.

—[100]→ —101→

△▽

- XXVIII -

Poeta y trovador

No basta decir que el *Arte de poesía castellana* es 'el reflejo de un momento de transición'. Cumple precisar que Encina, a la brava, empalma la proclamación de unas teorías renacentistas y la descripción de unas prácticas medievales. Del «arte de poesía» afirma «lo que los profesores de gramática suelen hazer en la difinición della, y lo que creo ser de todas las otras artes: que no son sino osservaciones sacadas de la flor del uso de varones dotíssimos». La tal «difinición», como varias «osservaciones» que la flanquean, está calcada de las *Introductiones latinae* (III, 1); pero el «uso de varones dotíssimos» que se contempla es la técnica medieval de los cancioneros. Nebrija había tropezado con el problema de poner en el «uso» la piedra de toque de la lengua y la literatura, y no hallar en romance los «doctissimi viri» «por cuia semejança avemos de hablar»; de ahí muchas de las ambigüedades a que condescendió en la *Gramática sobre la lengua castellana* y, sin duda, el desánimo que le impidió continuar por algunos de los caminos que en ella abría. Por el contrario, Encina no parece que se preocupara gran cosa por concordar —102→ los elementos que barajaba: las doctrinas del «poeta» humanista y las mañas del «trovador» silvestre. Lo certifica, sin ir más lejos, su contumacia en recurrir a las fuentes nebrisenses para deducir conclusiones o aplicaciones a mil leguas de Elio Antonio. Pero la desenvoltura de Encina -si no es ingenuidad- quizá nunca se aprecie mejor que cuando, para entrar en materia, avisa: «si oviere algunos tan bárbaros que persistan en su pertinacia, dexados como incurables, nuestra exortación se enderece a los mancebos estudiosos, cuyas orejas las dulces musas tienen conciliadas». Pues esa advertencia, que introduce una ristra de rancias cancioneriles, alza la misma bandera que cobijaba la rebelión de los humanistas contra semejantes vejeces: es un lema de Valla (*Elegantiae*, IV, *praef.*) hecho suyo por Nebrija (así en la *Repetitio secunda*, al dirigirse sólo a los «adulescentes egregii», orillando «ceteros, quia sunt incurabiles») y por él transmitido personalmente a generaciones de discípulos, desde el Fernando Manzanares de los *Flores rhetorici* (hacia 1485) hasta el Juan de Brocar de la *Oratio paraenetica* (1521).

—103→

Las vueltas de la rueda moderna

La *Gramática sobre la lengua castellana* ha sido un libro con mala suerte: ayer, descuidada, silenciada, saqueada, nunca reimpresa; hoy, víctima de la sinécdoque ignorante que convierte una parte menor y ocasional en imagen de todo Nebrija. El Nebrija latino hoy olvidado tiene la culpa de la desestima de ayer por el Nebrija vulgar: el uno había hecho correr tan deprisa el tiempo de la cultura peninsular, que pronto quedaron anticuados los madrugadores tanteos del otro. Era inevitable que una obra de 1492 no llegara a fundamentar la norma estilística del castellano en los términos que algunos deseaban en 1534 o 1542. Nebrija, sí, enseñaba a resolver los problemas en los tales términos. Pero no sólo dentro de ellos, ni tajantemente con ellos: apuntaba distintas posibilidades, insinuaba varias soluciones... y no acababa de pronunciarse inequívocamente. La perspicacia de sus planteos se comprueba en la significativa huella que la *Gramática* dejó en buen número de los principales manifiestos literarios de la Edad de Oro (de Boscán, digamos, a Herrera y a Correas); la indecisión de ciertas respuestas ocasionó que esa huella quedara a menudo —104→ tácita. Hilvano nada más que un ejemplo que nos pasea por las cuatro grandes etapas en el itinerario de los *studia humanitatis*.

Es el caso que Enrique de Villena había aspirado teñir de clasicismo su prosa merced a una servil sujeción a las recetas de los preceptistas más característicamente medievales: con lindezas como «una vuestra recibí letra», así, calcaba los «vestre prudentiam probitatis» o «de vestra confido non modicum bonitate» de los *dictatores* y se gloriaba de estar criado «con leche rectorical». Pero a Nebrija esa «leche» le sonaba ni más ni menos que a «dura composición de palabras»: «el griego y latín» la toleran, argüía, mas cada lengua tiene su genio y «el castellano no la puede sufrir». E igual yerro de «cacosyntheton» reprochaba a Juan de Mena por escribir «*a la moderna bolviéndome rueda*, porque la buena orden es *bolviéndome a la rueda moderna*». La censura a Mena (sobre quien la *Gramática* jamás da un juicio de valor positivo) supone el rechazo de la artificialidad grata a los prerrenacentistas hispanos y el elogio del «habla derecha y natural», «de la acostumbrada manera de hablar». Cómo y dónde se consigue ese español 'derecho y natural', sin embargo, es cosa que Nebrija no está aún en condiciones de acotar con la nitidez, pongamos, de un fray Miguel de Salinas en la *Retórica en lengua castellana* (Alcalá, 1541). Reputado el —105→ más precoz en su especie, ese tratadillo se ha estudiado últimamente subrayándole «las teorías erasmistas sobre el estilo» y echando en falta el rastro de Nebrija. De hecho, Antonio inspiró a Salinas múltiples páginas y criterios rectores. No de otra fuente viene el consejo de «que por guardar la gramática de la lengua latina o la propiedad de otra lengua no se pervierta la orden, como Juan de Mena, que dixo: *a la moderna volviéndome rueda*», etc., etc. (XXX).

Volvámonos nosotros a tres cuartos de siglo después: Lope de Vega resume toda la querrela contra la «nueva poesía» en achacarle el abuso de la «figura viciosa que [Jiménez Patón en la *Elocuencia española en arte*] llama *cachosyntheton*» (y que, añadamos, el dómine manchego denuncia como continua en Mena). Insiste Lope en que «todo el fundamento deste edificio es el transponer, y lo que le hace más duro es el

apartar tanto los adjuntos de los substantivos»; al repasar la filiación del procedimiento, la primera cita que se le viene a las mientes reza, precisamente, «a la moderna volviéndome rueda»; y la conclusión es dolerse de que los ideales literarios retrocedan al «tiempo del rey don Juan el Segundo» con extravagancias «que tanto embarazaron la frasis de nuestra lengua, que las sufrió entonces por la imitación latina, cuando era esclava». El diagnóstico está empapado de un sentido —106→ de la historia, de la naturaleza y del arte que constituye el mejor legado nebrisense. Y Lope, frente a un porvenir de culteranismo triunfante, se nos aparece en simetría especular respecto al Nebrija que dejaba a las espaldas las esclavitudes cuatrocentistas. Lo que gira entre ambas fronteras es la rueda moderna del Renacimiento.

—107→

△▽

- XXX -

El gongorismo de Ovidio

¿Que nada «tienen de útil» las *Soledades*? A la insinuación anónima de 1615, don Luis replicaba con pretendida seguridad: «Pregunto yo: ¿han sido útiles al mundo las poesías y aun las profecías (que *vates* se llama el profeta como el poeta)? Sería error negarlo. Pues, dejando mil ejemplares aparte, la primera utilidad es en ellas la educación de cualesquiera estudiantes de estos tiempos. Y si la obscuridad y estilo enredado de Ovidio -que en lo *De Ponto* y en lo *De tristibus* fue tan claro como se ve, y tan obscuro en las *Transformaciones*- da causa a que, vacilando el entendimiento en fuerza de discurso, trabajándole -pues crece con cualquier acto de valor- alcance lo que así en la letura superficial de sus versos no pudo entender, luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta». Sorprendente. ¿A quién podía ocurrírsele ponderar «la obscuridad y estilo enredado de Ovidio», tratarlo de «tan obscuro», aunque fuera «en las *Transformaciones*»? ¿Ovidio, cuya claridad (*Metamorfosis* incluidas) movía a Pedro Juan Perpiñá a prescribirlo como primer autor del currículum, como puerta —108→ de entrada a la frecuentación de los poetas. «Inter poetas Ovidio propter facilitatem primus videtur locus deberi; cuius, ut omnis fugiatur obscenitas, eligi possunt loci *De tristibus*, *De Ponto* et multa *Metamorphoseon* fragmenta, multa *Fastorum*». ¿Qué había aprendido Góngora en los jesuitas de Córdoba, en «la autoridad nebrisensia»? Ovidio -recalcaba Carrillo y Sotomayor-, «el fácil, el llano, ajeno de cualquier dificultad en sus escritos, y aun por eso menos estimados, pues, afectándole, vino a caer en este vicio de vulgar». ¿De qué le sirvieron a Góngora la universidad salmantina -en los años en que Francisco Martínez comentaba las *Metamorfosis*- y las lecciones «de erudición poética»? Porque en verdad llama la atención que fuera a buscar en Ovidio un dechado de «obscuridad». El juicio no es de recibo ni para un latinista mediano: más bien se diría propio de un estudiante no demasiado receptivo. Y justamente «la utilidad» de que discurre don Luis es sólo la notoria en «la educación de cualesquiera *estudiantes* de estos tiempos». Como modo de ensalzar el valor de una poesía, el argumento tampoco es gran cosa. Pero, antes que un argumento, ¿no será una revelación inconscientemente autobiográfica? Hay algo muy escolar en las explicaciones de Góngora. No se mueve en los horizontes de retórica y de

poética que contemplan sus impugnadores: él se queda todavía en el —109→ dominio de la gramática. Y parece como si extendiera a los demás, decretándola de general «utilidad», la experiencia de su propio y esforzado tirocinio sobre las *Transformaciones*: un laborioso trabajo de desciframiento, cuya recompensa son, a igual título, el gozo artístico y la satisfacción del desafío superado. No hablo de si don Luis sabía más o menos latín, sino de cómo lo sabía. Pues uno tiene la impresión de que siempre mantuvo frente a la lengua sabia la actitud -tan estudiantil- de quien no llega a sentirla como natural, captándola y disfrutándola sin necesidad de reducirla, palabra por palabra, a cada uno de sus supuestos equivalentes en vernáculo. Tomemos el célebre texto de Cicerón y Quintiliano que ya aducía Cascales con una perspectiva idéntica a la nuestra: «Animadverti, iudices, omnem accusatoris orationem in duas divisam esse partes». ¿Leería Góngora «omnem accusatoris orationem» como si la frase contuviera un hipérbaton (según sí lo trae, en cambio, «in duas divisam esse partes»)? ¿La traduciría, en consecuencia, por «formidable de la tierra bostezo» o «luminosas de púrpura saetas»? Insisto: no es cuestión, estrictamente, de ciencia o ignorancia, sino de hábito mental en la manera de poseer la lengua. La opinión sobre el «estilo entrecabado» de Ovidio, con su regusto y referencias escolares, inclina a preguntarse si una parte nada desdeñable de los recursos —110→ estilísticos más rotundamente gongorinos no será también, en ciertos aspectos, resabio de una forma poco madura de saber latín. Si lo es, *o felix culpa!*

—111→

△▽

- XXXI -

Apocrypha et pseudoepigraphica

Los medievalistas se tratan de tú, no ya con los «Magneo» y «Agelio» de regla, sino con más escurridizos personajes del mundo clásico, nacidos «por desentendimiento del scrivano o porque las letras semejan unas a otras». Solalinde pescó un «Amphilo» en la crónica universal de Alfonso el Sabio, donde Coméstor reza: «*autem Philo*». En cierta *Estoria amplia del fecho de los godos*, topamos con un sospechoso «Cripo Sexto», que Diego Catalán propone reducir a mera locución adverbial: «En pos esto». A Martín de Riquer no se le ha escapado el «Ylix, fill de Danaus» que aparece en un manuscrito de *Lo somni*: es el único superviviente de los «xlix fills de Danaus». Pero confieso que mi autor predilecto en esos andurriales es «el judío» que se pasea por una retraducción castellana de la versión gallega de la *General estoria: el iudio < o iudio < Ouidio*. Más común que esa peregrinación de Roma a Israel fue, obviamente, el tránsito de Inglaterra al cielo, pues Sánchez de Vercial y bastantes otros no vacilan en citar al «venerable Beda... en los *Fechos de los ángeles*». Si va de metamorfosis, no obstante, la palma se la lleva *La —112→ grant crónica de Espanya*, a propósito de la crianza de Hércules: «la (criatura) fizieron nodrir a una cabra, segunt dize Dante en el libro *Del infierno*, a la qual cabra dixieron *Comedia*». Por más que todas las fuentes estén de acuerdo (a salvo el blanco pudoroso de un códice) y por mucho que el arquetipo se embrollara con Amaltea, la enmienda es necesaria: «al qual libro» o, tal vez, «a la qual obra dixieron

Comedia». Pero esa cabra tira ya al monte del «*Cherrión*» o «*Chicharrón*»: vale decir - atestigua Gracián de Alderete-, el *Manual del caballero cristiano*.

—113→

△▽

- XXXII -

Giróvagos de amor

Tres o cuatro cosas sí sabemos del «Anònim enamorat» a quien se debe el precioso ensayo de *canzoniere* copiado en el manuscrito 74 de Ripoll, hoy en el Archivo de la Corona de Aragón: el poeta -tan docto cuanto dotado como «dictator amoris»- cortejó a varias damas, gozoso de servir «in aula Veneris ... mente continua»; estaba en relación con el Obispo de Metz, Venus lo invitaba a procurarse una «puella» en el monasterio de Remiremont (entonces dependiente del arzobispado de Trier), y allí encontró, en efecto, «que bene conveniebat»; cantó con particular emoción a cierta condesa que vivía en Francia (de donde, por ende, hubiera querido ser él: «quo vellem felix quod mea terra fores!»); y se trataba también con el Obispo de Pavía. Nada más evidente, pues, que la procedencia última de esa soberbia floresta erótica:

Un escolar la rimó
que siempre dueñas amó;
más siempre ovo triança
en Alemania y en Francia;
moró mucho en Lombardía
pora 'prender cortesía.

—114→

Post scriptum. La llamativa semejanza entre el autor de los *Carmina Rivipullensia* y el autor del *lai* que Menéndez Pidal bautizó *Razón de amor* podría servir como punto de partida para señalar un alto número de coincidencias entre ambos textos: en temas, formas, técnicas, e incluso en la letra. El recuento de convergencias debiera empezar por advertir, naturalmente, que ambos responden a un nuevo gusto por crear o sugerir secuencias narrativas engarzando en una primera persona -de raíz esencialmente lírica- una serie de elementos dispersos en la tradición de la poesía amorosa. Pero ahora me apetece apuntar una *concordia discors* más superficial: contra el códice, la geografía de los *Carmina Rivipullensia* parece excluir que el autor fuera de Ripoll, de cuyos poetas indudables no se sabe que atendieran a otros personajes que los del país; contra los intentos de desorbitar su 'popular background', la geografía de la *Razón de amor* confirma que el núcleo de su inspiración llega de más allá de los Pirineos -como solía

ocurrir en la literatura coetánea y coterránea-, de las mismas fuentes de donde brotan los *Carmina Rivipullensia*.

—115→

△▽

- XXXIII -

De asini dignitate

El asno, el pobre asno «meschant et malhereux, tout escorché, morueux, roigneux et sans queue» (o, mejor, «à la queue couppée»: ¿podríamos llamarlo «Brunellus»?), era un maestro en la *disputatio*, y sólo uno de los diecinueve argumentos de Turmeda logró convencerlo de la superioridad del hombre sobre los animales: «que Dieu tout puissant a voulu prendre chair humaine mettant sa haulte divinité avec nostre humanité, se faisant homme, et n'a pas prinse vostre chair ne vostre semblance». Por excepción, es inútil buscar tal argumento en el opúsculo de los Hermanos de la Pureza saqueado para nutrir la *Disputa de l'ase*. Pero ese tomar en cuenta la posibilidad de que Dios, en vez de hacerse hombre, se hubiera encarnado en un animal como el asno del debate, no debe de ser mera ocurrencia salida del magín de frare Anselm, «en altre manera apellat Abdal·là». En las escuelas franciscanas en que se formó Turmeda era bien conocido el *Centiloquium theologicum* -de dudosa atribución a Ockham- cuya quinta conclusio -en términos sin duda ockhamianos- afirmaba «quod Deus potest facere omne quod fieri — 116→ non includit contradictionem», mientras la sexta dictamina: «non includit contradictionem Deum assumere naturam asininam; igitur Deus illud potest facere». Uno diría que la *Disputa* se limita a proseguir y aplicar: 'Sed Deus illud noluit facere; ergo homo est praestantior asino'. No estará de más advertir que el ockhamismo del *Centiloquium* condice perfectamente con la axiología que empapa el libro del santo apóstata mallorquín: ninguna razón 'natural' prueba *necessarie* que «les filz de nostre père Adam sont de plus grande dignité et noblesse que ne sont les animaulx», antes bien la preeminencia del hombre responde únicamente a un acto libérrimo y arbitrario de la voluntad divina. «Et en cela a faict le bon Seigneur grand honneur à vous aultres, et à nous n'a faict tort ne outrage», comentaba el contradictor de frare Anselm. Se comprende que lógicos y teólogos de la baja Edad Media fueran tan entusiastas del asno como recordaba Luis Vives («nec sunt mihi adhuc asini omnes ... obliterati»). A juzgar por la muestra, ¡qué boca de Ockham!

—117→

△▽

- XXXIV -

Costana

Yo no sé por qué decidiría María Rosa Lida identificar con Pedro Díaz de la Costana o, más familiarmente, con Pedro de la Costana al «Costana» mondo y lirondo del *Cancionero general*. Supongo que lo haría, como otras veces, sólo por llevar la contraria (tácitamente) a don Marcelino. Nada invita a relacionar al seco teólogo salmantino con el poeta de los extraordinarios *Conjueros de amor*, pero la autoridad de la Sra. de Malkiel ha bastado para que algunos estudiosos reiteraran la confusión de dos en uno y, de paso, siguieran tomando por fuentes las imitaciones de *La Celestina*. No será inútil, pues, notar que los versos de Costana llevan la estampa inequívoca de la vida en la corte (no en la universidad), y que en la de doña Isabel I bullía Francisco de la Costana: como mozo de capilla, desde diciembre de 1488, y recibido «por capellán» desde agosto de 1502. Al extractar los documentos pertinentes, en un trabajo utilísimo sobre la casa de la Reina, don Antonio de la Torre apostillaba que mozos de capilla y capellanes a menudo ejercían más bien de cantores. Tal debió de ser nuestro caso. La persona y la obra de Costana —118→ no se olvidaron ni en la segunda mitad del Quinientos. Así, si todo un doctor Laguna amenizaba a Pedacio Dioscórides Anazarbeo con coplas «contra una parra» calcadadas de los *Conjueros*, Gregorio Silvestre, en la *Residencia de Amor*, imaginaba al poeta «cantando con ronco estruendo»: «agonizando, / mas muriendo de su gana, / con voz medrosa hablando, / el sin ventura Costana...». Y, con mejor humor y mayor provecho para nosotros, Melchor de Santa Cruz de Dueñas contaba la facecia que sigue: «Costana, cantor, pedía la alcaidía de una fortaleza que está cerca de Burgos, que se llama Rabé, y, porque no se la daban, no quería cantar. La reina doña Isabel preguntó: "¿Por qué no canta Costana?". Respondió el comendador mayor don N.: "Señora, ha jurado de no cantar sin rabé"».

—119→

△▽

- XXXV -

La Biblia en verso

Desde luego suena a refrán: «Si no ararais con mi vaquilla, no supierais mi cosicosilla». Pero Correas no dice exactamente que lo sea: dice que «Arias Montano dice ser proverbio antiguo castellano, sobre el capítulo 15 [*lege XIV*] de los Jueces, número 18, dicho allí por Sansón, de donde parece que lo tomó el castellano, que tenía la Biblia en romance». Arias Montano, sin embargo, no lo dice donde uno esperaría, en el *De varia republica, sive commentarium in librum Iudicum* (1592), aunque ahí sí queda claro que el «Si no ararais...» responde menos fielmente a la Vulgata («Si non arassetis in vitula mea, non invenissetis propositionem meam») que a la verdad hebrea: «Disticho carmine repente composito, sese illis ['filiis Philisthiim'] uxoris fallacia et fraude proditum significavit... Est autem carmen choriambicum, ex illius linguae modis et pedibus concinnatum, simile fere illis militaribus Latinorum versibus, quos in historiis relatos interdum reperimus:

Caesar Galliam subegit, Nicomedes Caesarem.

—120→

Urbani, servate uxores: moechum calvum adducimus.

*LULE HHARASTEM BE GHEGLATHI,
LO MATSATEM HHIDATHI.*

Ac praeter sententiae et verborum elegantiam, structuram continet artificiosam: membris quoque constat paribus atque aequalibus fere, iisdemque pariter cadentibus et pariter etiam desinentibus, quod genus isocolon, homœoptoton et homœoteleuton artifices vocant. Hispane ita utcumque imitari possemus:

Si con mi novilla non labraras,
mi cosicosilla non fallaras.

Sententiae autem aculeus», etc., etc. Si al redactar la *Varia republica* Montano hubiera conocido el «proverbio» que de él saca Correas, no es dudoso que lo habría mencionado, incluso a costa de sacrificar esa pluscuamperfecta versión suya (con la asonancia interna ascendida a consonancia y con la impecable correspondencia de vocales en las dos cláusulas). Ya que no en el espléndido *commentarium* de 1592, en algún lugar diría (después, supongo) lo que Correas dice que dice. En cualquier caso, ¿por qué identificaría allí como «proverbio —121→ antiguo castellano» un texto que ignoraba en 1592 (y que Correas seguía ignorando por otra fuente) y por qué se sentiría obligado a relacionarlo con «la Biblia en romance», y no sencillamente con 'la Biblia' sin más? De haberlo encontrado en una Biblia medieval toda ella «en romance», un versículo entre millares -por bien castellanizado que estuviera y por mucho que oliera a refrán- difícilmente podía llamarle la atención proponiéndosele como «proverbio». Pero la cosa era distinta si lo hallaba en un códice «antiguo» donde el «Si no ararais...» se destacara como afortunada adaptación de Jueces, XIV, 18 a partir del original hebreo, y donde fuera acompañado por otros elementos de tan insistente (mas no exclusiva) procedencia escriturística, que forzarán a pensar que ya entonces existía «la Biblia en romance». Conservamos una obra así. En un trabajo fundamental que ahora no le da la gana publicar, Miquel Requena ha probado que *La fazienda de Ultramar* es la vulgarización de un itinerario bíblico en latín, ampliada con largos extractos de una Biblia judía romanceada (anterior, pues, al manuscrito de *La fazienda*, de comienzos del siglo XIII). Entre tales extractos, la historia de Sansón trae la respuesta a los filisteos en términos substancialmente coincidentes con los documentados por Correas a través de Montano (las variantes se explican sin violencia por cita de memoria o por —122→ trivialización de copista): «Si non arássedes con my vaquiella, non soltariedes mi adevinançiella». Que Arias Montano viera *La fazienda de Ultramar* es harto comprensible en quien tanto se interesó por otra relación española de un viaje por Tierra Santa a mediados del siglo XII (y con etapa en la Antioquía de Aimeric Malafaida):

hasta el punto de traducirla con el título de *Itinerarium Beniaminis Tudelensis* (1575). Y si no leyó *La fazienda*, sí hubo de leer otro «antiguo» libro de mano tan en deuda como ella con un romanceamiento de la Biblia hebrea hecho -a más tardar- hacia el 1200. Hoy por hoy, como sea, «proverbio» o no, el texto que Montano y Correas aducen cuatro siglos después sólo se explica por *La fazienda* o su parentela: pues ni el Escorialense I-j-4, ni la *General estoria*, ni Mošé Arragel, llegaron a poner la Biblia en verso en Jueces, XIV, 18.

—123→

△▽

- XXXVI -

La métrica del *Arte nuevo*

Dice bien Juan Manuel Rozas que el hendecasilabo suelto teñía al *Arte nuevo* de un cierto clasicismo y, en particular, lo acercaba a las versiones españolas de las epístolas y el *Ars* horacianas. He añadido alguna vez que la triple cópula de *gusto* y *justo* en el texto de Lope engendraría la evocación del celeberrimo pareado de la *Poetica*, del que repite la asonancia y el juego de matices contrastados:

Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt
et, quocumque volent, animum auditoris agunt.

Pero desde luego que ni en castellano ni en latín explica Horacio la versificación del *Arte nuevo*, en la corriente de cuyos hendecasilabos blancos los pareados van marcando períodos de cambiante extensión. Tampoco se han aducido precedentes romances de esa peculiar variedad métrica (afín pero ajena a esquemas ocasionales en la comedia), y no debe extrañar, porque la invención del procedimiento está en un poema y un poeta hoy preteridos (pese a los buenos oficios de Ottavio Besomi): *Lo stato rustico* que Giovan Vincenzo Imperiali publicó —124→ en 1607 (*ex quo*, pues, con vistas a Lope), en Génova, para cantar «leggiadramente» -aprobaba Marino- «le lodi della vita pastorale» y absolutamente todo lo demás que se le pasó por la cabeza. Imperiali, autor de vanguardia, se envanecía en la dedicatoria de que «quella corrispondenza di rime nel verso non rimato» hubiera de contarse entre las «arguzie frizzanti» cuya originalidad causa admiración y aparta «dal volgo». Por si las moscas, como fuera, ahí mismo aclaraba el sentido de su innovación: «stimai che (la rima) dovesse, nelle posature de i più importanti periodi alquanto trattenendo l'orecchio, levarmi da quell' impaccio che alla lunghezza del verso sciolto par che venga, non senza noia del lettore, ragionevolmente attribuito». Guido Arbizzoni ha mostrado que Gabriello Chiabrera rindió tributo al hallazgo métrico de Imperiali. Lope, sin embargo, se adelantó con mucho a Chiabrera. En días en que España e Italia eran un solo espacio literario, quiso

vestir el *Arte nuevo* al último grito, según la creación de Imperiali, para dejar despatarrados a los «ingenios nobles» de la Academia de Madrid.

—125→

△▽

- XXXVII -

«... He aquí los cascos»

El Censor contaba haber pillado a un caballero moliendo a «patadas y bofetones» a un chiquillo de cinco años, porque «el pobre muchacho» había «hecho pedazos una taza de China»; y, al arrimo de Rousseau, predicaba que «en ninguna acción de un niño se debe atender al daño que inmediatamente causa, por importante que sea, sino tan solamente a la impresión que en él puede hacer y al hábito que de ella puede originarse» (*Discurso XXVIII*). Edith Helman ha situado esa anécdota y esa moraleja de *El Censor* en el trasmundo del Capricho XXV, en cuyo dibujo preparatorio la paliza propinada al «hijo travieso» por la «madre colérica» viene a cuento de un 'tazón' roto. Yo no sé ver que la vasija del dibujo difiera en nada de la del grabado, y en todo caso la elaboración definitiva de la idea estuvo presidida por un estímulo más directo y más seguro. En efecto, la leyenda del Capricho (que en una prueba de estado llevó el rótulo irónico de *Así se paga a quien mal hace*) acabó por rezar *Si quebró el cántaro...*, según se comprobará en el [encarte](#) anejo. Aunque algún insigne estudioso lo cite y explique sistemáticamente —126→ como *¡Se quebró el cántaro!*, y aunque tampoco falte quien lo traduzca *Yes, he broke the pot*, el lema no debe plantear ninguna duda. Es una obvia variante de un refrán recogido ya por Correas: «Si se quebró la olla, si no, he aquí los cascos». El propio Correas trae otras versiones («Si te quiebro...») y multitud de paremias afines en el designio significativo y en la característica formulación sintáctica. No viene al caso perderse en consideraciones semánticas e históricas sobre el proverbio. Pero sí importa identificarlo al pie del Capricho XXV, porque, ahí, es una clave necesaria para captar el sentido literal y la traza de la estampa. Hasta el punto de que la deixis adverbial del refrán se hace norma de composición para el grabado: «... si no, *he aquí los cascos*».

—127→

△▽

- XXXVIII -

«Señora Posteridad...»

«¿Posteridad dijiste? No me vuelvo atrás; y para que la tal señora no se consuma la figura investigando mi nombre, calidad, estado y demás circunstancias, me apresuro a decirte que soy José García Fajardo, que vengo de Italia, que ya iré contando cómo y

por qué fui...» (II). Las *memorias* o, mejor, *confesiones* que dan forma a *Las tormentas del 48* aparecen desde la primera página como una carta dirigida a la Posteridad: «Señora Posteridad, mi amiga y dueña: la turbación de mi ánimo en estos días me ha privado del gusto de escribir a usted. Ya comprenderá que no estoy para bromas...» (X). En efecto, el libro se le va a don José «hablando con la Posteridad, que está tan lejos y no puede contradecirme...» (VIII), aunque, la muy «fisgona», «volviendo hacia atrás la cabeza», sí pueda interrogarle «con sus ojos penetrantes» (I); no de otro modo que los «amigos del tiempo futuro» (XXII) a cuyo interés responde el narrador más de una vez: «Adivino la curiosidad de *i posteri...*» (I). El recurso prosigue en *Narváez* y, por ahí, es esencial para fijar con doble encuadre todo el marco de la cuarta serie de los *Episodios*. ¿Una ocurrencia espontánea? —128→ No habría dificultad en admitirlo, si *Las tormentas del 48* no vinieran con tanto aparato «de literatura dantesca y petrarquina» (XIV) y con tantas chispas que iluminan la formación y las experiencias italianas de García Fajardo, a quien, «a los seis meses» de fatigar las piernas por Roma, «los pensamientos se [le] salían del caletre vestidos ya de las galas del *bel parlare*», al par que «Maquiavelo y Dante, Leopardi y Manzoni» le «enseñaban a componer verso y prosa» (I). Con ese panorama, sin embargo, yo me siento casi en la obligación de defender que el tal recurso procede de la estupenda epístola que Petrarca intituló 'A la Posteridad', *Posteritati*, para contar los sucesos mayores de su vida en respuesta a la curiosidad de un hipotético lector del porvenir: «Fuerit tibi forsán de me aliquíd auditum, quanquam et hoc dubium sit: an exiguum et obscurum longe nomen seu locorum seu temporum perventurum sit. Et illud forsitan optabis nosse: quid hominis fuerim aut quis operum exitus meorum...». No había que meterse en latines para conocer la *Posteritati*: en el mismo siglo XIX se imprimió repetidas veces en vulgar, siempre con el epígrafe *Ai Posterí*. Ni siquiera hacía falta haberla leído. La noticia y la sugerencia oportunas podía verificarlas García Fajardo sin más que esperar a que se secaran los libros con que desembarcó en Vinaroz: «Los tomos de la *Storia* —129→ *d'ogni letteratura*, del abate Andrés, y el *Primato degli italiani*, de Gioberti..., caladitos hasta las costuras del lomo...; Gibbon, Ugo Foscolo, Pellico, Cesare Balbo y Cesare Cantù, con gran parte de sus hojas en remojo» (I).

—[130]→ —[131]→

△▽

- XXXIX -

Contribución a la bibliografía reciente sobre el origen y el sentido del esperpento valleinclanesco

Estúdiense, también, el *grand-guignol*.

—[132]→ —133→

Poemas póstumos

Es llamativa la afición de Jaime Gil de Biedma (1929) a disfrazarse con citas, a andar por las páginas -dirían en otra época- «plumas vestido». Por ejemplo: tras los lemas y la dedicatoria, el primer poema de *Moralidades* es el rescate de los tiempos y dimensiones personales de un paisaje ciudadano. Pero la conversión de las sugerencias objetivas en datos subjetivos está ahí irónicamente puesta entre paréntesis por obra de las alusiones literarias: el *ballo in maschera* comienza en el mismo título («'Barcelona ja no és bona' o Mi paseo solitario en primavera»), que repite otro de Cienfuegos y lo filtra a su vez en la evocación de un bordoncillo vulgar. En *Poemas póstumos*, los años del pie de imprenta (1968) y el depósito legal (1969) se declaran ficción, merced a la artimaña de caracterizar al protagonista del libro, en el epígrafe, como tópico personaje literario:

Of all the barbarous middle ages, that
Which is most barbarous is the middle age
Of man...

(Dicho quede al paso: «De todas las historias de —134→ la Historia / sin duda la más triste es la de España, / porque termina mal», las líneas más asendeadas de Jaime Gil, calcan además otro diseño del *Don Juan*: «Of all tales 'tis the saddest -and more sad / Because it make us smile...»). Convencionalmente literario, en efecto, es el personaje que se nos propone con la cita de Lord Byron: el varón que al llegar a la cuarentena, «ad quadragesimum aetatis annum appropinquans» (en fórmula de Petrarca, gran propagador del motivo), decide encerrarse consigo mismo y jugar a ser serio. Tan ostensiblemente literario, en nuestro caso, que ya en 1956 (*Diario del artista*) Gil de Biedma se divertía con dos variaciones del arquetipo: una canción de *l'entre deux guerres* («Como estoy caduco me miro al espejo...») y una parodia de Campoamor («Cuando el Don Juan de Byron se hizo viejo...»). Un tema mayor de *Poemas póstumos* es justamente el debate entre ese figurón retórico y el autor (más o menos implícito) de *Moralidades*: debate tan tradicional y añejo -otra vez- como la invectiva de Catulo -desdoblado en un *tú* de idéntico nombre- contra sí mismo. El primero de los *Póstumos* contempla también «un paisaje no exento de belleza / en los días de sol», pero cuyos tiempos y dimensiones son ya solo del personaje, *son* exclusivamente el personaje. La actitud sentimental sigue tamizándose con alusiones diáfanas, de Dante —135→ a fray Luis, pero, en el proceso de ensimismamiento (hacia la enajenación), alguna de las reminiscencias literarias es ya puro *private joke*. Por ahí, mientras en el pórtico de *Moralidades* el título se tomaba de una sabida pieza de don Nicasio, en el de *Poemas póstumos* se inspira en una obscurísima. Pues, curiosamente, «Píos deseos al empezar el año» es eco de «Buenos propósitos al empezar el año», una de las once triviales composiciones que forman *Los días y el amor*, magra *plaque* firmada por Francisco

R. Manrique y publicada en Madrid en 1962. Es el caso que el cuadernillo en cuestión era igualmente («Eheu fugaces...») póstumo: el poeta se había extinguido meses atrás, antes de cumplir los veinte («... labuntur...») años. No deja de sorprender que Jaime Gil de Biedma, que -me cuenta, al preguntarle por la realidad de mis sospechas- conocía desde que se escribieron e incluso retocó varios textos de *Los días y el amor*, recordara bastante después uno de ellos y lo aprovechara -admite- en un par de aspectos. Porque, amén del título, «Píos deseos...» quizá recoge (en parte) de «Buenos propósitos...» el marco de la meditación escéptica -en el paseo al sol de invierno- sobre «el severo discurso de las ideologías», sobre «el placer del pensamiento abstracto» nacido en torno al sueño de «ser casto» y atender «al mundo / de otro modo mejor» (JGdB), —136→ de no echar en olvido los «deseos / honestos y esperanzas de una vida mejor» (FRM). Un *private* (si no *practical*) *joke* de esa índole no carece de valor para fijar el tono y el 'argumento' de *Poemas póstumos*: sirve para insinuar, desde el principio, la complacencia en el degradamiento, en la corrosión, que singulariza a la voz que dice *yo*. Como el paisaje de «primavera» del primer poema de *Moralidades* se ha trocado ahora en otro de «invierno inhóspito» (aunque con «días de sol»), la alusión a un poeta muy estimable se ha cambiado en préstamo de otro sin ningún interés. Dejándose caer por ese declive, el protagonista de la obra acabará por apagarse -en el último verso- «entre las ruinas de mi inteligencia». Por fortuna, esas palabras son cosa de un personaje de poema póstumo, no del insultantemente vivo Jaime Gil de Biedma: el mayor poeta de su generación, digo, y hasta la fecha.

—[137-138]→ —[139]→

△

El Tratado general de literatura

—[140]→ —141→

La literatura es un ir y venir entre la memoria y la historia. En todas las épocas y en todos los lugares (vale decir, en los dos mil quinientos años de Occidente), el poema empezó por ser un objeto verbal forjado para mantenerse en la memoria (para ser ahí releído, recitado y aun, si se quiere, redicho); y por ello se dispuso como una red de vínculos capaces de lograr que la evocación de un solo elemento arrastrara a la evocación simultánea de todos los restantes. El modo más eficaz de conseguirlo fue siempre y dondequiera (entiéndase: en Europa) hacer del poema un juego de espejos -sonidos y pausas, pies y rimas, diseños formales y diseños semánticos- que se reflejaran los unos en los otros, con el luzbólico empeño de introducir también en el lenguaje humano la fascinante invención divina de la simetría.

El *buen* poema alcanza el propósito que lo define, engendra y articula: pervivir en la memoria, extenderse en el tiempo. En ambos actúa proponiendo un modelo, sugiriendo unas pautas para la creación de objetos verbales análogos. Construido —142→ como un poliedro de alindes enfrentados, invita -por simpatía- a la imitación y a la emulación. Tal es el desafío que lanza su propia naturaleza y recoge la envidiosa condición del hombre.

La pervivencia en la memoria, la extensión en el tiempo y la concurrencia de análogos labran *desde dentro* un cauce que va ensanchándose por el aluvión de rasgos secundarios (ideas, temas, tonos) que en los poemas suelen acompañar a los rasgos primarios (los hasta aquí considerados exhaustivamente). Es el cauce de la historia. Trazado por obra de la memoria, con dinámica propia, la buena sociedad le asigna luego márgenes que cambian según el momento de medirlos, lo enlaza (en laberinto) con afluentes cuyas aguas corren tanto hacia adelante como hacia atrás. Ningún poema logra la plenitud si no se baña en esas corrientes, hasta metamorfosearse y metamorfosearlas: la red de vínculos del poema ha de trenzarse con la red de ríos así nacida, en un ten con ten de la memoria con la historia, de la historia con la memoria.

Ejercicio. Redáctese un trabajo de unas cinco holandesas (mecanografiadas) sobre la influencia de César Vallejo en los sonetos de Quevedo, cuenta habida de que la crítica literaria es siempre válida si es válida literariamente.

Aunque en deuda cuantiosa con los rasgos secundarios —143→ de la poesía, el ámbito de discurso acotado por la historia (silencio de un público, blanco de la página, atención de los *connaisseurs*) se vuelve imprescindible incluso para la mera identificación de los rasgos primarios (los amigos de Garcilaso peor educados «no sabían si [el hendecasilabo] era verso o si era prosa»). No digamos ya para asegurar la inteligibilidad mínima del poema (imagínese que el elemental pareado «La primavera ha venido. / Nadie sabe cómo ha sido» se cuelga en una lección de meteorología) y para enriquecerlo cabalmente (por el contrario, restáurese «¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?» en el familiar camino de Villon y Manrique). La tradición, pues, determina la percepción, la connota.

Pero hay más, en distinto orden de cosas. Los aficionados al uso de la poesía acostumbran a consumir también otros objetos verbales en cuyos mejores especímenes cabe rastrear ciertas semejanzas con el poema. Esas semejanzas, de hecho, son el único dato que otorga a tales objetos una entidad diversa a la de los actos lingüísticos ajenos a la poesía; genéticamente, se explican porque los mentados objetos aparecieron -y a veces desaparecieron- en fechas harto posteriores a los poemas.

Ejemplo. Una novela tolerable no puede ser sino la artificiosa enunciación de un universo cuyos componentes -igual que en el poema y al revés que en la realidad- —144→ estén en sostenida y notoria dependencia mutua. La conformación poética de la narrativa pruébase con la autoridad de A. P. Chéjov (1860-1904): «Si al principio de un relato se ha dicho que hay un clavo en la pared, ese clavo debe servir al final para que se cuelgue el protagonista».

La frecuentación conjunta de la poesía y de los objetos en cuestión, al par que las semejanzas aludidas, ha revuelto el cauce natural por el que discurre la una con los canales facticios por donde fluyen los otros. Los rasgos primarios de la poesía circulan ahí en solución tan ligera, que el nuevo sistema fluvial -«literatura» se le ha llamado en los últimos tiempos- no se deja entender desde dentro; depende por completo del arbitrio de la historia, resuelta en acaso, sociedad, capricho. Pero los azares que cada día encarrilan la historia brindan también una comprobación retrospectiva que vale por un espléndido horizonte para la creación: la literatura ha venido a ser la *máxima lengua posible*. Continúa así sobre diferente tapete la partida de la memoria y la historia. En los envites van la vida y la muerte de la literatura.

Orientación bibliográfica. Debe evitarse la lectura de T. van Dijk, *Some Aspects of Text Grammars*, El Haya, 1972; conviene, en cambio, refutar cuanto en el libro se dice, y en particular la opinión (página 200) de que la lengua literaria es «un sistema de —145→ lenguaje específico de un lenguaje L, pero diferente de Ln [lenguaje estándar], describible por una gramática autónoma, pero no independiente» (*apud* Fernando Lázaro, *Estudios de lingüística*, Barcelona, 1980, pág. 201): en verdad, es la mismísima evidencia que la literatura se distingue de los demás registros lingüísticos por la posibilidad de contenerlos a todos, de suerte que la única gramática real y completa es la gramática de la literatura.

—[146]→ —[147]→

Y a Bolito

—[148]→ —149→

Índice

- «Agelio», XXXI
- Ageno, Franca, XIX
- Agustín, San, V
- Aimeric Malafaida, XXXV
- Alejandro de Villa Dei, IV, XXVI
- Alemán, Mateo, XIX
- Alfonso VI, II
- Alfonso X el Sabio, XI, XXXI, XXXV
- Alighieri, Dante, XVII, XXXI, XXXVIII, XL
- Alonso y Fernández de las Redondas, Dámaso, III
- Altamira, Vizconde de, XVI
- Álvarez de Cienfuegos, Nicasio, XL
- «Amphilo», XXI
- Andrés, Juan, XXXVIII
- Antípatro el Cirenaico, XX
- Arbizzoni, Guido, XXXVII
- Arias Montano, Benito, XXXV
- Ariosto, Ludovico, IX
- Aristodemo, VII
- Aristóteles, X, XVI
- Asensio Barbarin, Eugenio, XIII, XXVI
- Avellaneda, Fco. de, XIII
- *Ave maris stella*, XV
- Balbo, Cesare, XXXVIII
- Barba, XVI
- Bataillon, Marcel, XXV
- Battaglia, Salvatore, XIX

- Battisti, Carlo, XIX
- Beda el Venerable, XXXI
- Benjamín de Tudela, XXXV
- Berceo, Gonzalo de, III
- Besomi, Ottavio, XXXVI
- Blecua, Alberto, VIII, XVII
- Boccaccio, Giovanni, XXI, XXIII
- Bolognese, Onesto, XII
- Brocar, Juan de, XXVIII
- Brocardo, Antonio, XIX
- «Brunellus», XXXIII
- *Brutus*, XII
- Burley, Walter, V
- Byron, lord, XL
- Campoamor, Ramón María de, XL
- Camporesi, Piero, XIX
- *Cancionero general*, XVI
- *Cantar del Cid*, II
- Cantù, Cesare, XXXVIII
- *Carmina Burana*, XXIII
- *Carmina Rhipullensia*, XXXII
- Carrillo y Sotomayor, Luis, XXX —150→
- Casares, Julio, III
- Cáscales, Francisco, XXX
- Castillo, Hernando del, XVI
- Castro, Américo, IV
- Catalán Menéndez-Pidal, Diego, XXXI
- *El Censor*, XXXVII
- *Centiloquium Theologicum*, XXXIII
- Cervantes, Miguel de, VII, XIV
- Cicerón, XX, XXI, XXX
- Clemente de Alejandría, San, VIII
- Cleofonte, X
- Correas, Gonzalo, XXXV, XXXVII
- Costana, Pedro de la, XXXIV
- Costana, Francisco de la, XXXIV
- Coster, Adolphe, VI
- «Cripo Sexto», XXXI
- Cristina, doña, II
- *Cuestión de amor*, XVI
- *Curial e Güelfa*, XXIII
- Curtius, Ernst R., III
- *Chastel d'Amours*, XVI
- Châtillon, Galtero de, XII
- «Cherinto», VI
- Chiabrera, Gabriello, XXXVII
- Chiarini, Giorgio, XII
- Chomsky, Noam, I
- Chrétien de Troyes, III
- Dante: véase Alighieri

- Dávalos, Lorenzo, XV
- Decembri, Pier Candido, V
- Díaz Rodric, El Canpeador, II
- Díaz de la Costana, Pedro, XXXIV
- Díaz y Díaz, Manuel Cecilio, I
- Di Camillo, Ottavio, XXVII
- Dionisio, X
- Dioscórides, XXXIV
- Dronke, Peter, XV
- Eberardo el Alemán, XII
- *Echasis cuiusdam captivi*, XVII
- Eiximenis, Francesc, XXII, XXIV, XXV
- Encina, Juan del, XXVIII
- Eneas Silvio: véase Piccolomini
- Enrique VIII, XIX
- Erasmo, XXXI
- [¿Escamilla?], Manuela, XIII
- *Estoria amplia del fecho de los godos*, XXXI
- Estúñiga, Lope de, XVI
- Faral, Edmond, XI
- *La fazienda de Ultramar*, XXXV
- Fernández de Heredia, Juan, XXXI —151→
- Fernando el Católico, XVI
- Flores, Juan de, XVI
- Foscolo, Ugo, XXXVIII
- Foulché-Delbosc, Raymond, XIX
- Fuster, Joan, XXIV
- Galba, Martí Joan de, XXIV
- García Lorca, Federico, III
- Garcilaso de la Vega, XVII
- Garzoni, Tommaso, XIX
- Gautier de Châtillon, XII
- Gibbon, Edward, XXXVIII
- Gil de Biedma, Jaime, XL
- Gil de Zamora, Juan, XI
- Gioberti, Vincenzo, XXVIII
- Glissentí, Fabio, XIX
- *Glosas Emilianenses*, I
- *Glossa ordinaria*, XVIII
- Góngora, Luis de, XXX
- González, Gregorio, XIX
- González de Mendoza, Pero, V
- González Muela, Joaquín, XIV
- Goya, Francisco de, X, XXXVIII
- Gracián de Alderete, Diego, XXXI
- Graciano, XVIII
- Gregorio, San, XVIII
- Guillermo de Ockham, XXXIII
- Guitón Honofre, XIX
- Haro, Conde de, XVI, XXII

- Hauf, Alberto Guillermo, XXIV
- Hegemonte el Tasio, X
- Helman, Edith, XXXVII
- Hermanos de la Pureza, XXXIII
- Hermes Trimegisto, VII
- Herrera, Fernando de, XVII
- *Historia Roderici*, II
- Homero, V, X
- Horacio, XXXVI
- Imperiali, Giovan Vincenzo, XXXVI
- Isabel I de Castilla, XXXIV
- Jenofonte, VII
- Jerónimo, San, XXVI
- Jiménez Patón, Bartolomé, XXIX
- Juan II de Castilla, XXIX
- Juan Manuel, IV, XXXI
- Julio Víctor, XI
- Juvenal, XII, XXVI
- Kristeller, Paul Oskar, XXVII
- Laguna, Andrés, XXXIV
- Lancelot, Claude, I
- Larra, Mariano José de, IX
- *Lazarillo de Tormes*, XIII, XVIII, XXIV
- Leonís, Camilo de, XVI —152→
- Leopardi, Giacomo, XXXVIII
- Leto, Pomponio, XXVII
- *Liber de causis*, IV
- *Libro de Alexandre*, XI
- *Libro de Apolonio*, XI
- Lida de Malkiel, María Rosa, III, IV, XV, XXXIV
- Lucilio, XIV
- Luis de León, fray, VI, XL
- Luzán, Ignacio de, VIII
- Llobera, José, VI
- Macías, XVI
- Macrí, Oreste, VI
- «Magneo», XXXI
- Manrique, Francisco R., XL
- Manrique, Jorge, XVI
- «el Mantuano», XXVII
- Manzanares, Fernando, XXVIII
- Manzoni, Alessandro, XXXVIII
- Maquiavelo, Nicolao, XXXVIII
- Maravall, José Antonio, VII
- Marín, Pedro, XXII
- Marino, Giambattista, XXXVI
- Martí, José, III
- Martín Santos, Luis, III
- Martínez, Francisco, XXX
- Martínez Sierra, Gregorio, X

- *Matheolus*, XII
- Martorell, Joanot, XXIV
- Mena, Juan de, XV, XXIX
- Menaguerra, Ponç de, XVI
- Menéndez Pelayo, Marcelino, XXXIV
- Menéndez Pidal, Gonzalo, XVI
- Menéndez Pidal, Ramón, I, XXXII
- Metge, Bernat, XXI
- *Las mil y una noches*, XXIV
- Montesinos, José F., XXV
- Morel-Fatio, Alfred, XIII
- Mošé Arragel, XXXV
- Nebrija, Antonio de, VII, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX
- Nicócares, X
- Nigel Longchamp, XXXIII
- Nollet, abate J. A., VIII
- Ockham, Guillermo de, XXXIII
- Olmedo, Félix G., XXVII
- Ovidio, XII, XVII, XXIV, XXX, XXXI
- Pablo, San, XXII
- Palmireno, Lorenzo, XIX
- *Pamphilus de amore*, XII —153→
- Pausonte, X
- Pedro, San, XXII
- Pedro Coméstor, XXXI
- Pellico, Silvio, XXXVIII
- Pérez Galdós, Benito, XXXVIII
- Pérez, Cosme, XIII
- Perpiñá, Pedro Juan, XXX
- Petrarca, Francesco, XI, XVII, XX, XXI, XXIII, XXXII, XXXVIII, XL
- Piccolomini, Eneas Silvio, XXXVI
- Platón, XXI
- Plauto, XI
- Plutarco, XVII
- Polignoto, X
- Poliziano, Angelo, VIII
- Pomponio Leto, XXVII
- Pomponio [?] Mantuano, XXVII
- *Proverbios de Salamón*, IV
- Quintiliano, XXX
- R[¿amírez?] Manrique, Francisco, XL
- Rana, Juan, XIII
- *Razón de amor*, XXXII
- *De remediis fortuitorum*, XX
- Requena Marco, Miguel, XXXV
- Riquer, Martín de, XXI, XXXI
- R[¿odríguez?] Manrique, Francisco, XL
- Rodríguez Puértolas, Julio, II
- Roís de Corella, Joan, XXIV
- Rojas, Fernando de, XVI, XXIV, XXXIV

- Rousseau, Jean-Jacques, XXXVII
- Rozas, Juan Manuel, XXXVI
- Ruiz, Juan, XI, XII
- Ruyschaert, José, XXVII
- Salinas, Miguel de, XXIX
- Sánchez de las Brozas, Francisco, I, VIII
- Sánchez de Vercial, Clemente, XXXI
- Sancho el Sabio, II
- Sandoval, Prudencio de, XXV
- Santa Cruz Dueñas, Melchor de, XXXIV
- Santander, María Teresa, XXVII
- Santillana, Marqués de, V, XXVI
- Schmidt, Paul Gerhard, XII
- Séneca, XIV
- Séneca, Pseudo, XX
- Shakespeare, William, X
- Silvestre, Gregorio, XXXIV
- Sisón, Daniel, IV
- Sócrates, VII —154→
- Solalinde, Antonio G., XXXI
- Suárez de Figueroa, Cristóbal, XIX
- Taxandro, Valerio Andrés, XIII
- Terencio, V, XXIII
- Tibulo, VI
- Togeby, Knud, XIV
- Tomás de Aquino, Santo, XVIII
- Torre y del Cerro, Antonio de la, XXXIV
- Troyes, Chrétien de, III
- Turmeda, Anselm, XXXIII
- Ubertino de Casale, XXIV
- Ubieto, Antonio, II
- Uría, Isabel, III
- Valdés, Juan de, XXV
- Valerio Máximo, VII
- Valla, Lorenzo, XXVIII
- Valle Inclán, Ramón del, X, XXXIX
- Vega, Ángel Custodio, VI
- Vega, Lope de, VII, XX, XXIV, XXV, XXIX, XXXVI
- *Verdores del Parnaso*, XIII
- Verdugo, Francisca, XIII
- Villena, Enrique de, XXIX
- Virgilio, III, XV
- Vives, Luis, XXXIII
- Walther, H., XII
- Willis, Raymond S., XI
- Wolkan, R., XXVI
- «Ylix», XXXI
- Zabughin, Vladimiro, XXVII

Este *Índice* de la *Primera cuarentena* se lo regalan al autor Modesta Lozano y Pedro M. Cátedra.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

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

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) 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

