



Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV

Francisco Rico

... y en memoria de Dámaso Alonso

△▽

Prólogo

Presento aquí media docena de pequeñas contribuciones al conocimiento de la poesía española del siglo XV y a un cierto modo de entender el estudio de la literatura. Tres, que se llevan los dos tercios del libro, son nuevas e inéditas hasta ahora; las otras tres, viejas, casi antediluvianas, y publicadas en buena parte. Pero todas, ayer igual que hoy, comprueban que un texto no se deja explicar adecuadamente si no se contempla a la luz de los varios contextos -literarios y no literarios, en la sincronía y en la diacronía- en que por necesidad está inserto.

El crítico se deslumbra a veces con la ilusión de encerrarse en el poema como en un universo que se basta a sí mismo y que proporciona desde dentro la totalidad de las claves para descifrarlo. El historiador sabe que el texto no es comprensible sin contextos, ni aun existe sin ellos, porque tampoco existe sino en una lengua y en las coordenadas de una sociedad, sobre el fondo de unas tradiciones, con unos ideales artísticos, frente a un horizonte de géneros, en un sistema de valores... A un texto de

otros tiempos, en particular, o lo restituimos a los contextos que le son propios, o bien, a conciencia o a ciegas, le imponemos los nuestros. *Nihil est tertium*.

En cualquier caso, los trabajos impresos a continuación nacieron siempre al observar que una determinada perspectiva —X→ más amplia que 'la obra en sí' devolvía al texto un sentido que el simple análisis interno ni revelaba ni podía revelar. Confío, sin embargo, en que tampoco sean ajenos al punto de vista contrario y complementario y puedan dar unas cuantas muestras de que el texto se gobierna frecuentemente por leyes válidas asimismo para largos contextos, de modo que el pormenor de suyo apenas interesante en el uno contribuye a iluminar los otros, y con ellos hechos literarios de mayor relieve.

Si no me engaño en esas apreciaciones, tal vez el artículo femenino del subtítulo no carezca de pertinencia y el conjunto de los estudios anejos sugiera algunas ideas también sobre el conjunto de nuestra poesía del Cuatrocientos, por encima de cada una de las obras consideradas. En la mayoría de los manuales, como en muchos programas de estudio y hasta en bastantes memorias de oposiciones, la 'poesía española del siglo XV' tiende a reducirse a tres o cuatro obras maestras y a una sola dirección de la 'lirica de cancionero'. Es una simplificación injusta con la poderosa inspiración de la época y con la multitud de caminos, senderos y veredas que ensayó.

No recuerdo, así, que en ninguna historia de la literatura se abra capítulo sobre los romances distintivos del período (ni siquiera se lo dedica la espléndida monografía de Pierre Le Gentil, no digamos otras de menor envergadura), con suficiente noticia de las bodas que los enlazaron con los géneros eruditos y trovadorescos. No obstante, cuando la trayectoria de los motivos de *Fontefrida* nos conduce a un espacio y a un tiempo relativamente bien caracterizados, no sólo el texto gana lejos y sombras (como los gana toda obra anónima al entrevérsele por lo menos la silueta de un autor: porque unas palabras cariñosas no valen lo mismo en boca de una niña y en boca de una trotera, ni la elegancia de una labradora es igual a la de una condesa disfrazada de maja), sino que estamos asistiendo —XI→ a la aparición de uno de los fenómenos que han marcado un rumbo más nuevo y han tenido más consecuencias en todo el curso de la poesía española.

Fontefrida se revuelve y se pierde a menudo en el saco sin fondo del romancero y de lo 'popular'. A la *Doctrina* de Pedro de Veragüe, en cambio, ha llegado a colársela entre los poemas doctos, anexionándola al «mester» de no se sabe qué «clerecía», y a emparejársela con una pieza tan personal como los *Proverbios* de Sem Tob, atribuyéndole un significado imposible en el marco del siglo XIV. Careada con el *Libre de bons amonestaments* a cuyo arrimo surge, en una confluencia entre literaturas peninsulares sumamente representativa de tantas otras de fecha cercana, y por ende restablecida en el Cuatrocientos, descubre más bien la desmaña del coplero vulgar, de la especie cuyos versos estaban destinados a correr en deleznable pliegos sueltos, para instrucción de los más ignorantes.

La leyenda del Aristóteles español, sobre fascinante por sí misma, ayuda a definir el itinerario creativo e intelectual de Juan de Mena y el aire que respiran todos nuestros prerrenacentistas. Porque es demasiado corriente imaginarlo de una sola pieza, como tallado de una vez por todas (ahí está uno de los puntos menos sólidos en el magno libro de doña María Rosa Lida), pero Mena vacila, busca, da golpes de timón, en el

Calamicleos no es el mismo que en las *Coplas de los pecados mortales*, y la presencia o la ausencia de la tal leyenda es un buen testimonio de la evolución paralela de su poesía y de su cultura. En un proceso similar de inercias y progresos fue afianzándose el humanismo en España.

A las endechas a la muerte de Guillén Peraza, uno de los plantos más hermosos de la Edad Media, se les ha prestado atención casi exclusivamente en el panorama de los géneros folclóricos, y bien está. Pero folclore no supone intemporalidad ni falta de vínculos con otros ámbitos.

—XII→

Por ahí, diría yo, es experiencia singularmente instructiva atisbar al autor de esos versos prodigiosos traduciendo a un espíritu de lírica tradicional las pompas de Juan de Mena, los retruécanos cancioneriles y los *loci classici* de la Biblia o el ritual eclesiástico.

Cuando se averigua que las fiestas de Valladolid en 1428 tuvieron un brillo tan inusitado y tales implicaciones en la batalla por el poder, que permanecieron durante decenios en el recuerdo de los castellanos, se confirma que las estrofas más célebres de las *Coplas* manriqueñas no son vaga y mecánica generalización de moralista sobre la fugacidad de todo esplendor, sino precisa referencia a sucesos históricos. Esa concreción acrece el tono melancólico de la pregunta por «el rey don Juan» y «los Infantes de Aragón», mas a la vez subraya las dimensiones políticas de todo el poema.

Los géneros mínimos como los motes y las «invenciones y letras de justadores» yacen hoy enterrados en la sepultura del olvido, pero en los alrededores del 1500 (y aún bastante después) para muchos estaban cerca de ser la poesía por excelencia: poesía en imagen y en acción, poesía práctica, con un papel específico en la realidad social. El juego de palabras fundado en el doble sentido de *pena* permite seguir la tenaz fortuna de unas formas literarias -la lírica cancioneril, la ficción caballeresca- que fueron también formas de vida, y luego, hasta los tiempos 'barrocos', de supervivencia, para la vieja nobleza de la Edad Media.

Tales me parecen algunos de los aspectos en que los concretos estudios del subtítulo hacen cierta justicia a la generalidad del título. Un título, por otra parte, con paralelos bien conocidos en George Steiner, T. van Dijk (*horresco referens!*), Daniel Devoto y qué sé yo cuántos más, pero cuya falta de originalidad quizá se deje disculpar si en él se lee en cifra la definición del objeto y el método de un arte admirable: la historia de la literatura.

—[XIII]→

△▽

Nota de procedencias

Las tres contribuciones nuevas arriba aludidas llevan aquí los números 1, 4 y 6. La primera (1) debiera aparecer algún día, con unas cuantas variantes, en una miscelánea lisboeta en honor de Luciana Stegagno Picchio. La segunda (4), aligerada, fue discurso

de clausura en el III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, octubre de 1989), y Pedro M. Cátedra tiene prometido incluirla en las actas correspondientes. La tercera (6) recoge casi todos los datos aducidos en «Un penacho de penas. Sobre tres invenciones del *Cancionero general*», *Romanistisches Jahrbuch*, XVII (1966), pp. 274-284, pero les añade muchos otros, está enteramente reescrita y, sobre todo, difiere en la orientación y en el alcance de las conclusiones.

Los actuales capítulos 2 y 5 se publicaron, con los títulos que conservan, en el *Bulletin of Hispanic Studies*, L (1973), pp. 224-236, y en el *Anuario de estudios medievales*, II (1965), pp. 525-534, respectivamente. Llevan ahora adiciones [entre paréntesis cuadrados], principal pero no solamente de índole bibliográfica.

No me he visto con ánimos para rehacer de cabo a rabo «*Aristoteles Hispanus*. En torno a Gil de Zamora, Petrarca y Juan de Mena», *Italia medioevale e umanistica*, X (1967), pp. 143-164 (y reimpresso con una «Posdata» en Aurora Égido, ed., *Mitos, folklore y literatura*, Zaragoza, 1987, pp. 59-77), pero he procurado integrarle orgánicamente los no escasos materiales nuevos y en especial le —XIV→ he ampliado la sección sobre Juan de Mena y la génesis del Prerrenacimiento (3).

El *Excurso* «El amor perdido de Guillén Peraza» vio la luz en *Syntaxis*, núm. 22 (invierno de 1990), pp. 27-34, y agradecería que no se olvidara que fue escrito para una revista de creación antes que de historia. La *Nota complementaria* de la coda salió primero en los *Estudios... al profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, 1979, vol. III, pp. 87-89, pero ya entonces destinada a mi *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona, 1982, pp. 65-68; como no quiero desmentir el colofón de ese librito, agotado años atrás, y el tema casaba bien con «Un penacho de penas», no me ha parecido inoportuno traerla también a las presentes páginas.

Los estudios ahora reunidos (con la generosa colaboración de Rafael Ramos, que los ha preparado para la imprenta, y de José María Micó, que ha corregido las pruebas) van *grosso modo* en el orden cronológico de los poemas del siglo XV que examinan. Las dedicatorias mantienen las de los tomos de homenaje para los que se redactaron algunos trabajos, recuerdan deudas contraídas en ocasión de otros o son sencillos y humildes testimonios de gratitud y admiración.

—[1]→

△▽

- I -

Los orígenes de «Fontefrida» y el primer romancero trovadoresco

A Luciana Stegagno Picchio

Las más antiguas versiones de *Fontefrida* que hoy conocemos se copiaron o imprimieron en el primer tercio del siglo XVI. La más memorable fue ya entonces la glosada por Tapia en el *Cancionero general* de 1511 y de ahí reproducida tanto en otras colecciones como en pliegos sueltos¹. Ciertamente, nunca cansa volver a leerla.

—2→

Fonte frida, fonte frida,
fonte frida y con amor,
do todas las avezicas
van tomar consolación,
si no es la tortolica,
qu'está biuda y con dolor.
Por allí fuera passar
el traydor del ruyseñor;
las palabras que le dize
llenas son de trayción:
«Si tú quisieses, señora,
yo sería tu seruidor».
«Vete d'ay, enemigo,
malo, falso, engañador,
que ni poso en ramo verde,
ni en prado que tenga flor;
que si ell agua hallo clara,
turbia la bevía yo;
que no quiero aver marido,
porque hijos no haya, no;
no quiero plazer con ellos,
ni menos consolación.
Déxame, triste enemigo,
malo, falso, mal traydor,
que no quiero ser tu amiga,
ni casar contigo, no».

La autoría, la fecha exacta y la formulación original del romance se nos escapan sin remedio. «Lo único que podemos asegurar -con Eugenio Asensio- es que, cuando por primera vez nos sale al paso, ya está folclorizado, es decir, ha absorbido las mañas y maneras, el vocabulario y estilo del romancero tradicional. Cuando Carasa y Tapia lo glosan, ya es *viejo*». W. J. Entwistle y don Ramón conjeturaron, sin demasiado hincapié, que los textos conservados responden al fragmento de «una composición extensa, donde la fugaz acción y el diálogo hallase su encaje y su explicación oportuna». Un admirable trabajo de Marcel —3→ Bataillon mostró la sustantividad del retrato que *Fontefrida* pinta de la heroína: no ya no incompleto, sino, a la luz de una secular historia natural, moral y literaria, casi se diría que exhaustivo², de suerte que no es oportuno postular cabos sueltos en la acción: todos los antecedentes necesarios están contenidos en la caracterización de la tortolica. Al aportar otras cien novedades, Asensio

subrayó que el romance sigue puntualmente el diseño de la pastorela: suponerlo desgajado de un contexto mayor -debemos entender- equivaldría a postular otro tanto para las serranillas de Santillana; y el diálogo, en efecto, se cierra con la negativa habitual en el género.

No nos hallamos, pues, ante ningún *disiectum membrum*, sino ante un poema cabal, cuya versión primitiva probablemente no difería de las conocidas mucho más de cuanto ellas difieren entre sí: en la línea argumental y en los motivos básicos, no gran cosa. Cuestión distinta es la procedencia y cronología del arquetipo, inaccesible, a no ser por milagro, pero no enteramente inasequible. Porque la imposibilidad de catalogarlo bajo el nombre de un autor no significa que carezca de interés situarlo en una época o en un ambiente; y que la tradición lo desborde, multiplicando las variantes y dando nueva jerarquía a los materiales que mantiene, no implica que hayamos de desentendernos del momento, 'sagrado' o profano, de su concepción.

△▽

El testimonio de Jaume d'Olesa

Solo un eco, que yo sepa, parece romper el silencio anterior al Quinientos y proponernos un *terminus ad quem* —4→ para *Fontefrida*. En 1421, Joaneta, «uxor hon, domini Jacobi Cupini», le regaló a su sobrino Jaume d'Olesa, «studens in iure civili», un «liber» misceláneo, en cuyo fol. 48 se lee la que pudiera ser la más temprana transcripción que poseemos de un romance: «Gentil dona, gentil dona, dona de bell parasser...»³. Esa madrugadora versión de *La dama y el pastor* nos intriga con una cuarteta que suena a calco de *Fontefrida*:

Por hi passá ll'escudero
mesurado e cortés;
les paraules que me dixo
todes eren d'emorés⁴.

En seguida se nos vienen a las mientes, claro está, los versos más familiares:

Por ahí fue a pasar
el traidor del ruiseñor;
las palabras que le dixo
todas eran de traición⁵.

Sentado que no se trata de fórmulas regulares⁶, cabe preguntarse en qué dirección se establece la dependencia. Ahora bien, las versiones sefardíes, que han conservado «Gentil dona» con asombrosa fidelidad, traen todas equivalente de la primera pareja de octosílabos («Por ahí passó un cavallero [mancebico, infantito...] mesurado y bien cortés [tan galán y tan cortés...]»), pero ninguna muestra el menor rastro de la segunda. Por el contrario, esta nunca falta en las versiones de *Fontefrida*, sean antiguas o modernas⁷. Nótese, por otro lado, que la forma «emorés» 'amores', al entrar con calzador en la serie de asonancias, se nos descubre como una deturpación (típica del romancero catalán, opino) forzada por la necesidad de adaptar a un nuevo uso los versos llegados de otro contexto⁸. Será *Fontefrida*, pues, quien se los presta a *La dama y el pastor*, en contaminación particularmente explicable por el común esquema de pastorela y por la coincidencia en el rechazo del personaje que solicita al otro.

—6→

Pero ¿cuándo y dónde se hizo esa impagable copia de «Gentil dona», ya con reminiscencias de *Fontefrida*? El único dato seguro es que Joaneta in Cuppini le dio la miscelánea a Jaume d'Olesa el 23 de septiembre de 1421⁹, mas a partir de ahí caben varias inferencias perfectamente plausibles. En primer término, la precisión con que se consigna el día del regalo inclina a pensar que no corrió mucho tiempo hasta que se puso la nota de posesión (por más que pudiera haber sido un día señalado para Jaume por motivos que se nos ocultan). Por otro lado, ya Ezio Levi, descubridor del código, afirmó que «la caligrafía de la nota que contiene la fecha corresponde exactamente a la misma del romance»¹⁰, y de la no variación de la letra se desprende —7→ que la transcripción de «Gentil dona» y de las *coblas* catalanas que vienen a continuación hubo de hacerse en un momento próximo a ese martes 23 de septiembre: podrían haber pasado incluso cinco años, difícilmente diez, y sólo por raro fenómeno una escritura personal se habría mantenido tan estable por tres o cuatro lustros. Pero más indicativo al respecto es todavía el carácter de los apuntes de Jaume¹¹. La rudimentariedad de los esbozos latinos (fols. —8→ 1-2, 49 y sigs.) y la falta de destreza notoria en los castellanos y catalanes corroboran que se trataba de un «studens» y además hacen sumamente verosímil que fuera muy joven; —9→ a su vez, el hecho de que en el cartapacio falte todo rastro de un estadio intelectualmente más maduro obliga a suponer que sólo se interesó por él breve y pasajera: lo usó como cuaderno a poco de recibirlo y pronto lo postergó hasta el punto de darlo, venderlo o, en todo caso, dejarlo en Italia al volver a Mallorca. Porque, diciéndose «studens» como se dice, es legítimo conjeturar que Jaume residió en Italia un período corto -pocos compatriotas suyos cursaban *ius civile* por más de un trienio- y regresó después a las Islas. Como fuera, el círculo cronológico en que nos encierra el manuscrito no abarca más allá de los años de una ampliación de estudios, de una reducida etapa de formación en el extranjero. No veo cómo podríamos cruzar la frontera de 1424 o 1425.

Insistamos en otro aspecto importante: la transcripción de «*Gentil dona*» se realizó indudablemente en Italia. En efecto, la miscelánea en cuestión procede de los fondos de Santa Maria Novella, en Florencia; Cuppini o Coppini es apellido italiano, y, amén de Joaneta (tía materna, si nuestro «studens» emplea rectamente *avunculus*), parece que Jaume tuvo cuando menos otro pariente en el lugar y el período que nos interesan: Bernat d'Olesa, que enseñó en Bolonia a finales del Trecentos y cuyas deudas con cierto catedrático de la ciudad fueron saldadas por los Olesa palmesanos a través del banquero florentino Francesco Datini (a quien asimismo se le encargó recuperar los

libros que Bernat había depositado en prenda)¹². Según ello, se haría —10→ cuesta arriba no concluir que fue en Italia donde Jaume d'Olesa recibió el regalo de Joaneta, donde aprendió y copió *La dama y el pastor*, y donde a la postre se quedó el códice. Los duros catalanismos de la grafía certifican que no tenía a la vista un texto castellano, y el mero hecho de que transcribiera el romance en su cuaderno señala que no llegó de Mallorca sabiéndolo de memoria¹³ (de haberlo sabido de tiempo atrás, holgaba la copia), antes bien lo escribió allí, como novedad, por temor a que se le olvidara.

Las «naturas» de la tórtola



Hacia 1421, pues, *Fontefrida* circulaba ya y había llegado a contaminar una versión de *La dama y el pastor*. Nada más, y ni siquiera eso con plena seguridad, se nos alcanza por ahora sobre los orígenes del romance. Pero juzgo que todavía son posibles algunos atisbos valiosos si volvemos sobre el punto más llamativo de la pieza: la presentación de las *proprietates* o «naturas» de la tórtola. Marcel Bataillon dibujó de mano maestra la trayectoria del tema en la Edad Media europea y en la Castilla del siglo XVI, pero sin detenerse en la España medieval. Contando como contaba con el reciente artículo de Bataillon (a cuya elaboración había además contribuido con eruditísimas noticias), Eugenio Asensio prefirió concentrarse menos en los precedentes de la tórtola que en otros aspectos de *Fontefrida*, incluidas gustosas ojeadas a la posteridad del poema¹⁴. En —11→ verdad, pocos asuntos más fascinantes: el vuelo de la avecica nos lleva hasta la fraseología y el folclore de España y América, hasta la poesía, el teatro y la pintura del Siglo de Oro, hasta la primera novela de Paloma Díaz Mas y la última de Juan Goytisolo, *Las virtudes del pájaro solitario* (1988). Pero la perspectiva reveladora a nuestro propósito se logra al repasar y ordenar las apariciones de la tórtola simbólica en la literatura española no más allá del otoño de la Edad Media¹⁵.

La tórtola había sido descrita por los naturalistas clásicos como perpetuamente fiel a su pareja. Ciertas redacciones del *Fisiólogo* la definen a la vez como «monógama y solitaria», amiga del retiro en lugares desiertos, como Jesús lo fue y deben serlo los cristianos¹⁶. Los Padres la contemplaron con notable insistencia en tanto emblema de la viudez casta y desolada, y por ahí figura de la Iglesia. Pero si las *proprietates* de la tórtola llegaron al conocimiento —12→ general no fue gracias al *Fisiólogo*, ni a sus derivados latinos y romances, ni a la lectura directa de los Padres, sino a la exégesis bíblica, que se valió de todos esos materiales para acotar cada una de las menciones de la *turtur* en la Sagrada Escritura. De ahí surgió la imagen usual en todas partes hasta el siglo XI, e igualmente la más común en la España medieval: en relación con la aprovechada en *Fontefrida*, una imagen con predominio de los rasgos menos concretos y de alcance principalmente religioso.

Por supuesto, aunque pocos escritores dejarían de conocer el múltiple significado de la tórtola, los más no pretendieron recoger sino algunas de sus dimensiones. Así, al evocar los sacrificios del Antiguo Testamento en tanto prefiguración del Redentor («todos en Jhesucristo y fueron acabados»), Berceo se fija solo en que «la tórtora es signo de la su castidad»¹⁷; tampoco Pedro de Compostela repara en otra cosa que en la casta «natura» («turtur, viduata marito, pudiciciam integram per[en]nizat»)¹⁸, en coincidencia con la *Visión delectable* («vido... guardar biudez e castidad, ansí como las

tórtolas»¹⁹, y uno y otra en referencias —13→ ocasionales. Eixemeno, en cambio, únicamente subraya en la tórtola el arquetipo de la soledad que conviene al alma compungida: «vulles esser solitari, vulles-te separar per fer digna penitència e star solet, com fa la tortre, no havent cura del món... E no saps tu que·l teu spòs és molt vergonyós, qui no·t voldrà donar la sua companyia, la sua dolça presència, mentre sies en companyhia d'altres?»²⁰. Hernando de Talavera apenas añade a ese perfil una minúscula alusión a la continencia: «En persona de los [religiosos], dize el salmo [LXXXIII, 4] que el páxaro, que es el contemplativo, y la tórtola, que es el penitente y continente que a menudo gime y llora sus pecados, apartado y como huido de los deleites de este mundo, hallaron casa e hizieron nido en los altares de Nuestro Señor...»²¹.

Castidad y soledad se equilibran en el escueto ítem del *Prosodion* de Juan Gil de Zamora («TURTUR: est avis pudica in montibus commorans et silvis») ²² o, con menos prisas, —14→ cuando Eiximenis recuerda a su vez el sacrificio ofrecido, «secundum quod dictum est in lege Domini», en la purificación de María: «par turturum aut duos pullos columbarum» (Lucas, II, 24). «Car per les tortres estech significat que ells offerien de si mateix aquí a Déu puritat virginal en sobiran grau, ab vida contemplativa, ab plor continuat sobre los mals et peccats et desonors, que lo món fa continuament a Déu. Et açó significava l'offerta de la tortra, qui és aucel cast e separat e plorós aprés que ha perduda sa companya»²³. Pero no es obvio hacia dónde se inclina la balanza en el *Jardín de las nobles doncellas*: «Ambrosio, en el *Examerón* [V, 19], dize que la tórtola, si pierde su marido, nunca más toma otro; donde ella es regla de las viudas. En los Cánticos [II, 12] dize: 'Voz de tórtola fue oída en nuestra tierra'; esto es cuando las honradas matronas pierden sus maridos e no curan de buscar otros, como haze la tortolilla»²⁴.

Sí cura de buscarlo, por el contrario, la «dueña hermosa» —15→ del *Libro de buen amor*, a quien Urraca intenta ganar para el Arcipreste convenciéndola de que «más val *suelta* estar la viuda que mal casar», que «más val buen amigo que mal marido velado» (1326-1327), y para quien se hace oír precisamente la «vox turturis» del *Cantar de los Cantares*²⁵ (aunque no sepamos muy bien a través de qué boca ni por qué en semejante lugar):

Fabló la tortolilla en el regno de Rodas,
diz: «¿Non avedes pavor, vós, las mugeres todas,
de mudar vuestro amor por aver nuevas bodas?»

(1329)

En las palabras de esa *Lustige Witwe*, la soledad se disocia jocosamente de la castidad; pero en la astutísima estrategia de *Trotaconventos* (756-757) recobra su valor tradicional... a costa de volverlo del revés, cargándose de vigor disuasorio y proponiendo un modelo vitando capaz de echar a doña Endrina en brazos de don Melón:

... do non mora omne, la casa poco val.

Así estades, fija, bñuda e mancebilla,
sola e sin compañero como la tortolilla:
d'eso creo que estades amariella e magrilla...

En cierto sentido, por ende, en el *Libro del Arcipreste* hay un anuncio de *Fontefrida*: el cortejo de una viuda, expresamente comparada con la tórtola, por un donjuán tan pertinaz como el ruiseñor²⁶.

—16→

En todo caso, por más que mantenga la intención ejemplar (siquiera sea burlescamente), la tórtola de Juan Ruiz no muestra ya cualidades y circunstancias que el autor invite a imitar, sino que induce a rehuir. Semejante consideración negativa se presenta con mayor frecuencia en las etapas más avanzadas en la caracterización del ave, pero también se da entre quienes, como el Arcipreste, se atienen a los rasgos primitivos. Cuando así ocurre, el acento suele marcarse en la tristeza de la tórtola, en el patetismo de la «trista tortra desamparada de l'espòs»²⁷. Los Padres la habían visto como arquetipo de la aflicción, paradigma del ánimo que «a menudo gime y llora», «plorós» (según leamos en Talavera y Eiximenis), pero con las buenas lágrimas del pecador arrepentido, de la Iglesia que aguarda al Señor²⁸. Los poetas, apoyados en un finísimo escorzo de las *Bucólicas* (I, 58: «Nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo...»), hicieron esas lágrimas aborrecibles y laicas. La mutación se aprecia bien en un par de piezas hermanadas por un diseño particularmente grato en los alrededores del 1500: la asimilación de los enamorados a los seres prodigiosos de los repertorios de *mirabilia*²⁹. En una de ellas, —17→ Costana conjura «a su amiga» a enternecerse con la pasión de la tórtola:

Aquell amor que publica,
con su llanto d'amargura
desmedido,
la bñuda tortolica,
cuando llora con tristura
su marido
y se busca soledad
donde su llanto concierte
muy esquivo,
te haga aver piadad
de la dolorosa muerte
que recibo³⁰.

En la otra, Garcisánchez de Badajoz proclama que ni aun tal pesadumbre puede parangonarse con la suya:

Tórtola, que bives triste
sin tu buena compañía,
con firmeza,
aunque tú mucho perdiste,
no será como la mía
tu tristeza³¹.

—18→

Esa tórtola sentimental, incluso más sentimental que casta y solitaria, es sin duda la más representativa de los días de Costana y Garcisánchez: la tórtola cuyo «gozo era llorar» (como glosa Tapia)³², la que en el *Cancionero de Palacio* asoma no tanto «viuda» cuanto «sola»³³, la que Carasa pondera como «más amarga que la hiel».

«... ni poso en ramo verde...»

△▽

Para esas fechas, sin embargo, la sobria evocación de Costana y Garcisánchez sabe una pizca a antigualla, porque las *proprietates* de la tórtola llevaban cuatro siglos siendo ilustradas con una imagen de emocionante concreción³⁴, correlato gráfico de los atributos que la tradición más arcaica sólo había considerado en términos abstractos. «La tórtola -explica, así, Juan García de Castrogeriz- nunca toma más de un marido e después que lo pierde siempre lo llora e nunca posa en árbol verde...»³⁵. Tal es, —19→ efectivamente, la pintura característica de la segunda etapa en el itinerario simbólico de la tórtola. Surge ahora la frase estereotipada que se cuelga en *Fontefrida*: «ne·s vol... posar en arbre vert», «no·s posa pus en ram vert ne canta, e tostemps mostra tristor»³⁶, «en verd no·s posa»³⁷; y si bien Eiximenis la usa con designio catequético, no tengo noticia de que en la España medieval la «natura» así acuñada se aplicara nunca a Cristo, la Iglesia o el pecador —20→ arrepentido, mientras es diáfano que menudea a propósito del amor mundano.

Incluso al devoto autor del *Zifar* se le viene a la pluma, no en una de las largas páginas de sermoneo, sino en el momento, de singular densidad novelesca, en que la Emperatriz de las Islas Dotadas, Nobleza, plañe la partida de Roboán: «bivré sola sin plazer como la tórtola cuando enbiuda, que non sabe catar otro marido nin posa en ramo verde, mas en el más seco que falla...»³⁸. Si no la propia avecilla, como en el romance, es la dama que se propone imitarla quien ahí enuncia las *proprietates* de la tórtola. No en balde uno de los textos que más eficazmente contribuyó a difundirlas en la nueva versión, pintoresca y secularizada, las ponía también en una boca femenina: pues Richard de Fournival no las enumera en *Li bestiaires d'amours* (donde sólo asoma la «torterele» que no «cange malle», sin más), sino en la *Response* con que una «feme» tan

docta cuanto aguda se defiende frente al asedio galante del «biaus maistres» que firma el *Bestiaires* propiamente dicho³⁹.

La tórtola que no «posa en ramo verde» o, según la otra cara de la moneda, que se asienta «en el más seco que —21→ falla» fue asimismo grata a la lírica cancioneril⁴⁰. Hacia la primavera de 1473, Fernando el Católico «partió de Alcalá a socorrer al Rey de Aragón, su padre, que lo tenían los franceses cercado en Perpiñán», y Gómez Manrique le dirigió en seguida unas coplas para ponderar el desconsuelo de la corte toda, «las damas y la señora, en tamaña soledad», y evocar en especial el «gesto [rostro] / triste, fermoso y honesto / de la Princesa de España»,

la cual fuye las verduras
como la tórtola faze:
el deseo la desfaze,
todo plazer la desplaze,
los gozos le son tristuras...⁴¹

Veintidós años después, en 1495, «las damas y la señora» se entretenían con el juego de cartas «trovado» por Jerónimo de Pinar. Cada naípe llevaba «cuatro cosas» (un árbol, un ave, una canción y un refrán), y, a juzgar por las que se le adjudican, la destinataria del que copio a continuación debía de ser viuda o, puestos en lo peor, llorar la ausencia del amado:

Un álamo todo seco,
señora, devés tomar
la raíz y todo hueco,
en que os podáis assentar;
y ell ave, la tortolilla,
—22→
desque bive con dolor;
y el cantar, por más manzilla,
«Nunca fue pena mayor»;
y el refrán, que 'por do vas,
como vieres assí haz⁴².

No es imposible que Gómez Manrique tuviera en mente *Fontefrida* («todo plazer la desplaze»). Pinar lo cita indudablemente («con dolor»), pero no se circunscribe a los elementos que el romance proporciona, antes los redondea tomando directamente de una tradición vetustísima el dato de que la tórtola se refugia en el «hueco» de los árboles⁴³. No vacilemos en calificarlo de experto en el tema: aparte esa adición erudita, entre los

pliegos sueltos de Hernando Colón se contaba una pieza suya sobre el «páxaro solitario» y la «tortolilla» del salmo LXXXIII⁴⁴.

—23→

△▽

«... turbia la bebía yo»

La Edad Media conoció aún un tercer estadio en la caracterización de la tórtola: a la casta viuda solitaria y gemebunda que no se detenía en ramo verde, se le atribuyó también una insana aversión al agua clara, hasta el punto de no beber sin antes enturbiarla. Que yo sepa, las más antiguas versiones del motivo se hallan en la *Rota Veneris* y, al poco, en la *Rhetorica antiqua* (1215) de Boncompagno da Signa. La *Rota*, una «summa dictaminis de arte amandi», lo presenta con brevedad en la carta de una muchacha al amigo ido «in regionem longinquam» y sin prisas por volver; en otra «de muliere que amicum suum revocare intendit», la *Rhetorica* lo alude de forma aún más sucinta y conceptuosa. Ninguna de las dos referencias tiene la suficiente enjundia para haber engendrado la «natura» en cuestión (ambas, y en especial la segunda, suponen tanto o más que dicen)⁴⁵, pero la extraordinaria difusión de los manuales epistolares y escritos retóricos de Boncompagno sí debió contribuir eficazmente a la popularización de la idea. En cualquier caso, su temprana aparición en el maestro de Bolonia es ya un buen indicio del ámbito en que el *tópos* hubo de originarse y por el que ha circulado con mayor tenacidad. Pues desde Boncompagno y Ceceo d'Ascoli hasta la lírica tradicional de nuestros días, la —24→ tórtola enemiga de las aguas cristalinas se posa con tal insistencia en textos italianos⁴⁶ y da tan cortos vuelos por otros aires, que se impone reputarla nativa o, cuando menos, ciudadana predilecta de la Penisola. *Fontefrida* aparte, así, yo sólo la descubro en otra formulación medieval en castellano: «todos tiempos observa castidad mientras es viva, e jamás non bebe agua clara nin se asienta en rama verde». Pero tal formulación se lee, significativamente, en una *Flor de virtudes* manuscrita que traduce una divulgada obrilla italiana⁴⁷.

Ya que no en castellano, con todo, en España la tórtola en cuestión -«ne·s posa en arbre vert ne beu aygua clara»: tampoco ahora nos falta el testimonio de Eiximenis⁴⁸- sí fue nombrada reiteradamente en catalán⁴⁹. En —25→ esa lengua, en efecto, escribió fra Anselm Turmeda la *Disputa de l'ase*, por más que únicamente se nos haya conservado en una versión francesa; y aunque la compuso en Túnez, en 1417 y 1418, nos consta que tuvo pronto y duradero éxito tanto en Aragón como en Castilla. Para ventilar irónicamente el viejo pleito sobre la superioridad de los animales o del hombre, la *Disputa* adapta con ingenio un debate árabe inserto en la enciclopedia de los Hermanos de la Pureza. De él proviene la gran mayoría de pruebas de que los primeros aventajan largamente al segundo en instinto, entendimiento y virtudes. Pero es inútil buscar en la fuente árabe la menor correspondencia con el pasaje en que el asno ilustra a fra Anselm con las cualidades de la tórtola: «Que vous semble, frère Anselme, de la vraye amour que porte la tourterelle à son masle? que quand il est mort elle faict très grand dueil et ne repose iamais sur arbre verd, ny ne boyt eae claire, mais trouble, et si elle ne trouve de l'eau trouble, elle la trouble avec les piedz et alors boyt. Et puis demoure veufve tout le temps de la vie, sans qu'elle veufve prendre mary. Et vos femmes, frère Anselme, à peine est pourry leur mary en la fosse, mais se pourroit encore faire saulce de leur soye, que tout soubdain cherchent aultres mariz...»⁵⁰.

Turmeda convierte el panegírico de la tórtola en un dicterio de las mujeres. Exactamente el mismo camino sigue Ausias March (¿a zaga de la *Disputa*?) en el *maldit* contra Na Monbohí (XLII), donde la precisa descripción de la copla inicial funciona solo como piedra de parangón negativo, como reverso de la lujuria de la «alcavota provada»:

—26→

Vós qui sabeu de la tortra ·l costum,
e si no·u feu, plàcia'l-vos hoyr:
quant mort li tol son par, se vol jaquir
d'obres d'amor, ne beu aygua de flum,
ans en los clots ensutza primer l'aygua,
ne·s possa may en vert arbre fullat.
Mas contr·açò és vostra qualitat,
per gran desig no cast qu·en vós se raygua...

Joan Roís de Corella increpó a la pérfida Caldesa con palabras aun más duras que March a Na Monbohí, mientras reservaba todos los elogios para «la senyora viuda Flors de Vallterra», es decir, Lionor de Flors, a cuya instancia compiló una *Història de la Magdalena* y a quien, sin duda, dedicó un poema con promesas de fidelidad tan encendidas como los denuestos contra Caldesa:

Sol pel desert, fugint la primavera,
en ram florit no pendré mai posada;
ab plorós cant, en aigua reposada
nunca beuré en font ni en ribera...⁵¹

Amén del *senyal* «Flor d'honestat», es justamente la identificación de Corella con la tórtola lo que permite concluir que el madrigal está dirigido a Lionor de Flors: el poeta se aplica, por paradoja, el término de comparación (tácita) que otras veces aplicó a la dama⁵²; y el recurso a la misma —27→ imagen parece asegurar que también a Lionor se endereza cierta elegantísima *esparsa*:

Des que perdí a vós, déu de ma vida,
perquè vejau porte corona casta,
età el meu cos que extrema set lo gasta:
car io sol bec aigua descolorida
ni em pose mai en rama verd florida,

mas vaig pel bosc passant vida ermitana
e prest responc, si alguna em demana,
que sola vós de mi sereu servida.

No remoto es el tono de la «Lamentació que féu l'Emperador per la mort de Tirant» (*Tirant lo Blanc*, CDLXXII), donde, a vueltas de alguna posible reminiscencia de los versos que cierran la *Tragèdia de Caldesa* («Mourà's corrent la tremuntana ferma», etc.), el venerable motivo de la ciudad contemplada como novia o esposa del conquistador o soberano (Vid. abajo, pp. 160 y sigs.) se concilia con la encarnación de Grecia en la tórtola desmarrida: «Moguen los vents aquesta terra ferma, i les muntanyes altes caiguen al baix, i els rius corrents s'aturen, i *les clares fonts mesclant-se ab l'arena, tais les beurà* la terra de gent grega, *com a trista tortra* desamparada de l'espòs Tirant...».

La encrucijada del romancero trovadoresco



Los apuntes que preceden no son una historia de la tórtola simbólica en la Edad Media española, tarea que habría requerido otra disposición de los materiales y más sosiego para examinarlos. Buscan tan sólo trazar unas coordenadas de espacio y tiempo que nos ayuden a determinar la posición originaria de *Fontefrida*. A muchos propósitos, como bien ha subrayado el maestro Asensio, nuestro romance «se nos ofrece en espléndido aislamiento, sin francas —28→ referencias históricas o literarias». Pero entiendo que el itinerario de la tórtola sí nos brinda algunas singularmente reveladoras.

He distinguido tres etapas temáticas en ese itinerario. En la primera, de arranque más antiguo, la tórtola «viuda y con dolor» se documenta con largueza en latín, castellano y catalán en los siglos XIII, XIV y XV, con sentido tanto sacro como profano. En la segunda, la tórtola que no posa «en ramo verde» no se nos descubre ya sino en los siglos XIV y XV, en castellano y en catalán, y con acento más regularmente mundano. En la tercera, la tórtola que bebe el agua «turbia» comparece exclusivamente en catalán, en el umbral o en el curso del siglo XV⁵³, y principalmente en la literatura de creación. La excepción a tal regla es una traducción castellana del *Fiore di virtù*, que nos recuerda un dato perfectamente establecido por otras vías: la última imagen de la tortolilla es de procedencia italiana y es en Italia donde tiene, hasta hoy, una popularidad incomparablemente mayor.

En semejante cuadro, sin más, *Fontefrida* se nos sugiere como brotado en un entreverarse de raíces castellanas y cultura italiana, verosímilmente a través de engarces catalanes. Pero la sugerencia se concreta y se hace más aceptable todavía al caer en la cuenta de que el más temprano rastro que cabe hallar del romance figura en un texto copiado en Italia por el mallorquín Jaume d'Olesa en 1421 o poco después: el único

nombre, la única biografía que podemos poner en la prehistoria de *Fontefrida* responde llamativamente al retrato ideal que nos proponían indicios de orden muy diferente⁵⁴.

—29→

Llegados aquí, nuestro primer impulso nos lleva a pensar en los aledaños de Alfonso V, y particularmente en aquella corte napolitana donde se codean italianos, catalanes y castellanos de lengua, y donde, según las ideas recibidas, «se cantan por primera vez romances viejos españoles y se escriben, también por vez primera, romances al estilo de los antiguos»⁵⁵. En ella nos tropezamos incluso con algún poeta en quien podríamos reconocer, en pura teoría, todos los requisitos pertinentes para ahijarle *Fontefrida*. Aludo, claro está, a Carvajal, rimador en italiano, autor de dos o tres romances, cultivador insistente de la pastorela y curiosamente compenetrado con el único compañero constante que la tradición concedió a la tórtola viuda:

Sicut passer solitario,
soy tornado a padescer,
triste e pobre de plazer...⁵⁶

Carvajal no parece haberse incorporado a la corte sino varios años después de que el Magnánimo entrara triunfalmente en Nápoles. Ciertamente al pensar en los aledaños de Alfonso V no tenemos por qué limitarnos al período más esplendoroso de su asentamiento en Nápoles: la aventura italiana se abre con la expedición a Cerdeña y Sicilia en 1420, sin otro paréntesis español que el de 1424 a 1432. Pero incluso la más remota de esas fechas resulta demasiado tardía a nuestro objeto, si admitimos (sin una certeza —30→ absoluta, mas con la mayoría de las probabilidades a favor de tal interpretación) que Olesa había copiado un par de octosílabos de *Fontefrida* con posterioridad al 23 de septiembre de 1421 (cf. n. 3).

Con todo, no descuidemos el paisaje y la época que prologan los años gloriosos de Nápoles. Las mocedades de Alfonso como Príncipe de Gerona y joven Rey de Aragón fueron un ensayo -en ciertos aspectos, más brillante que la representación definitiva- de feliz convivencia de las letras castellanas y catalanas: recuérdese simplemente que en el decenio en que don Íñigo López de Mendoza ostentó el cargo de copero mayor del Magnánimo, y sobre todo a su arrimo entre 1412 y 1418, hubo de relacionarse con Ausias March y Pedro de Santa Fe, Jordi de Sant Jordi y Alfonso de Barrientos, Andreu Febrer y Juan de Valtierra, Lluís de Vilarrasa y el juglar Rodrigo de la Guitarra...⁵⁷ Todos esos poetas tenían trato continuo con gentes y libros de Italia ya antes de la expedición de 1420, y para varios de ellos *le tre corone* constituían incluso puntos de referencia importantes. Pero ni siquiera tal situación era enteramente nueva: un cuarto de siglo antes, don Enrique de Villena, el gran mentor de Santillana, se había educado en el reino de Valencia, en las proximidades de Eiximenis y de un linaje de escritores tan conspicuos como los March⁵⁸.

Es en Italia, sin embargo, donde Jaume d'Olesa recoge el primer eco de *Fontefrida*, y también en la Italia anterior a Alfonso V existían núcleos donde nuestro romance se deja explicar fácilmente. Si el propio Jaume, «studens in iure civili», no transcribió *La dama y el pastor* en Bolonia⁵⁹, en Bolonia había enseñado pocos años atrás un familiar —31→ suyo, Bernat d'Olesa, y allí, en la universidad y en el Colegio de España, bullía una nutrida colonia de profesores y alumnos tanto de Castilla como de Aragón. Que Jaume conociera y copiara en Italia «Gentil dona» probablemente se puede entender como un indicio de que el romancero se saboreaba en esos círculos de «studentes in iure»; y quien gustara de *La dama y el pastor* había de apreciar *Fontefrida*, tan afín en el diseño de pastorela, en el fracasado intento de seducción, en el ritmo del comienzo o en la contundencia de la despedida («Allá vages, mal villano, / Dieus te quera mal feses...»: «Vete d'ay, enemigo, / malo, falso, engañador...»).

A Bolonia, por otra parte, corresponde un papel notable en la geografía e historia de la tórtola que huye el agua clara. En Bolonia, en las *artes dictandi* de Boncompagno, se localizan las primeras apariciones del motivo (sin olvidar que, entre los otros testimonios rigurosamente más antiguos, el de Ceceo d'Ascoli viene de quien enseñó en su facultad de medicina, en tanto el *Fiore di virtù* fue compuesto en la Emilia). En Bolonia estudió fra Anselm Turmeda, asimismo uno de los dos primeros españoles en cuya obra se echa a volar la tórtola en cuestión (inútil insistir en que, si no nos consta que por allí fuera a pasar Eiximenis, sí sabemos que había viajado por Italia). ¿Habremos de atribuirlo todo al azar? ¿O será más discreto juzgar que el nacimiento de *Fontefrida* en el mundo estudiantil de Bolonia es una hipótesis que se ajusta adecuadamente a los hechos observables?

Elija cada cual. En el estado de nuestro conocimiento, ninguna conclusión puede darse por adquirida. La redacción de un texto poético es un acto individual; y en los actos individuales entran demasiadas variantes imponderables para pretenderlos obedientes a las mismas líneas de fuerza que comprobamos en las series culturales. Los datos a mano apuntan que *Fontefrida* es el fruto de un fecundo —32→ intercambio entre las tradiciones castellana, catalana e italiana. Según el alcance que asignemos a la miscelánea de Jaume d'Olesa, nos inclinaremos a situarlo más cerca de la Nápoles del Magnánimo o de la Bolonia de hacia 1400, o, quizá mejor, lo pondremos en el entorno de Alfonso, pero antes de pasar a Italia, antes de 1420. O bien, decidiremos que los factores que presiden la trayectoria poética de la tortolica que bebía el agua turbia (de origen y ámbito principalmente italiano, conocida en la España del siglo XV a través de autores de lengua catalana) no sirven para resolver el problema de *Fontefrida*.

Aun en tal caso, sin embargo, quizá sí podamos conceder que los elementos que no nos valen para dilucidar el alumbramiento del individuo sí iluminan la génesis de la especie. Porque el romancero se sentía como género de «rústicos» (Mena *dixit*) todavía en la Castilla de Juan II, un cuarto de siglo después de que el mallorquín Olesa se deleitara con *La dama y el pastor* y con las resonancias de *Fontefrida* que amigos nada «rústicos» hubieron de comunicarle en Italia. Es imprescindible relacionar ese hecho con el aprecio por el romancero que se advierte en la vecindad de Alfonso V: en Carvajal, en «Miraba de Campoviejo», en Juan de Sevilla, en el romance de autor catalán («Por los montes Perineos...») compuesto cuando el Príncipe de Viana se refugió en Nápoles⁶⁰. Pues si el texto transcrito por Olesa se contempla en conexión con los alfonsíes, inmediatamente se percibe que las primeras muestras de un romancero trovadoresco y hasta erudito (ni que decir que las *proprietates* de la tórtola de

Fontefrida no eran noticia de «rústicos») nos conducen a Italia y a hombres de la Corona de Aragón. Es lícito conjeturar que de allí vinieron -entre tantas cosas- modelos y estímulos decisivos para alzar el romancero a un nuevo registro.

—[33]→

△▽

- II -

Pedro de Veragüe y fra Anselm Turmeda

A Brian Tate

El interés por las dimensiones específicamente estéticas de la literatura, el moderno espejismo de identificar la calidad artística con la singularidad de la obra poética y me pregunto si también las necesidades de la enseñanza (elemental, por multitudinaria) tienden a limitar peligrosamente el campo de nuestros estudios a un puñado de creaciones geniales. La situación es poco menos que alarmante en el dominio medieval⁶¹; y en el pecado se lleva la penitencia, porque tal vez en ningún otro período las obras maestras han estado más insertas que en la Edad Media en una —34→ tradición y en un sistema, y nunca como entonces el conjunto y los varios componentes de una manifestación literaria han cobrado pleno sentido -antes que como hechos autónomos- integrados en una serie y en una estructura⁶².

La producción gnómica y sapiencial, pongo por caso, pese a ser una de las vetas más ricas e influyentes de la cultura hispana medieval, no ha sido todavía objeto de un análisis detenido⁶³, que sin duda habría de arrojar raudales de luz sobre el panorama de las letras peninsulares, de la *Disciplina clericalis* o la lírica de los *cancioneiros* hasta Ausias March o *La Celestina*. Obviamente, ese estudio global debe ir precedido de buen número de trabajos monográficos de corto vuelo (bibliografías, ediciones de obras olvidadas, escrutinios de fuentes, descripción de rasgos de estilo, etc.). Las presentes páginas quisieran ser una aportación mínima a semejante tarea previa.

Pretendo, en efecto, señalar la dependencia de la *Doctrina de la discrición*, de Pedro de Veragüe⁶⁴, respecto al —35→ *Libre de bons amonestaments* (1398), de fra Anselm Turmeda⁶⁵. Turmeda, el increíble franciscano mallorquín convertido en truchimán del Rey de Túnez⁶⁶, reunió en los 428 versos del *Libre* un copioso repertorio de máximas morales, preceptos religiosos y dardos de ironía envenenada, donde se combinan sin plan reconocible reminiscencias doctas, ecos populares y destellos de positivo ingenio personal. Fuerza es conceder que no se trata de la obra más valiosa (aunque sí la más difundida) ni más original de fra Anselm: pues si por un lado sus mejores momentos distan mucho de la gracia y la agudeza que a menudo brotan en la *Disputa de l'ase*, por otro sucede que alrededor de la cuarta parte del *Libre* es fiel traducción de la *Dottrina* atribuida al enigmático personaje conocido como el Schiavo di Bari⁶⁷. La obrita de Veragüe, en centenar y medio de estrofas, ofrece dos secciones de nítida fisonomía: la

primera contiene una sumaria exposición del Credo, los Mandamientos, las siete virtudes, las obras de misericordia, los pecados capitales, los cinco sentidos y los Sacramentos; la segunda, bajo el epígrafe (en el ms. S) de *Trabajos mundanales*, introduce una revuelta colección de admoniciones vulgares, consejos dictados por el sentido común y alguna observación no desprovista de agudeza. Pero si el *Libre* de Turmeda —36→ había espigado largamente en el poema del Schiavo, la *Doctrina* de Veragüe, a su vez, sigue y calca a menudo las coplas de fra Anselm.

△▽

Al hilo del catecismo

Quizá no sea inútil dar un repaso a la *Doctrina de la discrición* al arrimo de las coincidencias -de diverso orden- con el *Libre de bons amonestaments*. Una y otro, fieles al modelo de los *Dicta Catonis* (desdeñado a tal propósito por el Schiavo di Bari), se abren con un prologuillo en prosa. El *Libre* descubre ahí, no sin ambigüedad, las «dues cares» (152.20) del autor, «Frare Anselm Turmeda» al tiempo que «Abdal·là», y maestro de «bons ensenyaments, ja que ell mal los haja seguit» (144.12-15). El contraste entre las provechosas lecciones de la obra y «los yerros y máculas» del poeta se expresa en Veragüe con un rosario de sintagmas no progresivos, no sabría decir si más al arrimo de la retórica, las tiradas de sinónimos de la tradición isidoriana o el estilo curialesco⁶⁸. Como sea, las muy concretas referencias biográficas de fra Anselm se han trocado, en la *Doctrina*, en una vaguísima proclamación de «disuluta sensualidad [...], vanas e viles costumbres» (p. 565). Nos las hemos -claro está- con una característica variante de la fórmula de acusación con que el penitente iniciaba la confesión de sus pecados, aducidos ante el sacerdote de acuerdo con un esquema catequístico parejo al que preside la primera parte de nuestra pieza⁶⁹; —37→ fórmula tan imprecisa en Veragüe como pudiera serlo en cualquier *Tractatus de paenitentia* y donde llega a oírse un eco del «mea culpa» del *Confiteor* («yo caí por mi culpa...»). Un tono plañidero, arropado en figuras etimológicas⁷⁰, nos presenta por enésima vez ese *yo* que no designa sino a la condición humana y que parece casi de regla en la didáctica medieval⁷¹. Y mientras Turmeda concluye el preámbulo con un ruego y un acto de esperanza de dudosa interpretación («Prec Deu per ell, que el leix bé finir un son cor desige» ¿alude a la fe o a la tierra cristiana?), su imitador acaba de modo más claramente convencional⁷²: «y suplico aquel soberano juez le plesga jusgarme segund la su grand misericordia, y no segund mis grandes culpas, por la su ynfynita piedad, amén» (p. 1337 a).

Tras la invocación devota de rigor, Veragüe declara el modesto alcance del poema. Y si nouviéramos la absoluta certeza de que la *Doctrina* sigue al *Libre* y toma de aquí y allá sin orden aparente, no podríamos conjeturar que tan —38→ humildes y tópicos palabras tal vez imiten (y, en cierto modo, den la vuelta) a la afirmación de Turmeda:

Non hablando con letrados
frayres, monjes e perlados,
de quien somos *enformados*
en la ley,
esto pensé ordenar

para *el niño* administrar,
porque es malo d'espulgar
el çamarro.

(2-3)

Aquest llibret io t'he dictat
per ço que, ést demanat
d'algun fet, sies *informat*
de la resposta.
E no l'he dictat en llatí
per ço que el vell e lo *fadrí*,
lo estranger e lo cosí
entendre el puixen.

(159.5-12)⁷³

Notemos, al paso, que, si bien Veragüe aspira a catequizar al «*moço chico*» (142), prescinde de los frecuentes «*fill meu*» del *Libre*, en que habían venido a desembocar los «*fili karissime*» del pseudo Catón y de tantas colecciones de castigos y documentos.

Una invitación a la confianza en la Virgen (5-6), no ausente del *Libre* (158.9-20), da entrada a una advertencia que en la intención del autor debiera servir de guía para el buen aprovechamiento del catecismo contigoo:

Es perfecta guarnición
los artículos syn quistión:
do non alcança discrijón,
la fe basta.

Dels altres articles, fill meu,
creurás ço que la Esglesia creu;
e si no hi basta lo seny teu,
la fe t'hi basta.

Fra Anselm había consagrado las dos coplas anteriores a una minúscula enunciación de dogmas (la Trinidad, la divinidad de Jesús), pero su talante versátil lo alejaba de esa materia férreamente codificada; Veragüe, por el contrario, echaba mano del mismo pasaje en que Turmeda se desentendía del asunto y lo amplificaba, artículo por artículo, del Credo a los Sacramentos, hasta convertirlo en núcleo mayor de la obra. Tanto es así, que no ha faltado quien se preguntara si el catecismo rimado de las estrofas 8-78 y los *Trabajos mundanales* que lo siguen «son dos opúsculos o un poema único» (R. A. Del Piero, art. cit., p. 1341 *a*). Si no fuera suficiente lo que nos revelan la tradición textual y -pongo por caso- la ceñida correspondencia entre preámbulo y despedida, la inspiración común en el *Libre de bons amonestaments* nos certificaría que ambas secciones se engloban en «un poema único».

Incluso la primera parte, por más que sometida al patrón catequístico, fijado de una vez para todas, recurre en algunas ocasiones al filón de Turmeda para glosar un mandamiento archisabido o animar otro con una gráfica comparación:

Ama e sirve a un Dios e trino,
 a tu próximo sey begnino;
 este es derecho camino
 de salvación. (22)
 A tu próximo amarás;
 de le engañar fuyrás;
 lo que temes, temerás
 de le fazer. (22 bis)⁷⁴
 Nin por cielo nin por tierra
 el que jura mucho yerra,
 que peor corta que sierra
 en el alma. (23)

Qui bé farà bé trobarà,
 qui mal farà semblant haurà;
 cascun son faix aportarà
 en l'altre segle.
 De tot ton cor Déus amaràs;
 si sos manaments serviràs,
 a ton proïsme no faràs
 algun damnatge.

(152.21.-28)

... car talla mes que no serra...

(146.2)

—40→

No deja de sorprendernos el proceso de Veragüe. En tres coplas seguidas, las dos primeras recogen y adaptan diversas sugerencias de otros tantos versos de Turmeda: la marcha hacia «l'altre segle» da pie a mencionar el «camino de salvación»; el «a tu próximo sey begnino» condensa en una la línea y media (152.27-28) del *Libre*, en tanto «qui mal farà semblant haurá» se diluye en una paráfrasis dentro de otra perspectiva (22 bis, *cd*); se calcan las consonancias y hasta una palabra en rima, etc. La tercera estrofa, a su vez, va a buscar seis páginas más atrás una imagen que debió complacer al rimador castellano. Parece como si este, hombre de pocas fuerzas literarias⁷⁵, desfalleciera en un determinado momento y tuviera que rebuscar un poco azarosamente en su dechado para alimentarse con una idea ajena. Justamente tal forma de trabajar ha debido ocultarnos buen número de pasajes en que el texto de Turmeda pudo no ser propiamente objeto de traducción por parte de Veragüe, sino más bien estímulo e insinuación que lo decidiera a ilustrar un cierto concepto con esta y no con aquella aplicación específica, a subrayar en concreto algún aspecto de un tema, a preferir un giro sintáctico o a recurrir a un préstamo léxico⁷⁶ (compárese, por ejemplo, 28-29 y 153.1-8, 57 y 147.10-13, 78 y 151.21-24). Las concomitancias —41→ literales, en efecto, no pueden agotar el vínculo entre modelo y copia.

Los Trabajos mundanales

△▽

En cualquier caso, los *Trabajos mundanales*, sección final de la *Doctrina*, se inician con una cascada de reminiscencias del *Libre*. Unas veces se trata de un préstamo parcial:

En Dios pone tus fechos,
esquiva falsos provechos;
de pobres y de contrechos
non burlarás.

(79)

Per tu sia menyspreat
contret, mànxol ni afollat...

(153.13-14)

En otras ocasiones nos enfrentamos con una traducción monda y lironda:

Sy quieres bien de consuno,
non digas mal de ninguno.
Deves oír en ayuno
la Santa Misa.

(81)

Si vols que digue bé de tu,
no parles mal de negú.
E vulles oir en dejú
la Santa Missa.

(148.1-4)

Un par de estrofas del *Libre* engendra en seguida otra pareja en la *Doctrina*:

Deves bien continuar
la iglesia para orar;
e si vieres pedricar,

oye bien.
Lo que dixeren⁷⁷ faràs,
sus obras esquivaràs,
de los que trahen por demás
la vestidura.

(83-84)

A la esgleia vulles anar
per Déu e los sants aorar;
e si oges preïcar,
tantost t'assenta.
Ço que oïràs dir faràs
e ço que ells fan esquivaràs
de aicells ho dic qui lo cap ras,
porten, e barba.

(149.21-28)

—42→

Un escrúpulo teológico de un copista (el culto de latría no corresponde sino a Dios) quizá convirtió «aorar» en «orar» y determinó el verso 83 *b* de Veragüe; pero sin duda fue el mismo coplero castellano quien endulzó la directísima embestida de Turmeda contra los franciscanos de «cap ras [...] e barba». Y la modificación es en extremo característica: pues si los mejores momentos del *Libre* corresponden a las andanadas más evidentes contra usos y personas (y, en nuestro pasaje, la sarcástica alusión de fra Anselm a sus antiguos compañeros en religión casa bien con los denuestos de dominicos y carmelitas, 154.7 y 11), el tono de la *Doctrina* viene dado por la generalización poco brillante (a la que se ajusta perfectamente la nada comprometedora advertencia de que el hábito no hace al monje).

No se quiebra la regla cuando a continuación ensancha Veragüe la cuarteta en que Turmeda asocia el amor a Dios y el temor a la muerte:

Sienpre sea tu pensar
en servir a Dios y amar,
que lo ál as de dexar
muy en breve.
De la muerte, grand señora,
pecador e pecadora,

teme siempre aquella ora
espantable.
Miénbrate que as de morir
e piensa lo por venir...

(85-87)

Lo cap del seny, oh tu, fill meu,
sia en amar y servir Déu;
la mort no hages en menyspreu,
car no saps l'hora.

(145.17-20)

Pero sí hay en la imitación un aspecto digno de nota: de los dos «amonestaments» del modelo, Veragüe ha dilatado —43→ precisamente el que se refiere a la muerte. Ha añadido, así, una evocación de su inminente llegada, que forzará a abandonar los bienes terrenos; la ha personificado en una «gran señora»; ha buscado hacer más llamativa su imagen, apostrofando directamente a todos los mortales, «pecador y pecadora»; y en fin, ha insinuado el espanto de «aquella hora» irremediable, insistiendo en el *memento mori*. Todo lo cual, obviamente, de puro repetido en múltiples lugares⁷⁸, carecería de interés si el único manuscrito (Escorialense b. IV. 21) que nos la ha conservado no copiara inmediatamente después del poema de Veragüe (fols. 88-108) la misteriosa *Dança de la muerte* (fols. 109-29).

En ella -se recordará- aparecen en primer plano todos los rasgos con que Veragüe ha expandido la copla de Turmeda: el aviso «a todas las criaturas que paren mientes en la brevedad de su vida»⁷⁹; la Muerte personificada; el apóstrofe a los hombres; el terror de los últimos momentos, con la forzada renuncia a las cosas temporales. Una sucinta prosa, que -como en la *Doctrina*- introduce la obra y -como en la *Doctrina*- se demora en parejas sinonímicas, llama a la *Dança de la muerte* «transladación». Pero ¿«transladación» de qué lengua? Últimamente, Josep Maria Solá-Solé, con buenas razones, ha supuesto la *Dança* adaptación castellana de un texto occidental, procedente «ora de Cataluña, ora de una zona lingüística limítrofe»⁸⁰. —44→ Este es el punto que se me antoja significativo (y, desde luego, el único al que cabe atender aquí): pues si, según sabemos, la *Doctrina de la discriçión* depende en buena medida de un original en catalán, ¿será mera coincidencia que la *Dança de la muerte* contigua (y afín en los detalles indicados) traduzca también, muy probablemente, una pieza compuesta en Cataluña? No arriesgaré ninguna hipótesis más específica: pero no creo temerario señalar que en el presente estado de nuestro conocimiento el único nombre que cabe

asociar en algún modo (¿pudo ser él quien preparara el manuscrito de que procede el Escorialense?) a la génesis de la *Dança general de la muerte* es el de Pedro de Veragüe.

La *Doctrina* no cierra todavía el pliego de deudas con el *Libre*, antes vuelve a la versión servil de una copla entera:

Para mientes lo que digo:
sy tuvieres buen amigo,
guárdale; e de enemigo
te velarás.

(90)

Escolta, fill, ço que io et dic:
can hauràs gaunyat bon amic,
guarda'l bé, e de l'enemic:
tostemps te guarda.

(141.17-20)

o bien reparte el contenido de una estrofa de Turmeda en dos contextos asaz apartados:

Nunca creas de ligero...

(91a)

... non tengas galgo en casa
que non caçe.

(118 cd)

De creure no sies lleuger,
ni dormiràs can has a fer,
ne mai retengues esparver
qui no port caça.

(145.7-8)

o elabora libremente una idea derivada del Schiavo:

Ama e sigue buen consejo,
fuye de perro bermejo⁸¹;
por nuevo camino, el viejo
no dexarás.

(100)

Qui bé està mai no es moga⁸²,
qui cerca lo mal tost lo troba;
lleixar via vella per nova
és modorria.

(148.13-16)

—45→

Vale la pena citar el texto del Schiavo (no señalado por A. Calvet) en que se inspiró Turmeda, para disipar cualquier sospecha que pudiera suscitarse sobre quién imita a quién, si el castellano al mallorquín o viceversa:

Qual huomo sede bene, non si muova:
chi va carendo il male, assai ne truova;
chi lassa la via vecchia per la nuova
fa folezza.

(68)

Salta aquí a la vista que la ceñida versión de fra Anselm no puede ser sino la fuente de Veragüe, mientras la relación contraria resulta sencillamente inimaginable. Pues otro tanto se diga de los pasajes transcritos unas líneas atrás, cuyo original se identifica fácilmente en el Schiavo:

Intendi, figlio, quello ch'io ti dicho:
da poi ch'hai guadagnato un buon amicho,
quel sappialo tener: da tuo nimicho
sappiati guardare.

(47)

Aunque en un primer examen los versos de Veragüe podrían pasar por traslado directo de los italianos, basta compararlos un momento con los de Turmeda para estar completamente seguros de que la única filiación posible es la que lleva del Schiavo a fra Anselm y de fra Anselm a la *Doctrina*.

En cuya última parte, con todo, Veragüe da los frutos más felices de su humilde inspiración. Ahí, por ejemplo, se juega más de una vez a suscitar los ecos del refranero:

Dize la antigua conseia:
la mal ganada oveja,
mala fyn ha la pelleja
y su dueño

(145);

—46→

ahí se ensaya un diálogo desengañadamente humorístico entre el poeta, que representa el papel de «triste e penado» (135 *a*), y un hipotético amigo de quien se busca en vano una palabra de aliento:

-Maguera que me consuelo,
mi corazón trahe duelo.
-Pésame de mi ahuelo
que murió⁸³

(137);

ahí se insinúa la crítica más explícita, centrada en el despego de los españoles respecto a la actividad intelectual, tantas veces denunciado por las mismas fechas⁸⁴:

En otra tierra estraña
an por bien ciencia y maña;
tenérnoslo nos en España
bien por mal

(144);

ahí recurre Veragüe con más brío a la primera persona capaz de introducir alguna vivacidad en la sarta de consejos insulsos:

Ciencia y arte es mina de oro,
por lo non saber yo lloro...

(143 *a b*);

ahí asoma una tenue motivación personal, más evidente —47→ cuando se recuerda que Veragüe fue lugar de señorío en la región toledana⁸⁵:

Esto non es maravilla,
pues es en toda Castilla;
mas doblada es la manzilla
en Toledo.

(131)

Sin embargo, no conviene abultar la cargazón biográfica de tales versos, ni podemos engañarnos en cuanto al sentido de ese «yo»: esencialmente, «es el yo del maestro que, para mayor eficacia, presenta como vivido u observado en propia persona el caso abstracto sobre el que dogmatiza»⁸⁶. Para dejarlo bien claro, Veragüe, al hilo de una nutrida tradición⁸⁷, no olvida poner de relieve el designio ejemplar -no anecdótico- de la primera persona: «*Escarmienten todos en mí...*» (134)⁸⁸.

—48→

Aun en esos pasajes más afortunados, no obstante, podríamos oír ecos del *Libre*, si nos fuera dado penetrar en la mente de Veragüe. Como apuntaba, las concomitancias literales seguramente no apuran el vínculo entre dechado e imitación; y se da más de un lugar en que parece muy probable que la *Doctrina* se haga cargo de una sugerencia de Turmeda (cf., en especial, 94-95 y 148.13, 156.9-12; 107 y 156.25-28, 157.3-4, 18, 147.25). Incluso para reiterar la manida invitación a las enmiendas del lector⁸⁹ y para excusar ante él los posibles errores, Veragüe camina apoyado en las muletas del *Libre*:

Qualquier que esto leyere,
sy le bien non paresciere,
rasgue por do quisiere
syn recelo.

(147)

Quien leyere lo presente,
le suplico humillmente,
algund yerro, si lo siente,
me perdone.

(151)

Llegidor, prec-te humildement,

si hi trobes negun falliment,
que per tu ivarçosament
esmenat sia.

(159.13-16)

Así, de las declaraciones iniciales sobre el propósito de la obra hasta la conclusión en torno a sus fallas, de los datos de estructura hasta los detalles de contenido, la *Doctrina de la discrición* se atempera con gusto y con frecuencia al *Libre de bons amonestaments*⁹⁰.

—49→

△▽

La *Doctrina* de Veragüe, en el siglo XV

Me apresuro a advertir que el mediano interés de la anterior comprobación no reside tanto en revelar una fuente primaria de la obrita de Veragüe, cuanto en situar la *Doctrina* en un período distinto del que -sin crítica- venía asignándosele y en permitirnos, por ende, afinar nuestra perspectiva histórica. Verbigracia: el profesor Del Piero, art. cit., p. 1342 *b*, ha señalado atinadamente en la copla 99 de la *Doctrina*

(el Amor tiene jurado
que non será perdonado
el que fuere bien amado,
sy non ama)

«un claro eco» del espléndido verso del *Infierno*, V, 103: «Amor ch'a nullo amato amar perdona...» La coincidencia, en efecto, difícilmente puede ser fortuita. Pero ¿habremos de admitir el conocimiento de Dante en un autor castellano de mediados del siglo XIV?⁹¹

Tal es la fecha comúnmente admitida para la *Doctrina*⁹², —50→ mas claro está que se impone retrasarla bastantes decenios. Turmeda concluyó el *Libre de bons amonestaments* «en Tunis» (144.12), en el mes de abril de 1398 (159.21-24). Por lo mismo, y habida cuenta del lapso que necesariamente transcurriría entre la composición del poema y su difusión por la Península, no se me antoja verosímil que Veragüe pusiera sobre él sus manos pecadoras antes -digamos- del 1400. Por desgracia, no

acierto a dar más precisión cronológica que la de ese *terminus a quo*. Mas tengo para mí que la *Doctrina* es algunos -o aun muchos- años posterior.

Ciertamente, no parece plausible que un poeta sin «ciencia» (cf. c. 143, *supra*) parafraseara una línea de la *Commedia* en los primeros lustros del siglo XV, cuando sólo una minoría de letrados era capaz de paladear (¡y harto presumía de ello!) el arte exquisito de Dante⁹³. En un momento más avanzado del Cuatrocientos español, en cambio, la reminiscencia -libre de las alharacas pedantes que acompañan a las muestras tempranas del influjo dantesco- encaja muy naturalmente. ¿Podríamos tal vez avanzar hasta 1453? En ese año componía el Marqués de Santillana el *Doctrinal de privados*, cuya estrofa 31 pudo prestar un —51→ verso a Veragüe: «e serán buenos çimientos» > «e farás buenos çimientos» (20c)⁹⁴. Es, sin duda, muy poco para afirmar una relación; pero tampoco cabe descartar su posibilidad, en especial cuando se repara en que el más antiguo manuscrito de la *Doctrina* (con filigranas usadas en el período 1438-1455)⁹⁵ desliza ya entre las coplas de Veragüe una redondilla de Santillana (cf. *supra*, n. 88); la tradición textual, así, añade verosimilitud a la hipótesis de un vínculo entre ambos autores⁹⁶. A falta de indicios indiscutibles, con todo, debemos ser cautos en la conjetura. Y creo no infringir tal norma al proponer el segundo tercio del siglo XV como fecha más probable de la *Doctrina de la discrición*.

—52→

El ámbito cronológico ahora propuesto para el poema de Veragüe nos acerca, según insinuaba, a una mejor comprensión del desarrollo de la literatura castellana, en más de un aspecto. En lo formal, por caso, deja de chocarnos la casi absoluta regularidad métrica de la *Doctrina*⁹⁷, regularidad mal avenida -si se tratara de una obra del siglo XIV- con el lento proceso de «emergence of syllable count in octosyllabic verse» estudiado por D. C. Clarke⁹⁸. En cuanto al estilo, cesa de parecernos «tan sorprendente» como con razón indicaba E. S. O’Kane la técnica de adaptar refranes al fluir del discurso, en la que -se había dicho- Veragüe «no tiene competidores durante casi un siglo»: pues, en efecto, el procedimiento sólo se elabora resueltamente en la fragua de los cancioneros⁹⁹. En lo relativo al contexto intelectual, el eco de Dante no resulta ya milagrosamente temprano y la queja ante el desdén español por la «ciencia» (144) entra en el coro de parecidas lamentaciones que se deja oír en el Prerrenacimiento¹⁰⁰. El mal llamado «mester de clerecía» y el panorama de la literatura —53→ didáctica del siglo XIV pierden una pieza hasta ahora considerada significativa¹⁰¹ (Menéndez Pelayo legó a los manuales la errónea calificación de la *Doctrina* como «el más antiguo de los catecismos españoles»¹⁰²), y en el marco cuatrocentista resalta más nítidamente una tradición de poesía gnómica en la que destella alguna obra maestra como los *Proverbios* del Marqués de Santillana¹⁰³. En fin, nuestro conocimiento de las relaciones culturales de Castilla y Cataluña¹⁰⁴ se enriquece con un dato sustancial; y se confirma, si falta hiciera, que sólo una perspectiva verdaderamente peninsular, atenta por igual a la producción en latín y en los diversos romances, puede dar cuenta de las manifestaciones literarias de una determinada tradición lingüística, entre las varias que dibujan el mosaico de la España medieval.

- III -



«Aristoteles Hispanus»

A Don Rafael Lapesa



El nacimiento de una leyenda

Con sus mejores latines canta Lucas de Tuy las *laudes Hispaniae*, en el proemio del *Chronicon mundi* (1236). La tradición había bordado sobre las bellezas y los dones de la vieja Hesperia¹⁰⁵; Lucas no rehúye el motivo, claro es, pero tampoco lo abulta como tantos. Unos pocos períodos bien balanceados, al principio y al final del prólogo, le bastan para dejarlo debidamente apuntalado y dar así marco a lo que realmente le interesa: el catálogo de los hombres ilustres cuya gloria honra a España. Tras la mención protocolaria de Santiago y San Pablo, los primeros son, naturalmente¹⁰⁶, los mártires y los santos, de Lorenzo y Vicente —56→ a Domingo y Martín de León, con Dámaso, Ildefonso y decenas de otros.

Antiquitate praeteera philosophorum -continúa, antes de
acarrear nuevos loores- fulget Hispania, eo quod genuit
Aristotelem, summum philosophum, nobilem investigatorem
astrorum, et Senecam facundissimum atque Lucanum,
historiographum et poetam clarissimum. Inter quos Isidorus
praeminet gloriosus, cui mortalium nullus in varietate
scientiarum potest recto iudicio adaequari.

(p. 3)¹⁰⁷

No, no hemos leído mal. El libro primero del Tudense sigue paso a paso la *Chronica mundi* isidoriana; pero cuando en el capítulo XII de la quinta edad («De Artaxerse, dicto Asuero»)¹⁰⁸ repite la estupenda noticia del origen español de Aristóteles, apenas es necesario recurrir al cuidado texto de Mommsen¹⁰⁹ para saber que nuestro autor se aleja de la fuente. En tiempo de Artajerjes -dice allí-,

Socrates venenum bibit et mortuus est. Diogenes claruit.
Magnus philosophus Aristoteles, hispanus natione, in
Graecia Platonem audivit et in multis floruit, maxime
dialectica et metaphysica.

(p. 21)

Que Aristóteles naciera en Hispania es por cuanto hasta ahora alcanzo peregrina invención de Lucas de Tuy. Nadie parece haber escrito antes tal cosa y -dato más seguro y —57→ revelador- nadie parece afirmarla después sin remontarse al *Chronicon mundi*¹¹⁰. Nadie, en cualquier caso, podía concebirla en un contexto intelectual apartado de la España del Tudense, la pujante España de los comienzos del siglo XIII.

Algunos decenios antes, en la célebre introducción al *Cligés*, Chrétien de Troyes había definido con nitidez el principado cultural de Francia:

Ce nos ont nostre livre apris
qu'an Grece ot de chevalerie
le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie a Rome
et de la clergie la some,
qui or est an France venue.
Dex doint qu'ele i soit maintenue
et que li leus li abelisse
tant que ja mes de France n'isse
l'enors qui s'i est arestee¹¹¹.

El deseo de Chrétien había de realizarse en parte no desdeñable; por lo menos a corto plazo, la joven Universidad de —58→ París iba a confirmar el mito de la *translatio studii* de Grecia a Roma, de Roma a Francia¹¹².

Rebosantes de alumnos, mimadas por reyes y papas, las escuelas parisinas gozaban de la aureola de sede más alta de todos los saberes. «Iam ita gradatim transalpinavit in Galliam philosophia Parisius, ibique velut fons emergens rivis purissimis totum irrigat occidentem», escribía hacia 1229 Juan de Garlandia, en el prólogo del *Epithalamium beatae Mariae Virginis*. En 1231, al dotar a la universidad de su *magna charta*, Gregorio IX saludaba a París como «parens scientiarum..., velut altera Cariath Sepher, civitas litterarum»; muy sintomáticamente, por otro lado, invitaba a maestros y estudiantes de teología a no preciarse de filósofos, sino a ceñirse a los Padres y a los autores cristianos de segura doctrina: «nec philosophos se ostentent sed satagant fieri theodoti, de illis tantum in scolis questionibus disputent que per libros theologicos et sanctorum patrum tractatus valeant terminari». Qué se entiende por 'filósofos' queda bien claro al advertir que el pasaje sigue inmediatamente a otro en que el Papa renueva la prohibición de enseñar los libros naturales de Aristóteles, «quousque examinati fuerint et ab omni errorum suspitione purgati»¹¹³. Lo cierto es que ni la interdicción de 1231 ni las de 1210, 1215 o 1263 consiguieron desterrar a Aristóteles: no —59→ mucho después de la condena de la *Parens scientiarum*, por ejemplo, en la facultad de artes se leían todas las obras del Estagirita¹¹⁴. Más aún: el auge del *studium parisiense* no se deja entender claramente al margen de la inmensa boga del Aristóteles recién descubierto. Es Aristóteles quien da los métodos y las ciencias a que aplicarlos, es él

quien apasiona a los estudiantes que acuden de todos los rincones de Europa¹¹⁵. Hasta tal punto ocurre así, que cuando la Universidad de Toulouse abre las puertas, en 1229 (con motivo de la huelga de los profesores parisinos), el mismo Juan de Garlandia anuncia como gran atracción que se dispensarán las enseñanzas aristotélicas: «Libros naturales, qui fuerant Parisius prohibiti poterunt illic audire qui volunt nature sinum medullitus perscrutari»¹¹⁶. No es, pues, osado insistir en que la «translatio studii in Galliam» se cumplió en buena medida gracias al reinado de Aristóteles en la Universidad de París.

Los maestros de la calle de Fouarre pronto hubieron de tener conciencia de ello: no cabe aquí mejor testimonio que el del impugnador de Petrarca, Jean de Hesdin, que orgulloso de las glorias intelectuales de su patria habla -volveremos a oírlo- «tanquam... Aristotiles gallus sit». Pero ¿cómo se acogerían al sur de los Pirineos semejantes — 60→ pretensiones francesas de monopolizar al Estagirita? Los españoles del siglo XIII sabían muy bien a qué atenerse. Desde luego no podían engañarse -como ya no nos engañamos nosotros- sobre el volumen de las traducciones hispano-árabes del *corpus aristotelicum*: el renacimiento de Aristóteles en Occidente debe bastante menos a las versiones indirectas (del árabe) que a las versiones directas (del griego al latín). Fue así en el siglo XII y seguía siéndolo en los días del Tudense; y a la hora del balance, Europa sólo tuvo que agradecer a los árabes el *De animalibus*, parte de los *Meteorologica* y el apócrifo *De caelo*. «Il contributo arabo -escribe trabajador tan infatigable como Lorenzo Minio-Paluello- è da cercare altrove. È attraverso le versioni arabo-latine che è venuto molto dell'impulso alla *elaborazione della filosofia aristotelica in quadri nuovi, verso costruzioni nuove: soprattutto sotto la guida di Avicenna. È di lì che, ad esempio e materia di interpretazione obiettiva, è giunta la grande opera espositrice, esegetica, d'Averroè -continuazione, di molto arricchita, delle scuole greche premedievali. È dall'arabo che sono venuti alcuni dei sommari più diffusi di opere d'Aristotele»*¹¹⁷.

Nadie podía ignorar que tan rico caudal llegaba por el camino de España. El anónimo autor (al parecer oxoniense) de la *Summa philosophiae* mal atribuida a Grosseteste, por caso, hacía arrancar de Abraham el saber filosófico y le seguía la pista a través de los griegos, los latinos, los árabes y los españoles, hasta desembocar en Alejandro de —61→ Hales y Alberto de Colonia¹¹⁸. Tal esquema de la *translatio studii* sí debía ser grato en la España del siglo XIII, ansiosa de consolidar una personalidad honrosa; el «studium de Roma Parisius transtulit», de Vicente de Beauvais¹¹⁹, en cambio, resultaría en la Península de una simplificación y un postergamiento intolerables. A la hegemonía francesa en la centuria anterior -hegemonía religiosa y cultural, sobre todo¹²⁰- sucedía una actitud reticente para con lo transpirenaico¹²¹. Cierto que se repetían las gestas de los *Roncesvaux*, pero se les oponía la leyenda de Bernardo del Carpio, el héroe que aliado con los sarracenos infligía dura derrota a todo un Carlomagno. La España que rechazaba la *translatio imperii* por boca de Vicente Hispano¹²², no podía dejar de sentir como injusto el mito de la *translatio studii in Galliam*, y menos si a consolidarlo contribuía la despreocupada apropiación de Aristóteles. Además, se razonaría (en seguida hemos de comprobarlo), si Averroes fue cordobés, si Avicena -traducido en España- pudo serlo también¹²³, y si los comentarios de uno y otro constituían —62→ la más autorizada lectura del Filósofo, ¿por qué no podía ser español el mismísimo Aristóteles?¹²⁴ Quizá fue —63→ Lucas de Tuy el primero en afirmarlo así, para afirmar a la vez el valor intelectual de la comunidad a que pertenecía (y, diría yo, en alguna medida para hacerlo frente a Francia); pero, al fin y al cabo, el dato es secundario: lo importante es comprender el ámbito cultural en que

podieron brotar y fortalecerse patrañas como la del Aristóteles español y otras imaginaciones parejas¹²⁵.

—64→

△▽

Gil de Zamora y Petrarca

Pocos nombres tan representativos del fervor nacionalista que caldeaba la España del siglo XIII como el del franciscano Juan Gil de Zamora, que hacia 1288 dejaba definitivamente conclusos sus doce libros *De preconiiis Hispanie*. Destinado a la instrucción del futuro Sancho IV, el *De preconiiis* ofrecía bocado a muy varios apetitos; las *laudes Hispaniae* se mezclan ahí con páginas y páginas de historia propia y ajena; las reflexiones morales, con excursos geográficos; los consejos bélicos, con los religiosos. Un estilo y una erudición nada vulgares realzan la obra, aún llena de noticias sabrosas para el lector moderno; para el antiguo, no menos de veinte manuscritos (el *De preconiiis* no faltaba ni en la biblioteca papal de Aviñón) atestiguan su mérito¹²⁶.

En tan rico mosaico, Gil de Zamora dedica lo más substancial del libro séptimo a tratar «De philosophorum ac doctorum Hispanie perspicacitate». Habiendo escrito ya, en efecto, de la fertilidad, la largueza, la bravura y la santidad españolas, fray Juan cree llegado el momento de cantar las glorias literarias de la Península. Empieza, desde luego, por los filósofos, y sus primeras palabras son para hispanizar al más alto de ellos:

De Hispania siquidem fuit Aristoteles, philosophorum
perfectio et consummatio, secundum Plinium et secundum
Lucam Tudensem episcopum, in coronicis suis, in capitulo
de Artaxerse, dicto Asuero.

(pp. 175-176)

Podemos garantizar la exactitud de la segunda cita; la referencia a Plinio es más problemática. Desde luego, nada —65→ semejante se lee en la *Naturalis historia*, ni en los dudosos fragmentos *De viris illustribus*, ni en ningún texto apócrifo hoy conocido; pero en la primera, al final del libro XXXVII (255 y sigs.), sí se encuentra una fina aunque breve *laus Hispaniae*, que pudo invitar a Gil de Zamora a aducir la falsa autoridad de Plinio con alguna apariencia de verosimilitud para el lector desprevenido. Bien es cierto que varios códices traen «secundum plurium», «secundum plurimos»; pero no es posible aceptar tales *lectiones faciliores*, que tal vez reflejan la perplejidad de algún lector o copista ante la superchería de fray Juan.

Como sea, asentado lo más importante -el origen español del Filósofo-, nuestro franciscano nos explica que Aristóteles fue discípulo de Platón, maestro de Alejandro «et in lingua greca copiosissime eruditus»; que destacó en muy varias disciplinas y recibió altos elogios de Isidoro; y, para nuestro estupor, aún añade: «De ipso multa scribuntur et dicuntur mirabilia, que omisi tanquam non authentica»¹²⁷ (p. 176). Pero,

continúa, «igual que Aristóteles, el primero de los filósofos, fue de España, así lo fue también Averroes, su más eximio comentarista»; pues, como él mismo acredita¹²⁸, «fue, en efecto, cordobés». La construcción del período es bien sintomática: «sicut... Aristoteles..., ita et Averroyz...», escribe fray Juan. En realidad, el razonamiento que llevaría a la leyenda del Aristóteles hispano —66→ hubo de establecerse en la dirección contraria: 'sicut Averroyz, ita et Aristoteles...'. Fray Juan, en cualquier caso, ofrece una brevísima síntesis del ideario de Averroes y pasa a tratar de un nuevo filósofo 'español'. «Accedit ad Hispaniam decorandam Avicenna», dice; Avicena, que escribió más libros que cualquier otro pensador y escrutó todas las ciencias; mas cuentan algunos que «quater viginti philosophi Cordube congregati omnes libros illos composuerunt et Avicenni, cuiusdam regis filio, ascripserunt» (P- 177).

Gil de Zamora dedica todavía un recuerdo a los Sénecas cordobeses (p. 178) y cierra la sección «De viris philosophis Hispanie» con un párrafo que vale la pena citar por entero:

In arte Magica et scientia Astrologie philosophis hispanis peritiores paucissimi extiterunt, sicut declarant libri et *Tabule Toletane*, ubi [sc., 'en Toledo'] fere omnes libri philosophici sunt translati de arabico in latinum. Iohannes igitur Hispalensis et alii quam plures Hispalim et Murcie in Astrologia peritissimi extiterunt.

(p. 179)

La mención de las versiones hispano-árabes y del prolífico traductor Juan de Sevilla¹²⁹ era muy de esperar: al fin, sin ellas seguramente nunca se hubiera llegado a concebir la hispanidad de Aristóteles.

Tendremos que volver sobre Gil de Zamora, pero, para poder hacerlo bien pertrechados, será antes necesario examinar el primer eco italiano de nuestra leyenda. El desafío de Petrarca, en 1368, a los cardenales franceses golosos del —67→ vino de Beaune y nostálgicos de la curia aviñonense, cobraba más de una vez acentos demasiado estridentes; al malestar de los francos obligados a permanecer en Roma y para quienes la Italia coetánea valía «fere nihil», Petrarca no vacilaba en oponer quizá justos pero poco cautos alardes patrióticos:

Quid de sapientia -decía, por ejemplo-, quid de eloquentia quidve de moribus et de omni parte philosophie habet lingua latina, quod non ferme totum ab italis sit inventum?

(*Seniles*, IX, I)¹³⁰

En el siglo XIV, la última observación era particularmente vulnerable. Cuando un maestro de París, Jean de Hesdin -familiar del cardenal Gui de Boulogne-¹³¹, se lanzó a contestar al reto de Petrarca con un opúsculo que debió circular profusamente por la corte papal reintegrada a Aviñón, el pasaje recién citado le ofrecía una presa fácil. Por supuesto, podía abrumar a Petrarca con un catálogo de autores galos que en más de un caso (Alejandro de Hales, Guillermo de Auxerre...) nada significaban para el humanista italiano; pero, en particular, le bastaba pensar un momento en su *alma mater* para desmentir el aserto de Petrarca sobre el primado filosófico de Italia: ¿o es que acaso se explicaba a Cicerón y Séneca en la facultad de París?

...possem ego multos viros gallicos subtiles et ingeniosos omnique scientia clarissimos, sicut et iam praedixi, etiam nominare et vere concludere: *nullus doctus in Italia*. Quis — 68→ enim italicorum naturalis philosophia ita secreta penetravit et revelavit abscondita, ut non multo melius quidam, immo plurimi, non itali? Ubi, quaeso, legitur Tullii *Physica*, Varronis *Metaphysica* seu cuiusquam illorum *Philosophia naturalis*? Aliquos certe ipsorum libros bonos atque humanae vitae proficuos composuisse faetor, valde multos, longe tamen, teste Deo, *Ethicae* Aristotelis postponendos¹³².

Petrarca no iba a permanecer callado ante ello. Apenas Ugucione da Thiene, en enero del 1373, le mostró el opúsculo de Hesdin, el viejo Francesco recobró su vigor juvenil para impugnar al osado, en su último y tal vez más brioso ejercicio «in demonstrativo genere»¹³³: La *Invectiva contra eum qui maledixit Italiae*¹³⁴.

No es de aquí examinarla en detalle: baste notar, por lo que atañe a mi propósito, que Hesdin y Petrarca hablan dos idiomas distintos. Dicen ambos 'filosofía', y en tanto el francés piensa primero en lógica, física y metafísica, el italiano evoca la disciplina moral; para uno 'filosofía' es técnica y ciencia, para el otro forma de vida¹³⁵. En cuanto —69→ al párrafo de Hesdin en cuestión, Petrarca no sólo lo tritura, sino que en el camino se lleva por delante el mito del Aristóteles español:

Tantus est enim ardor, tantus impetus obtrectandi, ut quid loquatur non attendat. «Ubi, queso», inquit, «legitur Tullii *Physica*, ubi Varronis *Metaphysica*?» O stulta percontatio! Barbarus insolens grecis nominibus delectatur, et ita hoc dicit tanquam qui hos libros scripsit, Aristotiles, gallus sit. Legi librum fraterculi cuiusdam, cui nomen est *Prosodion*. In hoc ille grammaticali opusculo impertinentissime evagatus, et patrie sue vano ebrius amore, hispanum fuisse ait Aristotilem, quem fortassis hunc iste freneticus Gallum fecit. Quid enim aliud sonant verba Tullio, italo ac romano, quid nisi ut Gallum obiciat illum, qui Galliam numquam vidit - credo equidem- nec audivit, natione grecus aut macedo, patria stagirites?

Ahora bien, ¿quién puede ser el «fraterculus» hispano -confiesa Pier Giorgio Ricci- «non identificato» (*ibid.*, n. 2)?

Cuatro datos nos ofrece Petrarca para responder a tal pregunta. Nos las tenemos con un fraile español, autor de una obra de tema gramatical, titulada *Prosodion*, donde se afirma el origen hispánico de Aristóteles. A mi entender, ha de tratarse del fraile menor Juan Gil de Zamora y de su «tractatus de accentu sive prosodiat et de aliis difficultatibus que incidunt correctoribus et lectoribus in Biblia» (¿hacia 1280?)¹³⁶.

—70→

El libro de fray Juan descrito en semejantes términos en la «prohemialis epistola» se nos ha conservado -por cuanto yo sé- en tres códices del siglo XIV: uno de París, Bibliothèque Nationale, lat. 523 (Le Tellier de Reims, II; Regius 3848, 2), fols. 79r.-117v. [P]; otro de Todi, Biblioteca Comunale «L. Leonii», ms. 114, fols. 1r.-65v. [T]; y un tercero de la biblioteca del Château de Merville (Haute-Garonne), núm. XIV [M]¹³⁷. Este último (el único, por desgracia, que no me ha sido accesible) lleva en cabeza el título de *Prosologion*; los demás, en armonía con la carta prologal y otros pasajes, se limitan a describir el contenido como *Tractatus de accentu et de dubitabilibus que sunt in Biblia tam in accentu quam in dictionibus (et versibus, trae T)*. Gil de Zamora -a honra de la Santísima Trinidad- divide su labor en tres partes: «de orthographia», «de accentu seu prosodia», «de difficultatibus». Pero tales secciones no se ciñen uniformemente al epígrafe: la primera, así, no —71→ se limita a la grafía, sino arriesga conjeturas etimológicas, glosa el sentido o explica la fonética de más de un centenar de voces, aducidas no siempre con oportunidad; la tercera se distingue difícilmente de la *Interpretatio nominum* (generosa, eso sí) de cualquier Vulgata y se complementa con un tratadillo sobre la puntuación y la entonación de la *sacra pagina*. Sin embargo, el hilo conductor resulta suficientemente firme: lo que en particular interesa a fray Juan es la prosodia de la Escritura. Para ilustrarla debidamente ha recurrido, antes que a otras autoridades, a «Priscianum et admirabilem librum *Ethimologiarum*, necnon Huguicionem et Papiam et Petrum Helie multaque alia opera..., libros Virgilianos, Ovidianos, Oracianos, necnon Lucanum, Stacium et *Ante Claudianum* [sic] multosque libros scriptos metrice» (P, fol. 79)¹³⁸. Por ello, porque la prosodia constituye la principal preocupación del autor, el tratado segundo es -con mucho- el más extenso; y en tanto los rudimentos gramaticales del primero buscan básicamente afianzar la comprensión de aquel, las dificultades discutidas en el tercero comienzan por las de pronunciación.

En tales circunstancias, no me parece arriesgado concluir que en algunos códices la obra en cuestión debió intitularse *Prosodion*. *Proslogion* o *Prosologion*, como lee el manuscrito de Merville, se diría título imposible de aceptar; para San Anselmo, que lo popularizó, valía «alloquium»¹³⁹, y no veo cómo cabe aplicar una interpretación pareja al tratado de fray Juan. Claro está que desde el siglo XII no faltan títulos de raigambre griega que hubieron de tener un significado evidente para sus autores y hoy no logramos entender¹⁴⁰. Pero, en nuestro caso, creo más bien —72→ que quien llevaba razón era

Petrarca, y el epígrafe del manuscrito de Merville representa sólo la mala lectura o la corrección de un copista ofuscado por la enorme fama del *Proslogion* de San Anselmo. [Y, en efecto, al final del manuscrito de Florencia ahora aparecido (vid. n. 136) se lee: «Explicit *Prosodion*, id est, *Liber de accentu*»; (Laurenziana, Plut. 25, sin. 4, fol. 59)].

Aún puedo aducir otro dato, sin embargo, que confirma resueltamente la identificación del *Prosodion* mencionado en la *Invectiva* con el *Tractatus* de Gil de Zamora. Como tantas veces, la solución hay que ir a buscarla a *Pétrarque et l'humanisme*. «On doit croire -escribe Pierre de Nolhac- que Pétrarque possédait les livres d'école qui servaient, de son temps, à l'enseignement de la grammaire» (II, p. 212). Ciertamente, una nota autógrafa al Virgilio de la Ambrosiana (fol. 105 vo.), oportunamente aducida, nos lo muestra aplicado a lecturas medievales que se guardaba mucho de exhibir. Servio se había extendido a propósito de la voz «Lenaeus» (*Eneida*, IV, 207) y Petrarca asentía satisfecho:

Notabilis glosa et per novos grammaticae tractatores adducta ad probandum quod Grecum latinam ethimologiam non recipit. Adducunt et Ieronimum Gen. 17^o c: Sara, inquit, non grecam sed hebraicam debet habere rationem, hebreum enim est; nemo enim altera lingua quamlibet vocans ethimologiam sumit vocabuli ex altera. Ad idem et *Grecismi* scriptorem dicentem: Ethimologia lingua tantum fit in una. Adde quod scripsi in *Prosodia* de am. [con signo de abreviación sobrepuesto] A ante M in primis¹⁴¹.

—73→

Comentaba el benemérito Nolhac: «Les derniers mots, où il reste à résoudre une abréviation (peut-être *De amore*), indiquent un volume particulier de la bibliothèque de Pétrarque, et le passage d'une *Prosodia*, où il est question des mots dans lesquels la voyelle A précède la consonne —74→ M» (p. 213, n. 1). Es fácil evacuar la cita de esa *Prosodia* (que ya podemos llamar *Prosodion*): el tal pasaje se halla en el libro segundo del *Tractatus de accentu* de fray Juan Gil, en la sección (según los epígrafes de 7) «de accentu in primis sillabis per A» y en el apartado «de A ante M» (*T*, fol. 20 vo.; *P*, fol. 92 vo.); y la abreviatura 'am.' (con tilde) se resuelve inmediatamente al advertir que Gil de Zamora dedica ahí unas líneas a la dudosa prosodia de la palabra *amen* («nam et producitur in communi usu... et corripitur apud aliquos», en especial en el *Tobías*): al margen de su ejemplar, Petrarca sin duda observaría que *amen*, como *Sara*, «hebraicam debet habere rationem»¹⁴².

—75→

△▽

Las lagunas del *Prosodion*

No obstante, falta por comprobar si en el *Tractatus* de Gil de Zamora -según en el libro «fraterculi cuiusdam» que leyó Petrarca- se halla la afirmación del origen hispánico de Aristóteles. A decir verdad, yo no he podido encontrarla en las páginas

macizas y entre los miles de ejemplos de los dos manuscritos que conozco; y sin embargo creo indudable que figuró en otros códices y que incluso es posible determinar en qué lugar. La variación de títulos (*Tractatus...*, *Prosodion*, *Proslogion*), en primer término, nos indica ya que hubieron de circular distintas versiones de la obra de fray Juan Gil. Y así lo asegura, por otro lado, el cotejo -aun incompleto- de los manuscritos accesibles. La «epistola prohemialis» varias veces citada, por ejemplo, se encabeza en *M*¹⁴³ y *P* con la retahila siguiente: «Suo suus, dilecto dilectus, hispano hispanus, zemorensi zemorensis, fratri Facundo frater Iohannes Egydii, pacis concordiam...». En *T*, en cambio, se lee: «*Suis dilectis provincialibus ffratribus Tholose studentibus ffrater Iohannes Egidii zemorensis, pacis concordiam...*». Y desde el encabezamiento, por lo demás, las variantes entre ambas recensiones (*M* -a juzgar por los fragmentos publicados- y *P* pertenecen a una familia claramente diversa de *T*) son múltiples: cambios léxicos, variaciones sintácticas y morfológicas, omisiones o adiciones de ejemplos, párrafos breves e incluso capítulos enteros... Muchas de tales variantes pueden atribuirse con bastante tranquilidad a una revisión del propio autor (revisión que hace segura el mismo cambio de la dedicatoria); las restantes se explican con facilidad por el curso de la tradición. Con todo, por ahora sólo importa notar la fluidez de la transmisión manuscrita del *Tractatus de accentu*, —76→ verosímilmente harto más copiosa de lo que hoy alcanzamos, pues el libro debió utilizarse en la enseñanza. Es tal fluidez, en última instancia, la que nos permite conjeturar razonablemente que el códice manejado por Petrarca se distinguía de los conocidos no sólo por el título, sino también por aseverar «hispanum fuisse... Aristotilem».

Si no me engaño, Gil de Zamora lo declararía así en el mismo pórtico de la obra. A la carta prologal, en efecto, siguen unas muy rápidas advertencias sobre la estructura general del trabajo; tras ellas, y antes de entrar propiamente en materia con la sección sobre gramática y ortografía, fray Juan ofrece una clasificación de las ciencias¹⁴⁴ dentro de la cual situar el asunto básico del *Tractatus*: «Progredientes autem ulterius scienciam dividemus et ad ultimum quod ad nostrum pertinet negocium eligemus»¹⁴⁵. En primer lugar, la filosofía «large et stricte sumitur et multipliciter diffinitur». Papías e Isaac [ben Salomón Israelí], cierto, proporcionan al autor un buen puñado de definiciones, tanto de la filosofía como de sus parientes *sapiencia* («cognicio rerum et intellectus causarum... Hanc antiqui philosophiam nominaverunt»), *ars*, *doctrina*, *doctrinalis sciencia*. Ahora bien, la filosofía «largo modo sumpta... potest dividi in artem magicam, artem mechanicam et scienciam». —77→ La magia -extraordinariamente compleja- fue invención de los demonios; luego,

in hac supersticione Cham, filius Noe, primus invaluit, sicut dicitur; hanc docuit Democritus¹⁴⁶ apud grecos, Neptanaber¹⁴⁷ apud egypcios; deinde devenit ad hispanos.

El arte mecánica detiene poco a fray Juan. La *sciencia*, en cambio, le exige alguna demora, como mucho más importante. Consta, en efecto, de *sapiencia* y *eloquencia*. A su vez, la *sapiencia* puede ser práctica y teórica; a esta última especie pertenecen la teología, la física y la matemática, que abraza las cuatro disciplinas del cuadrivio. Al propósito, nuestro autor no olvida mencionar la astrología -natural y supersticiosa- ni añadir una línea sobre sus principios:

Abraham autem primum hanc instituit apud egyptios, sicut Iosephus asseverat¹⁴⁸.

En fin, la elocuencia abarca las artes del trivio, y la primera de ellas, la gramática, enseña ortografía, prosodia, etimología y diasintética (o sintaxis, diríamos hoy); así, concluye Gil de Zamora, «de primis duabus partibus est nostra intencio pertractare».

La peculiaridad del pasaje se advierte fácilmente: los dos saberes sobre cuyo origen nos informa fray Juan son —78→ justamente la magia y la astrología, los mismos en cuyo cultivo -nota en el *De preconiiis*- «philosophis hispanis peritiores paucissimi extiterunt»; y del arte mágica en concreto nos explica que se transmitió gracias a los españoles: «deinde devenit ad hispanos». Más curioso aún: tanto en el *De preconiiis* como en el *Tractatus de accentu*, las noticias sobre la magia y la astrología siguen a otras de tema filosófico (personalizado en el *De preconiiis*, puramente teórico en el *Tractatus*). Creo muy posible, por ende, que en algunos códices el paralelismo se diera también en la sección anterior; y que del mismo modo que en el *De preconiiis* se afirma que «de Hispania siquidem fuit Aristoteles, philosophorum perfectio et consummatio», en el *Tractatus* se adujera algún particular sobre el principio de la filosofía y se escribiera -según cita Petrarca- «hispanum fuisse... Aristotilem». Nótese especialmente, en el mencionado esquema de las ciencias, que al concluir las definiciones de la filosofía e indicar que la sabiduría es «cognicio rerum et intellectus causarum», fray Juan abre un paréntesis para advertir: «Hanc antiqui philosophiam nominaverunt». El recuerdo de los 'antiguos' difícilmente dejaría de ir acompañado de alguna información sobre la *translatio philosophiae*, en la cual el autor no podía olvidar a Aristóteles y su pretendido origen hispano.

[A esa primera conclusión hipotética llegaba yo hace veinte años largos. Unos cuantos después, no con las calas detenidas pero al cabo parciales que yo había hecho, sino con un conocimiento exhaustivo del *Prosodion* (véase la anterior n. 136), Luis Alonso observó que en el tratado segundo, «de accentu», fray Juan mecha en el comentario de la voz *hispanus* una ornamentada alabanza de la Península:

Ex hiis predictis patet quod qui corripunt penultimam de *hispanus* errant proculdubio, cum sit nomen gentile, id —79→ est *gentis* derivatum. Nomen namque hispanorum procul ducitur et ideo recte producitur, ut *hispanus*, cuius productionem tangens quidam ait: «Quis posset numerare tuas, Hispania, laudes / Dives equis, predita cibis, [*¿deest?*] set prodiga donis». Et quod nullus posset per se illius laudes enumerare, sicut iste testatur, ideo omnes alii per partes enumerant que ipsa habet. Unde *Alexandreydos* ultimo [X, 231]: «Tuta situ et multis pollens, Hispania, bellis»; [et *Martialis* VI (= VII, 88): «Quam meus Hispano si me Tagus impleat auro». Et alius computans eius laudes ait: «Precunctis terris Hispania nescia fraudis / Continet hec tria: predia, prelia, premia laudis». Et iterum concludens ait: «Armis, militia, rebus, probitate, sophia / Hispani clarent, quibus omnia prospera patent». Papias similiter inter multa

que in laudem Hispanie aggregavit subiunxit: «Hispania est Pirines montibus clausa, reliquis partibus mari conclusa, omnium frugum generibus fecunda, metallis quoque quamplurimum copiosa»; et, ut in Cronicis invenitur, quinque fluminibus principalibus quasi Paradisus Domini irrigatur. Sapida lacticiniis, clamosa venationibus, gulosa armentis et gregibus, superba equis, commoda mulis, privilegiata castris, gloriosa sericis, dulcis mellibus, copiosa oleo, leta croco, precellens ingenio, audax in prelio, agilis exercicio, fidelis domino, facilis studio, pollens elloquio, in libertate precipua, fertilitate eximia et in audacia singularis. Merito ergo producitur que tot mirabilibus illustratur.

(T, fol. 31, con una restitución según el ms. Laurenziano, fol. 32)

No juzguemos al buen franciscano «impertinentissime evagatus»: la *gravitas* o alargamiento de la sílaba medial de una palabra se tenía entonces por prueba de nobleza de la realidad designada¹⁴⁹. Como sea, el profesor Alonso apunta que en la disquisición recién citada «encajaría perfectamente —80→ la leyenda del 'Aristoteles Hispanus' que tanto exasperaba al primero de los humanistas».

Libreme Dios de encastillarme en una opinión añeja, y menos de querer llevar la contraria a amigo tan querido como Luis Alonso, pero a mí sigue pareciéndome más probable que la fábula que encoró a Petrarca se hallara en la introducción al *Prosodion* arriba repasada que en la digresión sobre *hispanus* del tratado «de accentu». Según veíamos, el contexto ofrece allí importantes concordancias con el lugar del *De preconiiis* en que se proclaman la hispanidad de Aristóteles y la preexcelencia de los 'filósofos españoles' «in arte Magica et scientia Astrologie» y en la traducción de «fere omnes libri philosophici». La mención del Aristóteles hispano en la introducción al *Prosodion* estaría plenamente conforme con los tics y los modos de hacer de fray Juan documentados en el *De preconiiis*, mientras sería anómala en la digresión sobre *hispanus*. Posee esta una integridad y una autosuficiencia corroboradas por la tradición y las fuentes, pues no en balde nos las habemos con una versión inequívoca de la variante más clásica de las *laudes Hispaniae*, la que se centra en los dones naturales de Iberia y no se conjuga con ningún catálogo *de viris illustribus* (vid. arriba, n. 105). A la misma variante pertenece el tratado segundo del *De preconiiis* (pp. 19-24), con título propio («De Hispanie fertilitate»), claro está, y limpiamente deslindado de los contiguos («De Hispanie populatione», «De Hispanie liberalitate»). Pero ocurre que la tal digresión es sencillamente un resumen de ese segundo tratado, con el que tiene en común la mayor parte del contenido: el «Quis posset...?» y otros versos modelados sobre Claudiano¹⁵⁰, las citas de Marcial y Papías y toda la —81→ enumeración final, en ambos casos cerrada con los mismos términos («... in audacia singularis»). El paralelismo con el *De preconiiis*, así, confirma que la mención del Aristóteles hispano sería más de esperar en la introducción al *Prosodion* que en la digresión sobre *hispanus*, donde se alejaría de los hábitos de Gil de Zamora y del tipo más característico de *laus Hispaniae*. Se diría bien justificado, pues, suponer que la concesión de un pasaporte español al Estagirita se hacía en la introducción y no en la digresión sobre *hispanus*. No tiene demasiada relevancia, sin embargo, que quien acierte sea Luis Alonso o sea yo: lo

esencial es la seguridad de que Petrarca conoció el *Prosodion* en un estado más completo que el subsistente.

Estuviera donde estuviera, fácilmente se entiende que el pasaje sobre Aristóteles para nosotros vital no se halle en los manuscritos examinados hasta la fecha]. Los lectores y los copistas extranjeros nada tenían que objetar al principado de los españoles en el terreno de la magia y de la astrología, según se voceaba en la introducción al *Prosodion*: por toda Europa corría entonces la fama de los «Toleti daemones», como corrían el *Picatrix*, las traducciones de Juan Hispalense o los libros astronómicos de Alfonso X el Sabio¹⁵¹. Pero el mito del Aristóteles hispano no —82→ sería para ellos más que un disparate sin paliativos; y, en consecuencia, harían lo que se hizo luego con el pasaje de Juan de Mena donde se acoge la misma patraña: suprimirlo, sin rebajar por ello la utilidad del *Tractatus*. [Nos consta que obraron así con algunas otras muestras del «patrie sue... amor» de fray Juan: el artículo del «de accentu» sobre la cantidad de *Zemora*, la «civitas in Hispania fertilis et bonis plurimis insignita» en que había nacido el autor, está presente solo en el códice de Todi (f. 41) y falta en todos los demás; y la misma digresión sobre *hispanus* que acabamos de leer no comparece sino fragmentariamente en los manuscritos de Florencia, París y Merville]. Petrarca, cuya curiosidad insaciable no se detenía ante repertorios y obras de consulta elemental¹⁵², todavía alcanzó a leer el *Prosodion* en un texto no mutilado. He aquí, pues, una tarea para los estudiosos que tras las huellas de Pierre de Nolhac y Giuseppe Billanovich se afanan por reconstruir la biblioteca del primer humanista: localizar un códice íntegro del tratado de Gil de Zamora *de accentu et de dubitabilibus que sunt in Biblia*. No sólo prestarán un servicio a los estudiosos de la literatura hispanolatina medieval, sino que quizá verán recompensado su celo al descubrir, en la bella caligrafía de sendas notas marginales, una glosa sobre la etimología de *amen* y un nuevo testimonio de la —83→ irritación con que Petrarca acogió la leyenda del Aristóteles español.

Juan de Mena: la quimera del Prerrenacimiento △▽

Con todo, las ironías de la *Invectiva contra eum qui maledixit Italie* no bastaron a demoler la conseja de marras. El nacionalismo del siglo XV difiere radicalmente del fervor patriótico del XIII: Lucas de Tuy o Gil de Zamora hablaban de España y volvían la vista atrás, al reino visigodo; habla de ella Juan de Mena y la mirada se le va hacia delante, hacia el sueño de la unidad en puertas. Admirablemente lo mostró así doña María Rosa Lida de Malkiel¹⁵³, recordando a la vez hasta qué punto subyace tal actitud a la espléndida *Coronación del Marqués de Santillana* (o, mejor dicho, al *Calamicleos*): el Marqués a quien Juan de Mena corona ahí no es el vencedor en las guerras civiles que desangran a la Península, sino el conquistador de Huelma, frente a los moros (1438), el que da un paso más en el camino de la reintegración de España. Pero junto al amplio designio nacional presente al fondo de la *Coronación* hay un sitio también para el orgullo de la patria chica¹⁵⁴. La copla XXXVII lo explaya muy a las claras. En la subida al Parnaso, cuando llega el punto de repasar «las fazañas y loores / de nuestros antecesores», junto «a la fuente pegasea», y se abre el desfile de los «prudentes actores» -refiere Mena-

vide a Homero y a Lucano

en aquellos entremeses,
con Virgilio mantuano,
Séneca vandaliano
y otros sabios cordoueses:
puesto que digan de mí,
porque en Córdoua nací,
que en loor supla sus menguas,
callen, callen, malas lenguas,
pues que saben ser así¹⁵⁵.

Quiénes son los «otros sabios cordoueses» lo explica su paisano en las prolijas notas con que él mismo ilustró el poema (y donde ya había confundido en uno al Séneca filósofo y al Séneca retor): son nada menos que Averroes, Avicena, Aristóteles, Lucano, Quintiliano y Pompeyo Trogo¹⁵⁶. Para afirmarlo, Mena depende fundamentalmente del *De preconiis Hispanie*, que en parte traduce¹⁵⁷ y en parte adapta; bien es cierto que no se digna citar a Gil de Zamora, pero el cotejo -limitado ahora al único punto que nos interesa- no deja lugar a dudas:

—85→

...Córdoua de la esmerada cauallería maestra se nos muestra e dadora de la comendable eloquencia de los grandes poetas, estoriágraphos e altos filósophos e otros doctores que de ti [sc. 'Córdoua'] ovieron nascimiento e de quien tú fueste madre. Ca de ti fu[e] Abenrruyz, precipuo y eximio¹⁵⁸ comentador sobre Aristóteles; de ti fue Auicenna, filósopho, que sobre todos los filósophos más libros hizo, pero, segund algunos afirman, todos los libros de Auicena fueron ordenados¹⁵⁹ por quatro filósophos de Córdoua, e atribuyeron el loor al hijo del rey, llamado Avicena, porque los libros en mayor rreputación fuessen tenidos. Assí mesmo Séneca e Lucano, como dixe. E pues que la fuente de la filosofhía de España fue Córdoua, creer deujemy que todos los filósophos o los más [dellos]¹⁶⁰ que de España salieron, de Córdoua ouieron [la sciencia o] el nascimiento. Ansí que deujemy aver por conclusión que, pues Aristóteles salió de España, que fue en ella nascido, segund Plinio testifica en el iiijº de la *Natural Estoria*, e segund Lucas de Tui en sus corónicas, [en el capítulo de Arca se dicto Afuero (*sic*)]. El qual dicho Aristóteles fue de Córdoua, fuente de sabiduría, pero después passó en Greçia, do fue discípulo de Platón et maestro de Alexandre.

(fol. LXVI vo.)

...reddit ipsam [sc. 'Hispaniam'] commendabilem
precipuorum philosophorum, historiographorum et poetarum
et doctorum diserta eloquentia..

(*De preconiis*, 175⁸¹⁻¹⁰)

Et sicut de Hispania fuit Aristoteles philosophorum
precipuus, ita et Averroyz commentator eius eximius..., fuit
etenim cordubensis... Accedit... Avicenna philosophus, qui
pre ceteris philosophis plures libros composuit...
Veruntamen, ut aliqui asseverant, quater viginti philosophi
Cordube congregad omnes libros illos composuerunt et
Avicenni, cuiusdam regis filo, ascripserunt, ut ex hoc in
maiori auctoritate libri haberentur et filii regis nomen in
maiori memoria et reverentia haberetur.

(176¹³⁻¹⁶ y 177^{6-7, 9-14})

De Hispania siquidem fuit Aristoteles, philosophorum
perfectio et consummatio, secundum Plinium et secundum
Lucam Tudensem episcopum, in coriniciis suis, in capitulo de
Artaxerse, dicto Asuero. Hic Platonis fuit discipulus,
Alexandri Magni doctor egregius.

(175¹²⁻¹⁴ y 176¹⁻²)

—86→

No es simplemente un testimonio más. Para hacer a Aristóteles no ya español, sino concretamente cordobés, Mena olvida el disfraz de la disposición cronológica y, dando la vuelta al orden adoptado por Gil de Zamora, reconstruye a ojos vistas el proceso de inducción que debió originar la leyenda. El *De preconiis* había partido del dato fabuloso sobre Aristóteles; el comentario a la *Coronación* —87→ arranca del caso cierto de Averroes, lo confirma con el supuesto de Avicena y con el bien sabido de Séneca y Lucano, y con rigor de silogismo infiere al fin: *ergo* Aristóteles hubo de ser cordobés.

[No echemos la culpa únicamente a la fiebre patrioterica. En la primera mitad del Cuatrocientos, fueron bastantes los españoles que se dejaron fascinar por la revolución cultural que el humanismo había producido en Italia. Los viajes, los viajeros, algunos libros recientes les pusieron ante los ojos la maravilla de una resurrección de la Antigüedad que estaba cambiando la literatura, las artes, la misma vida cotidiana de las gentes refinadas. Los 'intelectuales' madrileños de la última postguerra tal vez abrazaban el existencialismo por el procedimiento de ponerse un jersey negro o se hacían

comunistas estudiando en un viejo manual de filosofía el capítulo dedicado a refutar a Marx. De modo no demasiado diferente, los contemporáneos de Juan de Mena veían solo los resultados más epidérmicos de los *studia humanitatis* y a menudo aspiraban a emularlos con los medios que tenían a mano y sin variar la formación que les era propia. ¿Había que multiplicar las pinceladas mitológicas, las alusiones a la historia y a la geografía del mundo grecolatino? Pues allí estaban la *General estoria* y el *Catolicón*, las *Etimologías* y el *De imagine mundi*, tan opíparos en datos, mejores o peores, a tal propósito. ¿El ideal del estilo era la elocuencia latina? Pues ellos se sabían al dedillo las recetas de los *dictatores*, y muchos, además, las del leguleyo a la escolástica. ¿La tradición clásica era en Italia, también, una divisa nacionalista? Pues Gil de Zamora certificaba la hispanidad nada menos que de Aristóteles... El recurso de la *Coronación* al *De preconiiis* es solo una anécdota más, por encima incluso de las implicaciones *chauvinistes*, del espejismo que encandiló más o menos duraderamente a los prerrenacentistas españoles: la quimera de construir una literatura 'clásica' —88→ con materiales e instrumentos básicamente medievales¹⁶¹.

Por fortuna, no era esa una situación dada de una vez por todas, ni individual ni colectivamente. El esnobismo de los padres, acercando a los hijos a la órbita del humanismo, les ayudó a recorrerla desde el principio con sosiego y aplicación. El decisivo mecenazgo que dispensó «al estudio de las letras» y a la renovación de las artes era para el Cardenal Mendoza, expresamente, un modo de continuar las lecciones de su padre, Santillana: «como el Marqués, my señor»¹⁶².

No siempre fue preciso aguardar una generación. Juan de Mena, parece, nunca llegó a penetrar el meollo de los *studia humanitatis* y percatarse de que no eran (o no sólo eran) la moda que él creía, sino, repito, una auténtica revolución. Pero del *Calamicleos* a las *Coplas de los pecados mortales* va un largo trecho. En verdad, Mena fue advirtiendo paulatinamente hasta qué extremo podía ser superficial la manera poética que le obsesionaba y, sin abandonarla por entero, se esforzó por dar a sus versos un —89→ sentido más hondo; a la par, un saber cada vez más amplio y maduro le fue sin duda mostrando los peligros y los ridículos a que venía exponiéndose con sus pretensiones de erudición en falso.

Sí hacia 1438, así, la *Coronación* otorgaba a Aristóteles la ciudadanía española, la *Yliada en romance*, un lustro después¹⁶³, no se atrevía a renovársela. La ocasión, sin embargo, era pintiparada. En el prólogo, Mena hincaba la rodilla ante don Juan II y se decía venido «no de Ethiopia con relumbrantes piedras, no de Syria con oro fino, ni de África con bestias monstruosas y fieras, mas de aquella vuestra cavallerosa Córdoba», de donde «los mayores y antiguos padres» tantas obras habían traído antaño «a los gloriosos príncipes»:

Como si dixésemos de Séneca el moral, de Lucano, su sobrino, de Abenrruiz, de Avicena y otros no pocos, los quales temor de causar fastidio más que mengua de multitud me devieda los sus nombres explicar...¹⁶⁴

Debemos leer ahí una rectificación en regla, más aun que una simple muestra de prudencia. Porque los contactos literales entre ambos textos aseguran, diría yo, que al

escribir el prólogo a la *Yliada* Mena tenía en la cabeza la copla XXXVI de la *Coronación*, con el correspondiente comentario en prosa¹⁶⁵, y censuraba con plena conciencia la disparatada —90→ afirmación de antaño sobre la españolidad del Estagirita.

Ni la palinodia de Mena, sin embargo, ni el progresivo afianzamiento de los *studia humanitatis* en la Península consiguieron desterrar por completo la mohosa patraña. Por el contrario, llama la atención comprobar que los avances de los unos fueron en alguna ocasión del brazo con los avances de la otra. Uno de los síntomas más claros de la mutación que poco a poco se operó en la cultura española está en la sustitución de las traducciones medievales de Aristóteles por las primorosas versiones de Leonardo Bruni, una vez, incluso, en 1461, copiadas por un jovencísimo Antonio de Nebrija que se esforzaba por dar a la escritura toda la dignidad y la belleza de la más pura caligrafía humanística¹⁶⁶. Pero de la Salamanca de 1463-1464 y del círculo de Pedro de Osma, maestro jamás negado por Nebrija, procede cierto manuscrito donde los *Libri Politicorum Aristotelis* puestos en latín por Bruni llevan como introducción la *Summa* que les dedicó el Oxomiense, aquí rematada con el colofón que menos esperaríamos:

Frater Iohannes Egidius Zamorensis tradit Aristotelem
fuisse hispanum, in eo libro qui *de laudibus Hispaniae*
intitulatur. Nonnulli alii dicunt eundem philosophum natum
fuisse in Villumbrales apud Palenciam¹⁶⁷.

La especie está expresada cautelosamente, con la precisa mención de la fuente de que procede, con la atribución a «nonnulli» del aserto que la complementa, como quien quiere sacudirse de encima cualquier responsabilidad. Pero —91→ semejante timidez no nos satisface: de ese ambiente podían llegar ya una impugnación y una denuncia unívocas, y no encontramos sino un mero testimonio de que la bola de la leyenda, que en Alfonso el Sabio andaba por Portugal (n. 125), había seguido rodando hasta Villumbrales, «apud Palenciam», Dios sabrá por qué¹⁶⁸.

Claro está, no obstante, que la conseja para entonces más que centenaria de ningún modo podía correr al otro lado de los Pirineos]. La versión de Mena tiene también la virtud de ilustrarnos sobre ese rasgo ya conocido de nuestra historia. En efecto, el párrafo de la *Coronación* con la sorprendente noticia sobre Aristóteles no aparece en todas las ediciones: lo traen (no sin variantes) la supuesta *princeps*, —92→ las de Valladolid, 1536 y 1540, Toledo, 1548, y sin duda muchas otras; no se halla, en cambio, en las de Amberes, 1543 y 1552, y posiblemente alguna más impresa fuera de la Península¹⁶⁹. Ahora bien, otro tanto ocurriría -según hemos visto- con el pasaje gemelo del *Prosodion* de Gil de Zamora: pasaje ausente de los manuscritos ahora accesibles, extranjeros todos; pero pasaje que difícilmente faltará si algún día aparece un códice español.

El paralelismo no se acaba ahí: si el Aristóteles hispano del *Prosodion* sufrió las iras de Petrarca, el Aristóteles cordobés de la *Coronación* no obtuvo mejor trato a manos de otro humanista italiano. A principios de 1505, Antonio de Ferrariis, el Galateo, remataba lo que había empezado por ser una carta a Crisostomo Colonna y acababa en un cumplido tratado *De educatione*¹⁷⁰. No corrían los mejores tiempos para las

relaciones entre las dos penínsulas mediterráneas: las armas españolas triunfaban en Italia y las letras italianas tronaban contra la «superbia gothica» de España. En el *De educatione*, Galateo se dolía muy en particular del desdén por la cultura de que blasonaban los españoles (y los franceses), más pagados de su raigambre bárbara que de la herencia de Roma. La luz de las letras sólo brillaba en unos cuantos: por ejemplo Enrique de Villena, por ejemplo Juan de Mena. Mena era no poco —93→ leído en Italia. El mismo Galateo lo recuerda en la *Esposizione del Pater Noster*¹⁷¹; pero, claro está -puntualiza en el *De educatione*-, ¿cómo comparar a Dante y Petrarca con Juan de Mena, «Homerus ille hispanus»? Junto al «Italia mia...», ¿cómo poner la *Coronación*, con su desatinada glosa? Más bien habrá que llamarla «*Cornicationem, cum suo commento et Aristotele suo cordubensi*»¹⁷².

Los últimos vaivenes de la leyenda del Aristóteles hispano¹⁷³ resultan harto significativos, y no tanto por ilustrar una nueva querrela de patriotismos, cuanto por seguir descubriéndonos un conflicto de métodos y criterios. Petrarca desmentía a Jean de Hesdin y a Gil de Zamora aduciendo un par de datos rápidos, pero tamizados por la crítica —94→ («credo», «grecus aut macedo»), sobre el origen de Aristóteles. Juan de Mena, que sólo había asimilado el relumbrón aparente del humanismo, se fiaba en cambio de muy dudosas fuentes modernas (de la «ignorantium caterva» que era para el cardenal Margarit la mayoría de los historiadores peninsulares)¹⁷⁴ y fantaseaba la referencia a un Plinio no leído (de modo característicamente medieval). Frente a ello, el Galateo incoaba el caso contra Mena en el contexto de una invitación a las humanidades. En torno al Aristóteles cordobés, batallaban así el saber de la Edad Media y la cultura del Humanismo.

—[95]→

△▽

- IV -

Las endechas a la muerte de Guillén Peraza

A Bruce W. Wardropper

No quisiera ser injusto con don Marcelino, pero creo que quien de veras devolvió las endechas por Guillén Peraza al mundo de la literatura viva fue la *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional* (1935) de Dámaso Alonso. Como siempre, cierto, primero hay que quitarse el sombrero ante Menéndez Pelayo, a cuyo tino no se le escapó una pieza tan «notable por la intensidad del sentimiento poético» ni aun disimulada entre las páginas de una remota publicación regional¹⁷⁵. Pero en el «Suplemento» a la *Primavera* de Wolf y Hoffmann las endechas habían de quedarse —96→ en mera aportación erudita, y, desde luego, el imprevisible batiburrillo de Cejador no podía hacer demasiado para sacarlas del limbo¹⁷⁶. Cejador exhumó el poema, pero no tenía carismas para resucitarlo.

Otro gallo le cantaba a la antología de Dámaso. La inclusión de una muestra deslumbrante de la *poesía de tipo tradicional* en un volumen consagrado primordialmente a la *Poesía de la Edad Media* obedecía a una precisa consigna de Menéndez Pidal. En un discurso leído en 1919 en el Ateneo de Madrid, don Ramón había reclamado «en toda historia literaria» un capítulo sobre «nuestra abundante lírica popular», «eminentemente sintética» y volcada en los «motivos elementales de la sensibilidad», «flor que espontáneamente se abre al calor de toda emoción vital»¹⁷⁷. Aun así, la elección de las endechas por Guillén Peraza estaba lejos de ser obvia: al propio maestro parece que se le olvidaron, por más que hubieran ido pintiparadas en el discurso de la 'docta casa'¹⁷⁸. Para acogerlas entre una cincuentena de ejemplos del «Cancionero anónimo», había que gustar no solo los «motivos elementales» de la «lírica popular», sino también la valentía más elaborada de una cadena de metáforas, el atractivo surrealista de un paisaje onírico.

La conjunción de sencillez y atrevimiento era algo que Dámaso Alonso y sus coetáneos estaban soberbiamente capacitados para apreciar. En el Ateneo, ante un público de variado pelaje, la propuesta de Menéndez Pidal no iba limitada a los especialistas, antes bien se apuntaba como —97→ programa para los creadores, en la esperanza de que «el estudio de esta poesía» fecundara el quehacer de «nuestros eximios poetas españoles... con audacia renovadora de lo viejo». Nadie ignora que ocurrió exactamente así y que los mismos poetas fascinados por las vanguardias y por los suntuosos laberintos de don Luis de Góngora se arrojaron con los romances y las cancioncillas de la tradición antigua y moderna¹⁷⁹. Por eso es tan significativo que el florilegio de Dámaso formara serie (y se quedara en pareja) con otro no menos célebre en que Gerardo Diego sentaba el canon de la *Poesía Española* de los *Contemporáneos* (1932, 1934) y bendecía a los grandes nombres de la nueva generación. Cuando las dos antologías se ponen una junto a otra, respiramos el mismo aire en que renació Guillén Peraza, percibimos el mismo equilibrio de tradición y originalidad, naturalidad y tensión imaginativa, sentimiento y símbolo, vivencia y cultura, que también nos admira en las endechas. El clima que abrigaba a Dámaso y Gerardo, mantenido durante tres decenios, convirtió el planto por el mozo sevillano en un clásico irremplazable en las antologías¹⁸⁰ y en una presencia firme en el paisaje de la poesía española. Cuando en otoño de 1959 Jaime Gil de Biedma me encontró —98→ en «Cristal City» hojeando la *Lírica de tipo tradicional* de José Manuel Blecua, que él tanto había disfrutado¹⁸¹, lo primero que hizo fue llamarme la atención sobre los piropos que las damas de Canarias echaban a las mejillas de Guillén Peraza («la flor... de la su cara», en interpretación muy de Jaime) y pasar luego a discurrir doctamente sobre la sinécdoque de no sé qué revista al titular la noticia de la muerte de Gérard Philippe: «Les plus belles pommettes de la France, flétries». Nunca he perdido el entusiasmo que entonces sentí al leer el poema.

¡Llorad, las damas, sí Dios os vala!

Guillén Peraza quedó en La Palma
la flor marchita de la su cara.

No eres palma, eres retama,
eres ciprés de triste rama,
eres desdicha, desdicha mala.
Tus campos rompan tristes volcanes,

no vean placeres, sino pesares;
cubran tus flores los arenales.

Guillén Peraza, Guillén Peraza,

¿dó está tu escudo, dó está tu lanza?

Todo lo acaba la malandanza¹⁸².

—99→

Por los mismos años de *Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional*, también en apretada asociación con las vanguardias y también sobre manera curiosos por la veta popular en la literatura que les era más propia, Tynianov, Mukarovsky, el joven Jakobson explicaban que un poema consiste en un sistema lingüístico en cuyo marco jerarquizado un elemento o un grupo de elementos predomina sobre los restantes, cohesionándolos y conformándolos. Es el *dominante*. Tynianov había escrito que la palabra entra en el verso no tanto «en sí y por sí» cuanto como —100→ «miembro de una cierta serie, coloreada de un cierto modo»¹⁸³. Mukarovsky comentaba que el *dominante* es quien «pone en movimiento e imprime dirección a las relaciones entre todos los demás componentes», quien los tiñe de una tonalidad propia. Jakobson lo definía como el centro de perspectiva del poema y cifraba la 'poeticidad' en la función de «un componente que transforma necesariamente los otros elementos y hace que la palabra sea sentida como tal palabra»¹⁸⁴. Pues bien: no es preciso jurar por la Opojaz y el Círculo de Praga, ni mucho menos suponer que la identificación de los procedimientos constructivos da cuenta suficiente del agrado que un poema produce, para conceder que la noción de *dominante* viene como anillo al dedo a la comprensión del lamento por Guillén Peraza.

△▽

«Guillén Peraza» y «La Palma»: maneras de dominio

Hay en nuestras endechas, obviamente, dos grandes protagonistas, dos factores temáticos esenciales: el caballero muerto y el lugar donde cayó. Pero uno y otro no sólo gobiernan el conjunto en términos argumentales -digamos-, anecdóticos, sino también con la textura verbal y con las resonancias del significado, con la plenitud de la palabra más propiamente poética. Cuando la voz plañidera, tras la ritual invocación a las lágrimas, dice los nombres de *Guillén Peraza* y *La Palma*, no da la información seca de una crónica de sucesos: establece una trama de conexiones que alcanza a todos los planos del texto. La mención simétrica de *Guillén Peraza* y de *La Palma*, aparte declarar el *quis* y el *ubi*, la *persona* y el *locus* de la —101→ *narratio* (versos 2-3), los descubre encadenados por el destino de la asonancia en *áa* y proyecta esa fatalidad de principio a fin de las coplas. *Guillén Peraza* fija el ritmo del discurso y, aparte cumplir otras funciones, proporciona el broche consonántico para cerrarlo. El sentido originario de *La Palma*, a su vez, es la raíz de las imágenes y visiones que pueblan en gran medida la haz de la endecha. En suma: de los dos nombres, el poeta ha recogido componentes

fonéticos, métricos, semánticos que en nada interesarían al historiador, y los ha convertido en *dominantes*, en ejes de la composición entera. Entendemos por qué aseguraba Maiakovsky que hasta los nombres de las calles de Moscú eran en sus versos *epitheta ornantia*¹⁸⁵: la buena poesía rescata y realza dimensiones del lenguaje ignoradas en la trivialidad del idioma, en el tedio de la cháchara diaria.

Particularmente llamativa es la impronta formal de los dominantes. La asonancia que los vincula se hace presente antes que los nombres de los protagonistas -no hay duda, pues, de que está en el arranque mismo del poema- y modela ya el primer verso en los puntos neurálgicos para caracterizarlo como tal, en el límite de los hemistiquios: *damas, vala*. Cuando llegamos al segundo trístico y la voz se vuelve contra la isla, la simple armonía vocálica (como en *cara*) asciende un grado, sin encumbrarse hasta la consonancia: puesto que la atención se concentra ahora en *La Palma*, los asonantes -a un paso de anagramas- retienen siempre la sílaba final del topónimo (*retama, rama, mala*). Si ese remache compensa el abandono de la horma *áa* en la primera mitad del verso quinto -como en la frontera estrófica que es el tercero-, el alcance concordemente funesto de *ciprés* y *triste* se refuerza por la «*conflictatio*» de —102→ ambos vocablos¹⁸⁶, y la figura de insistencia se extiende a la retahíla de *eres...*, *eres...*, y a ese peculiar 'superlativo' creado por la repetición léxica (*desdicha, desdicha...*) y la tautología (...*desdicha mala*). La asonancia rectora se esfuma en la tercera copla (por más que la tónica permanece en *áe*), pero por buenas razones: al culminar la violencia de la maldición a La Palma, se yuxtaponen dos grupos de *-m* implosiva ante *p-*, con distribución cruzada de las vocales (*áo, óa*), en un verso excepcionalmente marcado por las oclusivas (*tus campos rompan tristes volcanes*), según la artimaña milenaria (*Eneida*, VIII, 596: «*quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*»). La contraposición del verso octavo, *no...*, *sino...*, más suelta de sintaxis en el trístico anterior (*No eres...*, *eres...*)¹⁸⁷ se potencia por cuanto cada una de las palabras clave supone una variación fonética de la otra, y ambas, con asombrosa argucia, de nuevo a un paso del anagrama *-les mots sous les mots-*, lo son del apellido de Guillén: *placeres, pesares, Peraza*. (No se descuide que se escribía y se pronunciaba *Peraça* y *plazeres*, con sibilantes entonces bien próximas a la de *pesares*). Pero notemos la vibrante simple entre vocales (*-ere-*, *-are-*): la pauta propuesta por Guillén Peraza y observada desde el comienzo absoluto (*Llorad...*), como sutil hebra de engarce (*cara*, el cuádruple *eres*), llega ahora al apogeo y al virtuosismo de *placeres, pesares, flores, arenales*. La pirotecnia ocurre justamente en el punto en que va a retornar el nombre del héroe con toda la energía de la enunciación desnuda y repetida, capaz de sugerir cuanto —103→ no puede articular el sentimiento. Con el nombre retorna, y uno diría que era de esperar, la treta de la copla segunda: si allí *La Palma* imponía la sílaba *ma*, aquí *Peraza* trae obligada *za* (*lanza, andanza*); y la asonancia básica se desborda en el último verso, cuyas oes iniciales hacen más perceptible la cascada de aes que delimita el territorio del cantar: *acaba la malandanza*.

La categoría de dominante semántico o, mejor, figurativo en la parcela más amplia de las endechas corresponde inequívocamente a *La Palma*. La invectiva contra el lugar donde fue abatido el caballero recupera el valor del topónimo como nombre común y a partir de él trenza un admirable sistema de metáforas arbóreas y vegetales. Guillén Peraza no pudo domeñar la isla, antes bien gustó allí el sabor acre de la derrota y la muerte. *La Palma*, pues, en vez de la palma de la victoria, es la planta amarga por excelencia, la *retama*, y aun el más lúgubre de los árboles, el *ciprés*. En la estrofa tercera, cuando no se trata ya de denigrar y desprestigiar -literalmente-, sino de

maldecir, el poeta renuncia a las imágenes y conjura una visión de grandeza apocalíptica: La Palma se romperá desde dentro con las tremendas sacudidas de los *volcanes*, y los *arenales* enterrarán hasta las últimas *flores*¹⁸⁸. Por aquí volvemos, naturalmente, no sólo al reino vegetal, sino asimismo a Guillén Peraza: si el guerrero dejó *marchita* en La Palma —104→ *la flor de la su cara* (donde el modismo recobra el valor prístino merced a la modificación introducida por el participio, primero, y luego a través de la asociación con *palma* y el resto del plantío¹⁸⁹), *marchitas* bajo la arena habrán de quedar también las flores de la isla. Todo verdor perecerá.

Detengámonos un minuto, para que no se nos escape la eficaz combinación de cultura y folclore, de símbolo y realidad. La predicación y la liturgia habían generalizado el conocimiento de la palmera como signo de triunfo, pero asimismo habían acostumbrado a contemplarla (o, más a menudo, imaginarla) como dechado de esbelta belleza¹⁹⁰. La execración de La Palma sin duda se hace cargo también de la segunda connotación: no sólo sentencia que la isla no merece el nombre que lleva porque Guillén Peraza no ha logrado «ganar la palma» (según la frase ya entonces usual¹⁹¹), sino que además le niega la proverbial hermosura del árbol homónimo.

La retama era y es socorrido término de ponderación popular para la amargura. En fechas cercanas a nuestras coplas¹⁹², un deslenguado juglar castellano, al parangonarla a otra «cosa» todavía «más amarga», nos ilustra egregiamente —105→ sobre cómo una cancioncilla y una fraseología medievales pueden perdurar hasta nuestros días:

De la retama la rama,
de la rama la corteza,
no hay bocado más amargo
que amar donde no hay firmeza¹⁹³.

Pero, a la vez, el cuarto verso de las endechas se nos sitúa en una tradición sorprendentemente homogénea, cuando lo leemos al arrimo de la *oína* recogida por Manuel Alvar en 1950 entre los sefardíes de Marruecos:

Si subieras, mi madre,
y al campo por la mañana,
pregunta a los corantados ['muertos antes']
cómo es el trago de la retama
amargo y preto¹⁹⁴.

No es sólo saber ancestral ni sólo estilización lírica, porque, mientras había pocas palmeras¹⁹⁵, la austerísima retama parecía especialmente característica de La Palma.

Observaba —106→ el padre Abreu: «es cosa maravillosa el efecto que obran las retamas en esta isla, que al ganado cabruno es muy buen pasto para las hembras, pero a los machos les cría piedras en la vegiga, de que mueren, a cuya causa les guardan de traer, a lo menos a los machos, entre retamas; las cuales, aunque tienen semejanza con las retamas de Castilla en la hoja y flor, pero deben ser especie de ellas, porque las de esta isla de La Palma son árboles grandes, y la cáscara es amarilla»¹⁹⁶. El verso en cuestión, pues, nos lleva al ámbito de la experiencia transmutada en metáfora.

El ciprés, por el contrario, no es aquí «árbol funerario de camposantos» españoles¹⁹⁷, porque en los aledaños de 1450 no existían los cementerios de los grabados románticos, sino el «cupressus funebris»(*Épodos*, V, 18) de la Antigüedad clásica: «funebris», por cuanto consagrado al infernal Plutón¹⁹⁸. «Por eso se solían desparcir sus ramos a las puertas de los defunctos»¹⁹⁹, por eso se «sembraban sus ramos» en los sepulcros de los ricos («como en los de los pobres se esparcía el apio, como dijo Lucano, lib. 3 [442]») ²⁰⁰ y por eso la endecha a Guillén Peraza mienta concreta y sabiamente la «triste rama»; de la conífera.

Sin embargo, podemos preguntarnos si la experiencia —107→ no vuelve a asomar en la tercera estrofa. *Tus campos rompan tristes volcanes*, en todo caso, no es una maldición genérica, ni quizá nos basta interpretarla como adecuada en especial a una isla notoriamente volcánica. «Los palmeros antiguos» contaban que bajo el señorío del padre de Jedey y Chenuco, los caudillos por quienes fue vencido Guillén Peraza, «se había derretido la montaña de Tacande..., y dicen... que... cuando se derritió y corrió por aquel valle era la más vistosa de árboles y fuentes que había en esta isla, y que en este valle vivían muchos palmeros, los cuales perecieron»; y añadían que el padre de Jedey y Chenuco «había pronosticado la ruina de esta montaña»²⁰¹. No sería de extrañar que la destrucción que auguran las endechas se apoyara en el recuerdo de esa erupción todavía reciente y que la impresionante visión de la copla tercera, a la par memoria y profecía, se hubiera compuesto a conciencia de que en cierto modo, desde otro bando, prolongaba el vaticinio del adalid indígena. Ni sería imposible que *cubran tus flores los arenales* vuelva en deseo, por una vez, el temor que desde el primer momento sintieron los conquistadores ante el peligro de deforestación y desertización siempre pendiente sobre el archipiélago²⁰².

No es inútil, creo, interrogarse sobre el entorno que pudo haber encauzado la génesis de las endechas, mientras no se nos olvide que los datos externos orientan pero no deciden necesariamente el alcance de un poema. En particular, el nuestro apunta con firmeza que el cuerpo de Guillén Peraza *quedó*; en La Palma. Verdad es que de un soldado, yazga donde yaciere, siempre cabe decir que '[se] —108→ quedó' en el campo de batalla en que fue vencido o que allí 'dejó' tal o cual atributo²⁰³. Pero el mecanismo poético obliga a pasar por encima de cualquier indecisión: la puntual correspondencia, en posiciones idénticas, entre *la flor marchita de la su cara* y *las flores* cubiertas por *los arenales* -no en balde enlazadas con la interpelación final al caballero- convence de que el cadáver *quedó en La Palma*. Fray Juan de Abreu, no obstante, hace constar que lo llevaron a Lanzarote (abajo, pág. 119). La verdad de la poesía no tiene por qué coincidir con la verdad de la historia.

Si *La Palma* ejerce la hegemonía figurativa y comparte la formal con el nombre del héroe, la condición de dominante métrico recae evidentemente en *Guillén Peraza*. Nos las habemos, hora es de recordarlo (o adelantarlo), con la muestra más antigua de esas

«endechas de Canarias»²⁰⁴ en —109→ que parecen confluír, por un lado, ciertas «canciones sentidas y lastimeras» al uso entre los aborígenes de las islas²⁰⁵ y, por otra parte, los plantos en dísticos y en tercetos monorrimos documentados en la Edad Media ibérica y entre los *voceri* de Córcega²⁰⁶. A medida que avanzaba el siglo XVI (el manuscrito que más copiosamente las atestigua lleva la fecha de 1551), hasta las vísperas del barroco, las tales «endechas» fueron encandilando a todos los españoles con un doble hechizo: «la expresión patética, exaltada y a la vez contenida, del desengaño y del fracaso», y un verso de «extraña andadura». «Es -sigue explicándolo Margit Frenk- un verso largo que no mide sus pasos; no —110→ cuenta las sílabas, ni sigue un ritmo fijo. A veces le bastan ocho sílabas, otras requiere doce, pero se mueve más a sus anchas entre nueve y once. Aquí y allá se apunta una división en hemistiquios, que suelen ser desiguales ('por los míos, que quedan allá' 541₃, 'el cuerpo va, el corazón os queda' 555₂, 'que fueron libres y vienen cautivos' 841₃), pero tienden a igualarse en 5 + 5 ('qu'unas se vienen y otras se van' 843B₂), sin que tal división llegue a ser sistemática»²⁰⁷.

Que nuestra endecha se nos ofrezca excepcionalmente atendida a una norma métrica es singularidad que debe atribuirse a la presión de *Guillén Peraza*. Pese al controvertible «asomo de irregularidad en el verso quinto», es un hecho que la pauta no sólo silábica sino también acentual (o ó o ó o) marcada por el nombre del muerto campea poderosa en toda la composición²⁰⁸. En rigor, sólo se le resisten seis (4², 5¹, 6¹, 7², 9¹, 12¹) de veinticuatro hemistiquios, porque, aun si no conociéramos la virtud de los acentos secundarios, la misma inercia provocada por tal pauta nos solucionaría cualquier duda sobre cómo realizar *de là su cára, sinò pesáres y los àrenáles*²⁰⁹. Señalaba don Tomás Navarro que, «contra la ordinaria inclinación dactílica» del pentasílabo, la «insistente acentuación en la segunda sílaba» de cada hemistiquio da aquí «al período rítmico un grave compás trocaico»²¹⁰. Pues bien: la notable —111→ regularidad de nuestro poema, frente a la fluctuación habitual en las «endechas de Canarias»²¹¹, se explica perfectamente al advertir que *Guillén Peraza* fija el patrón métrico a que responden las tres cuartas partes de los hemistiquios²¹². La pareja de elementos dominantes extiende su peculiaridad a todos los ámbitos del cantar.

La historia y la memoria

El análisis literario me interesa aquí (y siempre) en tanto indicio histórico. Fray Juan de Abreu, al copiar el planto por Guillén Peraza presentándolo como «unas endechas cuya memoria dura hasta hoy», atestigua que el cantar pervivía a finales del siglo XVI²¹³. Pero es casi inconcebible que el plural azar de la transmisión oral desembocara en un texto aglutinado tan densamente en torno a los dominantes que hemos descubierto. Hay que pensar, por el contrario, que la presencia de esos dominantes y del tramado —112→ de vínculos que determinan se remonta a la redacción primitiva de la pieza, y que fue precisamente la pujanza de tales centros rectores la que consiguió que el poema no sufriera grandes transformaciones al correr de boca en boca. Vale decir: la versión que nos ha llegado tiene todas las probabilidades de no diferir gran cosa del original compuesto hacia 1440 y pico²¹⁴.

No estoy en condiciones de fijar el año exacto, porque tampoco me consta cuándo murió Guillén Peraza, pero todo desmiente la fecha vulgata de 1443 (vid. nota 222) y certifica el período que va de junio de 1445 a abril de 1448. Los datos al propósito se hallan menos en anales de gestas que en legajos que registran los negocios y las

ambiciones de un grupo social en ascenso²¹⁵. En nuestro infortunado caballero, en efecto, se reunían varios linajes (Las Casas, Peraza, Pérez Martel) que desde el Trecentos tuvieron siempre entre ojos la ocupación del archipiélago. Eran familias pertenecientes a la aristocracia sevillana no titulada, que habían conseguido una excepcional prosperidad económica merced al desempeño de cargos hacendísticos y que en la intervención en la empresa de Canarias veían la oportunidad, no ya de aumentar su riqueza, sino, en especial, de satisfacer sus aspiraciones señoriales, alzándose —113→ definitivamente a la alta nobleza²¹⁶. En concreto, a los padres de Guillén, es decir, a Fernán Peraza e Inés de Las Casas, habían ido a parar los derechos a las islas ganadas y por ganar que los ascendientes de Inés habían obtenido por donación real en 1420 y por compra al Conde de Niebla en 1430, y quizá también otros títulos que Fernán pudo heredar como hijo de Gonzalo Pérez Martel²¹⁷. Como fuera, tales derechos, muy amplios pero aun así parciales, se redondearon en junio de 1445, cuando Fernán Peraza, ya viudo, obrando tanto en nombre propio cuanto de sus hijos Guillén e Inés Peraza, menores de edad, adquirió los que poseía Guillén V de Las Casas, a cambio de una finca en Huevar²¹⁸. Ahora bien, los documentos y los cronistas (desde el primero en consultarlos con detención, Pedro Agustín del Castillo) dejan claro que la expedición en que pereció Guillén fue consecuencia inmediata de esa permuta que daba a los Peraza carta blanca para rematar la conquista²¹⁹. Pero cuando en abril de 1448 las dos partes contratantes —114→ ratificaron el convenio, Ferrán compareció «por sí e como heredero legítimo universal que dijo es de fecho e de derecho del dicho Guillén Peraza, su fiyo defunto, que Dios haya»²²⁰. Los términos *a quo* y *ad quem*, por ende, no pueden estar más claros: la muerte de Guillén Peraza hubo de ocurrir entre junio de 1445 y abril de 1448²²¹, y de ningún —115→ modo, como lleva un siglo repitiéndose, en 1443²²². En cualquier caso, en 1445 Guillén Peraza era «mayor de catorce años e menor de veinte e cinco años»²²³, y por tanto se hallaba todavía «so poderío paternal» (*PD*, 559, 558)²²⁴. Como «mozo», se comprende que estuviera ansioso de «corresponder en sus hechos a sus mayores» (*HC*, 107), —116→ y ciertamente la fortuna le dio la ocasión de intentarlo. «Ferrand Peraza..., después que hobo las Islas, porque era home muy rico, vendió muchos de sus heredamientos que tenía, así en Camas como en Huévar..., e en esta cibdad [de Sevilla] vendió... casas... e otros muchos bienes e joyas para la conquista de las dichas Islas..., e fizo grandes gastos cerca dello» (*PT*, 169). Tras la permuta de 1445, en particular, fletó «tres navíos de armada, con doscientos hombres ballesteros», a cuyo frente puso a Guillén²²⁵, quien «partió de Sevilla» y navegó hasta «Lanzarote y Fuerteventura, donde se le juntaron otros trescientos hombres, y fueron a La Gomera²²⁶, y de allí pasó a La Palma» (*HC*, 107). Es legítimo preguntarse si los expedicionarios llegaban a la isla con el propósito de conquistarla o de «cautivar palmeros y robarles los ganados», en una de las «entradas y asaltos» en que los Peraza eran duchos —117→ desde decenios atrás²²⁷. La envergadura de la flota y la importancia que en la «pesquisa e inquisición» de 1477 (vid. n. 120) se atribuye a la expedición a La Palma para confirmar los derechos de Ferrán Peraza y sus sucesores hacen pensar que sí se trató de un intento de conquista propiamente dicha y no de una simple correría.

—118→

Los sevillanos tomaron «puerto en el término de Texuya [hoy 'Tajuya'], señorío de Chedey [cuyo nombre parece reflejarse en el topónimo 'Jedey'], el cual encomendó la defensa de la tierra a su hermano Chenuco, el cual apellidando la tierra vino en su ayuda y socorro otro palmero valiente dicho Dutynymara²²⁸. Eran capitanes de la armada de Guillén Peraza de las Casas, de la gente de Sevilla Hernán Martel Peraza, y

de la de las islas, Juan de Adal y Luis de Casañas y Mateo Picar. Metióse la tierra adentro. La isla de La Palma es muy alta y áspera de subir y andar, y la gente que llevaba Guillén Peraza de las Casas, no usada a semejantes asperezas; y los palmeros, diestros y ligeros en ella, poniéndose en los pasos más ásperos y dificultosos, acometieron a los cristianos de tal manera, que los desbarataron y, aunque se defendían animosamente, los hicieron recoger. Y queriendo Guillén Peraza de las Casas hacer rostro, le dieron una pedrada y cayó muerto» (HC, 107-108). (Que una pedrada acabe con un caballero puede parecer un mero accidente, un percance irregular; pero no se olvide que los palmeros no habían pasado del Neolítico: «las armas con que peleaban eran varas tostadas», y, «como en las demás islas, también se aprovechaban de piedras, que había entre ellos algunos de tanta fuerza y destreza, que de una pedrada derribaban una penca de las palmas» [HC, 271 y 150]). La empresa había fracasado: los expedicionarios, «visto el desgraciado fin de su capitán, se tornaron a embarcar, y con falta de muchos —119→ de ellos» (HC, 108), hasta «cuarenta» o «casi sesenta homes» (PT, 204 y 132)²²⁹. Hernán Pérez Martel no pudo hacer otra cosa que recoger el cadáver del pobre muchacho y llevarlo a Lanzarote, «donde se le cantaron unas endechas cuya memoria dura hasta hoy» (HC, 108)²³⁰.

No hay razones para dudar que las coplas se compusieron al calor de tales hechos y rodaron por la tradición oral (pero probablemente no sólo así) hasta que las transcribió fray Juan de Abreu. Ha hecho bien Ricardo Senabre, sin embargo, en asumir el papel de abogado del diablo e intentar situarlas a principios del siglo XVI: bien y requetebién, digo, porque la convicción de que el planto es inmediatamente posterior a la muerte de Guillén Peraza no había sido sometida nunca a análisis crítico y, unida como iba al error de fechar la tragedia en 1443, era obligado ponerla en cuarentena. No obstante, el apoyo a la hipótesis es más —120→ que débil, como que se reduce a un único punto que, en realidad, no resiste el más leve examen: *quedar*, con el valor transitivo de 'dejar', según se emplea en el primer terceto (*quedó en La Palma la flor...*), parece uso adscribible «a un ámbito leonés» y no se ha documentado «antes del siglo XVI»²³¹; de ahí que el profesor Senabre, sin duda al tanto de que en el siglo XV el archipiélago había sido mayormente un coto de los andaluces, se sienta inclinado a retrasar las endechas «hasta el primer tercio del siglo XVI, acaso entre 1515 y 1530», cuando, «definitivamente consolidada la incorporación de las islas Canarias, con multitud de conquistadores peninsulares establecidos allí y mezclados con los indígenas», en un «conglomerado variadísimo en que castellanos, leoneses y otros repobladores aportaron sus peculiares tradiciones», «se daban las condiciones oportunas para que aquel nuevo pueblo comenzase a elaborar poéticamente su propia historia»²³².

Por desgracia, nuestro conocimiento del léxico antiguo no es tan completo que nos permita excluir la existencia de *quedar* en el sentido de 'dejar' en la segunda mitad del Cuatrocientos, ni aun si tuviéramos un vocabulario exhaustivo de los textos del período sería prudente descartar que —121→ una acepción registrada hacia 1500 pudiera haberse anunciado, más o menos tímidamente, hacia 1450. En este, como en tantos otros terrenos, siguen siendo plenamente válidas las conclusiones de Menéndez Pidal sobre la «gran duración» de los procesos lingüísticos y sobre los fenómenos que el «estado latente» puede mantenernos invisibles centurias enteras. Como sea, incluso si supiéramos con absoluta certeza que *quedar* 'dejar' no hizo acto de presencia sino «entre 1515 y 1530», nada nos sería lícito deducir sobre la datación de las endechas: en un poema expuesto al flujo y reflujo de la tradición oral, el desplazamiento de *dejar* por *quedar*, o viceversa, es variante que sólo acredita el hábito personal de un transmisor y

de ningún modo nos remonta al arquetipo originario; y cuando el padre Abreu recoge los trísticos, entre 1570 y 1590 (cf. n. 213), en el «conglomerado variadísimo» de las Canarias, el hábito en cuestión ni siquiera hace al monje, ni siquiera delata una procedencia dialectal²³³.

Todo habla contra la conjetura de que la canción surgiera tres cuartos de siglo después de la desaparición del caballero a quien plañe. No reparamos en que las endechas verosímilmente evocan la erupción del volcán de Tacande (arriba, n. 201), ni nos detengamos todavía en mostrar que la tradición las arrima a usos funerarios que nos llevan a las mismas exequias de Guillén. Veamos sólo los signos más obvios, más elementales. En verdad, bien entrado el Quinientos, el poema habría resultado ininteligible como —122→ creación *ex novo*. Incluso si se nos antoja que las *damas* de la invocación son un eco convencional de las «filiae Israhel» que luego encontraremos (y no más bien las andalucitas casaderas que perdían uno de los mejores partidos de Sevilla), ¿por qué iba nadie a exhortarlas con tal urgencia a hacer correr el llanto por un remoto desconocido? Se dirá quizá que la evidente sensación de proximidad, de inmediatez, es simplemente un efecto dramático. Pero si las coplas se ponen «entre 1515 y 1530» y se suponen artificial transposición al pasado, ¿a quién que las oyera podía ocurrírsele pensar en un mozo desaparecido hacia 1446 o 1447? En aquellos años del siglo XVI, *Guillén Peraza*, por las buenas, era el donjuanesco Guillén Peraza de Ayala, sobrino nieto de nuestro protagonista, felizmente recién casado (en 1514) y recién creado Conde de la Gomera (exactamente en 1516)²³⁴; y, sin más, no había motivos para barruntar que se tratara de ningún otro, y sí para recibir el cantar como una noticia manifiestamente falsa, como un bulo inexplicable... Pero, además, por entonces, ¿qué grotesca maldición era la dirigida contra La Palma? Si el conjuro se transportaba a mediados del Cuatrocientos, perdía toda fuerza, hasta volverse ridículo, al cabo de decenios y decenios sin cumplirse; si se dejaba «entre 1515 y 1530», ¿qué sentido tenía desear catástrofes cósmicas a una isla donde los españoles estaban tranquilamente aposentados desde 1493?

A mi juicio, la esencia misma del poema excluye cualquier posibilidad de contemplarlo como una tardía 'elaboración poética de la historia canaria', porque es apenas concebible que un proyecto de tal índole hubiera pretendido —123→ realizarse por caminos tan puramente líricos -en vez de narrativos- y en el vehículo insólito de las «endechas de Canaria». Ciertamente, en los orígenes se entonaban estas en las islas «con motivo de la muerte de alguna persona principal»²³⁵, y en castellano fueron bautizadas en virtud de esa función primitiva. Pero la «sonada» (cf. n. 205) no se puso de moda sino en la primera mitad del siglo XVI, y «el género, entre tanto, había cambiado de carácter (aunque conservando siempre su forma): 'ya no son verdaderas endechas funerarias, sino cantos tristes de asunto amoroso o de tema en que se mezcla la tristeza con cierta gravedad sentenciosa'», quejas de «un ser desdichado -casi siempre un hombre-, que llora su destierro, su soledad, la inmensidad de su pena, la crueldad de la amada, el 'mal presente y el bien pasado'»²³⁶. Vale decir: si nuestra pieza se hubiera compuesto «entre 1515 y 1530», sería difícilmente explicable la adopción del molde de las «endechas de Canaria», a esa altura ajenas ya al uso fúnebre que antaño habían tenido.

Ni es aceptable, por otro lado, que la *desdicha mala* de Guillén Peraza tuviera que esperar al remate de la conquista y al asentamiento de nuevos pobladores para entrar en la conciencia histórica de las Canarias. Cuando menos hasta los días de fray Juan de

Abreu, la muerte del joven caballero y la desgraciada expedición a La Palma persistieron en el recuerdo no sólo como un episodio doloroso, sino como una página decisiva en los anales del archipiélago. En 1477, la información de Pérez de Cabitos (n. 215), en definitiva, busca dilucidar una cuestión de historia -«a —124→ quién pertenesció e pertenesce la conquista de... las... islas de Canaria»-, y para dilucidarla pregunta a insulares y peninsulares «si saben, vieron o oyeron decir quién ganó la isla de Lanzarote e las otras islas de Canaria, e quién fueron los que la conquistaron e tomaron la posesión de ellas»; y, cuando contestan que sí, les repregunta concretísimamente «si Ferrand Peraza conquistó e ganó otras islas a sus expensas..., en la cual conquista mataron al dicho Ferrand Peraza un fijo», «si saben o creen que una vez conquistando Ferrand Peraza la isla de Las Palmas [*sic*] los canarios de la isla le mataron a su fijo Guillén Peraza» (PT, 121, 123, 174)²³⁷. La inmensa mayoría de los testigos posee adecuada noticia de todo ello. Uno asistió al paso de los expedicionarios por La Gomera (n. 226); otro «*vido* que Ferrand Peraza envió con armada a la isla de La Palma a Guillén Peraza, su fijo, e que lo mataron en ella» (PT, 145); el padre de Pedro Tenorio «escapó en la dicha conquista e se acaesció a ella al tiempo que se fizo» (196), y el de Manuel Fernández Trotín «perdió en la dicha armada muchos dineros que había prestado a un vasallo de Ferrand Peraza» (178), etc., etc. Poquísimos son quienes ignoran los sucesos de treinta años atrás. Para la inmensa mayoría, repito, se trata de cosas archifamiliares, «porque es *pública voz e fama de la muerte de Guillén Peraza* en la dicha conquista,... así en esta cibdad [de Sevilla] como en las dichas islas» (155).

A ampliar esa «pública y notoria fama» (PT, 139), junto a la lógica impresión que había de provocar un suceso tan malaventurado, contribuyeron por mucho los intereses que en relación con él estaban sobre el tapete. Las protestas, primero, y después la rebelión de los lanzaroteños contra Inés Peraza y Diego García de Herrera se contaban —125→ entre las razones que movieron a los Reyes Católicos a encargar a Pérez de Cabitos que esclareciera los derechos al señorío y la conquista de las Canarias. Los títulos del matrimonio sevillano eran impecables, pero, naturalmente, en la «pesquisa e inquisición» de 1477, los esposos no desaprovecharon ningún posible argumento a favor suyo. La muerte de Guillén, a quien Inés heredaba a través de Hernán Peraza, era una prueba resonante de que la familia había ejercido las prerrogativas y respondido con creces a las exigencias del señorío; y como tal baza fue jugada una y otra vez en el curso de la información de Cabitos. Se entiende, pues, que el dictamen emitido por fray Hernando de Talavera y otros dos ministros del Consejo para resolver el expediente reconociera que «Diego de Herrera y doña Inés, su mujer, tienen cumplido derecho a la propiedad... de las cuatro islas conquistadas» y «a la conquista de la Gran Canaria e de la isla de Tenerife e de La Palma», al tiempo que precisaba que si «por algunas justas y razonables causas» convenía a los Reyes «mandar conquistar las dichas islas», era obligado resarcir a Diego e Inés «por el derecho que a la dicha conquista tienen y por los muchos *trabajos y pérdidas* que han recibido y costas que han fecho en la prosecución de ella» (PD, 632). Cuando al poco la Corona decidió que no faltaban las tales «causas», se comprometió, en efecto, a compensarles con cinco millones de maravedíes y con el Condado de Gomera y Hierro. Los cinco cuentos, sin embargo, no se satisficieron sino a plazos escalonados entre 1486 y 1490, y el Condado no llegó sino con Carlos V, en 1516²³⁸. Pero el retraso sin duda tuvo que mover a los perjudicados a airear a menudo los méritos que les habían conseguido esas mercedes tan dilatadas, y es ostensible que los descendientes de Diego e Inés —126→ se enorgullecían del parentesco con Guillén: no en balde el primer Conde de Gomera se llamó Guillén Peraza. En verdad, la familia de nuestro héroe, que conservó el señorío sobre cuatro

islas y nunca abandonó sus pretensiones e implicaciones en Canarias, tuvo múltiples oportunidades de recordarlo: cuando Sancho de Herrera, por ejemplo, trocó a un sobrino la heredad de Valdeflores por la doceava parte de Lanzarote y Fuerteventura²³⁹, no podía sino tener presente que por una permuta similar había empezado la empresa en que sucumbió el primer Guillén Peraza. Propios y extraños, pues, quienes siguieron de cerca los sucesos de La Palma y quienes tenían lazos de sangre e intereses comunes con el malogrado mozo, debieron de ayudar a conservar el recuerdo de Guillén por el camino de propagar el planto a él dedicado. Pero nótese que la muerte de Guillén parece haber alcanzado una repercusión popular bastante superior a la que uno esperaría de la relevancia objetiva del hecho. Al fin, aunque conmovedor, fue solo un lance menudo en el curso de una larga, vertiginosa partida. La historia de Canarias en el siglo XV abunda en momentos, no ya más importantes, desde luego, sino incluso más sangrientos y llamativos: por ejemplo, y sin salir del mismo linaje, el asesinato de Hernán Peraza, hijo de Inés y Diego de Herrera (HC, 247-250). Por ahí, la «pública voz», la «notoria fama» de la *malandanza* de Guillén no se explica sólo por la impresión que el suceso causara en los extraños ni por la divulgación nada inocente que le dieran los propios, a través del cantar o por otros medios: hay que suponer que las endechas, de suyo, por su singular intensidad, por su vigor poético, prendieron en la memoria de las gentes desde el primer instante. Entre las deposiciones de 1477, hay incluso algunas en que se deja entreoír un —127→ eco de las coplas: así, cuando Diego de Sevilla o Álvaro Romero declaran «que mataron al dicho Guillén Peraza en la dicha Isla de Palmas» o «que habían muerto en la dicha Isla de Las Palmas al dicho Guillén Peraza» (PT, 202, 204), ¿no nos hallamos ante una mísera reducción del segundo verso a prosa administrativa²⁴⁰? No pasan de una página los datos del Cura de Los Palacios sobre «cómo fueron conquistadas... estas islas» antes de que la Corona asumiera la empresa: unas líneas sobre «Mosén de Betancurt» (y ni siquiera ciertas de si floreció bajo don Enrique III o bajo don Juan II), una mención aún más sumaria del Conde de Niebla, un par de vagas indicaciones sobre Fernán Peraza («tuvo e señoreó e poseyó [cuatro islas] cuanto vivió, e aun fizo guerra a las otras tres», pero «nunca pudo ganar[las]», poco más), y, en medio de ellas, un episodio resaltado: «donde en la conquista en La Palma le mataron un fijo los palmeses, llamado Guillén Peraza, que no tenía otro varón...»²⁴¹ La mención inusualmente precisa, en un marco tan pobre en detalles, ¿no postula que aquí nos encontramos con un caso más de «la intensa utilización por Bernáldez de fuentes orales», y en concreto de nuestras endechas? Creo que sí²⁴². Tres cuartos de siglo después del magnífico Cura, fray Juan de Abreu nos garantiza que, si quizá no la expedición a La Palma (contada —128→ por él, confiesa, «según oí afirmar a los antiguos»²⁴³), por lo menos las primorosas endechas («cuya memoria dura hasta hoy»: la distinción es significativa) todavía no habían sido olvidadas. Posiblemente fueron ellas, la poesía mejor que la historia, las que haciéndose emblema, de acuerdo con los tiempos, convirtiéndose en leyenda heráldica, canonizaron a Guillén Peraza como una suerte de patrón lego de las islas. Pues ya Marín de Cubas asevera que de Guillén es «la cabeza que está pintada de seglar, con las dos de religiosos, en el sello de la provincia de Canaria», «por orla de una palma»²⁴⁴.

«Poesía del siglo XV» y lírica tradicional



Es opinión común que las endechas por Guillén Peraza se nos ofrecen «muy influidas por la poesía del siglo XV»²⁴⁵. Entiendo que la *idée reçue* no se engaña, a grandes rasgos, pero necesita buen número de precisiones y matices. Pues, por una parte, ¿qué veta de la riquísima, abigarrada «poesía del siglo XV» es la que se enlaza en concreto con nuestras coplas? ¿Dónde están, por otro lado, los puntos de engarce esenciales? ¿En el género, en los temas, en la dicción? Las filiaciones propuestas por la crítica, a la inmensa sombra de Jorge Manrique, no han entrado en demasiados pormenores. J. Pérez Vidal les descubre «el aire cortesano y filosófico de su tiempo». María Rosa Alonso las halla acordes con la «revalorización de la diosa Fortuna» y —129→ con las «invocaciones a la muerte» propias del «gótico florido»: como en otros plantos de la época -escribe-, en ellas «se anatemiza..., se invocan las prendas del muerto..., se alude a la veleidad del azar con esa tópica melancolía que en torno a la Fortuna existe en la segunda mitad del siglo XV...». Irma Céspedes y Ricardo Senabre realzan la aparición del consabido *ubi sunt*?²⁴⁶ No perderemos el tiempo si hilamos más delgado.

Notaba arriba que el nombre de la isla en que pereció Guillén es la raíz de toda la floresta de metáforas de los dos primeros tercetos: *la flor marchita de la su cara*, la *palma*, la *retama*, el *ciprés*. Notaba también que el valor simbólico de la *retama* era trivial en el acervo popular y que para las fechas de nuestra composición la *palma* emblemática brotaba hasta en los modismos de la conversación cotidiana. En cambio - conviene subrayar ahora-, las connotaciones mortuorias del *ciprés* eran todavía poco conocidas, incluso en la tradición sabia: hasta el punto de que ni siquiera un Enrique de Villena es seguro que las perciba claramente cuando glosa las «arae... atra... cupresso» de la *Eneida* (III, 63-64)²⁴⁷. Por ello se diría de más peso comprobar que todos los elementos que trenzan la —130→ guirnalda de imágenes vegetales en honor de Guillén Peraza -a salvo la *retama* del folclore y las Canarias- se aprietan en un par de coplas cercanas en la *Coronación del Marqués de Santillana*.

Ahí, en efecto, navegando «sobre las aguas leteas», Juan de Mena divisa «siete peligros marinos» que lo hacen palidecer:

La mi sangre, que alterara
la visible turbación,
desque frío me dejara,
robó *la flor de mi cara*,
por prestarla al corazón...

(XXII)

Después, en la cumbre del Parnaso, contempla un paisaje de maravillosa frondosidad:

Vi los collados monteses...,

altas *palmas* y *cipreses*,
con cinamomos y nardos,
y vi cubiertos los planos
de jacintos y plátanos
y grandes linaloeles,
y de cedros y laureles
los oteros soberanos...

(XXXIII)

La prosa del comentario nos permite no perder detalle del alarde erudito que el autor ha condensado en el verso. Por el comentario averiguamos que *la flor de la cara* es «la sangre della» y advertimos que la frase no se siente como metafórica, sino como designación normal del 'color del rostro', el 'arrebol', el 'tinte rubicundo (natural o enfermizo) de la tez'²⁴⁸. Por el comentario debían de confirmar —131→ muchos lectores que la «palma es un árbol que denota victoria»²⁴⁹ y enterarse bastantes más de las implicaciones fúnebres del ciprés: «Este nombre le pusieron los griegos, según dice Isidoro [XVII, VII, 34]. En otro tiempo, cuando los gentiles solían quemar los cuerpos muertos, hacían poner muchos ramos de cipreses en cerco de los lugares, por afuyentar los malos olores, ca la suavidad y olor del palo de ciprés no deja corromper el aire del morbo pestilencial».

Para mí caben pocas dudas de que el verso y la prosa de esas dos estrofas brindaron al anónimo de las endechas los esquejes deseados para plantar su propio jardín en torno al nombre de la isla fatídica. Porque no sólo los elementos en cuestión se presentan en el mismo orden, la *flor* en una copla y en otra, contiguos, la *palma* y el *ciprés* de significación escasamente divulgada, y no sólo la *Coronación*, a zaga de las *Etimologías*, se refiere expresamente a los «ramos de cipreses». Sucede también que los devotos de Juan de Mena difícilmente podían leer la copla XXII —132→ del *Calamicleos* (de hacia 1439) sin recordar que la misma expresión pintoresca comparecía en otro celeberrimo poema del maestro, «El fijo muy claro de Hiperión» (algunos años anterior, según todas las posibilidades), pero aquí referida ni más ni menos que a la muerte sangrienta de un paradigma de juvenil gallardía:

Mis lágrimas tristes atales non son...,
mas son como aquellas que Tisbe mesclara
con sangre de Píramo acerca el lucillo,
con ojos llorosos e rostro amarillo,
la muerte robando *la flor de su cara*²⁵⁰.

Cuando Garcisánchez de Badajoz evoca a don Manrique de Lara

como hombre muy aborrido,
su pena oscura muy clara,
de todas partes herido,
muerta la flor de su cara...,
su real sangre vertida...²⁵¹,

las semejanzas en la aplicación del modismo nos convencen de que nos las habemos con una reminiscencia de «El hijo muy claro...». Pero no es menor la similitud con que las endechas lo recrean para Guillén Peraza; y si a ese parecido le sumamos las coincidencias con la *Coronación*, no veo cómo no concluir que el anónimo bebía en las fuentes de Juan de Mena.

Así pues, en un aspecto primordial de la *elocutio*, podemos dejar a un lado las generalidades habituales y precisar —133→ cuál es la «poesía del siglo XV» con la que el planto está próximamente emparentado: un tanto por sorpresa, la pieza obligada al frente de todas las colecciones de lírica 'popular' resulta en deuda constitutiva con las obras más doctas del más docto vate del Cuatrocientos castellano. Los «rústicos... cantando» no eran del agrado de Mena (*Laberinto de Fortuna*, 287h), pero Mena sí agradaba a quienes cantaban también para los «rústicos», endechadores incluidos²⁵². La inspiración letrada no basta para quitarles a las endechas el carácter de 'tradicionales': 'popular' remite a una variable, al origen o al trecho de un recorrido; 'tradicional', a las constantes de un estilo con etapas folclóricas ciertamente privilegiadas. Ahora bien, sea cual fuera la procedencia de los materiales que maneja, es obvio que el estilo de nuestra canción nada tiene que ver con Juan de Mena.

A juzgar por el comentario a la *Coronación* y el tenor de «El hijo muy claro...», *la flor de la cara* era para Mena un giro lexicalizado, inerte. Al igual que hace con *La Palma*, y verosímelmente por el impulso que le presta el modo de encarar ese dominante semántico, el anónimo devuelve a la acuñación toda la viveza que en ella hubo de concentrarse el día de su creación: para lograrlo, no necesita sino adjetivar de *marchita* a la *flor* y alinearla con la arboleda inmediata. Una elaboración de ese tipo, destinada a recuperar —134→ el color de un elemento desteñido por el tiempo, no entraba en las cuentas de Mena. A Mena le interesaba sobre todo el reverberar erudito del lenguaje, que las palabras llevaran un halo de referencia a la cultura que tan trabajosamente se había ganado. La enumeración de árboles del *Calamicleos* (quizá recordada todavía en el *Persiles*, III, 5) no quiere ponernos ante los ojos un *locus* tan *amoenus* como imposible, sino enseñarnos una biblioteca. No busca que el lector se represente visualmente las «palmas», los «cinamomos» y los «plátanos» (¿quién, además, los reconocería?), sino que repase el libro XVII de las *Etimologías*. No finge un bosque: compila un catálogo. La pedantería es dulce, y nada hay que objetar, por supuesto. Pero otro es, evidentemente, el proceder de las endechas. Del museo botánico de Mena, el anónimo ha rescatado *la flor de la cara*, ha mantenido la *palma*, que estaba en la historia y en la geografía de Guillén Peraza, como la *retama* en la isla, y ha respetado el

ciprés, pero caracterizándolo de forma que a nadie, docto o indocto, se le escapara su alcance fúnebre. Pues a quien no pudiera descifrarlo como alusión libresca se lo dibujaba como figuración real con fuerza de metáfora. De ahí la especificación crucial, *de triste rama*, con su precisa indicación (*rama*) para el enterado, pero cuyo valor, en última instancia, sin más que dejarse guiar por el adjetivo *triste*²⁵³, también podía percibir quien no hubiera saludado a San Isidoro ni al Mena de la *Coronación*. Las imágenes encontradas en la lectura se funden con las captadas en la realidad. La artificialidad de Mena se cambia en el planto por una percepción —135→ milagrosamente natural y a la vez simbólica: la *palma*, la *retama*, el *ciprés* son paisaje y emblema.

Desde las mismas jarchas, es ése modo de hacer arquetípico de una corriente caudalosa en el Guadiana de la lírica tradicional: la realidad enunciada es a la vez tal realidad e inevitablemente símbolo o metáfora de otra. Verbigracia:

¡Qué faré, mamma?
Meu al-habib est'ad yana.

El amigo, en verdad, está a la puerta de la casa, y la amada, en puertas de entregársele.

A coger amapolas,
madre, me perdí:
¡caras amapolas
fueron para mí!

Las amapolas son ciertamente las que la moza iba a quitar de los sembrados, pero asimismo las gotas de sangre con que los salpicó. No es cosa de prolongar los ejemplos. Pocos hacen falta para cerciorarse de que el anónimo conduce las sugerencias de Juan de Mena a las maneras del estilo tradicional.

¿Cabría registrar confluencias similares con otras venas de la «poesía del siglo XV»? Con menos puntualidad, quizá sí. Aparte el terceto de la invocación, los tres restantes contrapuntean con finura concreciones y abstracciones. La *retama* y el *ciprés* siniestros se hacen *desdicha*, *desdicha mala*. Los *placeres* de las *flores* y los *pesares* de los *arenales* contrastan categorías semánticas al par que mezclan rasgos fonéticos. El *escudo* y la *lanza* abatidos son prendas de la *malandanza*. En esa trama de convergencias y divergencias, dos abstractos, por una vez, se contraponen entre —136→ sí a corta distancia, en el ámbito de un solo verso: *no vean placeres, sino pesares*. Con autoridad única ha señalado Margit Frenk que el careo de los dos infinitivos sustantivados parece un rasgo de las «endechas de Canaria» («Propio mío era el placer, /

agora el pesar le vino a vencer...», «... Pesar por placer, / dolor por pasión»²⁵⁴, y nos preguntamos si el recuerdo de nuestro cantar no contribuiría a divulgarlo en las demás muestras del género. El juego de palabras en cuestión es «de los que saltan en la fraseología vulgar»²⁵⁵ y tal vez se nos antoje demasiado trivial para intentar sacarle punta en ese o en otro análogo sentido. Pero un simple vistazo a «El fijo muy claro de Hiperión», aún bien a mano, puede ser suficiente para hacernos cambiar de opinión.

En la obrita de Mena, es sabido, el arte mayor de las estrofas nones, rebosantes de fanfarria clásica y bisutería mitológica, alterna con los octosílabos de las pares, quebradas de sutilezas y donde no hay conceptuosidad que no tenga asiento. Por ejemplo, en la copla siguiente a la estampa de Píramo con «la muerte robando la flor de su cara»:

En poco grado mi grado
se falla ser en mi ser;
cuantas me toma cuidado
veces, me deja *placer*,
siguiendo tan a menudo
tal *pesar*, ¿cuál infinida
humildad bastar me pudo
a dolor tan dolorida?

Y en seguida, con sólo ocho versos de por medio:

—137→

Por *pesar* del *desplacer*,
querría poder forzar
mi deseo a mal querer
o el tuyo a desear...

Nadie puede entrar en la cabeza de un creador y nadie, con frecuencia ni el propio poeta, puede decir de dónde se desprende la chispa de un poema. Pero de ningún modo insinúo que el endechador sin nombre sacara también los *placeres* y los *pesares* (cambiándolos de registro, por supuesto) del familiarísimo texto del cordobés: al contrario, subrayo que el hecho de encontrar la antítesis *incluso* en uno de los dos pasajes de Mena que venimos manejando y, por otro lado, el hecho de que las estrofas pares de «El fijo muy claro...» sean una auténtica quintaesencia de cierta lírica cancioneril significan que la oposición de ambos términos, por nimia que parezca en el pronto, debe considerarse sumamente representativa de una de las direcciones mayores en la «poesía del siglo XV»: la complacida en dar vueltas y revueltas a los conceptos

químicamente puros, la que todo lo traduce a nociones abstractas que reitera y anatomiza, empareja y separa, gradúa, confunde..., en una incansable cantiga de nunca acabar²⁵⁶.

En la tradición gallega, los avatares de la aventura erótica se habían declarado insistentemente enfrentando el *pesar* con el *placer*, en las cantigas de amor («Eu que no mundo viv' a meu pesar / eu viveria muit' a meu prazer») y sobre todo en las cantigas de amigo:

—138→

Per uno soilo prazer
pesares vi já mais de mil...

Nunca eu ar pudi saber
que x'eras pesar nen prazer...²⁵⁷

En ese punto los cancioneros heredaron a los *cancioneiros*, y hasta mediar el siglo XV, principalmente en los días de Santillana y Juan de Mena, ambos «opósitos» se deslizan frecuentemente entre los sollozos de los rimadores:

Deseo non desear
y querría non querer;
de mi pesar he placer
y de mi gozo pesar...

y pesarme ha del placer
que terné de lo que digo...²⁵⁸

A medida que la centuria avanza, no obstante, los contenidos que se expresaban a través de la confrontación de las dos voces han de reformularse verbalmente, porque *pesar* va quedando orillada en las preferencias trovadorescas. En el camino abierto por el llorado

Keith Whinnom, un minuciosísimo estudio de Vicente Beltrán, sobre un conjunto de ciento cuarenta piezas representativas de las varias etapas de la canción cortés castellana, revela que *pesar* es palabra que menudea especialmente (hasta los quince ejemplos) en la primera mitad del Cuatrocientos, en tanto falta por completo —139→ del *corpus* en los textos de la segunda mitad²⁵⁹. No veamos en el dato más que un síntoma, desde luego, porque claro está que el fondo de la antítesis ni desaparece ni puede desaparecer mientras no se mude la condición humana, y claro está que incluso en esa segunda mitad volvemos a encontrarla alguna vez en sus propios términos²⁶⁰. Pero no desdeñemos la concordancia de todos los indicios: a través de la antinomia de *pesares* y *placeras*, tan propia de una época del conceptismo cancioneril, las endechas por Guillén Peraza, a la altura de 1440 y bastante, vuelven a presentársenos en relación determinable con una de las escuelas mejor definidas en la «poesía del siglo XV».

Tampoco ahora debemos inferir que el contacto les robe carácter 'tradicional'. Vuelvo a la grata compañía de Margit Frenk: «una amplia zona de la lírica folklórica de nuestros días -folklórica, sí- deriva en línea directa de la archiculta 'poesía de cancionero' de los siglos XV y XVI», y concretamente de su venero «conceptual y hasta conceptuoso»²⁶¹. El ligero jugar del vocablo con los *placeras* y los *pesares* no hace sino ponernos ante un caso madrugador de esa derivación. Nada nos incita a ver en el anónimo a uno de los trovadores del momento que sintieron la tentación de ensayar formas populares como el romance²⁶². Fuera cual fuese su biografía, por curiosidad y admiración —140→ que le despertara la lírica de los cancioneros, su oficio de poeta pertenecía a otro ámbito²⁶³. Al Padre Abreu, que aduce a López de Gómara hasta para un testimonio mínimo y de tercera mano (n. 243), le hubiera gustado que un autor de campanillas respaldara la historia y el cantar de Guillén Peraza; sin embargo, tuvo que contentarse con repetir las según se las oyó «a los antiguos» y las conservó la «memoria» de las gentes. El dato de la transmisión coincide con las señas del estilo, pero a la larga son ellas quienes han de prevalecer: y la varia lección de la «poesía del siglo XV» no traiciona las señas de un estilo 'tradicional'.

El planto de David



Una imagen quizá demasiado convencional del otoño de la Edad Media y, todavía, un justo deslumbramiento ante la obra maestra de Jorge Manrique han inducido a abultar los vínculos de nuestro poema con otras «composiciones castellanas de malogrados» a lo largo del Cuatrocientos²⁶⁴, y el prejuicio ha arrastrado a la ceguera de proclamar que «en la endecha están presentes todos los motivos del *planh*»; trovadoresco: «(i) invitación al lamento, (ii) linaje del difunto, (iii) enumeración de las tierras o personas entristecidas con su muerte, (iv) elogio de las virtudes del difunto, (v) oración para impetrar la salvación del —141→ alma, (vi) dolor producido por la muerte»²⁶⁵. Es obvio que la mera enumeración de tales motivos, sin necesidad de otras razones, refuta el aserto que quisiera confirmar. En realidad, las coplas por Guillén Peraza no muestran especial parentesco ni con el *planh* provenzal ni con las *defunciones*, *consolaciones* y *plantos* que lo ponen al día en la España del siglo XV²⁶⁶, sino que responden a un esquema harto más antiguo y para entonces literariamente menos trivial.

El segundo libro de los Reyes (en la Vulgata y en los Setenta) se abre con la escena en que David recibe la noticia de que Saúl, su hijo, y Jonatán, el hijo de Saúl, han perecido en los campos de Gelboé frente a los filisteos. Luego, cuenta el hagiógrafo, «planxit David planctum huiuscemodi super Saul et super Ionathan filium eius»:

- 18 Considera Israhel pro his qui mortui sunt
super excelsa tua vulnerati.
- 19 Incliti Israhel super montes tuos interfecti sunt:
quomodo ceciderunt fortes?
- 20 Nolite adnuntiare in Geth
neque adnuntietis in conpetis Ascalonis
ne forte laetentur filiae Philistim
ne exultent filiae incircumcisorum.
- 21 Montes Gelboe, nec ros nec pluvia veniant super vos
neque sint agri primitiarum
quia ibi abiectus est clypeus fortium, clypeus Saul,
quasi non esset unctus oleo.
- 22 A sanguine interfectorum, ab adipe fortium,
—142→
sagitta Ionathan numquam rediit retrorsum,
et gladius Saul non est reversus inanis.
- 23 Saul et Ionathan amabiles et decori in vita sua,
in morte quoque non sunt divisi,
aquilis velociores, leonibus fortiores.
- 24 Filiae Israhel super Saul flete,
qui vestiebat vos coccino in deliciis,
qui praebebat ornamenta aurea cultui vestro.
- 25 Quomodo ceciderunt fortes in proelio?
Ionathan in excelsis tuis occisus est [*vel es*]?
- 26 Doleo super te frater mi Ionathan,
decore nimis et amabilis super amorem mulierum.
Sicut mater unicum amat filium suum,
ita ego te diligebam.
- 27 Quomodo ceciderunt robusti et perierunt arma bellica?²⁶⁷

Es diáfano que las endechas al joven sevillano se inspiran punto por punto en la hermosa elegía de David. Dejémoslas, por comodidad, en los huesos de seis elementos: (1) invocación al llanto; (2) noticia del suceso, con destacada mención del lugar; (3) definición, por vía negativa, de la isla e, inseparablemente, (4) maldición contra La Palma; (5) pregunta al muerto por las armas con que combatía; (6) conclusión sentenciosa. Las comprensibles variantes, adaptaciones y discrepancias no ocultan la conformidad sustancial entre uno y otro texto.

—143→

(1) Ni que decirse tiene que la invocación al llanto, constitutiva del género, no sería de por sí indicio digno de consideración, si no fuera unida a paralelismos inequívocos en otros órdenes. En cualquier caso, si David arranca de una amplia exhortación a «considerare... pro his qui mortui sunt»¹⁸ y si luego la desvía, vuelta del revés, hacia las 'hijas de los filisteos' («ne forte laetentur filiae Philisthim»²⁰), cuando en definitiva la concreta en una incitación a llorar es a las israelitas a quienes se dirige: «*Filiae* Israhel super Saul *flete*»²⁴. Por otra parte, si quienes han de verter lágrimas por Guillén Peraza no son los 'compañeros' o los 'cristianos' -digamos-, sino precisamente mujeres, y no -por ejemplo- las 'mozas', sino las *damas*, las de su misma condición social²⁶⁸, las israelitas que harán otro tanto por Saúl son aquellas que con él se trataban, a quienes «vestiebat... coccino in deliciis», a quienes «praebebat ornamenta aurea»²⁴.

(2) David da la noticia del suceso inmediatamente después de la exhortación inicial y con mención prominente del lugar del combate: «super excelsa tua vulnerati»¹⁸, «Incliti, Israhel, super montes tuos interfecti sunt»¹⁹, «Montes Gelboe...»²¹.

(3) y (4) La maldición y la definición negativa de Gelboé van en David inextricablemente fundidas: «*nec ros nec pluviae veniant super vos, neque sint agri primitiarum*»²¹. Tanto la Biblia como las endechas conjuran sobre el lugar del desastre -al que apostrofán en segunda persona- una —144→ visión de esterilidad y desolación, se refieren a los *campos*, «agri», y emplean análogas construcciones: «nec..., nec..., neque sint...», *no eres...*, *no...*

(5) Las armas de Saúl y de Jonatán, y notablemente el escudo, son evocadas por David con patética insistencia: «abiectus est clypeus fortium, clypeus Saul...»²¹, «sagitta Ionathan numquam rediit retrorsum, et gladius Saul non est reversus inanis»²². Las interrogaciones desencantadas, por otro lado, van punteando el curso de la elegía, con relieve creciente («quomodo ceciderunt fortes?»¹⁹, «quomodo ceciderunt fortes in proelio?»²⁵), y en el último verso acogen también el *leitmotiv* del armamento de los guerreros: «quomodo ceciderunt robusti et perierunt arma bellica?»²⁷ David, en fin, habla y aun interpela directamente a Jonatán por partida doble: «Ionathan, in excelsis tuis occisus es?»²⁶⁹, «doleo super te, frater mi Ionathan...»²⁵⁻²⁶.

La totalidad de esos ingredientes confluye en los versos 10 y 11 de las endechas: la voz plañidera nombra dos veces a *Guillén Peraza*, le pregunta expresamente por sus armas, y en primer término por el *escudo*, para cerrar el poema con una penúltima nota en rigurosa consonancia con David.

Aparte, pues, (6) la conclusión sentenciosa, todos los rasgos determinantes de las coplas tienen equivalente exacto en la elegía bíblica, desde el imperativo del comienzo

hasta la interrogación sobre las armas en la coda, a través del uso persistente de la segunda persona. Sin embargo, nos hallamos ante una vivacísima recreación, de ningún modo ante un calco. El anónimo mantiene las 'funciones', los factores esenciales del planto de David, pero no en su literalidad, sino metamorfoseándolos en otros de diverso contenido y estableciendo entre estos una nueva concatenación. —145→ Es justamente a propósito de los componentes más distintivos del modelo donde mejor se advierte que nuestro poeta concilia una ostensible fidelidad con un derroche de imaginación libérrima.

La maldición davídica del lugar, «Nin venga sobre vós rocío nin lluvia» (según traduce la *General estoria*), por ejemplo, que resultaría pálida aplicada a los pedregales canarios, se convierte en una imprecación más violenta y apropiada a la naturaleza de La Palma, para enfrentarnos con el impresionante paisaje de una isla desgarrada por los *volcanes*, donde las *flores* yacen enterradas bajo montes de arena. El leve apunte negativo, «neque sint agri primitiarum», se desdobra en la serie afirmativamente aciaga: *No eres palma, eres retama, eres ciprés...* La evocación de las armas trenzada progresivamente con las preguntas melancólicas y las interpelaciones a Jonatán, hasta culminar en el final «quomodo... perierunt arma bellica?», queda reducida en las coplas a sus elementos químicamente puros, con una eficacísima desnudez: *Guillén Peraza, Guillén Peraza, ¿dó está tu escudo, dó está tu lanza?* David decía «quomodo...?», exclamando más que interrogando, pero el endechador sabe que esa misma emoción puede romancearse con una fórmula tradicional: *ubi sunt...?*²⁷⁰ Las doloridas interrogaciones bíblicas no buscaban otro eco que una tácita apelación a la justicia de Yhavé: «Tradat te Dominus corruentem ante hostes tuos...» (Deuteronomio, —146→ XXVIII, 25). El anónimo, en cambio, no es capaz de callar la respuesta que le brindan los tópicos de la época: *todo lo acaba la malandanza*. Vale decir, como en tantos otros plantos medievales: la Fortuna es la culpable.

Una coincidencia, verosímilmente casual, con el proverbial «Quien con mal anda, con mal acaba»²⁷¹ ha llevado a interpretar el último verso como un «reproche» a Guillén Peraza²⁷². Sin embargo, es difícilmente admisible que el poema se despida condenándolo. Por el contrario, si bien ese *todo* puede valer 'todas las cosas' y subrayar la enseñanza genérica de la historia del héroe, tengo por más plausible que se refiera -o aluda también- a 'todas las dotes y todas las cualidades' del protagonista y, por el mismo hecho de proclamarlas destrozadas por la *malandanza*, las exalte con primorosa discreción. Conviene recordar que una de las pocas variantes de la transmisión textual trueca, en el verso sexto, el pleonástico *desdicha mala* por un menos expresivo *fortuna mala* (vid. n. 182). Pero si la noción de 'fortuna' se moldea formalmente con los dominantes del trístico (la obsesiva asonancia en *áa*, la sílaba que remata el apellido de Guillén) el resultado no puede ser sino *malandanza*. En efecto, *andanza* siempre ha tenido el valor de 'Fortuna o suerte'²⁷³, y en el siglo XV esa acepción es a menudo particularmente nítida: «... son vanos e falsos en la *desaventura e malandanza*»²⁷⁴. Las endechas, —147→ pues, terminan proclamando el señorío de la Fortuna sobre toda prestancia, sobre todo esplendor. De nuevo nos hallamos ante el reflejo de una de las grandes modas literarias del Cuatrocientos²⁷⁵, pero captado de manera tan natural (*malandanza* se cuenta entre las dos o tres voces más castizas, por más diáfanas e internamente motivadas, de todo su campo semántico), con tan elegante sobriedad, que el detalle vuelve a traslucirnos que, por mucho que el autor estimara los cancioneros, no es a ellos a quienes debe el arte poética.

Era cosa sabida que «Ferrand Peraza envió con armada a la Isla de La Palma a Guillén Peraza» (n. 225) y no parece dudoso que lloró a «su hijo defunto, que Dios haya» (n. 220), con tanto desconsuelo como David a Saúl. No hace falta forzar el paralelismo y concluir que originariamente las endechas se imaginaron puestas en boca de Fernán Peraza²⁷⁶. Pero sí podemos inquirir si existió algún estímulo que inclinara a un rimador tan aficionado a la —148→ poesía de su tiempo a rechazar los esquemas del planto habitual en los cancioneros y poner los ojos en el libro segundo de los Reyes. Que el epicedio de David había de tener larga supervivencia no sorprenderá a nadie: si no hubiera bastado la belleza apasionada de la composición, el simple hecho de ser la elegía más extensa y elaborada que la Biblia dedica a la muerte de un guerrero habría bastado para convertirla sin más en uno de los grandes dechados para similares empeños en la tradición occidental. En el año 799, por ejemplo, al morir alevosamente Enrique, marqués del Friúl, Paulino de Aquilea maldecía los parajes donde se consumó la traición («vos super unquam imber, ros nec pluvia / descendant, flores nec tellus purpureos / germinet...») y se volvía inútilmente contra el monte y la costa «ubi cecidit vir fortis in proelio / clypeo fracto, cruentata romphea, / lanceae summo retunso... iaculo»²⁷⁷. Cuando Angilberto deplora la derrota de Lotario en Fontenoy (841), los recuerdos personales de la batalla se le revuelven con los recuerdos de la Escritura: «gramen illud ros et imber nec humectat pluvia, / in quo fortes ceciderunt, proelio doctissimi...»²⁷⁸. Inútil (e imposible ahora) seguir esa senda²⁷⁹, porque, si se trataba de llorar a un combatiente, a los autores medievales continuamente se les —149→ venían a las mentes la figura y las palabras de David en duelo, el «planctum lacrimabilem / postquam Saul cecidit, / Ionathas occubuit»: «alway I shall fele thy departyng as Daudid dyd of Natan...»²⁸⁰.

No obstante, la falta de otros ecos en la poesía castellana del Cuatrocientos²⁸¹ hace pensar que no fue por la vía estrictamente literaria como llegó el endechador a la elegía bíblica. No pretendo robarle ni una brizna de genio al sugerir que, sin embargo, es probable que su elección estuviera condicionada en parte por otra tradición. Dos textos hispanolatinos del siglo XII parecen esbozarla con suficiente pulcritud. El más antiguo está en la *Chronica Adefonsi Imperatoris* (hacia 1148), allí donde refiere que cuando Muño Alfonso, alcaide de Toledo, cayó en la campaña de 1143 contra los almorávides y fue enterrado en la catedral de Santa María, «per multos dies mulier Munionis Adefonsi cum amicis suis et caeterae viduae veniebant super sepulchrum Munionis Adefonsi et plangebant planctum huiusmodi: 'O Munio Adefonsi, nos dolemus super te: —150→ sicut mulier unicum amat maritum, ita Toletana civitas te diligebat. Clipeus tuus nunquam declinavit in bello et hasta tua nunquam rediit retrorsum, ensis tuus non est reversus inanis. Nolite annuntiare mortem Munionis Adefonsi in Corduba et in Sibilis, neque annuntietis in domo regis Texufini, ne forte laetentur filiae Moabitarum et exultent filiae Agarenorum et contristentur filiae Toletanorum'»²⁸².

Es, claro, un extracto de la Vulgata. Conocemos de sobras la costumbre arcaica de plañir a un difunto, cuando «las dueñas... e parientas todas... [hacían] grandes duelos por él..., e... llamaban ellas e daban voces en sos llantos...»²⁸³, y la elaboración estilística del fragmento hace creer que «el cronista no quiere reflejar un llanto prosaico de las viudas toledanas, sino una lamentación, un canto fúnebre»²⁸⁴. Pero, como todo el relato dedicado a la derrota de Muño Alfonso muestra otras huellas de los capítulos sobre la muerte de Saúl en los dos primeros libros de los Reyes²⁸⁵, no cabe pensar que el pasaje en cuestión sea un —151→ trasunto fiel de las endechas que en la realidad se entonaron

por el alcaide. Con todo, el segundo texto aludido nos lleva a conjeturar que el enlace entre los trenos de las toledanas y el planto de David tampoco es puramente gratuito.

En 1803, al cambiarse de lugar el sarcófago de Ramón Berenguer IV en el Monasterio de Ripoll, se descubrió en el sepulcro un interesante *Epitaphium* del conquistador de Tortosa, Lérida, Fraga, y gran benefactor de la abadía rivipulense (m. 1162). El elogio del Conde como soldado y la primera exhortación a las lágrimas se hacen ahí a vueltas de transparentes préstamos a la elegía davídica: «Hic certe rex pacis, princeps iustitiae, dux veritatis et aequitatis, armiger intemerate fidei christianae, contra sarracenos et infideles debelator fortis, cuius sagitta numquam abiit retrorsum, nec declinavit clipeus in bello et eius numquam est aversa hasta. Incliti Christianorum plebis, flete, quoniam cecidit dux vester!» La exhortación se extiende al punto a Cataluña, a Aragón y a la Iglesia (es decir, a Ripoll), ahora viuda: «Clama in cilicio et planctu, pia Mater, induere viduitatis vestes, tanto serenissimo et victoriosissimo filio viduata. Plora igitur, plora, deducant oculi tui lacrimas per diem et noctem, quoniam defecit anchora spei tuae. Heu qualem amissisti filium, conciliatorem et protectorem!»²⁸⁶

Las coincidencias entre la *Chronica* y el *Epitaphium* se acusan sobre el fondo compartido de las deudas con la —152→ Escritura. Una y otro se alejan de David y concuerdan entre sí en la exaltación del «clypeus» que no «declinavit in bello», giro que en vano se buscará en la Vulgata. Una y otro, anunciando el *escudo* y la *lanza* que se blanden en nuestras coplas, complementan la mención de ese «clypeus» con la evocación del «hasta», ajena a la fuente bíblica²⁸⁷. En una y otro, el muerto se representa como marido de una esposa metafórica, trátese de la ciudad de Toledo o de la Iglesia de Ripoll: «sicut mulier unicum amat maritum...», «induere viduitatis vestes...»²⁸⁸ En la una, al planto histórico de las viudas toledanas se le da equivalente con el planto de David; en el otro, el planto histórico de los monjes de Ripoll se conforma al planto de David y a la par al planto de una viuda.

Es este último, desde luego, el rasgo que más nos importa, porque en él ocurre la convergencia fundamental con la canción de Guillén Peraza: el planto de David va de la mano con los plantos de las *damas*. El contacto no se deja explicar como fortuito, ni tampoco por la influencia de la *Chronica* sobre el *Epitaphium*²⁸⁹, ni menos sobre las endechas cuatrocentistas. Pero ¿qué interpretación podemos darle entonces? Entre las varias respuestas posibles, una, a mi juicio, cuenta con particular apoyo: suponer que en las exequias de un caballero, en la realidad, y ya no sólo en la literatura, el planto de David se oía tan a menudo —153→ como los plantos de las mujeres, era tan habitual como ellos, y que la *Chronica*, el *Epitaphium* y las endechas no hacen sino reflejar el hecho de esa asociación usual.

¿Hace falta recordar que las ocasiones luctuosas eran en la Edad Media uno de los principales puntos de encuentro de las costumbres populares, como los plantos femeninos, y las costumbres eclesiásticas, entre las que por fuerza debía entrar el recurso al planto de David? La misma tenacidad con que la Iglesia combatió durante siglos la práctica del «funebre carmen quod vulgo defunctis cantari solet» y quiso substituirlo «cum psalmis tantummodo», exclusivamente con himnos y cánticos religiosos²⁹⁰, podría explicar que planto de David y plantos de mujeres se vieran como anverso y reverso de una sola moneda. Cuando censura los «grandes duelos» y otros abusos de los funerales, la *Primera partida* aduce con toda naturalidad unas palabras de

David²⁹¹. En circunstancias análogas, es lógico conjeturar que los clérigos presentes en los ritos mortuorios de un guerrero, buscando reemplazar el escándalo de las plañideras por manifestaciones de pesar más aceptables, una y otra vez sacaran a relucir la elegía del profeta. Pero notemos que la *Chronica* y el *Epitaphium* coinciden literalmente en un par de novedades extrañas a la Vulgata (en especial, el «declinavit in bello» negado del escudo). La tradición común a que se remontan no era, pues, un proceder —154→ frecuente pero inarticulado, sino que había de estar fijado en una versión estable. Según ello, creo necesario postular la existencia de un texto litúrgico o paralitúrgico que a menudo formaría parte de ciertas honras fúnebres (¿en especial si dedicadas a un caballero?) y en el que se aprovecharía con largueza el planto de David por Saúl y Jonatán (del que nos consta que más de una vez figuró en el oficio que curas y monjes rezaban a diario²⁹²). A ese texto parece probable que deban referirse tanto los elementos que enlazan la *Chronica Adefonsi Imperatoris* con el *Epitaphium* de Ramón Berenguer IV como el chispazo que alumbró la creación de las endechas a Guillén Peraza.

Texto y contextos



Si alguna conclusión cupiera sacar de las páginas anteriores, no sería, desde luego, ninguna novedad: que la obra literaria varía al par que las circunstancias, las perspectivas o las tradiciones en las cuales la situamos y desde las cuales la contemplamos; que, en breve, el texto varía con los contextos.

Tomemos como ejemplo el *ciprés*. Comprobábamos que los versos que lo nombran parten de una sugerencia de la *Coronación del Marqués de Santillana*, donde Juan de Mena, sin embargo, no intentaba que nos representáramos —155→ el árbol visualmente, como presencia sensible, como imagen concreta, sino que lo alegaba sin atender a otra cosa que a las implicaciones emblemáticas que en él le habían descubierto las lecturas. Para los imitadores ortodoxos del cordobés la segunda estrofa de las endechas probablemente sonaría a pobre, a resumen de la vasta y recóndita erudición del maestro. El anónimo sin duda tenía presentes las implicaciones en cuestión, pero, como no podía pretender que la simple mención de la conífera fuera suficiente para expresarlas (según sí sucedía, en cambio, con la *palma* y con la *retama*), tradujo el símbolo cultural a realidad simbólica, al estilo de la lírica tradicional: con «pathetic fallacy» nada falaz, el calificativo *triste* convierte al *ciprés* en un correlato de la emoción personal en el mundo objetivo de la naturaleza. Quienes hacia 1450 oían la canción, así, no necesitaban los conocimientos de un Mena: el adjetivo *triste* y la jerarquización de la serie en que se mienta el *ciprés*, de mal en peor ('no eres signo de victoria, sino la amargura de la derrota y de la muerte, y eres incluso...'), bastaban para hacerles captar lo fundamental del mensaje. Un siglo largo después, cuando el P. Abreu recogía los trísticos de boca del pueblo y cuando hasta los analfabetos tenían noticia del significado de los «funestos y altos cipreses» (con ellos comenzaba el divulgado «romance de la tumba oscura»²⁹³), los avatares de la literatura y de la pedagogía habían restituido al árbol del quinto verso una buena medida del valor que tenía en la *Coronación* -y —156→ que sólo indirectamente alcanzaban los primeros oyentes de las endechas-, pero no por ello anulaban la eficacia de la *triste rama* en tanto realidad doblada de metáfora. Nosotros, hoy, podemos asumir, con mayor o menor comodidad, todas esas interpretaciones, pero difícilmente nos es dado leer las coplas sin

desprendernos además de las que nos brinda nuestra experiencia de la vida y de la poesía: desde el hecho de que para nosotros el ciprés es parte regular del paisaje de cementerio hasta la vaga impresión de familiaridad que nos produce *No eres palma, eres retama, eres ciprés de triste rama...*, porque inevitablemente le encontramos un regusto a Lorca o Rafael Alberti, a Blas de Otero o Claudio Rodríguez...²⁹⁴

Pero ¿dónde está el auténtico sentido de nuestro *ciprés*? ¿En Mena y los suyos? ¿En la mente del anónimo? ¿En la del grueso de sus contemporáneos? ¿En un compromiso entre la intención del uno y la comprensión de los otros? ¿En la explicación que podían proponer los amigos del endechador o en la que ofrecerían los del P. Abreu? ¿En el eclecticismo con que nosotros acogemos todas esas interpretaciones y las aderezamos con otras impuestas por nuestros prejuicios y actitudes? La sombra del ciprés es alargada, en verdad. Pero no se nos olvide la acotación de D'Ors: «según a qué hora». En otras palabras: todo depende del momento y del lugar en que la midamos. Porque, como sea, no podemos predicar el sentido del *ciprés* como si pendiera en el vacío, fuera del tiempo: a conciencia de que ha dado renuevos en no menos de tres siglos, hemos de decidir en qué punto de las coordenadas lo ponemos.

Ocurre con el *ciprés* y ocurre, obviamente, con el poema —157→ todo, con todo poema. Somos dueños de leer las endechas como si fueran de nuestros días o proyectarlas a ciegas sobre un pasado incierto, de devolverlas a los aledaños del 1447 o malatribuirles al primer tercio del Quinientos. Pero, a conciencia o no, necesitamos asignarles una fecha. (Como nos es imposible apreciar el talento o la belleza de una persona sin calcularle una edad). La fecha es sólo uno, el más urgente, de los contextos imprescindibles para descifrar el texto. Para descifrarlo y hasta para percibirlo. La correspondencia fonológica de los *placerez* y los *pesares* y su elegantísima vinculación anagramática con *Peraza*, verbigracia, se nos esfuman si no hacemos nuestra la pronunciación medieval y advertimos que la *s*, la *ç* y la *z* eran, las tres, sibilantes (como siguieron siéndolo en las Canarias, donde el cantar perduró durante decenios). El contexto es clave de la misma textura.

Los supuestos requeridos para la interpretación no se quedan en el contexto inmediato y, por decirlo de algún modo, estático. Hay que buscarlos también en el desarrollo de las formas, en la evolución de los géneros, en el hacerse de los motivos, temas, talentos, ideas. En el correr de los tiempos, en suma. La prehistoria y la supervivencia del texto no son ajenas a 'la obra en sí'. Si no supiéramos que el anónimo lo había hallado en Mena, nos preguntaríamos si el *ciprés* era el «*cupressus funebris*» de los antiguos; sabiéndolo, nos preguntamos si las endechas nos lo presentan como tal y quiénes y cuándo lo entendieron así. Al averiguar que las endechas recrean la pauta del planto de David, conjeturamos que en un principio bien pudieron concebirse y entonarse como dichas por Ferrán Peraza; por el contrario, la posibilidad de que la fuente inmediata sea una pieza litúrgica o paralitúrgica les presta una coloración menos personal y más ritual y comunitaria. La superficie del texto no se muda un ápice, pero los contextos le cambian el acento y el alcance.

—158→

Son obviedades, desde luego, y ni siquiera válidas únicamente para la obra literaria, sino para todo enunciado. Los otros textos, sin embargo, difícilmente establecen con tantos contextos un diálogo tan amplio, tan largo y tan fecundo. En él, cada acierto, en

cada momento, lleva más allá las fronteras de la literariedad y de la excelencia literaria; y los horizontes así ganados, además de aumentarle a la obra nueva las expectativas y las exigencias, permiten leer la antigua con perspectivas inéditas. En los cancioneros cuatrocentistas se buscarán en vano otros trísticos como los nuestros: no tenían sitio en el parnaso de la época. Pero las endechas por Guillén Peraza, sobre estremeceadoramente hermosas, eran un original derroche de maestría en el arte de volverse a la poesía entonces de rango supremo y asimilársela con modos de lírica tradicional. La lección, junto con otras coincidentes, no quedó perdida: en el siglo XVI, los más doctos jardines se perfuman con flores tradicionales, y en las «endechas de Canarias» se estiman a la par «la sonada graciosa y suave» y «una gracia y un peso de gran admiración» (n. 205). Luego, ayer mismo, cuando el planto por el buen sevillano andaba olvidado y una generación de creadores y sabios se encaprichó de esos vergeles renacentistas, el retorno a la poesía que nuestras coplas habían presagiado permitió hacerles justicia también a ellas. En la *longue durée*, texto y contextos se van determinando mutuamente. Si un clásico se reconoce por semejante flujo y reflujo en el tiempo, no por menudo las endechas a la muerte de Guillén Peraza dejan de ser un clásico de cuerpo entero.

—[159]→

△▽

Excursus

El amor perdido de Guillén Peraza

Para Andrés Sánchez Robayna

1

Las endechas a la muerte de Guillén Peraza obedecen al conjuro de dos palabras. Dos palabras, en todas las dimensiones de la palabra, en la integridad de la palabra poética: el apellido del héroe y el nombre de la isla donde cayó, en los alrededores del 1447, antes de cumplir los veinticinco años.

Porque Guillén pertenecía a la próspera familia de los sevillanos 'Peraza', las coplas, por ejemplo, se dejan fascinar por la fluida magia de una vibrante simple flanqueada de vocales. El camino se abre con 'Llorad', espejea en la 'cara', avanza los cuatro pasos de 'eres' y nos lleva hasta las 'flores' de 'los arenales', para nombrar al muerto, con la insistencia de quien no otra cosa puede articular, en la misma tumba. Desde un recodo, contemplamos la luz y la sombra de Guillén, en un claroscuro que lo dice todo con ardid de cancionero y sibilantes (*ç*, *z*, *s*) de Andalucía y de Canarias: 'placeres', 'pesares', a punto de ser anagramas de 'Peraza'.

'La Palma' crece sobre el topónimo y se hace metáfora: es árbol y es raíz de tantas imágenes como plantas mientan las coplas. Guillén Peraza no llegó a «ganar la palma». Para él, la isla fue un trago «amargo al gusto más —160→ que la retama», cuando el emblema de la victoria se metamorfoseó en 'ciprés' funeral. En el tronco áspero, Guillén

Peraza prendió una flor fugaz, al punto ajada: el rostro por donde súbitamente dejó de correr la sangre, «la flor marchita de la su cara». Pero, en justa contrapartida, así habrán de secarse y consumirse las 'flores' de La Palma, enterradas bajo 'los arenales' que augura la maldición. De poder a poder, el caballero y el lugar intercambian atributos. Guillén recibe de La Palma un rasgo vegetal y se convierte en 'flor'; La Palma le toma un rasgo humano, y como persona es increpada por la voz plañidera. Cuesta, por otro lado, traer a la imaginación la estampa de la palmera, milenario arquetipo de la esbeltez siempre joven, y no fundirla con un escorzo del mozo guerrero, no entender por un momento que «No eres palma...» se le dice también a él. Como sea, un destino triste, consumado o por venir, une a Guillén y a la isla en una común condena, y la asonancia en *áa* hace sentir ese mal hado desde el llanto de 'las damas' hasta la linde en que 'todo lo *acaba la malandanza*'. Pero el flujo y reflujo de sonidos y figuraciones que se atraen, se trenzan, se confunden, ¿no evocará, por el discreto encanto de las formas simbólicas, la historia de un amor perdido?

2

El *conquistador*, en castellano, o somete tierras o rinde mujeres. En las literaturas de España, el conquistador enamorado de la tierra que pretende conseguir, como si de una mujer se tratara, es por excelencia el rey don Juan que en el romance de Abenámar ve relucir a lo lejos las torres de la Alhambra. Bien oiréis lo que decía:

-Granada, si tú quisieses, contigo me casaría.

Darte he yo en arras y dote a Córdoba y a Sevilla
y a Jerez de la Frontera, que cabo sí la tenía.
Granada, si más quisieses, mucho más yo te daría.

—161→

Allí hablara Granada, al buen rey le respondía:

-Casada só, el rey don Juan, casada soy, que no viuda;
el moro que a mí me tiene bien defenderme querría...

Desde Menéndez Pelayo, fundado en Schack, y don Ramón, respaldado por Kohler, es opinión unánime que ese galanteo «tiene evidente inspiración morisca. Los poetas árabes llaman frecuentemente 'esposo' de una región al señor de ella, y de aquí el romance tomó su imagen de la ciudad vista como una novia a cuya mano aspira el sitiador. Esta imagen no se halla en ninguna literatura medieval sino en la castellana. Sólo después, cuando los soldados españoles llevan consigo el romancero a Alemania y Países Bajos, vemos surgir la concepción de la ciudad sitiada como una novia», en la tardía época del Barroco.

Sorprende una pizca que tal hipótesis, en años recientes, no haya buscado un cierto apoyo en la espléndida jarcha que Yehudá Haleví, cuando vencía el siglo XI, puso en

boca de los judíos de Guadalajara en la ocasión de una visita de Yosef ben Ferrusiel, el poderoso ministro de Alfonso VI:

Des kand mew Sidiéllo béded

-¡tan bona l-bisara!-
komo rayo de sol yesed
en Wad al-hayara.

En el origen, la jarcha hubo de ser una cantiguilla de amigo: un amigo a quien la chica da el tratamiento cariñoso de *mio Cidiello*, 'mi señor', en diminutivo, y a cuya presencia siente que en la ciudad empieza a hacerse de día, que llega esa alba gentil que junta -y no separa- a los amantes de la Península. Pero la eterna vivencia de un mundo sin luz mientras falta el amado se ha transferido en la jarcha a la Guadalajara judía: Yosef ben Ferrusiel es a un tiempo el liberador de la aljama y el *Cidiello* del lenguaje amoroso; Guadalajara, la villa y una novia.

Es probable que al ingeniar semejantes bodas Yehudá Haleví recoja ecos de la lírica andalusí. Sin embargo, aparte —162→ el caso excepcional de los autores de las moaxajas, la poesía árabe erudita no ha dejado huellas rastreables en la literatura europea de la Edad Media, y no hace falta conjeturar que de una tradición tan cerrada y remota se derive en general la inspiración para representar como amada a la ciudad, la región o el país. Olvidemos las mañas de la poligénesis, olvidemos la ubicuidad de las personificaciones clásicas, olvidemos incluso que en la esposa del Cantar de los Cantares se vio a menudo a la capital o la nación de Israel, y echemos un vistazo a la Biblia únicamente por el principio de los Trenos. Cuando rompe en lamentos por la caída de Jerusalem, a Jeremías se le ofrece primero como una viuda desolada y en seguida como la bella que se ha quedado sin los cortejadores de antaño. En la versión de Alfonso el Sabio:

¡Cómo sie sola cibdad llena de pueblo!

Fecha es como *vibda* la señora de las yentes,
la que era príncep de las provincias tornada es pechera.
Llorando lloro en la noche, et las lágrimas della en las sus mexiellas.
No es qui la conorte de todos los sos *amadores*;
todos los sos *amigos* la despreciaron...

Luego, para consolarla, el profeta la piropea y la mima como a una muchacha desdeñada:

¿A quién te eguaré o a quién te daré por semejante, *fija* Ierusalem?

¿A quién te daré por igual, e consolarte he, *virgen* fija de Sión?

Ca así es gran el to crebanto como el de la mar turviada...

Es innecesario, ahora, seguir la estela bíblica de esa «imagen tradicional» de «la capital como joven hermosa y como matrona fecunda» (cito a un estudioso ilustre y a un amigo admirado, el padre Schökel). Nos bastaría haberla encontrado en el popularísimo planto de Jeremías para —163→ estar ciertos de que había de tener descendencia en la Edad Media occidental. En la Península, no se precisa ir más allá de uno de los textos cardinales de nuestra mitología y de nuestra historia, la pulida *laus* que San Isidoro cierra fantaseando a una *Virgin Spain* prometida de Roma y a quien después los godos violan con el desespero del amor: «Iure itaque te iam pridem aurea Roma, caput gentium, *concupivit*, et licet sibimet eadem Romulea virtus primum victrix *desponderit*, denuo tamen Gothorum florentissima gens post multiplices in orbe victorias certatim *rapuit et amavit*, fruiturque hactenus inter regias infulas et opes largas imperii felicitate *secura*». Con padrinos como Isidoro y la Sagrada Escritura, era inevitable que la damita en cuestión rodara por toda Europa, a un lado y a otro de los Pirineos, antes y después de la invasión musulmana.

Los ejemplos españoles más redondos se hallan en el Trescientos y en el Cuatrocientos. Al romance de Abenámar sumaré sólo tres testimonios que tienen la virtud de ilustrar la flexibilidad de la imagen para enlazarse con otros modos y motivos literarios. En el *Poema de Alfonso XI*, así, cuando tiene puesto cerco a Algeciras, el Rey protesta de que los mensajeros la califiquen de «sierpe encantada» y «bívora peligrosa»:

Non es sierpe peligrosa

la muy noble Algezira,
mas donzella, muy fermosa,
cual mi coraçón sospira;

e si está encantada,

yo só buen escolar:
con arte buena provada
la cuido desencantar;

e si la ovier conquerida

en mi terná buen señor,
ella será enaltecida
como nunca fue mejor.

Los mensajeros, pues, han pintado a Algeciras en el estilo hermético de las profecías de Merlín que tan decorativo —164→ papel desempeñan en el *Poema*, y don Alfonso les responde trasladando las quimeras al ámbito más movido de las aventuras caballerescas: él sabrá «desencantar» a esa supuesta «sierpe» y devolverle su apariencia auténtica de «donzella muy hermosa».

Es lo que hace, digamos, Espèrcius en el *Tirant lo Blanc*, cuando besa al monstruo y «lo drac de continent se tornà una bellíssima donzella». El desencantamiento ocurre ya en las postrimerías del relato, en la última gran empresa del protagonista, cuya muerte pronto llora el Emperador ascendiendo un grado a nuestra metáfora, al caracterizar a Tirant como el 'marido' difunto y a Grecia como su 'viuda', pero sin llamarla así directamente, sino mostrándola bajo el disfraz de la consabida 'tórtola' lacrimosa de la exégesis bíblica, los bestiarios o *Fontefrida*: «Moguen los vents aquesta ferma terra, i les muntanyes altes caiguen al baix, i els rius corrents s'aturen, i les clares fonts mesclant-se ab l'arena, tals les beurà la terra de gent grega, com a trista tortra deseparada de l'espòs Tirant...».

La muerte de Enrique III en la Nochebuena de 1406 enfrentó a Alfonso Álvarez de Villasandino con una visión de «grande pavor»: una procesión de «tres dueñas tristes», provistas de coronas de esparto, espadas mohosas y demás quincallería, que resultaron ser la reina doña Catalina, la Justicia y la Iglesia de Toledo. Pero fray Diego de Valencia prefería luego identificarlas con Castilla, el Buen Esfuerzo y la Santa Fe.

Por ende declaro la dueña primera,

que trahe corona de esparto muy vil,
ser dicha Castilla, la reyna gentil,
que ha poco tiempo que casada era
con alto e noble, de santa manera,
el rey don Enrique, desý ['al modo de'] su abuelo ['Enrique II'].

Por eso se vista de paños de duelo,

fasta veynte años de la dicha era.
E por otros reyes que fueron en ella,
que son olvidados desta memoria,
—165→
por quien fue honrada, segúnt la estoria,
esta biuda e triste que llaman Castilla,
biva llorosa con muy grant manzilla...

Obviamente, Villasandino aspiraba a poner al día su viejo guitarrillo con la pomposa música alegórica que los tiempos pedían, pero mezclaba con desmaña personas y personificaciones. Fray Diego, siempre pedante, al corregirle la plana daba entrada a nuestra heroína en el alegorismo más estricto en que se complacería en mantenerla la literatura del siglo XV.

3

No precisamos ahora más datos para proponer que las endechas al doncel de Sevilla se dejan situar en el horizonte recién vislumbrado. Cabría recorrer despacio la órbita hispana del tema, desde las elegías y los panegíricos medievales (en más de un caso, con otras serias coincidencias con nuestro poema) hasta el moderno folclore mexicano, pero podemos tranquilamente quedarnos en esa época, que es la de Guillén Peraza, y aun en esos últimos textos, que, según no pocos otros, traen al ámbito de un planto el perfil de la tierra conquistada como si fuera la dama del conquistador. Claro está que la imagen no llega a formularse en las endechas, ni en rigor podía ser formulada. Pero me atrevo a apuntar que sí se deja sentir, precisamente, como ausencia, como imagen que el poeta contempló y descartó. La muerte de Guillén en la isla de La Palma le pasó por las mientes como el desenlace de una trágica historia de amor.

Estamos entre junio de 1445 y abril de 1448. Para entonces, los Peraza llevaban decenios con la mirada puesta en Canarias, de donde esperaban obtener no sólo esclavos y otras mercaderías, sino sobre todo el señorío territorial que les faltaba para encumbrarse en la nobleza. A impulsos de ese sueño, que la pérdida de Guillén forzó a —166→ postergar, navegaban los «navíos de armada» que fletaron contra La Palma. No sorprendería que la añeja ambición familiar, o particularmente el entusiasmo del joven heredero, anheloso -escribía fray Juan de Abreu- de «corresponder en sus hechos a sus mayores», se hubiera expresado alguna vez a través de la metáfora amorosa que conocemos. Ni siquiera había que ir a buscarla en los cancioneros, tan familiares al autor de las endechas: el romance de Abenámar, donde se idealizaba la campaña de don Juan II en 1431, seguida desde Sevilla con la comprensible expectación, la había puesto en todas las bocas.

Pero si no ocurrió así, poco importa. El amor frustrado de Guillén Peraza por La Palma está sugerido, más que sutil, subliminalmente (Jakobson me ampare), por el hechizo de las formas. Notaba al principio que 'la palma' atrae al protagonista, para convertirlo en 'flor', y hasta lo hace suyo, superponiéndole su propia silueta en nuestra imaginación, mientras la isla recibe de Guillén un rasgo humano y la voz plañidera les habla por igual a uno y a otra. Notaba también que la asonancia compartida los enlaza entre sí y extiende esa fatalidad por todo el paisaje de las endechas, del primero al último hemistiquio. Ahora me arriesgo a registrar, asimismo del primero al último, que al cobijo de esa asonancia el verbo *amar* se conjuga tercamente (no hay secuencia más tenaz: 'las *damas*', '*retama*', '*rama*', '*desdicha mala*', '*la malandanza*'), al par que se insinúa en el mismo nombre de la amada zahareña ('*La Palma*'). Más allá de la muerte, un último soplo de vida repite constante: *ama, ama...*

Gracias a esas sugerencias de la forma, la imagen en juego se adivina por detrás de la literalidad de las coplas, como primer acto del contenido evidente. La definición negativa del segundo trístico suena a piropero vuelto del revés. Vaga, distante, dolorosamente, «No eres palma...» presupone una declaración de amor, como la de don Juan a Granada y la de don Alfonso a Algeciras: **Si tu quisieses, La Palma, contigo me casaría...* Es, desde luego, una declaración rechazada: **Casada só, el caballero, casada —167→ soy, que no viuda...* En situación análoga, don Juan mandaba sacar la artillería:

«Échenme aquí mis lombardas...». También Guillén intenta conquistar por la fuerza a la casada fiel, pero la vida se le va en el intento, y al poeta el piropo se le trueca en maldición: «No eres palma, eres retama...». El caballero mozo, decía, no llegó a «ganar la palma». La aventura de La Palma no fue una conquista, sino un amor malogrado, imposible: el amor perdido de Guillén Peraza.

y 4

No pretendo vender por certeza una corazonada. Sin embargo, un estudio largo, minucioso y ceñidamente literal me ha ido revelando en las endechas tantas dimensiones, tanta riqueza de tintas, que no me decido a desechar ninguna posibilidad que les despliegue otras inesperadas sin anular las más obvias. Por ese lado, estoy tranquilo: la lectura que aquí propongo nada les roba, en el peor de los casos, y en el mejor les restituye un trasfondo de perspectivas más anchas, toda una segunda intriga con lejos y matices.

Es el trasfondo de la tradición. La literatura finge tolerar géneros y textos adánicos, en apariencia accesibles al primero que quiera abordarlos, haya o no frecuentado otros afines. No así la poesía. La poesía es el espacio que deslinda la tradición y donde, sólo con entrar, las palabras cobran un alcance que no tendrían repetidas en distinto contorno, porque suenan al tiempo que otras. Otras y las mismas, nuevas y antiguas. Pero la anatomía de las coplas a Guillén Peraza ha mostrado que el poeta opera con una materia tradicional tan densa, del Antiguo Testamento a Juan de Mena, que no es lícito desoír ninguna nota que ponga la suya a compás con otras voces.

Desde que el Pseudo Longino subrayó que «el silencio de Áyax en la *Nekyia* es grandioso y más sublime que cualquier palabra», se ha escrito a menudo sobre la elocuencia —168→ del punto en boca. Los últimos años han descubierto el Mediterráneo de la tradición y le han llamado intertextualidad, paratextualidad, metatextualidad... Si mi propuesta vale, quizá valdrá también la pena darle más vueltas al singular diálogo de la tradición y el silencio, o, a grandes rasgos, a las relaciones literarias *in absentia*: el metro que se rechaza, el modelo no seguido (pero tampoco parodiado ni contradicho), la historia que el relato no cuenta, la cita que se echa en falta... No pertenece a la misma categoría el ensayo que no debió ser escrito.

- V -



Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428

*A Keith Whinnom,
in memoriam*

Tres órdenes de vida se deslindan y evalúan resueltamente en las *Coplas de don Jorge Manrique a la muerte de su padre*: la vida terrena («temporal, / percedera»); la

menos frágil vida de la honra («otra vida más larga / de fama»); la vida perdurable, en fin, el más allá («estotra vida tercera»²⁹⁵).

—170→

No le caben dudas al poeta, cristiano impecable, sobre la justa prelación:

Aunque esta vida de honor
tampoco no es eternal
ni verdadera,
mas con todo es muy mejor
que la otra temporal,
perecedera;

pero no es un asceta ceñudo -uno de los *contemptores mundi* tan bien estudiados por R. Bultot-, atento sólo a pintar sombríamente las miserias «de esta vida trabajada / que tenemos»: le importan más «los placeres y dulçores», «los deleytes de acá», para evocarlos en toda su fugacidad, cierto, pero también en todo su encanto. Así, la meditación liminar (1-13) en torno a la universal caducidad de las cosas se resuelve en un bellissimo y muy concreto retablo (14-24) de los esplendores «de ayer». Desdeña don Jorge el sobado repertorio que le brindan las «escripturas / ya passadas»²⁹⁶, y se detiene, para rememorarlas al hilo —171→ de emocionados *ubi sunt?*²⁹⁷ en las grandes figuras de sus días: Juan II y los infantes de Aragón (16-17), Enrique IV (18-19) y «el ynocente» don Alfonso (20), don Álvaro de Luna (21), don Juan Pacheco y don Pedro Girón (22)²⁹⁸.

△▽

«¿Qué se hizo el rey don Juan...?»

A tal desfile de príncipes y magnates pertenecen los versos más celebrados del poema. Conviene aducirlos ahora:

¿Qué se hizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón
¿qué se hizieron?
¿Qué fue de tanto galán,
qué fue de tanta invención
como traxieron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
—172→
y cimeras,

¿fueron sino devaneos,
qué fueron sino verduras
de las eras?
¿Qué se hizieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?
¿Qué se hizieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?
¿Qué se hizo aquel trobar,
las músycas acordadas
que tañían?
¿Qué se hizo aquel dançar?
¿Y aquellas ropas chapadas
que trayan?

Basta reflexionar un momento sobre tan perfectas sextillas, restauradas en su contexto, para apreciarles algunas peculiaridades: en tanto los demás personajes van apareciendo uno a uno (salvo «los otros dos hermanos», unidos además por el maestrazgo -don Juan Pacheco precedió a don Rodrigo Manrique en el de Santiago- y la actuación convergente), don Juan y los infantes son evocados al par, rompiendo el orden jerárquico; y si Manrique subraya con rasgo destacado la dimensión pública de aquellos, en cuanto a estos parece no atender sino a un aspecto de nula resonancia política. De hecho, frente a la biografía condensada que nos ofrece de Enrique IV o de don Alfonso, el poeta retrata al pobre rey y a sus belicosos primos de un solo trazo, recortando su perfil sobre el fondo bien circunstanciado de «las justas y los torneos».

Varias veces (así, por ejemplo, en Medina del Campo, 1418, cuando las bodas de don Juan, o en Valladolid, 1440, cuando las del príncipe) coincidieron el rey y los infantes en las luchas deportivas que tan cumplidamente —173→ satisfacían la aspiración de la aristocracia a un vivir estilizado²⁹⁹, pero sólo uno de tales encuentros parece haber pervivido tenazmente en la memoria de todos. En la primavera de 1428 - cuenta veinte años después Gutierre Díez de Games-

el ynfante don Enrrique tornóse a Castilla e vino a fazer reberencia al Rey a Valladolid, donde estava a la sazón, e con él su hermano el rey de Nabarra. Estando entonzes en Valladolid, fueron fechas allí grandes fiestas, en que ovo muchas justas e torneos e juegos de cañas, en que tomaron todos grand plazer: en las cuales dizen e dixeron algunos entonzes que se engendraron muchas malquerencias e avorrescimientos, segúnd que dende a pocos días apareció por obra. El ynfante don Enrrique fizó la primera fiesta, muy noble; el rey de Navarra, la segunda; e el rey de Castilla, la tercera...³⁰⁰

«Las justas y los torneos»

Detengámonos un momento en los antecedentes de tan «grandes fiestas»³⁰¹. El 6 de setiembre de 1427, don Álvaro —174→ de Luna, en cumplimiento de la sentencia de un año y medio de destierro dictada dos días antes por una comisión notoriamente parcial, abandonaba a Simancas para afincarse en su villa de Ayllón. Al bando aragonés, triunfador, se le ofrecía la oportunidad de ensayar tardíamente la política hegemónica concebida por Fernando de Antequera; con todo, nota un sabio especialista, «tres o cuatro meses bastaron para convencer al rey de Navarra [el infante don Juan] de la imposibilidad en que se encontraba de organizar un sistema político estable en Castilla. Siendo jefe de la nobleza, no podía sustituir lisa y llanamente al condestable, hacia el que Juan II mostraba mayor afecto que antes»³⁰². Don Álvaro era necesario; y así, a 30 de enero de 1428, los infantes de Aragón firmaron la reconciliación con el Condestable, que el 6 de febrero, en Turégano, se reintegraba a la Corte.

Las justas ponderadas por Díez de Games -contra lo que alguna vez se ha dicho- no se improvisaron en pocas horas; antes bien, Alvar García de Santa María deja constancia de su calmosa gestación (parte no desdeñable a explicar las malquerencias que «estonzes [...] se engendraron»): —175→ «Porque estas fiestas se ficiesen poco después que el condestable don Álvaro de Luna partiera de la Corte, habían suplicado al Rey el rey de Navarra e mucho más afincadamente el infante don Enrique, su hermano, e de cada día en todo este tiempo fablaban en ellas; pero el Rey nunca diera desempachado consentimiento a ello fasta la venida del Condestable» (p. 15).

Ahora bien, el jueves 29 de abril de 1428, de paso para Portugal, donde la esperaba su prometido el príncipe don Duarte, llegó a Valladolid la infanta doña Leonor, hija de Fernando de Antequera: venían acompañándola desde Medina del Campo sus hermanos los infantes de Aragón, don Enrique, maestre de Santiago, y don Juan, rey de Navarra; y salió a recibirla «fasta las huertas», a media legua de la ciudad, su primo el rey de Castilla. El domingo 2 de mayo, don Álvaro de Luna festejó a la novia con una justa «en arnés real»³⁰³.

La ocasión no podía ser mejor para llevar a término los festejos tiempo atrás proyectados por los Infantes -y empequeñecer de paso los de don Álvaro-. A tal fin, don Enrique mandó levantar en la Plaza Mayor de la villa, «al —176→ cantón de la calle que sale de la puerta del Canpo»³⁰⁴, una fortaleza «de madera e de lienço», con su torre y torrejones, un campanario y un pilar sobre el que se alzaba «un grifo dorado, el qual tenía en los brazos un estandarte muy grande de blanco e colorado»; todo ello rodeado por una alta cerca y su barrera, cada una de cuyas doce torres se destinaba a «una dama vien arreada». La tela o palenque llegaba desde la cerca (junto a la cual había una gran rueda dorada, «que dezían *Rueda de la Ventura*») hasta un conjunto arquitectónico formado por «otras dos torres e un arco de puerta, adonde abían de venir todos los cavalleros aventureros; e dezían unas letras encima deste arco: *Este es el arco del pasaje peligroso de la Fuerte Ventura*»³⁰⁵; sobre cada torre debía figurar «un ome con una vozina de cuerno». Todo era obra de «un lombardo que el Infante traía consigo» (p. 16).

El martes 18 de mayo, «mantobo el dicho señor ynfante en arnés rreal, con otros cinco cavalleros»; uno de los jueces del paso fue Pedro Carrillo de Huete. Antes de —177→ iniciarse la lucha, se danzó y se celebró un generoso convite al pie de la fortaleza; «e después cavalgó el ynfante e fuese a su posada e traxo un entremés»: lo componían ocho doncellas, sobre otros tantos corceles de suntuosos paramentos, seguidas por «una deesa encima de un carro y doze donzellas con ella, cantando en dulce armonía, con muchos menestres» (p. 60)³⁰⁶. La diosa fue entronizada junto a la rueda, con su cortejo, y los mantenedores se armaron en la fortaleza (donde también paraban «muchos gentiles omes, con unas sobrecotas de argentería, de la librea que el señor ynfante avía dado»). Al acercarse al arco los aventureros, los de las torres «tocavan sus vozinas» y una doncella hacía repicar la campana del castillete: «e salían luego de la fortaleza una dama encima de una facanea e un faraute con ella, e dezía: -"Cavalleros, ¿qué ventura vos traxo a este tan peligroso passo, que se llama de la Fuerte Ventura? Cúnplevos que vos volbades; si non, —178→ non podredes pasar syn justa". E luego ellos rrespondían que para ello eran prestos». Don Juan II acudió con veinticuatro caballeros, «todos con sus paramientos verdes arpados, e el señor Rey con unos paramientos de argentería dorada, con una cortapisa de armiños muy rrica e un plumón e diademas de mariposas». El rey de Castilla quebró dos varas; el de Navarra, a quien daban escolta doce caballeros con molinos de viento sobre los yelmos, una, y otra don Enrique, con tan mala «ventura», que fue derribado en el encuentro y quedó sin sentido. «Duró esta fiesta del Infante seis días, haciendo sus justas e otras caballerías de cada día» (p. 16): a don Enrique le costó de doce a quince mil florines.

El lunes, 24 de mayo, quien mantuvo fue el infante don Juan, con otros cinco caballeros. «E traía el señor rrey de Nabarra treze pajes, todos con sus gorjales de argentería labrados e sus caperuças de grana», en tanto el de Castilla llevaba un venablo al hombro y una corneta a la espalda, y sus diez caballeros, «todos con sus paramientos de azeytuný pardillo e sus gentiles penachos», portaban lanzas de monte y bocinas: atavío muy propio, por cuanto abrían la comitiva un león y un oso³⁰⁷, «con muchos moneros, e canes que yvan ladrando». Don Enrique justó dos veces, y la segunda salió «solo en su cavallo e syn tronpeta nenguna, con unos paramientos muy rricos, vordados de oro; la qual vordadura eran esperas, e unos rrótulos con letras en que dezía: *Non es*»³⁰⁸. El rey de Navarra ofreció —179→ una cena en una sala suntuosamente ornada; luego, mientras se danzaba, «entraron dos alvardanes, con sendos talegones de rreales a cuestas, dando bozes y diziendo: "¡Esto nos fizo prender por fuerça el señor rrey de Navarra!"» (p. 63), por «hacer largueza» (p. 447 a). Acabada la fiesta, todos se retiraron a dormir «en ciertas cámaras que el rrey de Navarra les avía mandado aparejar cerca de aquella sala donde avían cenado y dançado» (p. 63).

También para honrar a su prima, don Juan II organizó «una justa en arnés rreal», el domingo 6 de junio. En la Plaza Mayor mandó disponer un alfaneque o tienda de campaña «con diez y ocho gradas de vien rricos paños de oro, e puso una tela de paño de cestre ['Chester'] colorado, e a la otra parte de la tela un cadahalso cercado de paños franceses». El rey de Castilla venía «como Dios Padre, y luego doze cavalleros³⁰⁹ como los doze apóstoles» —180→ (p. 63), con diademas y rótulos donde se indicaba el nombre y el martirio del apóstol que contrahacía cada uno: «e todas sus cubiertas de los cavallos de grana, e dárugas ['adargas'] bordadas, e unos rrétolos que dezían: *lardón*. Así que [fue] bien entendida la invención»³¹⁰.

Pues a tan santa cuadrilla se opuso el infante don Enrique, —181→ «con doze cavalleros, todos por orden uno delante otro, los seys sus sobrevistas de llamas de fuego³¹¹ e los otros seys todos cuviertos de fojas de moral»; y aún tornó más tarde a la tela, «desconocido», con sobrevistas de carmesí aterciopelado y brocado de oro y un codo de guarnición de armiños, sin más séquito que tres pajes enmascarados, «con cortapisas de martas»: hizo tres carreras, «delibráronlo, e volvióse». Más admiración seguramente debió de despertar el rey de Navarra, presentándose «en una rroca metido, encima un cavallo, e encima de la rroca un ome con un estendarte, e cinquenta cavalleros, todos armados en arnés de guerra [cf. n. 303], que yban guardando la rroca, los veynte y cinco delante e los otros detrás, e otros lançando truenos, a pie, de fuera de la rroca»³¹²: así dieron dos vueltas por el campo. La justa duró hasta que hubo estrellas en el cielo³¹³.

—182→

△▽

«Aquellos y no otros»

Juan Antolínez de Burgos, «el primer historiador de Valladolid» (c. 1557-1638), no olvidó consignar en la crónica de su ciudad natal la noticia de tan «grandes fiestas», con particular detenimiento en el *Paso de la Fuerte Ventura*:

... dentro del castillo estaba el infante y los caballeros que eran de su facción, y sobre la puerta pendía una campana para que cada uno de los aventureros mandase dar tantos golpes quantas carreras quisiese hacer, a los cuales el infante y seis caballeros de su casa que con él mantenían habían de satisfacer, según contenía el cartel puesto en palacio. Hiciéronse en estas fiestas cosas muy señaladas y solemnes [...]. De ser tan lucidas estas fiestas tomó motivo aquel insigne caballero don Jorge Manrique para aquellas célebres coplas que escribió, tan llenas de desengaños como de gravedad y dulzura de estilo, que dicen así: «¿Qué se hizo el rey don Juan?», etc.³¹⁴

En la parte descriptiva Antolínez de Burgos se limita a modernizar el lenguaje de la *Crónica de don Juan II* sacada a la luz por Galíndez de Carvajal; pero la apostilla sobre las *Coplas* manriqueñas -ya sea conjetura propia, ya recoja una tradición local más o menos docta- no es por ello desdeñable.

Con todo, no aspiremos ingenuamente a concordar punto —183→ por punto las estrofas de don Jorge y el relato de las crónicas: invenciones³¹⁵, trovas, galanterías, danzas, indumentaria suntuosa...³¹⁶ fueron «devaneos» comunes a todas —184→ «las justas y los torneos», en tiempos de don Juan II. Son otros aspectos de la elegía los verdaderamente reveladores. En su precioso libro ya citado, comentaba don Pedro Salinas a propósito de las famosas coplas 16 y 17: «Apenas nombrado don Juan el poeta

lo abandona y moviliza ante nuestra imaginación el fabuloso y alegre espectáculo del vivir palatino. Jorge Manrique ha encontrado algo de más alcance significativo que un varón eminente, emperador o rey, para encarnar su ejemplo»(p. 174). Pero tal interpretación, según la cual lo evocado por Manrique sería la imprecisa vida cortesana del medio siglo de un reinado, no parece del todo satisfactoria, y sí en cambio muy exacta otra apreciación de Salinas: «Manrique siente que a cada nombre [de la segunda sección del poema, ordenada jerárquica más que cronológicamente] debe acompañar algún detalle que le determine, que le distinga, facilitando la operación psicológica buscada: el evocar. El personaje aparece rodeado de sus cosas, de un cierto número de particularidades que proyectan sobre él una luz distinta» (pp. 172-173). Para el lector coetáneo, la pregunta inmediata por los infantes de Aragón y el esplendor de las celebraciones —185→ proyectaría, en efecto, «una luz distinta» sobre la figura de don Juan, aislándola en una escena de su tragicomedia vital; una luz que alumbraría un momento bien definido en la historia de la Castilla cuatrocentista.

Pues si no responde al deseo de singularizarlos, de relacionarlos y fijarlos en el espacio y en el tiempo, ¿qué sentido puede tener la mención conjunta (frente al proceder seguido con los otros personajes del retablo) de don Juan y sus primos, en el marco de unas fiestas cortesanas? Las de Valladolid en 1428 -puntualiza un buen conocedor del período- «sólo encuentran parangón en el relato de las Crónicas coetáneas con los festejos que honraron las propias bodas principescas del heredero castellano»³¹⁷, el futuro Enrique IV. Tal medida de atención no es gratuita, por supuesto, antes la justifican la novedad de las celebraciones y -testigo Díez de Games- el duradero recuerdo de los «avorrescimientos» en ellas madurados. Entre justa y baile -si así puede decirse-, don Álvaro de Luna debió de ir perfilando su desquite, atrayéndose a los miembros del Consejo Real recién reformado; acabadas las fiestas en honor de la Infanta, el Condestable, ya adalid de la oligarquía nobiliaria, se apresuró a poner en práctica su bien meditado plan: el maestre de Santiago y el rey de Navarra fueron alejados de la Corte con escasas contemplaciones (de donde, andando el tiempo, la guerra con Aragón) y la nobleza se volcó en apoyo de don Álvaro (incluido el adelantado Pedro Manrique, hasta entonces tan fiel a la causa aragonesa). «De este modo -resume Suárez Fernández- la situación política había dado una vuelta completa»³¹⁸.

Todo ello, y probablemente sin necesidad de recurrir a las «estorias», sería cosa harto sabida para Jorge Manrique —186→ (y otros muchos contemporáneos), cuyos mayores vivieron intensamente aquel decisivo año de 1428. Al contemplar cuan callando pasó «lo de ayer», las fiestas de Valladolid -con el brillo de la espectacularidad a flor de piel y latentes en su seno las tinieblas de las rivalidades- pudieron cifrar a ojos del poeta el claroscuro del reinado de Juan II: todas las fuerzas en debate -el Rey, el Condestable, los infantes de Aragón- justaron «en arnés real» en la Plaza Mayor (años después, don Álvaro volvería a ella, también para mostrarse muy «ardid», en bien distinta circunstancia: «no cunple que dél se fable, / sino sólo que lo vimos / degollado»). La alusión específica a las fiestas de 1428, así, se enriquecería con un amplio valor de símbolo.

El cotejo con las crónicas y la afirmación de Antolínez de Burgos -lógicamente deseoso de acrecer las glorias de su villa natal- no permiten al estudioso medianamente cauto aseverar que efectivamente son los festejos vallisoletanos los esbozados por don Jorge en las coplas 16 y 17. «La crítica literaria -como toda disciplina de humanidades-

no puede aspirar a la verdad absoluta, sino más bien a una verdad relativa y provisional dentro de las limitaciones del estado presente de conocimiento», escribía doña María Rosa Lida³¹⁹. Difícilmente, por la propia naturaleza de la hipótesis, surgirán testimonios adicionales favorables o contrarios a la relación postulada. Pero no puedo dejar de insistir en que con tal interpretación el poema manriqueño se enriquece artísticamente. Con genial intuición se detenía don Antonio Machado en la copla 17, para apuntar: «No pueden ser ya cualesquiera damas, tocados, fragancias y vestidos, sino aquellos que, estampados en la placa del tiempo, conmueven -¡todavía!- el corazón del poeta [...], aquellos y no otros» (*Cancionero apócrifo*). Don Antonio, —187→ claro está, descuidaba la cronología; pero su honda percepción del «acento temporal» del poema no podía engañarlo: la emoción se concentra en «aquel trobar», «aquel dançar», «aquellas ropas chapadas», únicos e irrepetibles; aquellos y no otros, y por eso llenos de vida, prestos a transmitirnos el temblor de lo pasado.

—[188]→ —[189]→

△▽

- VI -

Un penacho de penas

De algunas invenciones y letras de caballeros

A Erich Kohler,
in memoriam

Nada tal vez tan ajeno a la mentalidad caballeresca como la doctrina del arte por el arte. En 1434, Suero de Quiñones ocupaba al maestro de Santa María de Regla, el espléndido Nicolao Francés, en modestas tareas de señalización del tráfico, tal la de tallar y pintar «un faraute de madera», cuya mano derecha «tenía un mote de letras que dezían: *Por ahí van al Paso*»³²⁰. Todavía en la Florencia del más exquisito Renacimiento, los estandartes de la famosa *giostra* de 1475 exigían el trabajo de un Botticelli, y al supremo humanista de la época lo mareaban con menudencias propias de un humilde *poursuivant*: «Quello vuole un motto per il pomo della spada e per l'emblema dell'anello, quell'altro un verso da porre a capo del letto o in camera, questo un'impresa, non dico per la sua argenteria, ma pei cocci di casa. E tutti via subito dal Poliziano!»³²¹.

—190→

Escultores, pintores, poetas, músicos, orfebres, todos, en efecto, debían sujetarse a parejas servidumbres: en el largo, inacabable, tal vez inacabado otoño de la Edad Media, apenas se reconoce frontera entre los oficios artesanos y la libre creación artística. Las luchas deportivas en general y los pasos de armas en particular, en el

designio de dar goce a todos los sentidos de una refinada aristocracia³²², caminaban con plena naturalidad hacia la integración de las artes; y en el marco de esas diversiones señoriales, ni 'poesía ilustrada' ni 'imagen parlante', sino equilibrada conjunción de *cuerpo* visual (*devisa*) y *alma* literaria (*mote*, *letra*), descollaban triunfales las *invenciones* o *empresas* de los caballeros³²³.

Sin invenciones, «las justas y los torneos», las cañas o los momos, los más celebrados entretenimientos de corte, en suma, se habrían quedado en nada. Todos los ojos se iban tras los «tocados» y «vestidos» de las damas y tras —191→ los arneses y atavíos de los galanes. En «paramentos, bordaduras» y, especialmente, «cimeras»³²⁴, los contendientes y su séquito podían exhibir las figuraciones más insospechadas: no ya pequeñeces del estilo de un puente, una campana o una luna, sino poco menos que retablos enteros, como «unos cántaros de los cuales sacavan dos niños suertes», «un físico que le tentava el pulso» al enamorado o «hasta un dragón con media dama tragada, y el gesto ['rostro'] y la meytad se mostrava de fuera» (*figura 1*)³²⁵. Recamados en las telas, inscritos en rótulos o, más regularmente, en papelillos que se distribuían entre la concurrencia³²⁶, solían venir unas pocas palabras o unos pocos versos que remataban la divisa. Ciertas cimeras llamativas fueron tan estimadas, que se las perpetuó en los timbres del escudo, todavía ajenos al rigor de la heráldica (*figura 2*).

Los caballeres como Calisto gastan muchas horas en preparar laboriosamente tales distracciones y no traen en la boca conversación más frecuente: «Vamos allá, bolvamos —192→ acá, ande la música, pintemos los motes, canten canciones, invenciones justemos. ¿Qué cimera sacaremos o qué mote?». Nada se les antoja más grato que «recontar las cosas de amores y comunicarlas» (*La Celestina*, I) pintando «en las ropas motes por dar a ver quán pintadas estén sus entrañas de herydas»³²⁷. En verdad, las invenciones son uno de los más elocuentes lenguajes de la pasión: «por las mujeres se inventan... las discretas bordaduras, las nuevas invenciones», el cortejador muestra «en invenciones / quién es y por quién moría», «en galas y envinciones» publican su «cuidado» un Durandarte o un Soria³²⁸. Los moralistas, inevitablemente, deploraban el ingenio derrochado en «platicar y aun sutilizar las invenciones vanas y divisas», por más que ni ellos se librarán de caer en el pecado³²⁹. Pero la literatura cortesana se abría gustosa a semejante frivolidad: si Gutierre Díaz de Games se detenía a 'devisar la divisa' del Duque de Orléans (la luego celeberrima divisa del puercoespín), si los libros de caballerías les hacen a las empresas un sitio cada vez mayor, si Diego de San Pedro se recrea en alegar unas cuantas, la *Penitencia de amor*, el *Veneris tribunal*, el *Tratado* de Nicolás Núñez o la *Cuestión de amor* a ratos no pasan de un pretexto para engarzar invenciones.

—193→

Hernando del Castillo se complació en coleccionarlas a lo largo de veinte años, para al cabo reunirías en la quinta de las nueve partes del *Cancionero general* (Valencia, 1511): «Invenciones y letras de justadores». A juzgar por las reimpressiones y sobre todo por la estela de reminiscencias, fue una de las secciones más apreciadas. Cuando aún no había perdido por completo el buen gusto, Juan de Valdés, sin embargo, opinaba que «en las invenciones hay qué tomar y qué dexar»³³⁰. ¿Le desazonaba quizá la monótona repetición de unos pocos motivos? Ciertamente es para desazonar tropezarse, entre una centena, con nada menos que tres empresas de divisa casi idéntica y mote muy similar:

*El Condestable de Castilla
trae por divisa en bordadura
unos penachos o penas, y dize:*

Saquélas del corazón,
porque las que salen puedan
dar lugar a las que quedan.

*Del mismo
[Vizconde de Altamira]
a una pena:*

Quien pena sepa mi pena
y habrá la suya por buena.

*Don Pedro Dacuña
sacó un penacho de penas y dixo:*

En secreto manifiestan
ser sin cuento más que muestran.

—194→

Esa *pena* reiterada es, evidentemente, y de ahí el donaire, «una palabra de dos cortes y un significar a dos luces»³³¹: *penna* y *poena*, 'pluma' y 'sufrimiento, pesar, cuidado'. Por otra parte, que Hernando del Castillo la saque a relucir hasta tres veces en unos pocos folios implica que hubo de ser comunísima en las invenciones de la época. Que dos de esas tres veces no vaya expresa en el mote, sino la supla la materialidad de la divisa, del contexto, quiere decir, en fin, que en la acepción de 'pluma', insólita en castellano, era más que familiar a los aficionados al género.

Por si cupieran dudas, todos esos extremos se nos confirman en una recargada página del *Veneris tribunal*. De los «dos cortesanos galanes» que se le presentan en sueños a Ludovico Escrivà, «el más anciano, o por mejor dezir el más lleno de ansias», calaba una «agraciada gorra», «de terciopelo negro», «con pennacho colorado, en el

qual, a la una parte, en el no breve breve ['¿placa o lámina, a modo de cédula o buleto, para una inscripción?'] de oro de martillo ['labrado, repujado'] smaltada esta letra parecía:

Esta muestra
mi penar por culpa vuestra.

A la otra parte, por la colorada pluma arriba, subían las negras, las no mudas vocales, diziendo:

Su color
porná fin a mi dolor».

En cuanto al segundo galán, «poco menos perseguido de desgracias», portaba un «sayón... de terciopelo negro... sembrado de reales coronas entretalladas de brocado verde, —195→ el una dentro de la otra a manera de cadena. En la manga izquierda la maestra mano scrito había:

¿Qué más gloriosa pena
que la corona ser cadena?

Dos escogidas plumas, una amarilla y otra negra, hazían único arreamiento al negro terciopelo de la bien hecha gorra. A la parte negra, por el al cabo un poquito quemado penacho, en un estrecho letrero de hoja de oro, en lo de fuera se leya en la parte de la negra pluma:

Quien alto quiere bolar
por gran penar
no deve desesperar.

Por lo amarillo de la otra traspuntava una tristura de ricas letras atal:

Boló

tan alto, que se quemó.

Frizada era la capa en lo de dentro», y las demás vestiduras y aderezos se plegaban a las mismas fantasías flamígeras³³².

Adiestrados en el *Cancionero general*, las invenciones de Escrivà nos resultan casi cristalinas. La *pena* implícita en el «pennacho» del «más anciano» denota, obviamente, «penar», como para don Pedro de Acuña. (Pero tampoco sería imposible que «fin a mi dolor», en el siguiente mote, pudiera interpretarse, además, como 'fin a *mi pena*', con —196→ equívoco de tercer grado: pues no en balde las vocales negras [¿o son notas?] ascienden «por la colorada *pluma* arriba»). En el caso del galán más joven, la «pena» del ánimo, asociada básicamente a la regia «cadena» del amor, se vuelve también tangible en las «dos escogidas plumas» a cuya sombra crece, mientras a continuación se apunta por partida doble que «bolar» con «negra pluma» supone fatalmente «penar», con el riesgo añadido (Gracián nos lo comprobará) de quemarse las alas como ícaro.

Todas esas sutilezas, y verosíblemente tantas otras análogas que se nos habrán esfumado como los olores de las damas manriqueñas, giran en torno al eje de *pena* con el valor de 'pluma'³³³, en acepción, insisto, insólita en castellano —197→. En un primer examen, y supuesto que el *penna* latino «no se conservó en el sentido de 'pluma'»³³⁴, el filólogo no vacila en incluir la *pena* de marras entre los infinitos cultismos que corrían en los aledaños del 1500. Pero sucede que la literatura de entonces no registra ejemplos de la palabra, si no es tan dudosa como ocasionalmente³³⁵, en contraste, por ende, con la llamativa acumulación con que se nos ofrece en las empresas -y sólo en las empresas- del *Cancionero* de Castillo y el *Tribunal* de Escrivà. Los mismos —198→ epígrafes del primero, por otro lado, con sus coletillas explicativas («unos penachos *o penas*», «un penacho *de penas*»), dan fe de lo inusitado del término con el valor en cuestión y nos certifican que era extraño al patrimonio de la lengua cotidiana³³⁶.

A buena parte de quienes asistían a las diversiones caballerescas, y desde luego a todos los miembros de la alta sociedad, había de bastarles «con la gramática de un santoral y [con el] latín de himnos y oraciones»³³⁷ para acoger y descifrar la *pena* romance como una diáfana adaptación de *penna*. Sin embargo, no acaba de entenderse que la voz se convirtiera en poco menos que un tecnicismo, un uso exclusivo de las invenciones y letras de justadores. ¿No lo provocaría -se pregunta uno- la intervención, a modo de catalizador, de una cierta tradición poética o de un modelo lingüístico en que el equívoco se diera con toda naturalidad? ¿Nos enfrentamos con un cultismo o más bien con un préstamo³³⁸? La singular textura semántica de —199→ *pena* ¿responde a un contexto no inmediatamente obvio? Indaguémoslo primero en el dominio de un par de lenguas quizá no extranjeras para algunos de nuestros justadores.

Entre Portugal e Italia



No es imposible, así, que don Pedro de Acuña, uno de los caballeros que lucieron la azacaneada empresa, fuera portugués³³⁹, y un simple vistazo a la literatura castellana — 200→ en los días de Hernando del Castillo y de Ludovico Escrivà permite documentar *pena* como lusismo, y no como latinismo, cuando menos en la obra de un gran poeta bilingüe:

- MOÇO -Ó mestre, cousa é sabida,
se vos lembra o entender,
que amar quem vos nam quer
é seta d'amor perdida
pera quem se quer perder.
- CLÉRIGO -No juzgaste buena trecha,
o moço, que te condenas,
que la saeta sin *penas*
no va rezia ni derecha:
siempre las *penas* son buenas.
- MOÇO -Que presta a seta *empeñar*
sem ter da caça esperança?
- CLÉRIGO -Siempre la gloria se lança
por las puertas del *penar*
daquel que huye mudança³⁴⁰.

En tiempos, el prestigio de la lírica galaico-portuguesa había consolidado *ledo* - frente al *liedo* castizo-, había —201→ amparado *coita* pasajeramente y hecho tolerables *dona* 'dueña', *cor* o *preto*, en tanto favorecía *alguién*, *alguien*, al arrimo de *alguém*. Mas, para decirlo con un mote famoso, *pasó solía*: bajo los Reyes Católicos, de tal prestigio no subsistía sino la sombra de algunos lusismos efímeros, y, en cambio, eran muchos los portugueses que optaban por el castellano triunfante como vehículo de arte y cultura: tantos, como para haberse llegado a hablar de una 'Aljubarrota lingüística de Portugal'. No parece probable, pues, que la *pena* ambigua entrara en justas y torneos desde el occidente de la Península. Si Pedro de Acuña venía de allá, es bastante fácil, sí, que se animara a calcar el equívoco que veía en las invenciones castellanas por sentirlo particularmente acomodado a su propia lengua; mucho menos fácil me parece que fuera esta la que lo impulsara -a él o a un paisano suyo- a introducirlo en aquellas como novedad destinada a perdurar luego entre los caballeros españoles³⁴¹.

Con los mayores pudo ocurrir igual que con los mínimos. Todo un Camoens aprovecha repetidamente la polisemia de *pena*, «soit sous forme de convergence en éventail de signifiants homonymes, mais porteurs de signifiés différents, —202→ soit sous la forme d'un unique signifiant dans lequel plusieurs signifiés coexistent et

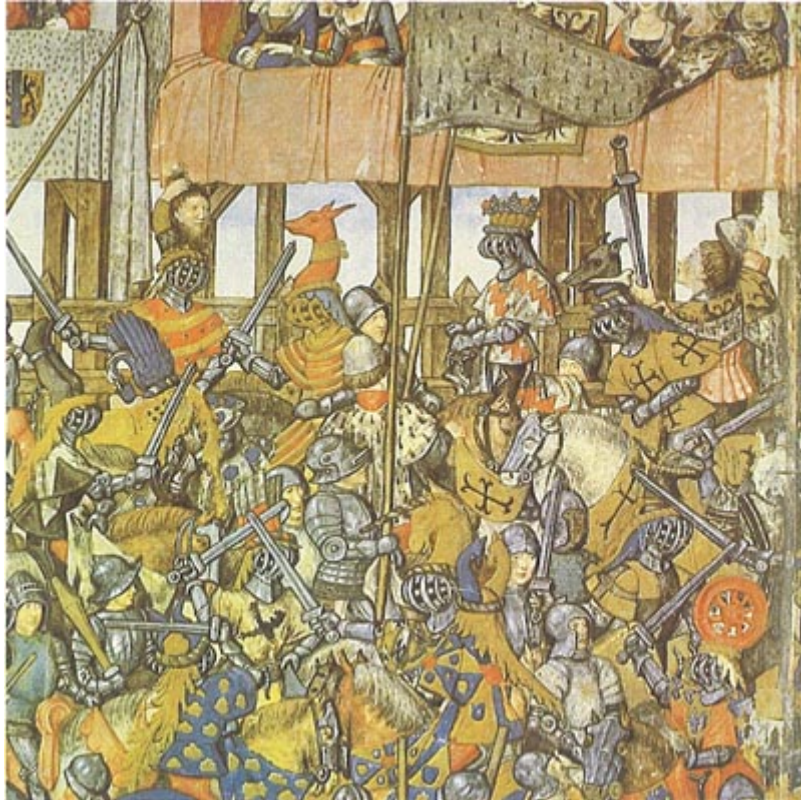
s'interpénètrent en situation»³⁴². La primera de esas direcciones marca el desarrollo de las hermosas *voltas* al «mote alheio» que rezaba «Perdigão perdeu a pena, / não ha mal que lhe não venha»:

Perdigão, que o pensamento
subiu em alto lugar,
perde a *pena do voar*,
ganha a *pena do tormento*.
Não tem no ar nem no vento
asas com que se sustenha:
não há mal que lhe não venha.

Quis voar a ùa alta torre,
mas achou-se desasado;
e, vendo-se *depenado*,
de puro *penado* morre.
Se a queixumes se socorre
lança no fogo mais lenha:
não há mal que lhe não venha.

En cierta *Carta a ùa dama*, la segunda dirección inspira los reproches al dios Amor, una *pena* de cuyas alas presta a la poesía del autor instrumento, tema y vuelo inmortal:

E logo como a tirou,
me disse: «Aviva os spritos,
que, pois em teu favor sou,
esta pena que te dou
fará voar teus escritos».
E dando-me a padecer
tudo o que quis que pusesse,
pude, enfim, dele dizer
que me deu com que escrevesse
o que me deu a escrever.



Cortesía de Quaderns Crema/Sirmio

Figura 1. «Si examinamos con detención las magníficas miniaturas de 'la entrada de los caballeros en las lizas' y de 'la melée' del manuscrito 2692 de la Bibliothèque Nationale de París del *Livre des tournois* de René d'Anjou (entre 1460 y 1465), advertimos cimeras con árboles, cabezas de caballo o de asno, osos, ciervos, perros con un hueso en la boca, piernas de negro, hombres barbudos, crestas de gallo, cestillos con flores, etc.» (Martín de Riquer, ed., *Tirante el Blanco*, Madrid, 1974, vol. III, p. 78, n. 19). En el cuarto inferior, a la izquierda, del fragmento reproducido, las alas de plumas que luce un justador pudieron acompañarse de un mote como el de Moner: «Los que quisieren volar / ármense del corazón, / que las alas aquí son» (*Obras*, Barcelona, 1523, fol. A5 vo.); pero también pudieron ser una excelente divisa, más allá de los triviales penachos, para una invención que jugara con la polisemia de *pena* como, por ejemplo, en el *Veneris tribunal*: «Quien alto quiere volar / por gran penar / no debe desesperar».

—Figura 2—>



Cortesía de Quaderns Crema/Sirmio

Figura 2. Escudo de don Diego López Pacheco, Marqués de Villena, pintado en el coro de la catedral de Barcelona, en ocasión de un capítulo de la Orden del Toisón de Oro (1519); en el timbre, «un fènix de sa color sobre lenya cremant de or» (M. de Riquer, *Heráldica catalana*, p. 719). En una justa, el Marqués salió con «una mata de una yerba que dizen siempreviva» (véase el cestillo con flores de la *figura 1*) «y dixo: 'Muera la vida / y la fama siempre viva'» (*Cancionero general*, fol. CXXXXI vo.). El timbre del escudo es una versión docta de exactamente el mismo motivo.

—Figura 3—>



Cortesía de Quaderns Crema/Sirmio

Figura 3. Juan II de Castilla, en el armorial del manuscrito 4790, fol. 82, de la Bibliothèque de l'Arsenal (hacia 1434). Las armas de los reinos de don Juan se conjugan con el castillo y la torre de amor presentes en tantas otras cimbras (véase la *Nota complementaria*).

—Figura 4—>



Figura 4. «Una torre por cimera» (véase la *Nota complementaria*).

—203—

La extrema conceptuosidad del zeugma de los últimos versos se atempera en las *Trovas* a otra dama

(Que um contino imaginar
naquilo que Amor ordena
é pena que, enfim, por pena
se não pode declarar...).

y se atenúa hasta la transparencia en las quintillas «Sôbolos ríós que vão...»:

Nem na fruta cantarei
o que passo e passei já,
nem menos o escreverei;

porque a *pena* cansará
e eu não descansarei.

Que, se vida tão pequena

se acrescenta em terra estranha,
e se Amor assi o ordena,
razão é que canse a *pena*
de escrever *pena* tamanha.

Porém se, para assentar

o que sente o coração,
a *pena* já me cansar,
não canse para voar
a memória em Sião³⁴³.

—204→

En cuanto alcanzo, la tradición gallego-portuguesa medieval no registra casos de nuestro *calembour*; pero don Luis no solo era un apasionado de la poesía castellana del Cuatrocientos, sino que se complacía especialmente en la antología de Hernando del Castillo, y más en concreto en la sección de «Invenciones y letras de justadores», de donde espiga, por ejemplo, el mote «Todo es poco lo posible», para glosarlo en una copla tan repleta de elementos cancioneriles como el resto de sus composiciones en octosílabos. ¿Será, pues, blasfemo insinuar, siquiera sea como hipótesis remota, que al jugar del vocablo de manera tan acorde con la lengua de que era supremo artífice Camoens podía estar en parte respondiendo a una sugerencia castellana?

No es imposible -decía- que Pedro de Acuña fuera portugués y también a él le hubiera sucedido otro tanto. Pero multipliquemos las cautelas, porque parece más plausible que en realidad nos las hayamos con un homónimo italoespañol, «muy servidor de las damas», elegante como pocos y «lindo trovador en la lengua toscana y en la castellana»: el prior de Messina, de la Orden del Hospital, que, capitán de cincuenta hombres, «vertió su sangre hasta quedar fecho un cadáver despedaçado», heroicamente, en la batalla de Ravenna, en 1512³⁴⁴. Es una eventualidad singularmente atractiva, no solo porque el italiano da pie más ágilmente que el español a una agudeza pareja a la de don Pedro en el *Cancionero general*, sino asimismo porque el tal prior era tan diestro en «invencionar» como narra Fernández de Oviedo y tan aficionado a las empresas como nos consta por la *Cuestión de amor*, y porque Castiglione —205→ refiere «che egli scriveva ad una sua signora [una lettera] il soprascritto della quale dicea: 'Esta carta s'ha de dar / a quien causa mi *penar*'»³⁴⁵, en términos, pues, no sin afinidad con las invenciones que nos ocupan. Italoespañol, según denuncian tanto el nombre como los escenarios y el lugar de impresión de su novelita, tuvo que ser igualmente el «Ludovico Scrivà» que firma el *Veneris tribunal* estampado en Venecia en 1537. Pero el ingrediente italiano de nuestra historia no tiene por qué limitarse al dudoso Acuña ni al indudable Scrivà. Según documenta Hernando del Pulgar, el segundo conde de Haro, don Pedro Fernández de Velasco, Condestable de Castilla, había adoptado para su divisa un endecasílabo de Petrarca: «Un bel morir tutta la vita honora» (*Canzoniere*,

CCVII, 65)³⁴⁶. No debiera sorprendernos, por tanto, que también el Condestable de Castilla del *Cancionero general* -probablemente hijo suyo, si no el propio segundo conde de Haro- hubiera pergeñado la bordadura y el mote en cuestión, en coincidencia con Acuña y Escrivà, a vista de un modelo italiano.

No creo, sin embargo, que ese modelo pudiera ser el que tal vez se nos antojaría candidato obvio: el anillo con tres plumas usado como empresa, entre otras, por Lorenzo el Magnífico y heredado con la misma función por los Medici posteriores³⁴⁷. A tal divisa se le ha buscado correspondencia —206→ en el mote «diamante in paenis» (*sic*), pero se trata de una interpretación sumamente tardía³⁴⁸: la leyenda que de hecho la flanquea en los testimonios renacentistas es un sencillo «*Semper*», y no otra conoce todavía Paolo Giovio, para quien las «tre penne di diversi colori» no denotan sino las tres virtudes teologales, «la speranza verde, la fede candida, la carità ardente cioè rossa»³⁴⁹.



A decir verdad, las invenciones fundadas en la dilogía de *pena* que encuentro en Italia en fechas más antiguas son españolas, y no toscanas. La una la hemos leído ya en el *Veneris tribunal*; de la otra nos da noticia Messer Lodovico Domenichi en el *Ragionamento* que desde 1556 se imprimía con el *Dialogo dell'impresa* de Paolo Giovio:

A las justas que hizo el señor Pero Luis Fernés en Plasencia ['Piacenza'], en el año de MDXLVI, acudieron —207→ quasi todos los más valerosos y esforçados cavalleros de Italia, y entre los otros vino el señor Nicolò Pusterla, milanés, cavallero de aquellas buenas partes que todos saben. Sacó, pues, aqweste cavallero a las justas una muy gentil librea, como se acostumbra, y todo él y el cavallo muy emplumado [«coperto... di piume»], que cierto era cosa de ver por la variedad de los plumages que trahía; pero viéndolo sin mote alguno, dixé que éste le convernía mucho:

Más son las del corazón.

Es a saber -aclara el traductor-, que más eran las *penas* de su corazón, de dentro, que las que trahía defuera, porque a la pluma llaman los italianos *pena*³⁵⁰.

No tiene nada de extraño que Domenichi propusiera un mote en español para el milanés «coperto... di piume». Muchos caballeros de Italia exhibían invenciones con letras en castellano, convencidos como allí estaban -acá era al contrario- de que «los motes de las empresas se han de hazer en lengua diferente de la que nosotros hablamos», «porqu'el sentido sea algo más cubierto»³⁵¹, y general como —208→ era la opinión de que «nelle scritte spagnuole se n'hanno moltissime impresse di mirabil' artificio», porque «gli spagnuoli sono ancora in questa parte per certo grandemente ammirabili»³⁵². Los tratadistas, Giovio, Domenichi, Ruscelli..., en efecto, no solo conocían y celebraban las inmortales invenciones de un Fernando el Católico o un Carlos V, sino que también se fijaban en las de sus vasallos sin especial renombre, al tiempo que escudriñaban con ojos avizores los repertorios del *Cancionero general* y la *Cuestión de amor*³⁵³. De nuevo, pues, desembocamos en una conclusión similar a la de nuestro viaje a Portugal: probablemente es más verosímil considerar que la empresa de Pusterla y Domenichi, primera atestiguada en Italia con la *pena* polisémica (dejemos ahora aparte el *Veneris tribunal*), procede de las de Pedro de Acuña y el Condestable de Castilla, que suponer que fueron estos quienes buscaron un dechado en la península hermana.

La caballería de Francia



Paolo Giovio no ignoraba que la estirpe del género se dejaba remontar hasta Grecia y Roma y perseguir a través de los Pares de Francia, el rey Artús y los «baroni... celebrati ne' libri della lingua spagnuola, Amadís de Gaula, Primaleón, Palmerino e Tirante il Bianco», pero tampoco se le ocultaba de dónde procedía la última moda de las invenciones: «A questi tempi nostri, dopo la venuta del re —209→ Carlo VIII e di Lodovico XII in Italia, ognuno che seguiva la milizia, imitando i capitani francesi, cercò di adornarsi di belle e pompose impresse, delle quali rilucevano i cavalieri, appartati compagnia da compagnia con diverse livree, perciò che ricamavano d'argento di martel dorato i saioni e le sopravveste, e nel petto e nella schiena stavano l'impresse de' capitani, di modo che le mostre delle genti d'arme facevano pomposissimo e richissimo spettacolo...»³⁵⁴ Una confirmación óptima podía habérsela brindado la *pena* al viento cuyo vuelo venimos rastreando. Porque el azar irónico quiere que uno de los más altos «cavalieri» italianos deslumbrados por Carlos VIII, Ludovico el Moro, entretuviera el cautiverio a que lo había reducido Luis XII, en Loches, en dibujar una cimera con plumas (*pennes*) y una hoja de acedera (*feuille de patience*) que había concebido y explicaba luego, precisamente, en francés:

Je porte en prison pour ma devise que je m'arme da
paciencia par force de pene que l'on me y fait porter³⁵⁵.

Para esos años, cuando despuntaba el siglo XVI, el juego de palabras «par force de pene» era en lengua de oíl más que provector. Anunciaba, por ejemplo, Baudouin de Condé:

Or vos dirai du bachelier;
s'il vuet grant prouesce querre,
il li convient près et loing querre
et le cors d'armes moult *pener*,
avant qu'il se puisse *empaner*
des *pennes* de haute proesce³⁵⁶.

—210→

Pero concretamente en las invenciones debió de ser tan reiterado, que provocó las iras de Rabelais con el mismo ardor que se las encendía la «oultrecuidance» y la «besterie» de *Le Blason des couleurs*:

En pareilles tenebres sont comprins ces glorieux de court et transporteurs de noms, lesquelz, voulens en leur divises signifier *espoir*, font protraire une *sphere*, des *pennes* d'oiseaulx pour *poines* [var. *penes*]..., que sont homonymies tant ineptes, tan fades, tant rustiques et barbares, que l'on doibvroit atacher une queue de renard au collet et faire un masque d'une bouze de vache à un chascun d'iceulx qui en voudroit dorenavant user en France, après la restitution des bonnes lettres. Par mesmes raisons (si raisons les doibz nommer et non resveries) ferois je paindre un *penier*, denotant qu'on me faict *pener*...³⁵⁷

Una buena muestra de hasta qué punto eran triviales en Francia las empresas con tan 'fade homonymie' la proporciona la versión de la *Penitencia de amor* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea perpetrada hacia 1530 y pico, en los días del *Gargantua*, por René Bertaut de la Grise. Bertaut, secretario del Cardenal Grantmont, había pasado un año en España (en parte, huésped forzoso del Emperador) y le había cogido gusto a la literatura de la tierra, hasta arriscarse a traducir a Urrea y a fray Antonio de Guevara. Para engordar un poco la enteca *Penitencia*, se le ocurrió echar mano de algunos pasajes del *Grisel* y *Mirabella*, mas sobre todo se aplicó a ornar el relato triplicando la decena de invenciones insertas en el original³⁵⁸. Era —211→ Bertaut, sin embargo, hombre de escasas luces, e, incapaz de imaginar de suyo el número suficiente de divisas y motes, se contentó con entrar a saco en la *Cuestión de amor*, en concreto, de las veintiséis que añade, sólo dos o tres no trasladan a la letra las sutiles empresas de la refinada novelita³⁵⁹. Pero, de esas dos o tres, una es justamente la que nosotros andamos curioseando. Pues en la *Penitence d'amour* «le Seigneur Pardille» se pavonea con «une robbe de satin broché violet doublée de satin incarnat, les bandes de mesmes, semées de pennes blanches», con una letra que reza

En peine mon esperance.

Incluso a un francés de *esprit* tan pobre como René Bertaut, pues, la primera invención que se le venía a las mientes, a falta de un modelo donde copiar a libro abierto, era la que tanto encrespaba al gran Rabelais.

No descuidemos que se le venía, además, en la variante más rudimentaria. Para sacarle todo el partido a ese mismísimo mote, un ingenio más despierto podía haber elucubrado, por ejemplo, una divisa que presentara un globo del mundo y el asa de algún cacharro rodeados de plumas. Todavía en 1583, si obligados a ponerle *cuero* a un *alma* tan sosa, así hubieran procedido los galancetes a quienes reprendía [Etienne Tabourot por pintar orgullosos «une sphere et une anse de pot au ciel, avec des pennes sur la terre», para denotar «*Espérance au ciel et peines en terre*, —212→ qui est le plus fade et badin qu'on sçauroit excogiter; et neantmoins jusques aujourd'huy les courtisans encor en usent ordinairement, comme aussi du *lacs d'amour* pour signifier *las d'amour*, et *demy A* pour dire *Amy ou amitié*, car on dit *my a et moitié d'a*»³⁶⁰. O así, sin duda, el caballero que «pour dire *J'ay peines en travail*»; representaba «des pennes dans un travail ou l'on a accoustumé de mettre les chevaux devant la boutique des mareschaux».



Los sarcasmos del «Seigneur des Accords» están en deuda patente para con «le gentil, sçavant et gracieux Rabelais». Pero no nos fiemos demasiado de un pícaro tan resabiado: con la excusa de leer la cartilla a los petimetres de la época, Tabourot, en el capítulo «Des rebus de Picardie», da rienda suelta a una pasión personalísima por las prestidigitaciones lingüísticas y a veces intenta vendernos —213→ como ajenas las «folastres inventions» que son solo suyas. O mucho me engaño o entre ellas ha de contarse la del «jeune homme environné de *vautours* qui laissent choir leurs *pennes*, signifi[ant] *Vos tours me donnent peines*»³⁶¹.

Volvamos un siglo atrás. Los recuerdos de Paolo Giovio, cuando cerraba los ojos un instante, «parendomi -decía- di tornare un'altra volta giovane», y evocaba cómo entraron en Italia las «belle e pompose imprese» con los ejércitos de Carlos VIII y Luis XII, debieran recordarnos también a nosotros que la cultura de la caballería medieval fue fundamentalmente la cultura de la caballería francesa (para el Cuatrocientos, sobre todo en la espectacular versión borgoñona, pórtico de una nueva edad quizá mejor que despedida de la vieja³⁶²). En el Marqués de Santillana vemos hoy en primer lugar al entusiasta de las letras italianas, que ciertamente, como gran novedad del momento, lo marcaron en una medida decisiva; pero tal vez tenía más sabida, le era más hondamente familiar la poesía de Francia, y, como quiera que fuese, cuando lo contemplaban en la tela o en la liza, los contemporáneos preferían caricaturizarlo

con habla casi extranjera,
armado como francés...³⁶³

Juzgo que todo indica que las *penas* españolas del *Cancionero general* y sus alrededores llegarían de donde llegó el —214→ último grito de las empresas, a lo largo y especialmente en los postreros decenios del siglo XV: del mismo mundo de la caballería francesa en que parecen haber estado singularmente enraizadas. Hubo de tratarse, claro, de un ejemplo no libresco, sino asimilado en pasos de armas, torneos, capítulos de órdenes militares, fiestas y diversiones aristocráticas... No hay que insistir en que esa caballería fue andante y cosmopolita casi por definición³⁶⁴, ni en que el ceremonial de las luchas deportivas, marco por excelencia de las «invenciones y letras de justadores», era básicamente de importación francesa: desde la exhortación inicial, «Laissez-les aller pour faire leur devoir!», a la continua intervención de *farautes*, *trompetas* y *purxivantes*. Naturalmente, los motes en francés estaban *un peu partout*. Por no remover el sinuoso *Peine pour joie* del condestable don Pedro³⁶⁵, echemos solo un vistazo a la estampa de Suero de Quiñones en el Paso Honroso,

encima de un cavallo fuerte que traía unos paramentos azules broslados de la divisa e fierro de su famosa empresa, e encima de cada divisa estaban brosladas unas letras que dezían:

Il faut délibérer...

En el brazo derecho, cerca de los morcillos, llevaba su empresa de oro ricamente obrada, la qual era tan ancha como dos dedos e tenía sus letras azules enderredor, que dezían:

Si à vous ne plaist de ouyr [¿avoir?] mesure,

Certes, je dy

Que je suy

*Sans venture*³⁶⁶.

—215→

O vislumbremos a Juan Rodríguez del Padrón, igualmente «sin ventura padeciente por amar», que en la corteza de los árboles «fallava devisado» su mote «escrito por letras: *Infortune*», mientras Ardanlier y los suyos vestían «ricas sayas de Borgoña, cotas de nueva guisa, de la una parte bordados tres bastidores e de la otra *seule y de blatey*, escrito por letras, empresa de puntas retretas, sangrientas, a pie y a cavallo, a todo trance..., en batallas, justas, torneos, fechos y obras de gentileza...»³⁶⁷.

En ciertas zonas precisamente de este mundo se habían introducido y comparecían de modo ocasional algunas *penas* inequívocamente venidas de más allá de los Pirineos. Pieza importante de muchos escudos eran, en efecto, «los forros de pieles empleadas en vestiduras lujosas, que en francés reciben el nombre de *pennes*»³⁶⁸ Mossén Diego de Valera las llamaba *peñas* con toda naturalidad, pues *peñas* era palabra de antiguo aplicada en castellano a las pieles de la realidad que recreaba la heráldica³⁶⁹: «es de saber que en armería se traen dos peñas, las cuales no se dizen ni se deben dezir metales ni colores, así como armiños o veros...». —216→ Pero otros reyes de armas, en vez de traducir las *pennes* heráldicas a las *peñas* de la indumentaria real, optaron por calcarlas crudamente, y, así, Garcí Alonso de Torres asegura que «en derecha armoría ay dos enforros, que en francés se dicen *penas*, y todos los oficiales d'armas las llaman y deven llamar *penas*».

En un ámbito contiguo a ese y todavía más cercano al de las empresas asoman también en algún caso aislado las *penas* que nos atañen. En la fastuosa corte de Miguel Lucas de Iranzo, se exhibieron en 1461 unos momos a guisa de peregrinos, tocados, entre otros perifollos, con «sonbreros de Bretaña, [y] en ellos penas y veneras»³⁷⁰. Las tales *penas* podrían ser, desde luego, 'forros' o, mejor, pequeños jirones o colgantes de piel, como en las *pennes* que jaspean los fondos de tantos escudos³⁷¹. Pero se diría más probable que se trate de 'plumas', las plumas siempre frecuentes en los sombreros, y que el origen o el estilo de los mentados chapeos baste para explicar la forma insólita.

Ahora bien: si los calcos crudos se daban cuando existían en castellano equivalentes cómodos y ceñidos, ¿qué no ocurriría si las *pennes* francesas se presentaban con valor dilógico en un mote o en una divisa, jugando del vocablo y de la imagen, y si para desentrañar la polisemia y animarse a imitarla mediante un cultismo sobraba con dos cuartos de latín? No tengo testimonio cierto de que en fecha anterior al *Cancionero general* se conocieran en España invenciones francesas con los rasgos en cuestión, pero creo necesario postular que así fue. En un área próxima a la —217→ heráldica y a la indumentaria, como ellas a imagen y semejanza de los usos de Francia y asimismo elemento primario de la vida caballeresca, tuvieron que brotar las *penas* de nuestro penacho³⁷².

Otoño de la Edad Media y primavera del 'Barroco'



Del libro más moderno alegado hasta aquí, las *Bigarrures* de Étienne Tabourot, se hicieron alrededor de treinta ediciones entre 1583 y 1628. Si no tuviéramos pruebas fehacientes, el dato nos bastaría como indicio de que la «homonymie» tan escarnecida por Rabelais no podía estar olvidada un siglo después. Pero, bien al contrario, nos consta que la *pena* «de dos cortes» seguía enhiesta en la teoría y en la práctica. En la teoría, porque había sido codificada en los repertorios, en los manuales para uso de galanes, al modo de *Il mostruosissimo mostro* de Giovanni de' Rinaldi:

*Penna sola significa pene, affanni e dolori per causa di amore*³⁷³.

En la práctica, porque incluso en las páginas exquisitas de la *Astrée* -en uno de los éxitos, pues, más clamorosamente definitorios de la época- se celebraba todavía al «glorieux de court» que portaba

une *penne de geay* voulant signifier '*peine j'ay*'³⁷⁴;

y el Critilo gracianesco, inmediatamente antes de dar cuenta de ciertas «plausibles empresas» inscritas en una columna en que también se veía grabada la fábula de Ícaro, ponderaba:

—218→

Éste fue otro arrojado... que no contento con saber lo que basta, que es lo conveniente, dio en sutilezas mal fundadas, y tanto quiso adelgazar, que le mintieron las plumas y dio con sus quimeras en el mar de un común y amargo llanto: que va poco de *pennas a penas*³⁷⁵.

No es únicamente que el equívoco más que centenario hubiera ido rodando de un mote a otro, de una divisa a otra, hasta llegar a los autores nuevos: es también que los autores nuevos no dejaban de beber en las viejas fuentes. Porque lo tenía bien sabido, concedía Lope de Vega que «en el *Cancionero* antiguo que llaman *general* hay desigualdades grandes»; pero aun así «las sentencias, conceptos y agudezas» de «los antiguos poetas españoles» le provocaban una admiración sincerísima y alimentada también, en concreto, por el capítulo de «invenciones y letras de justadores», donde veía «lucir el ingenio, como del Condestable de Castilla en las plumas bordadas que traía, que entonces las llamaban *penas*, como los latinos:

Saquelas del corazón,
porque las que salen puedan
dar lugar a las que quedan;

—219→

y en los arcaduces de la noria que sacó el Conde de Haro:

Los llenos, de males míos;
de esperanza, los vacíos»³⁷⁶.

Lope no estaba abriendo a ciegas el *Cancionero general* y alegando las primeras piezas que le saltaban al paso. Como citaba muy meditadamente la esparza del Comendador Escrivà, «Ven, muerte, tan escondida...», por delante de cualquier otro poema, como particularmente viva que se conservaba en la literatura del momento³⁷⁷, igualmente citaba invenciones que andaban en la memoria de todos. Paolo Giovio consideraba la empresa de los arcaduces, no ya «bellissima», sino «forse unica tra quant'altre ne sono uscite non solo di Spagna ma d'altronde»³⁷⁸. Para comprobar que esa opinión era aún largamente compartida bien entrado el Seiscientos, no tenemos más que fijarnos en cómo nos cuenta un enamorado, en *Al pasar del arroyo*, las angustias de la pasión:

Ya es noria mi pensamiento,
mas tales vasos alcanza:
los vacíos, de esperanza,
y los llenos, de tormento;

contemplar los giros de otra noria en los *Cigarrales de Toledo*, «y a un lado della, junto a la canal donde se desocupaban los arcaduces, el bien empleado y mal correspondido don Nuño, señalando en la circunferencia de la rueda esta letra:

—220—

Buscan sin seso los engaños míos
pena en los llenos, gusto en los vacíos»;

o bien distinguir en un romance de Quevedo la superposición de la divisa del Conde de Haro a la rueda de la «Fortunilla, Fortunilla»;

bestia de noria, que, ciega,
con los arcaduces andas,
y en vaciándolos, los llenas,
y en llenándolos, los vacias...³⁷⁹

No es cosa de seguirles las vueltas en la poesía del siglo XVII, ni a esos afamadísimos arcaduces ni a otras empresas del *Cancionero general* que se mantenían perfectamente frescas como fuentes de inspiración. Tampoco es preciso dedicar un análisis literario más extenso a la *pena* varia de las invenciones coleccionadas. No la vale. Con más o menos paronomasias, más o menos envuelta en zeugmas y flanqueada de otras silepsis, en el fondo está siempre una dilogía hartamente elemental, para mi gusto tanto más atractiva cuanto más sobriamente formulada: como en la letra del Condestable de Castilla o, en primer término, en el elegante octosílabo puesto en boca de Lodovico Domenichi —221→ (pero difícilmente suyo), mejor que en los rompecabezas del «Seigneur des Accords» e incluso en las filigranas de Camoens. Si algo disculpa las páginas anteriores y tolera prolongarlas brevemente es si acaso reconocerle un sentido a la trayectoria que hemos ojeado, más allá del juego de palabras en sí: por el contexto antes que por los textos.

Con mínimas excepciones, los ejemplos aducidos no proceden de una investigación sistemática, sino que han ido surgiendo en lecturas inconexas, orientadas a veces con otros fines, a veces sin ninguno. Pero quizá el mismo albur que los ha reunido los convierte en una muestra significativa del inabarcable panorama total. Como quiera que sea, cuando se me ocurrió tomar nota de los casos que recordaba, pensé que los que me aparecieran luego ilustrarían sobre todo los precedentes de los justadores del *Cancionero general*. Es patente que no ha sido así: la mayoría de nuestras *penas* corresponde a los mismos días de Hernando del Castillo y a los cien años largos que vienen después, nos aleja de la Edad Media y nos introduce en el Renacimiento y en esa transitoria descomposición del Renacimiento últimamente apodada 'Barroco'. Creo que no se debe solo, ni principalmente, al azar que me las ha puesto ante los ojos.

Es de sobras sabido que a medida que la caballería medieval fue perdiendo la función militar que le había dado origen fue también refugiándose con mayor entusiasmo en la imitación ornamental de sí misma. Símbolo de los nuevos tiempos pudieran ser las extravagantes cimbras de tantas invenciones: de cartón piedra o, cuando mucho, de oro o plata «de martillo», y a menudo tan embarazosas y frágiles, que quien las llevaba era un criado o una cabalgadura. En efecto, si la guerra no es ya la guerra de los caballeros, ¿por qué no hacerla caballeresca de mentirijillas en torneos y pasos de armas, cañas, sortijas, entradas, saraos? Los caballeros de Carlos V y de Felipe II -el propio Emperador, el propio Prudente- matan muchas horas —222→ jugando a los caballeros medievales. De esos sueños nacen y en ellos se nutren los libros de caballerías del Quinientos, que, rebasadas ya las barreras del *roman courtois*, dan la relativa firmeza de la imprenta a un mundo, irremediablemente, cada vez más atrás. Los caballeros (como las damas) los leen con fervor, los reconstruyen o los recrean en justas y mascaradas, se dan entre sí los nombres que les piden prestados, en cofradías y maestranzas se reparten los papeles de los protagonistas (Alonso Quijano no hará sino tomarse el suyo más en serio)³⁸⁰. Con esos entretenimientos se hacen la ilusión de que el tiempo no ha pasado y todavía tienen ante sí el viejo orden feudal y el libre horizonte de la aventura. Pero el *Amadís* de Montalvo se publica por los mismos días del *Cancionero general* y lo acompaña con éxito más que notable, considerada la diferencia de géneros, en buena parte de su camino triunfal³⁸¹.

El dato es importante. La prosa tiene siempre un punto de referencia esencial en la poesía contemporánea. En el caso de la prosa de caballerías y la poesía cancioneril, los ligámenes son singularmente estrechos. El repertorio lírico compilado por Hernando del Castillo da una savia que en multitud de puntos fecunda de afectos y conceptos las caballerías —223→ de libro. «La razón de la sinrazón que a mi razón se hace...». Espuria y todo, la parodia de Feliciano de Silva en el *Quijote* es, no obstante, la muestra por excelencia de esa tradición. Pero, en rigor, ¿no es asimismo la manera arquetípica del *Cancionero general*, la manera de la reiteración, el poliptoton, el «redoblado»?³⁸² En el fondo, es más poesía que prosa: la poesía del manriqueño «Es amor fuerça tan fuerte / que fuerça toda raçón...» o, en el microcosmos de nuestros motes, del «Quien pena sepa mi pena...» del Vizconde de Altamira.

Ahora bien: la lengua supervivencia de la poesía cancioneril debe entenderse como un fenómeno inseparable de la fortuna de los libros de caballerías. Ni la una ni los otros son solo literatura: son también dimensiones fundamentales de un modo de vivir y soñar que constituye a su vez una supervivencia de otra época; y por ahí, para los individuos y para la clase que los aglutina, forman parte *de hecho* de ese modo arcaico de vivir y soñar. Pero las «invenciones y letras de justadores» equidistan de los libros de caballerías y de los versos de cancionero y los concretan fácilmente en la realidad: cómodas, portátiles, polivalentes -no nos duela hacerles publicidad-, tienen un uso práctico inmediato, materializan a bien poca costa, por modestamente que sea, las fantasías caballerescas. No satisfacen únicamente un gusto literario: desempeñan un menudo pero efectivo papel social.

Cuando se señala una fuerte veta cancioneril en la genealogía del conceptismo y otras corrientes coetáneas -como con especial claridad la han señalado, por ejemplo, don José Manuel Blecuá y don Rafael Lapesa³⁸³-, se atiende —224→ de tanto a los recursos y actitudes comunes cuanto, de forma más inequívoca, a la perduración de muchos textos de la Edad Media tardía en la plenitud de la edad 'barroca'. Es muy cierto. Pero hay que añadir que en una parte no desdeñable también perduran funciones y contextos. Pues, en efecto, ¿por qué los poemas del *Cancionero general* siguieron leyéndose y diciéndose un siglo después? ¿Por qué no los barrieron por completo los géneros y los estilos más recientes? Me atrevo a proponer que una de las causas fundamentales de tal pervivencia es la que acabo de apuntar: la lírica de cancionero, con las invenciones anejas y junto a los libros de caballerías y las novelas sentimentales, subsiste porque es elemento significativo de la más amplia 'morada vital' (como con distinto alcance podía haber dicho don Américo Castro) que precisamente para subsistir se ha construido el viejo estamento caballeresco.

Como aquí no es posible razonar y documentar adecuadamente esa propuesta, se me perdonará que me limite a apoyarla en un último ejemplo. En concordancia con otros testimonios seiscentistas, Tallemant des Réaux refiere que el Conde de Villamediana se presentó en palacio en cierta ocasión «avec une enseigne à son chapeau, ou il y avoit un diable dans les flammes, avec ce mot qui se rapportait à lui: *Más penado, menos arrepentido*»³⁸⁴. No creo que un hombre tan singular como don Juan descendiera a copiar con pareja puntualidad una invención desde 1511 impresa en el *Cancionero general*:

sacó por cimera un diablo y dixo:
Más penado y más perdido
y menos arrepentido.

Pero sí es probable que dedicara una glosa a la letra en cuestión, y seguro que le obsesionaba y repitió hasta la saciedad una antítesis afín a ella, la antítesis de *pena* y *gloria*³⁸⁵, que fue clásica en los motes caballerescos y en más de una ocasión debió de llevar unas plumas por divisa (arriba, notas 333 y 365).

En cualquier caso, a Villamediana indudablemente pertenece, claro está, *La Gloria de Niquea* representada en Aranjuez «por la Reina, nuestra Señora, la señora Infanta María y sus damas», en abril de 1622, para festejar los diecisiete años de Felipe IV. *La Gloria de Niquea* llevaba al tablado un episodio del *Amadís de Grecia*, de Feliciano de Silva, con todo el fausto de la nueva escenografía y también con más de un eco del humilde teatro de corral. Pero no la llamemos «comedia»: «en palacio se llama 'invención'», porque «estas representaciones no admiten el —226→ nombre vulgar de 'comedia', y se le da de 'invención'»³⁸⁶.

Villamediana, pues, se nos aparece exactamente en el ámbito que acabo de esbozar: entre «invenciones y letras de justadores», barajando conceptos del *Cancionero general*, reviviendo -con la propia Reina de protagonista sin vozescenas de los libros de caballerías de Feliciano de Silva en piezas llenas de novedades materiales, pero que «en Palacio» se resisten a llamar de otro modo que con el rancio término de «invenciones» (arriba, p. 183, n. 21), porque para los nietos del Condestable de Castilla y el Vizconde de Altamira no difieren sustancialmente de los viejos entretenimientos caballerescos. No entenderemos por qué perduraron los textos, si se nos escapa cómo sobrevivió el contexto.

—[228]→

△

Nota complementaria

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 cimeras» 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 apreciar según cumpliría las *letras* o *motes* pródigamente conservados. Desmañado 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 —229→ 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 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 cimeras aplaudidas durante siglos: el yunque de Fernando el Católico, el diablo de Garcisánchez de Badajoz 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 guerrera y la tradición literaria, por caso, multiplicaron los almetes y cimeras 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 Leónís (en la *Cuestión de amor*). El morrión y la cimera de nuestro apunte caen en ese terreno hartado. 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 —230→ 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 de su menosprecio», con el mortal «trabuco de su señoría» (Barba). Quien a vista del grabado objeto (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.

- Abelardo.
 - Abreu, fray Juan de.
 - Abreu, Pero de.
 - Acuña, Pedro de.
 - Adal, Juan de.
 - Adam, A.
 - Agapito y Revilla, J.
 - Alatorre, A.
 - Alba, Duque de.
 - Alberti, Rafael.
 - Alberto de Colonia.
 - Alejandro de Hales.
 - Alfonso X el Sabio.
 - Alonso, Dámaso.
 - Alonso, Luis.
 - Alonso, M.
 - Alonso, María Rosa.
 - Alonso Cortés, N.
 - Alonso de Torres, Garci.
 - Altamira, Vizconde de.
 - Alvar, Manuel.
 - Álvarez de Villasandino, Alfonso.
 - Álvarez Delgado, J.
 - Alverny, M. Th. d'.
 - Alien, P. S. y M. H.
 - Amador de los Ríos, J.
 - Ambrosio, San.
 - Anselmo San.
 - Antolínez de Burgos, Juan.
 - Antonio, Nicolás.
 - Aranda, Luis de.
 - Arce, Joaquín.
 - Arcipreste de Hita, *véase* Ruiz, Juan.
 - Arias Bonet, J. A.
 - Arias Marín de Cubas, Tomás.
 - Aristóteles.
 - Armistead, S. G.
 - Asensio, Eugenio.
 - Asín Palacios, M.
 - Askins, A. L.-F.
 - Aston, S. C.
 - Aubrun, C. V.
 - Avalor-Arce, Juan Bautista.
 - Averroes.
 - Avicena.
 - Azáceta, J. M.
-
- Babudri, F.
 - Badawi, A.
 - Badia, Lola.

- Báez, Y. J. de.
 - Baldwin, S.
 - Barba.
 - Barcia, P. L. —232→
 - Barrientos, Alfonso de.
 - Basalisco, L.
 - Bataillon, Marcel.
 - Battesti Pelegrín, J.
 - Baur, L.
 - Beauvais, Vicente de.
 - Beer, R.
 - Beltrán, Vicente.
 - Benet, J.
 - Beneyto, J.
 - Benítez Claros, R.
 - Benito Ruano, E.
 - Benson, R. L.
 - Berceo, Gonzalo de.
 - Bernáldez, Andrés.
 - Bernardo, San.
 - Bernis Madrazo, Carmen.
 - Bertaut de la Grise, René.
 - Bethune, Eberardo de.
 - Billanovich, Giuseppe.
 - Bisticci, Vespasiano da.
 - Blecua, José Manuel.
 - Blumenfeld-Kosinski, R.
 - Boecio (Pseudo).
 - Bohigas, P.
 - Boitani, P.
 - Boncompagno da Signa.
 - Bonora, E.
 - Bourgeois Richmond, V.
 - Brou, L.
 - Bruni, Leonardo.
 - Buceta, E.
 - Bultot, R.
 - Burkhart, R.
-
- Cacho, María Teresa.
 - Cairasco de Figueroa, Bartolomé.
 - Calvert, L.
 - Calvet, A.
 - Camacho Guizado, E.
 - Camoens, L. de.
 - Campa, P. F.
 - Canals, fra Antoni.
 - Cantelar Rodríguez, F.
 - Carasa.
 - Caravaggi, G.

- Carballo Picazo, A.
- Carbonell, J.
- Carmody, F. J.
- Caro Baroja, J.
- Carr, D. C.
- Carriazo, J. de M.
- Carron, J.-C, 58.
- Carvajal, Micael de.
- Casañas, Juan.
- Casarías, Luis de.
- Casares, J.
- Casotti, F.
- Castiglione, Baldassare.
- Castillo, Hernando del.
- Castillo, J.
- Castillo, Pedro Agustín del.
- Castro, Adolfo de.
- Castro, Américo.
- Castro Alfín, D.
- Castro y Castro, M. de.
- Catalán, Diego.
- Cátedra, Pedro M.
- Cecco d'Ascoli.
- Cejador y Frauca, J.
- Cervantes, Miguel de.
- Céspedes, Irma.
- Cian, V.
- Ciceri, M.
- Cilento, V.
- Cioranescu, A.
- Clarke, D. C.
- Clavería, C.
- Cocchia, E.
- Cochin, H.
- Cohen, C.
- Colón, Hernando.
- Colonna, Crisostomo.
- Comas, A.
- Condé, Baudouin de.
- Constable, G.
- Contini, G.
- Corella, Joan Roís de.
- Cornagliotti, A.
- Corominas, Joan.
- Correas.
- Corti, M.
- Cortina, A.
- Costa Pimpão, A. J. da.
- Covarrubias, S. de. —233→
- Crabbé Rocha, A.

- Croce, A.
- Croce, B.
- Cruz Hernández, M.
- Cuervo, Rufino J.
- Cura de Los Palacios, *véase* Bernáldez Andrés.
- Curtius, E. R.
- Chasant-Tauzin.
- Chatelain, E.
- Chevalier, Maxime.
- Chil y Naranjo, Gregorio.
- Chrétien de Troyes.

- Daly, L. W.
- D'Ancona, A.
- Dante Aligheri.
- Darías y Padrón, D. V.
- Datini, Francesco.
- De Cesare, R.
- De Martino, E.
- Del Piero, R. A.
- Denifle, H.
- Devoto, Daniel.
- Deyermond, A. D.
- Di Pinto, Mario.
- Di Stefano, Giuseppe.
- Díaz de Bustamante, J. M.
- Díaz Jimeno, F.
- Díaz Mas, Paloma.
- Díaz Tanco de Fregenal, Vasco.
- Diego, Gerardo.
- Diego de Sevilla.
- Diego de Valencia, fray.
- Díez de Games, Gutierre.
- Díez del Corral Garnica, R.
- Doglio, M. L.
- Domenichi, Lodovico.
- Domínguez Bordona, J.
- Donado Calafat, El.
- D'Ors, E.
- Douais, C.
- Dreves, G. M.
- Dronke, Peter.
- Drysdall, D. L.
- Dubruck, E.
- Duran i Senpere, A.
- Dutton, B.

- Egido, Aurora.
- Encina, Juan del.
- Enrique el Alemán.
- Entwistle, W. J.

- Epalza, M. de.
- Erasmo, 192.
- Escrivà, Ludovico, *véase* Scrivà, Ludovico.
- Espinosa, A. M.
- Estúñiga.
- Eixemeno, Joan.
- Eiximenis, Francesc.

- Faulhaber, Charles.
- Febrer, Andreu.
- Fenollar, Bernat.
- Feo, Michele.
- Fera, Vincenzo.
- Fernandes Torneol, Nuno.
- Fernández de Bethencourt, F..
- Fernández de Madrid, A.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo.
- Fernández Guerra, Antón.
- Fernando de Antequera.
- Fernando el Católico.
- Ferrariis, Antonio, el Galateo.
- Ferreiro Alemparte, J.
- Ferro, D.
- Ferrussiel, Josef ben.
- Filgueira Valverde, J.
- Floranes, R. de.
- Flores, Juan de.
- Flórez.
- Fontaine, J.
- Forcellini.
- Foulché-Delbosc, R.
- Fournival, Richard de.
- Frakes, J. C.
- Francés, Nicolao.
- Freeman, M. A.
- Frenk, Margit.
- Frutuoso,

Gaspar.

—234→

- Galateo, *véase* Ferrariis, Antonio
- Galbiati, I.
- Galíndez de Carvajal, Lorenzo.
- Gallagher, P.
- Gallardo, B. J.
- García, Blanco, M.
- García de Campos, Diego.
- García de Castrogeriz, Juan.
- García de Herrera, Diego.
- García de Santa María, Alvar.
- García Lorca, Federico.

- García Villoslada, R.
- García y García, A.
- Garcisánchez de Badajoz.
- Garin, E.
- Garlandia, Juan de.
- Gatti, J. F.
- Gazdaru, D.
- Gil de Biedma, Jaime.
- Gil de Zamora, Juan.
- Gil Farrés, O.
- Gilman, Stephen.
- Gilson, É.
- Gillet, J. E.
- Giovio, Paolo.
- Gómez de Guadalajara, Alvar.
- Gómez-Moreno, M.
- Gompf, L.
- Gonçalves Guimarães, A. J.
- Góngora, Luis de.
- González Cuenca, J.
- González-Haba, M.
- Goyet, F.
- Goyri de Menéndez Pidal, María,
- Goytisoló, Juan.
- Grabmann, M.
- Gracián, Baltasar.
- Grande, S.
- Greco, A.
- Green, O. H.
- Gregorio IX.
- Gregorio Magno, San.
- Grosseteste, Robert.
- Guillermo de Auxerre.
- Gustà, M.

- Haimón de Halberstadt.
- Haleví, Yehudá.
- Häring, N. M.
- Haro, Conde de.
- Haskins, C. H.
- Hathaway, R. L.
- Hauf, A.
- Hauptmann, O. H.
- Heine, G.
- Henkel, N.
- Hernández Alonso, César.
- Herrera, Sancho de.
- Hesdin, Jean de.
- Hispano, Vicente.
- Hoffmann, A. H.

- Hubbard, M.
- Huizinga, Johan.
- Humboldt, Alejandro de.
- Hurtado de Mendoza, Antonio.
- Huy, Gerardo de.

- Impey, Olga T.
- Íñiguez de Atabe, Juan.
- Iranzo, Miguel Lucas de.
- Isidoro, San.

- Jacquart, D.
- Jacquot, J.
- Jakobson, R.
- Janer, F.
- Jauss, H. R.
- Jerónimo, San.
- Jiménez Delgado, J.
- Juan II de Castilla.
- Juan de España.
- Juan de Gales.
- Juan de Sevilla.
- Juan Hispalense.
- Juan Manuel, don.
- Juaristi, J.
- Juliá Martínez, E.

- Kahane, H. y R.
- Kasten, L. A.,
- Keller, J. E.
- Kerkhoff, M. P. A. M.
- Kerr, R. J. A.
- Klein, R.
- Klopsch, P. —235→
- Knighton, T.
- Knust, H.
- Kohler.
- Köhler, E.
- Kristeller, P. O.

- Labandeira, A.
- Ladero Quesada, M. Á.
- Laguna, Andrés.
- Lapesa, Rafael.
- Las Casas, Guillén IV de.
- Las Casas, Guillén V de.
- Las Casas, Inés de.
- Latini, Brunetto.
- Lauer, Ph.
- Lawrance, J. N. H.
- Layna Serrano, F.

- Lázaro Carreter, Fernando.
 - Le Gentil, P.
 - Ledda, G.
 - Lefranc, A.
 - Leguina, E. de.
 - Lemarié, Dom J.
 - Lemay, R.
 - Lenz, H. O.
 - Leonij, L.
 - Leonís, Camilo de.
 - Levi, E.
 - Lewis, A. R.
 - Liborio, M.
 - Lida de Malkiel, M. R.
 - Lille, Alano de.
 - Linage Conde, A.
 - Liñán y Eguizabal, J. de.
 - Littelefield, M. G.
 - Lomax, D. W.
 - Longino (Pseudo).
 - Lope de Vega.
 - López, P. A.
 - López-Baralt, L.
 - López de Gómara, Francisco.
 - López Ortiz, J.
 - López Pacheco, Diego.
 - López Pinciano, Alonso.
 - López-Vidriero, María Luisa.
 - Lucano, Marco Anneo.
 - Lugones, N. A.
 - Luna, Álvaro de.
 - Llull, Ramón.
-
- Maccagnolo, E.
 - Macdonald, L.
 - MacKay, Angus.
 - Macpherson, L.
 - Macrí, O.
 - Machado, Antonio.
 - Maiakovsky, V. V.
 - Mal Lara, Juan de.
 - Malkiel, Yakov.
 - Mann, Nicholas.
 - Manrique, Gómez.
 - Manrique, Jorge.
 - Maravall, J. A.
 - March, Ausias.
 - Margarit i Pau, Joan.
 - Marín de Cubas, T. A.
 - Márquez Villanueva, F.

- Marsden, C. A.
 - Martelli, S.
 - Martellotti, G.
 - Martin, J.-L.
 - Martín Hernández, F.
 - Marx, K.
 - Massot, Josep.
 - Mateo Gómez, L.
 - Mateu Llopis, F.
 - Mauro, Hrabano.
 - Mazzocchi, G.
 - McGarry, D. D.
 - Mena, Juan de.
 - Menaguerra, Ponç de.
 - Mendoza, Cardenal.
 - Mendoza Negrillo, J. de D.
 - Meneghetti, M. L.
 - Menéndez Peláez, J.
 - Menéndez Pelayo, M. —236→
 - Menéndez Pidal, G.
 - Menéndez Pidal, R.
 - Menestrier, C.-F.
 - Metge, B.
 - Mettmann, W.
 - Micó, J. M.
 - Micha, A.
 - Michelena, Luis.
 - Milà y Fontanals, M.
 - Millares Carlo, A.
 - Minio-Paluello, Lorenzo.
 - Miralles de Imperial y Gómez, C.
 - Mommsen, Th.
 - Moner.
 - Montalvo.
 - Montesinos, José F.
 - Morby, E. S.
 - Morreale, Margherita.
 - Mukarovsky, Jan.
-
- Naccarato, F.
 - Navarro Durán, R.
 - Navarro Tomás, Tomás.
 - Nebrija, Antonio de.
 - Niebla, Conde de.
 - Nieto Cumplido, M.
 - Nigris, C. de.
 - Nisbet, R. G. M.
 - Nitti, J.
 - Nolhac, Pierre de.
 - Norberg, D.

- Norti Gualdani, E.
- Nunes, J. J.
- Núñez, Nicolás.

- Ochoa Sanz, J.
- Oelschläger, V. R. B.
- O'Kane, E. S.
- Olesa, Bernat d'.
- Olesa, Jaume d'.
- Oleza y de España, José de.
- Olivar, M.
- Orduna, G.
- Ortega y Rubio, J.
- Otero, Blas de.

- Padilla, Juan de.
- Padilla, Pedro de.
- Paetow, L. J.
- Paloma, J. A.
- Panunzio, S.
- Parker, M. A.
- Pascual, Juan Antonio.
- Paulino de Aquilea.
- Paz y Melia, A.
- Pedro de Compostela.
- Pedro de Osma.
- Pedro de Santa Fe.
- Pellegrín, E.
- Peraza, Guillén.
- Peraza, Fernán.
- Peraza, Inés.
- Peraza de Ayala, Guillén.
- Peraza de Ayala, J.
- Peraza de las Casas, Guillén.
- Pérez de Cabitos, Esteban.
- Pérez de Guzmán, Fernán.
- Pérez de Hita, Ginés.
- Pérez de Vivero, Alonso.
- Pérez Gómez, Antonio.
- Pérez Martel, Gonzalo.
- Pérez Martel, Hernán.
- Pérez Priego, M. Á.
- Pérez Vidal, J.
- Peters, F. E.
- Petrarca, Francesco.
- Petriconi, H.
- Petrucci, Armando.
- Piacentini, G.
- Picar, Mateo.
- Pietrangeli, A.
- Pinar, Jerónimo de.

- Place, E. B.
- Plinio.
- Poliziano.
- Pompeyo Trogo, *véase* Trogo Pompeyo.
- Pontano, G.
- Post, G.
- Praz, M.
- Pulgar, Hernando del.
- Purkart, J.
- Puyol,

J.

—237→

- Quevedo, F. de.
- Quintiliano.
- Quirós, P. de.
- Rabelais, F.
- Raby, F. J. E.
- Ramos, R.
- Ramos Bossini, F.
- Reckert, S.
- Redondo, A.
- Régulo Rodríguez, M.
- René d'Anjou.
- Renedo, Xavier.
- Rennert, H. A.
- Rey de Artieda, Andrés.
- Ricci, Pier Giorgio.
- Rinaldi, Giovanni de'.
- Riquer, Martín de.
- Rodrigo de la Guitarra.
- Rodríguez, Claudio.
- Rodríguez, I.
- Rodríguez de Cubillos, Juan.
- Rodríguez de Lena, P.
- Rodríguez del Padrón, Juan.
- Rodríguez Marín, F.
- Rodríguez-Moñino, A.
- Rodríguez Puértolas, J.
- Rohland de Langben, R.
- Roig, Jaume.
- Roís de Corella, Joan, *véase* Corella.
- Romero, Álvaro.
- Romeu Figueras, J.
- Roques, M.
- Rosales, Luis.
- Rosell.
- Roth, N.
- Rotondi, G.
- Round, N. G.

- Rozas, J. M.
- Rubio Merino, P.
- Ruggieri, R. M.
- Ruiz, Juan, Arcipreste de Hita.
- Ruiz Casanova.
- Ruiz de Castro, Garci.
- Ruscelli, G.
- Russell, P. E.

- Saguar Quer, C.
- Saïd Armesto, V.
- Salazar de Mendoza.
- Salazar y Castro, Luis de.
- Salinas, Pedro.
- Salvador Miguel, N.
- Samsó, J.
- San Pedro, Diego de.
- San Víctor, Hugo de.
- Sánchez Alonso, Benito.
- Sánchez Arce, N. E.
- Sánchez Belda, L.
- Sánchez Cantón, F. J.
- Sánchez de Badajoz, Garci, *véase* Garcisánchez.
- Sánchez Robayna, Andrés.
- Sánchez Romeralo, A.
- Sánchez Sevilla, P.
- Sánchez Vercial, Clemente.
- Sant Jordi, Jordi de.
- Santa María de Regla, maestro de, *véase* Francés, Nicolao.
- Santcliment, F. de.
- Santiago, Miguel.
- Santillana, Marqués de.
- Scoles, E.
- Screech, M. A.
- Scrivà (o Escrivà), Ludovico.
- Schack.
- Scheler, A.
- Schiavo di Bari.
- Schiff, M.
- Schökel, padre.
- Schott, Andrés.
- Sebeok, T. A.
- Segre, Cesare.
- Sem Tob.
- Senabre, Ricardo.
- Séneca.
- Serés, Guillermo.
- Serrano de Haro, A.
- Severin, D. S. —238→
- Shergold, N. D.

- Siemens Hernández, L.
 - Silva, Feliciano de,
 - Smalley, B.
 - Solá-Solé, Josep Maria.
 - Solalinde, A. G.
 - Soria.
 - Soria, A.
 - Speroni, G. B.
 - Stegagno Picchio, Luciana.
 - Stegmuller, F.
 - Steiner, George.
 - Storost, J.
 - Strong, E. B.
 - Stúñiga, Lope de.
 - Suárez Fernández, L.
-
- Tabourot, Étienne.
 - Talavera, Hernando de.
 - Tallemant de Réaux, Gédéon.
 - Tapia.
 - Tarugi, G.
 - Tate, R. B.
 - Tateo, F.
 - Taylor, B.
 - Tervarent, G. de.
 - Teyssier, P.
 - Thiene, Ugucione da.
 - Thorndike, L.
 - Tirso de Molina.
 - Toninelli, S.
 - Tornero Poveda, E.
 - Torre, Martín de.
 - Torres Campos, Rafael.
 - Torriani, Leonardo.
 - Torti, A.
 - Trogo Pompeyo.
 - Turmeda, fra Anselm.
 - Tynianov, J. N.
-
- Ulloa, Alfonso de.
-
- Valdés, Juan de.
 - Valera, Diego de.
 - Valtierra, Juan de.
 - Van Dijk, T.
 - Van Lennep, J.
 - Van Steenberghen, F.
 - Vargas Ponce.
 - Veragüe, Pedro de.
 - Vicente, Gil.
 - Viera y Clavijo, Joseph.

- Vilanova, A.
- Vilarrasa, Lluís de.
- Villalón, Cristóbal de.
- Villamediana, Conde de.
- Villena, Enrique de.
- Vinyoles, Narcís.
- Virgilio.
- Virgilio Cordobés (Pseudo).
- Viterbo, Annio da.
- Vivero, Alonso Pérez de.
- Vivero, Juan de.
- Vives, J.
- Vozzo, L.

- Wagner, C. P.
- Waite, W. G.
- Walberg, E.
- Walker, R. M.
- Walsh, J. K.
- Walzer, R.
- Warburg, A.
- Wardropper, Bruce W.
- Webber, R. H.
- Weber, R.
- Weijers, O.
- Weisheipl, J.-A.
- Weiss, R.
- Whinnom, K.
- White, T. H.
- Wilkins, E. H.
- Wittlin, C.
- Wolf.
- Wrobel, J.
- Wunster, M. von.

- Ximénez de Urrea, Pedro Manuel.

- Zacchino, V.
- Zahn, L. J.
- Zambón, F.

Texto y contextos: Estudios sobre la poesía española del siglo XV

Un texto no se deja entender por entero si no se contempla a la luz de los varios contextos, literarios y no literarios, en que necesariamente está inserto. Así, *Fontefrida* solo cobra pleno sentido cuando se sitúa a la vez en las tradiciones que le dan origen y

en el arranque de un nuevo romancero erudito y trovadoresco, en tanto las *Coplas manriqueñas* no revelan todas sus dimensiones mientras no se advierte que la célebre pregunta por el rey don Juan y los Infantes de Aragón contiene precisas referencias a sucesos reales y de largo alcance político. Una perspectiva atenta por igual al texto y a sus contextos permite aquí mostrar un panorama de la poesía española del siglo XV más animado y rico que el habitual, al examinar, por ejemplo, a Juan de Mena en el marco de la fascinante leyenda del Aristóteles «español», reconstruir exhaustivamente la gestación histórica y poética de las prodigiosas endechas a la muerte de Guillén Peraza o, entre otras aportaciones, reconocer en los motes y empresas de justas y torneos tanto una forma literaria como una forma de vida (y luego de supervivencia) de la caballería medieval.

EDITORIAL CRÍTICA

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