REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

LOS DECIRES NARRATIVOS DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 21 DE MARZO DE 1954, EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON RAFAEL LAPESA MELGAR

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON DÁMASO ALONSO

MADRID
1954

LOS DECIRES NARRATIVOS
DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA

LOS DECIRES NARRATIVOS DEL MARQUÉS DE SANTILLANA

DISCURSO LEÍDO EL DÍA 21 DE MARZO DE 1954, EN SU RECEPCIÓN PÚBLICA, POR EL

EXCMO. SR. DON RAFAEL LAPESA MELGAR

Y CONTESTACIÓN DEL

EXCMO. SR. DON DÁMASO ALONSO

MADRID
1954

S. AGUIRRE TORRE.-CALLE DEL GENERAL ÁLVAREZ DE CASTRO, 38.-TELÉF. 23 03 66.-MADRID

DISCURSO

DEL

Excmo. Sr. Don RAFAEL LAPESA MELGAR

SEÑORES ACADÉMICOS:

GRACIAS por el honor que me habéis otorgado invitándome a participar en vuestras tareas. De ordinario vuestra elección es premio reservado para galardonar eminentes merecimientos previos; pero no teniéndolos yo, es preciso entender que esta vez habéis querido estimularme para una labor futura. Sólo por benevolencia me asociáis al secular quehacer de la Academia, atendido, generación tras generación, por los mejores representantes de las letras españolas. Unicamente puedo corresponderos con la gratitud más rendida y con el firme propósito de que mi colaboración no os defraude por falta de esfuerzo.

No lo ahorró nunca mi ilustre predecesor en el sillón que me habéis llamado a ocupar: la asiduidad y eficacia de don Angel González Palencia dejaron en esta Casa duradero recuerdo. Toda su vida fué modelo de laboriosidad y de entrega a la vocación. Consagrado desde su mocedad a la investigación histórico-literaria, trabajó sin descanso hasta dejar una obra extensísima y valiosa; y eso a pesar de que la muerte lo arrebató de improviso, cuando estaba en plenitud de facultades y podíamos esperar de él los mejores frutos.

Dos circunstancias orientaron desde muy pronto las actividades de González Palencia: de una parte el magis-

terio de Asín y Ribera; de otra el haber ingresado en el Cuerpo de Archivos al poco de terminar sus estudios universitarios. Manuscritos y autores árabes fueron objeto de sus primeras publicaciones. La España musulmana y su influencia en Europa le dieron tema para estudios como *El amor platónico en la corte de los Califas* o *El arzobispo don Raimundo y la Escuela de Traductores de Toledo,* aparte de amplias síntesis como el *Islam y Occidente* y las *Historias* de la España musulmana y de la literatura arábigo-española. Conocedor del folklore y la literatura de moros y cristianos, puso de relieve la semejanza y probable ligazón de leyendas, anécdotas y hasta géneros narrativos registrados en las dos civilizaciones: Santa Lucía o la doncella que se sacó los ojos para no tentar con ellos, Garín o el ermitaño pecador, etc. Un cuento marroquí ofrece notables puntos de contacto con el *Celoso extremeño* de Cervantes, y las *Maqamas* del Hariri pueden ser precedente de la novela picaresca... Mención aparte merecen los tres volúmenes dedicados a *Los mozárabes de Toledo en los siglos XII y XIII:* la vida e instituciones de la heterogénea sociedad toledana de entonces aparecen estudiadas en todos sus aspectos, aprovechando el testimonio de casi mil doscientas escrituras notariales.

Como archivero llevó a cabo una meritoria labor de catalogación y clasificación que ha prestado inapreciable ayuda a cuantos después han tenido que investigar sobre el Consejo de Indias, hidalguías, mayorazgos o la historia municipal madrileña. Hemos de agradecerle también el utilísimo *Indice* de la *España Sagrada,* hecho en su juventud, y los de las obras de Menéndez Pelayo, dirigidos en años de madurez. El constante manejo de documentos le permitió disponer siempre de un rico arsenal de datos nuevos, con los cuales contribuyó a esclarecer las cuestiones más varias: sirvan de ejemplo la condición social y

usos de los moriscos, la bien amada historia local conquense, o la censura gubernativa entre los días de Godoy y el final de la época fernandina.

Pero la búsqueda erudita de González Palencia versó principalmente sobre la vida y obras de nuestros hombres de letras. Desde la Edad Media hasta el siglo XIX no hay período de la literatura española que no le deba aportaciones de interés: recordemos, entre tantos otros, los artículos y libros sobre Mosén Diego de Valera, don Luis de Zúñiga y Avila, Gonzalo Pérez, el *Lazarillo*, Quevedo, Villaviciosa, Meléndez o Estébanez Calderón; y también los que en colaboración con el hispanista italiano Eugenio Mele publicó sobre *La Maya* o sobre don Diego Hurtado de Mendoza. Hay que tener en cuenta, además, sus numerosas ediciones de autores árabes y castellanos.

La amplitud de su saber le habilitó para abordar con don Juan Hurtado la composición de una *Historia de la literatura española*. Hasta entonces los manuales válidos para el universitario o el investigador eran extranjeros: había que acudir a Ticknor, Fitzmaurice-Kelly o Merimée. Hurtado y González Palencia lograron hacer el primer manual español que, abarcando la totalidad de nuestra literatura, ofrecía al lector información suficiente y puntual en los aspectos biográfico y erudito. Menos novedad presentaban sus valoraciones estéticas, atenidas casi siempre al parecer de Menéndez Pelayo y recelosas frente a los juicios de la crítica posterior. Pero esto no quita a la obra sus innegables valores: nunca deja de proporcionar útiles referencias o noticias indispensables; es obligado libro de consulta para todo investigador de nuestras letras; y viene orientando provechosamente a los estudiantes de nuestras Facultades desde hace treinta años.

No recibí en la Universidad con la continuidad deseable la enseñanza de González Palencia, ni tuve después

ocasión de frecuentar su trato. Sin embargo, conocía indirectamente las calidades humanas que avaloraron su persona. Las recordaré aquí valiéndome de la semblanza que de él trazó Juan Antonio Tamayo, partícipe de su amistad: "Hombre sano de cuerpo y de alma, abierto siempre a los afectos sinceros y leales, prudente en el consejo, discreto en la conversación, generoso de su saber, libre de afectación y enemigo de toda pedantería, sabía hallar, entre sus innumerables trabajos, los preciosos minutos del diálogo y la comunicación cordial." A pesar de no haberme unido con él relación estrecha, sé que en los últimos años de su vida tuvo para conmigo algún noble rasgo que sólo casualmente llegó después a mi noticia. Reciba ahora la pública declaración de mi reconocimiento.

Voy a hablaros de un gran poeta, el mayor y más influyente que hubo en Castilla al comenzar el segundo tercio del siglo XV: don Íñigo López de Mendoza, señor de Buitrago y de la Vega, más tarde Marqués de Santillana. No solicito vuestra atención para que nos ocupemos de las obras suyas más conocidas y perennemente lozanas: la serranillas, el Villancico —hoy de atribución discutida—, las canciones. Ni tampoco del *Bías contra Fortuna,* compendio de la doctrina estoica abrazada por el Marqués en sus años maduros; ni del *Doctrinal de privados,* que guarda toda la impresionante fuerza del odio que lo inspiró. Me propongo tratar de unos poemas cuya belleza no siempre se descubre y se goza desde el primer momento, sino que a menudo está envuelta en ropajes de interés histórico, producto de la estética, mentalidad y afanes de una época determinada. Ahora bien, si los estudiamos con detenimiento, acabarán por mostrarnos su peculiar hermosura; y además nos ilustrarán sobre la visión del mundo activa en el más culto de los ricohombres españoles del siglo XV, así como sobre las formas de vida y arte que prefería.

Cuantos han estudiado nuestra literatura del siglo XV han venido repitiendo los términos de *canciones* y *decires* sin precisar hasta hace poco su respectivo sentido. Han

sido doña Francisca Vendrell de Millás y después el profesor francés Pierre Le Gentil quienes han puesto en claro una diferencia que, sabida, parece obvia: la *canción* estaba hecha para el canto, mientras que el *decir* era un poema destinado a ser dicho, esto es, leído o recitado [1]. En la categoría de decires entraban poemas no musicales, ya tratasen de adoctrinar, ya fuesen elegíacos, de burlas o de amores, líricos o narrativos. Su extensión, por lo general, era mayor que la de las canciones. Consistían éstas, sin casi excepción, en un estribillo o cabeza glosado por una o varias estrofas, a lo largo de las cuales se repetía, cuando menos, una de las rimas de la cabeza. Los decires carecían de estribillo, y sus estrofas no tenían entre sí más elemento común que la identidad de estructura. La distinta finalidad de una y otra clase de poemas imponía diferencias estilísticas bien perceptibles en Santillana: sus canciones procuran dar expresión al sentimiento en la forma más adecuada para que música y palabra se compenetren; su cualidad esencial es la gracia sencilla, y su recurso, las reiteraciones de suave, pero penetrante efecto. En cambio los decires, donde la palabra ha de valerse por sí sola, ponen en juego cuanto ella puede aportar como elemento sonoro, conceptual e imaginativo, y como depositaria de una tradición culta: en los decires se condensan las aspiraciones de nuestro autor a un contenido y forma sabios.

I. LOS POEMAS

Los decires narrativos, en su mayoría alegóricos, parecen haber entrado en nuestra literatura siguiendo el ejemplo de los *dits* franceses del siglo XIV [2]; pero desde su misma introducción, desde Micer Francisco Imperial, la influencia francesa, generalmente difusa, alterna con la de Dante y sus imitadores italianos, que a veces la eclipsa y a veces alcanza sólo a elementos exteriores. Los dos casos se dan en los decires narrativos de Santillana, la más brillante representación del género en España. Casi todos parecen corresponder a la primera mitad de la carrera literaria de su autor. Los fechados por los sucesos a que se refieren son el *Planto de la reyna Margarida,* que falleció en 1430 [3]; la *Defunsión de don Enrique de Villena,* muerto en diciembre de 1434, y la *Comedieta de Ponça,* que, según veremos, hubo de ser escrita a principios de 1436 [4]. La *Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi* y el *Infierno de los enamorados* denuncian lectura reciente de la *Eneida* y la *Divina Comedia,* traducidas por Villena entre 1427 y 1428 [5]; diez años después el panegírico de Mosén Jordi era imitado y superado por la *Coronación* que Juan de Mena componía en honor del señor de la Vega. La *Visión* responde a un arte más sencillo que el del *Planto,* y es probablemente anterior. El

Triunphete de Amor tiene con la *Coronación de Mossén Jordi* semejanzas que invitan a situarlo en la misma época. Y, por último, el *Sueño* es premisa necesaria para el *Infierno* [6]. Dadas, pues, las fechas conocidas de unos poemas y los caracteres internos de los otros, no es aventurado situarlos todos en época anterior a 1437. Sólo la *Canonización de San Vicente Ferrer* exige una fecha tardía (1455), como las otras composiciones religiosas del Marqués; pero ahora me ocuparé únicamente de los decires profanos.

Decires narrativos menores.

Los tres de Santillana que ofrecen rasgos más primitivos son los que empiezan *En mirando una ribera* [7] y *Por un valle deleytoso,* así como la *Querella de amor.* Se aproximan a la *cantiga* de los poetas gallego-castellanos por su brevedad y por la mezcla de motivos líricos [8]; el enlace con la poesía anterior se patentiza además en la *Querella* con fragmentos de canciones compuestas por trovadores del siglo XIV. La alegoría se reduce en la *Querella* a una metafórica herida y muerte de amor; en los otros dos decires no existe.

Las dimensiones de *En mirando una ribera* son las de una canción; pero carece de estribillo inicial y usa la estrofa propia de los decires, esto es, la octava con sus dos mitades ligadas por la rima. Hay acción, pero extremadamente simple: a orillas de un río aparecen un caballero ataviado a la flamenca y una dama vestida a la alemana; el corazón del poeta, temeroso no sabemos por qué, se tranquiliza oyendo a la extranjera una canción de amor gozoso:

Bien devo loar Amor,
pues toda vía
quiso tornar mi tristor
en alegría.

Es muy probable que la procedencia e indumentaria de los dos personajes respondan a un recuerdo de mocedad: cuando Íñigo López estaba en la corte aragonesa, el emperador Segismundo envió embajadores al rey Don Fernando, y después vino en persona a visitarle [9]. De todos modos hay reminiscencias literarias seguras: característicos de Francisco Imperial son los relatos inconclusos de encuentros con mujeres peregrinas: recordemos la bellísima Estrella Diana, las vengativas doncellas flecheras, la princesa esclava doña Angelina de Grecia, la cazadora francesa en inexplicada actitud reverente [10]. El poema de Santillana logra también efectos de extrañeza, y adquiere sentido con la cuarteta final [11], tomada de una canción de don Juan Enríquez [12]: la pompa de largos ropajes y sedas era sólo ostentoso marco para el cantarcillo. Pero el sentido es impreciso y el poeta se guarda muy bien de robarle su vaguedad: no nos dice la causa del "pavor que avía" antes de oír la canción, ni por qué la entona la dama. La escena emerge sobre un fondo de sorpresa y se desvanece en un ambiente de misterio.

Poco más extenso es el decir "Por un valle deleytoso", dado a conocer por Menéndez Pidal [13]. Don Íñigo, traicionado por una señora, se encuentra con un cuco y se le ofrece como servidor. Diálogos entre el poeta y un ave, generalmente présaga, habían aparecido en Villasandino, Garcí Ferrández de Gerena y Fernán Pérez de Guzmán, que había añadido notas de delicada sensibilidad ante la naturaleza [14]. No las hay en el decir de Santillana, que en cambio cultiva la ironía adecuada a la situación y al significado del "uxel" o pájaro interlocutor.

La "Querella de Amor".

La *Querella de amor* enhebra siete fragmentos de canción lírica en el hilo de un relato dialogado. Reposando al amanecer, el poeta oye las quejas de un enamorado simbólicamente herido por una flecha; le pregunta la causa de su dolor y trata de consolarle. Las respuestas van seguidas por coplas y estribillos de trovadores gallego-castellanos. Muere el herido, y su caso es presentado como ejemplo para escarmiento de enamorados.

El tema de un lamento de amor oído en el silencio de la noche al pasear por un bosque solitario o durante el duermevela, contaba con tradición en la poesía francesa [15]. Santillana la conoció, al menos en parte, y tal vez descubriera gracias a los precedentes franceses la capacidad literaria de la situación con que se inicia la *Querella;* pero nada más les debe: en ninguno aparece la herida simbólica ni la muerte del protagonista; en ninguno se insertan fragmentos líricos; y en ninguno hay la auténtica poesía de la *Querella* [16]. Con tensión poética mantenida sin desmayos, Santillana sintetizó la actitud del enamorado mártir que se deja morir abrazado a su dolor. Es corriente reconocer a Macías en el vulnerado protagonista y apoyar la identidad en el hecho de que, según el Marqués, dos de los fragmentos líricos intercalados pertenecen al trovador gallego. Ahora bien, don Íñigo atribuía otros a Alfonso González de Castro, al Arcediano de Toro y a Pero González de Mendoza [17]: si el personaje de la *Querella* fuese Macías, no aparecerían en sus labios canciones de otros poetas. No es probable que esté representada su persona misma, sino el espíritu cuyo ideal encarnó [18]: al simbolismo de la figura corresponde el carácter antológico de los versos que canta. Pero la leyenda y la obra de Macías, que tan hondo atractivo tuvieron para el joven

íñigo López, fijaron el tono y configuración argumental del poema: la flecha alegórica que arranca la vida al lastimado amador recuerda la lanza, alegórica también, de Macías:

Aquesta lança syn falla
¡ay coytado!
non me la dieron del muro
nin la prise yo en vatalla
¡mal pecado!

La estructura formal de la *Querella* responde a lo que desde Milá y Fontanals se viene llamando "poema colectivo": un contexto lírico o un relato que ensamblan citas de diversos autores. Las producciones de este género abundan en la poesía provenzal y catalana [19]. Don íñigo menciona la *Pasión de Amor* de su amigo Jordi de Sant Jordi, que en ella "copiló muchas buenas canciones antiguas"; en efecto, el poema del valenciano es un mosaico donde tienen representación numerosos trovadores provenzales y catalanes, y donde el autor inserta fragmentos de otras composiciones propias [20]. Lo difícil de conseguir era que una obra así lograse unidad y emoción suficientes para superar el mero artificio. Por ejemplo, mosén Jordi se pierde en gélidas alegorías, de las que se despegan los versos intercalados, sin lograr caldearlas. El acierto de Santillana en la *Querella* consistió, por el contrario, en empastar su propia voz con las de sus predecesores, fundiéndolas todas en una lamentación armónica. Relato, diálogo y canciones mantienen la misma nota doliente:

... al tiempo que reposava
de mis trabajos e pena
oí triste cantilena...

Cantilena que se extingue en el imperceptible balbuceo de un lento agonizar:

Su cantar ya non sonava
segund antes, nin se oía,
mas manifiesto se vía
que la muerte lo aquexava...

La "Visión".

Con la *Visión* entramos en un mundo estético diferente. Aunque de escasa longitud (108 versos), presenta ya muchos caracteres del arte de Santillana en sus poemas extensos. No contiene elementos líricos independientes. La ficción alegórica, limitada en la *Querella* a la herida de amor, constituye aquí una trama sencilla aún, pero completa: al atardecer, el poeta encuentra junto a una fuente a tres damas que dan muestras de amargo dolor. Son Firmeza, Lealtad y Castidad, que lloran porque no encuentran cobijo en España. Tras compartir su llanto, él las consuela encaminándolas hacia la señora a quien ama, albergue de toda excelencia; y cuando la han encontrado, insinúa discretamente:

De aquel que solo dexaron
en su pena congoxosa,
non sabe dezir la prosa
si ge lo recomendaron.

Se ha dicho que la lamentación de las tres virtudes tiene como antecedente la canción dantesca "Tre donne intorno al cor mi son venute" [21]. Santillana hubo de conocerla, pues figura en dos códices que pertenecieron a su biblioteca [22]. Ahora bien, entre su poema y el de Dante hay vaga semejanza temática, pero las diferencias

son muy hondas: en el corazón del florentino dialogan con el Amor la Rectitud, la Largueza y la Templanza; el carácter de la *canzone* es político y en ella se expresan el dolor del desterrado y sus esperanzas de una próxima restauración de la justicia en Italia. Nada de esto hay en la *Visión,* linda muestra de superficial galantería [23]. Lo que más sabría a imprecisa influencia dantesca no guarda relación con "Tre donne": sería la extrema idealización de la dama, que nos recuerda la metafísica amorosa del *dolce stil nuovo:*

A la qual señora mía
las virtudes cardinales
son sirvientes espeçiales
e le fazen compañía;
la moral philosophía
jamás non se parte della,
con otra gentil donçella
que se llama Fidalguía.

Con menor fundamento se han señalado también como inspiradoras de la *Visión* obras de Chartier, Villasandino y otros, por el mero hecho de aparecer en ellas personajes femeninos en duelo, alegóricos o no [24]. Más probable es el recuerdo de un poema en que Imperial se presenta escuchando la disputa que por la primacía sostienen "Castidat-en-mançebía", "Omildat-en-buenandança", "Paçiençia-en-tribulación" y "Lealtat-en-proveza" [25]. Santillana aprovechó el lugar común en que se basaba la ficción alegórica de todas estas obras, y tomó, consciente o inconscientemente, rasgos particulares de algunas: el desamparo de las virtudes parece arrancar de la canción de Dante, y el color simbólico de los vestidos, del decir de Imperial, donde los trajes de Castidat y Lealtat son blanco y azul, como en la *Visión* [26]. Pero ensambló todo, con plena libertad, en un conjunto suyo, acomodado a sus propósitos.

Esta es la razón de que las virtudes personificadas por él no coincidan con las de los demás autores —el más cercano, Imperial, sólo tiene dos comunes con la *Visión*—; y también de que el poema desemboque en un elogio de la amada, a diferencia de los otros.

La *Visión* está adornada con abundantes galas retóricas. Perífrasis y comparaciones hablan constantemente de dioses y héroes grecolatinos. La historia y la mitología clásicas adquieren valor de ejemplaridad. Sin embargo, las formas de vida y cultura que determinan el carácter del poema son esencialmente medievales. *Prosa* lo llama su autor, con el mismo término que había usado Berceo. Otro pasaje descubre familiaridad con los procedimientos de exégesis practicados en los siglos medios:

> ... la donna más virtuosa
> que *por texto nin por glosa*
> cuentan, de las que loaron.

La *Visión* refleja, acaso por primera vez en la obra de Santillana, la distensión entre los modos de vivir y poetizar en que el autor está afincado y aquellos otros que apetece. Pero no es éste su único interés: tiene señoril distinción y sus versos corren con graciosa fluidez.

El "Planto de la Reina Margarida".

Iguales cualidades lucen en el *Planto de la Reina Margarida,* obra que reune los caracteres del lamento fúnebre con los del decir amatorio. La fusión de unos y otros era cosa obligada tratándose de una señora que dejaba al morir una estela de novelesco atractivo. Margarita de Prades, casada en 1409 con el rey don Martín el Humano y viuda a los pocos meses, quedó apartada de la política

con el compromiso de Caspe y la entronización de Fernando I. Su segundo matrimonio, largamente mantenido en secreto, y el virtuoso retiro de sus últimos años en la abadía de Bonrepós, dan relieve a su biografía. Los contemporáneos debieron ver en su "gentil figura" la encarnación del ideal femenino cantado en la poesía cortés; así la celebraron Arnau March y Jordi de Sant Jordi, que le dedicó poemas de encendido amor, según ha demostrado Martín de Riquer [27]. Íñigo López, que sin duda la había conocido en Aragón, debió escribir el *Planto* en 1430, año en que falleció doña Margarita. Y a la vez que le tributaba su homenaje, aprovechó la ocasión para halagar a su propia dama.

La construcción alegórica del *Planto* es más compleja que la de la *Visión:* cerrada ya la noche, se ilumina la cámara donde duerme el poeta y aparece llorando Venus, que llama a todos los enamorados para que participen en su dolor. Al oír que la muerte ha arrebatado a "la mejor de las mejores", el poeta se sobresalta, pues tal calificación sólo conviene a su dama o a la reina Margarida. La diosa le hace saber a quién se refería, y repite su llamada. Como al toque de la trompeta que anunciará el juicio final, así acuden los espíritus de los amadores muertos, en nutridas compañías de la más varia procedencia: el lamento funeral es más solemne que las exequias de Héctor. Al amanecer se disipan las figuras. El poeta invita a los reyes para que se sumen al llanto.

Elemento alegórico no usado en los decires de Santillana que hasta ahora hemos visto, es la enumeración de los súbditos congregados por Venus. Pensaríamos en los *Trionfi,* y acaso se trate de una primera imitación, hecha con un conocimiento imperfecto de la obra italiana. Don Íñigo imagina la llorosa comitiva como un allegamiento de huestes; así los troyanos se presentan con banderas

abatidas, "roçegadas". Le importa mostrar una abigarrada aglomeración de pueblos, y agrupar nombres de héroes antiguos, aunque no cuenten con títulos para figurar en un desfile de amantes famosos:

> Allí fueron los de Ymonia
> e Layo con los thebanos
> Marçelo con los romanos
> e gentes de Maçedonia;
> e fueron cartagineses,
> los turcos e los rhodeses,
> e Membroth de Babilonia.

Los procedimientos estilísticos son los mismos que en la *Visión,* aunque empleados aquí más insistentemente, casi de modo sistemático: perífrasis mitológicas y comparaciones con leyendas e historias grecorromanas, intensificación del latinismo. El señor de Buitrago aprovecha sus lecturas, entre ellas la de Ovidio [28]. Se advierte el afán por elevar el tono de la lamentación para hacerla digna de la reina llorada y de los soberanos a quienes va dirigida. El *Planto* revela ya claramente los esfuerzos de Santillana para crearse un lenguaje poético rico, sonoro y prestigioso.

La "Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi."

En la *Coronación de Mossén Jordi* los temas amatorios están engastados en un panegírico. No sabemos con qué ocasión se escribió: desde luego, no parece que fuese a la muerte del poeta valenciano, pues falta por completo la nota elegíaca. De todos modos hubo de componerse hacia 1430, a juzgar por sus semejanzas con el *Planto de la reina Margarida,* que data de esa fecha, y con el *Triunphete* y el *Infierno de los enamorados,* que no deben ser

muy posteriores. Como todas estas obras, la *Coronación* es un decir alegórico en que se narra un supuesto sueño del poeta: en una pradera llena de flores aparece, sobre un elefante, la diosa Venus, rodeada de doncellas cazadoras. Una vez que se ha asentado en un trono de piedras preciosas, se le acercan tres varones que acompañan a un caballero de habla extranjera: son Homero, Virgilio y Lucano, quienes impetran para Jordi de Sant Jordi, su patrocinado, la corona de laurel que ha ganado con sus poesías. La diosa accede, y la imposición se hace con la mayor solemnidad.

Supone razonablemente Post [29] que en la concepción del poema intervinieron ciertos recuerdos personales y literarios. Íñigo López había presenciado las ceremonias y fiestas que tuvieron lugar al ser proclamado rey de Aragón Fernando I; entre ellas una representación donde cuatro virtudes en figura de vírgenes tributaban elogios al nuevo monarca [30]. Sin duda, tenía noticia de que el rey Roberto había ceñido a Petrarca la corona de laurel en 1341 [31]; y acaso hubiera leído la *Amorosa Visione* de Boccaccio, donde la Filosofía otorga el mismo honor a Dante. Según Post, los cantos IV y V del poema italiano sirvieron a Santillana para trazar el cuadro general del suyo. Pero, de ser así, introdujo importantes modificaciones: en Boccaccio la escena está concebida como una de las pinturas que adornan la sala de la Gloria mundana, mientras que don Íñigo no sueña con figuras pintadas, sino con seres vivientes; en vez de la Filosofía, acompañada por las siete artes liberales, es Venus quien preside la coronación de mosén Jordi, poeta del amor, rodeada de hermosas cazadoras; y finalmente, en la *Amorosa Visione* gran número de sabios y escritores se agrupan en actitud pasiva, a derecha e izquierda de la Filosofía, mientras en la *Coronación* sólo aparecen tres e intervienen activamente,

pues solicitan el premio para mosén Jordi. Igual que en la *Visión,* Santillana toma el lugar común y lo transforma con absoluta libertad.

En la *Coronación* hay referencias expresas a la *Divina Comedia* y a la *Eneida*[32], y se recuerdan pasajes de ambas obras. El canto IX del *Purgatorio* sugirió la descripción mitológica del amanecer:

> La fermosa compañera
> de Tithón se demostrava,
> e las sus fustas bogava
> contra la nuestra rivera...
> ... E la nocturna escureça,
> como vencida, fuía,
> e sus péñolas cogía
> aunque sintiesse graveça...

Pero la deuda con Dante se limita aquí al tema general y a dos extremos concretos: la perífrasis con que se designa a la Aurora ("la concubina di Titone") y, resumida, la metáfora de las alas de la noche. Santillana desaprovecha imágenes visuales de su modelo ("già s'imbiancava al balco d'orïente"; "di gemme la sua fronte era lucente") ; añade, en cambio, la de la navegación en fustas, que parece recrear el tradicional surgir de la Aurora desde el océano[33]. La descripción de las cazadoras recuerda, como el poeta mismo dice, la de Venus en el canto I de la *Eneida.* Ahora bien, la belleza de la diosa es "materia de dictadores", es decir, de poetas, conforme al uso medieval que llamaba a la poesía "arte de dictar" y "dictado" al poema. La escena toda responde al tipo de los tribunales de amor, tan frecuentes en la literatura de la Edad Media, sobre todo en la francesa; y el vergel circundado por un profundo río hace pensar en el *Roman de la Rose* y en Imperial más que en los bosques de Cartago o en los Campos Elíseos.

Tejida de tópicos librescos y con fuerte latinismo en el lenguaje, la *Coronación* no pierde por eso el encanto de la facilidad: los versos fluyen con soltura, y la riente gracia de Venus parece trasfundida en muchos de ellos. Fué el primer modelo de panegírico en la poesía de Castilla y no tuvo par hasta que otro poeta, Juan de Mena, celebró a Santillana siguiendo sus propias huellas.

El "Triunphete de Amor".

Antes de analizar el *Triunpete de Amor* conviene examinar qué relación guarda con el *Sueño* y con el *Infierno de los enamorados*. Post[34] sostiene que los tres poemas constituyen una trilogía donde se representan distintas vicisitudes de la pasión: en el *Sueño,* la derrota, prisión y herida del amante por Cupido y Venus; en el *Triunphete,* la glorificación de los vencedores, y una nueva herida causada por la dama; en el *Infierno,* la liberación, ante la vista de los dolores acarreados por el amor. A juicio de Post su teoría está corroborada por la presencia de Diana en las tres obras: en el *Sueño,* como defensora del poeta; en el *Infierno,* salvándolo por medio de Hipólito, favorito suyo; y en el *Triunphete,* si bien no interviene la casta divinidad, el poeta la nombra en los versos iniciales, que sólo tienen sentido —sigue diciendo Post— como referencia al *Sueño* y como protesta de querer mantenerse fiel a su protectora:

Siguiendo el plaziente estilo
a la grand deessa Diana,
passada o çerca del filo
la hora meridiana,
vi lo que persona humana
tengo que jamás non vió...

Pero tal interpretación del pasaje es errónea: *estilo* vale aquí 'práctica, ejercicio o costumbre' [35] y el ejercicio grato a Diana es la caza. Lo que el poeta dice con una perífrasis es, sencillamente, que estaba cazando cuando presenció el desfile triunfal. No existe, por lo tanto, el pretendido nexo con el *Sueño*. Por otra parte, si los poemas formasen trilogía, no habría justificación para que la herida del amante se repitiera en el *Triumphete*, cuando ya había quedado herido y preso al final del *Sueño*. Menos aún se explicaría la falta de alusiones a este cautiverio en el *Triunphete*, que teóricamente representaría un momento posterior [36].

Además el *Triunphete* (164 versos) es mucho más breve que el *Sueño* (588) y el *Infierno* (548). En él la intervención de la retórica no alcanza la intensidad que en los poemas alegóricos largos. Todo hace pensar que se escribió antes y que no fué tenido en cuenta durante la composición de los otros dos.

* * *

En el *Triunphete de Amor* el poeta, "segudando los venados" en un ardoroso mediodía, se interna en una floresta y encuentra cerca de una fuente a dos pajes ricamente vestidos de carmesí, con simbólicas bordaduras de llamas y aljabas. Los pajes le anuncian el próximo paso de Cupido y Venus con todos sus servidores, e inmediatamente llega el cortejo. Preceden al dios varones célebres de la historia y fábulas antiguas, de la Biblia y de la cristiandad; siguen a la diosa sus "ancillas sofraganas", heroínas mitológicas todas, menos una dama que, por mandato de Venus, hiere al poeta con flecha envenenada. Al perder el sentido, se desvanece la visión,

e tornose mi alegría
en tristura infortunada.

El título de *Triunphete,* en diminutivo, prueba que el autor se percató de las diferencias que hay entre su poema y el que le sirvió de modelo, los *Trionfi* de Petrarca. Los *Trionfi* pretendían mostrar la sucesión de ilusiones y desengaños que jalonan la vida del hombre hasta que se refugia en la esperanza de la eternidad. De este conjunto, Santillana sólo se interesó por el triunfo del Amor, que, aislado, pierde todo alcance filosófico. Por otro lado, mientras Petrarca dedica gran parte del canto II al análisis introspectivo de la pasión, nuestro poeta se limita a decir:

Non puede ser numerada
mi cuyta desde aquel día
que vi la señora mía
contra mí desmesurada.

El *Triunphete* toma de Petrarca el plan general: desfile de enamorados célebres en torno al dios —aquí en torno a Venus también—, y vencimiento del poeta. Apetencias cultas incrementan el latinismo en el léxico y en la sintaxis; la intensificación es notable en comparación con la *Querella,* la *Visión* e incluso el *Planto de la reina Margarida,* de aspiraciones cultistas muy acentudas ya. Pero ni las series de nombres clásicos ni el prurito latinizante quitan a la obra su fuerte sabor medieval; sobre todo en el comienzo —la caza, el encuentro y conversación con los pajes—, tan ajustado a los hábitos del ambiente señorial. Cuestión aparte es la de que esos hábitos estuviesen más o menos afrancesados [37].

A la tradición literaria peninsular debe Santillana un rasgo en que se aleja de Petrarca: en los *Trionfi* el poeta es apresado por una "giovinetta" "pura assai più che

candida colomba"; hay un buscado contraste entre la ligereza con que lo cautiva y las amarguras que la pasión insatisfecha causa en el prisionero:

So di che poco canape s'allaccia
Un'anima gentil...

Pero Santillana, que había eliminado la descripción de los daños de amor, necesitaba, como compensación, un elemento patético si no quería reducir el poema a una superficial fantasmagoría. Para evitarlo acudió al convencional dramatismo de la flecha y la herida simbólicas; y sustituyó la inocente muchacha de Petrarca por una dama cruel que dispara su arco tan fieramente como las que aparecen en los decires de Francisco Imperial [38]. Hay estrechas coincidencias con uno de ellos; el genovés había escrito:

Enbraçó el arco muy maestrad[a] ...
... e sin fazer nengún otro yerro,
firióme sin duelo la despïadada;
e *la flecha* era tan *enfeccionada*
con yerva d'amor, que luego mortal
caí en el prado... [39].

Y Santillana:

... *embraçó un arco* espantable
e *firióme* tan sin duelo
que luego *caý* en el suelo
de ferida irreparable,
asý ferido de muerte
de *la flecha enfecçionada,*
de golpe terrible e fuerte,
que de mi non sope nada...

El *Triunphete* muestra una vez más la continuidad con la poesía castellana previa. Al mismo tiempo revela que el autor no había tomado aún de Petrarca sino lo más

exterior, la ficción alegórica; pero ni trató de imitarle en la amplitud de su concepción filosófica, ni se había dejado penetrar todavía por lo más moderno y contradictorio del espíritu petrarquesco [40].

El "Sueño".

El *Sueño* y el *Infierno de los enamorados* representan la culminación del decir narrativo amatorio en Santillana. En esta variedad del género, son sus creaciones de más empeño. Son obras gemelas y complementarias. Sus dimensiones, muy semejantes, triplican sobradamente las del *Triunphete* y casi las de la *Coronación,* los más extensos de los otros decires. Ofrecen entre sí la relación de sentido que enlaza el daño con el remedio, o el aserto con la réplica. Los unen además la común intervención de Diana y la importancia del papel conferido a la Fortuna: en el *Sueño* la voluble administradora de los bienes mundanos dispone que Amor y su mesnada venzan, hieran y cautiven al poeta; y en el *Infierno* arrebata a éste para mostrarle los tormentos reservados a quienes se guían por Venus. Al final del *Infierno* hay una alusión evidente a la prisión con que termina el *Sueño:*

de tal guysa fuy robado
que non sope de mí parte,
nin por quál razón nin arte
me vi, de preso, librado.

El *Sueño* es la más extensa narración amatoria de Santillana y la más rica en motivos. Empieza con un exordio de tono solemne, retóricamente apoyado en anáforas:

Oyan, oyan los mortales,
oyan e prendan espanto...

Y tras una invocación a Marte [41], se suceden invenciones alegóricas diversas. El poeta sueña tañer el arpa en un plácido vergel cuando repentinamente se turban los vientos, el vergel se tranforma en sombrío albergue de áspides y el arpa se convierte en serpiente que le muerde en el costado izquierdo. Despierta sobresaltado y se entera de que el Amor prepara contra él sus huestes. El corazón y el seso disputan sobre la fe que merecen los sueños présagos, y el poeta huye "por selvas inusitadas". Al octavo día se encuentra con un anciano que viste "a manera de çiente": es Tiresias, el adivino de Tebas, quien le aconseja usar del libre albedrío y solicitar el auxilio de Diana, Tras larga búsqueda, el fugitivo encuentra a la diosa rodeada de sus ninfas y obtiene su ayuda. El ejército de la Castidad se enfrenta con el del Amor, que lo desbarata. El poeta, malherido, cae en poder de Cupido y Venus, y es entregado al Pensamiento,

> del qual soy apresionado
> en gravíssimas cadenas,
> do padezco tales penas
> que ya non vivo, cuytado.

El tejido de invenciones lo es también de recuerdos literarios. Buena parte del comienzo está construída con elementos procedentes de *La Fiammetta* de Boccaccio. La heroína, como el poeta del *Sueño,* ha vivido feliz hasta que la Fortuna resuelve infundirle la pasión que causará su desdicha; pero los dioses no quieren que esté desprevenida, y le anuncian los males venideros en un sueño muy semejante al que describe nuestro autor [42]. En el poema de don íñigo los presagios de *La Fiammetta* se combinan con reminiscencias de la *Farsalia,* muy libremente elaboradas. Vale la pena de que nos detengamos en ellas para ver cómo se aprovechan las fuentes latinas y qué sentido

tiene la imitación clásica en esta obra, muy cercana ya a la plenitud creadora del Marqués.

Uno de los pasajes recordados enumera los anuncios de ruina que se ciernen sobre Roma a la llegada de César (I, 572-581):

> Ingens urbem cingebat Erinys
> excutiens pronam flagranti vertice pinum
> stridentisque comas, Thebanam qualis Agauen
> impulit aut saeui contorsit tela Lycurgi
> Eumenis, aut qualem iussu Iunonis iniquae
> horruit Alcides, uiso iam Dite, Megeram.
> Insonuere tubae, et quanto clamore cohortes
> miscentur, tantum nox atra silentibus auris
> edidit. E medio uisi consurgere Campo
> tristia Sullani cecinere oracula manes.

Santillana no incorpora todo el pasaje, ni siquiera lo sigue de cerca: toma unos cuantos elementos y los mezcla con otros de su propia cosecha. Hace intervenir a las tres Furias, tanto la que Lucano imaginaba envolviendo la aterrada ciudad, como las que mencionaba sólo en comparaciones; les atribuye el canto que en la *Farsalia* entonaban los manes de Sila; y cambia las imprecisas trompetas del cordobés por el instrumento mítico que simboliza el mugir de las olas:

> ... que las tres Furias cantaron,
> e la trompa de Tritón,
> e con tan triste canción
> el mi sueño quebrantaron.

Viene a continuación una perífrasis que nos lleva al canto II de Lucano (versos 235 y sigs.) [43] con el único fin de lucir recientes lecturas:

En el mi lecho yazía
una noche a la sazón
que Bruto al Sabio Catón
demandó cómo faría.

Y luego un nuevo circunloquio nos retrotrae a los augurios que pesan sobre Roma, fijándose ahora en los influjos estelares (I, 655-660) :

Si saeuum radiis Nemaeum, Phoebe, Leonem
nunc premeres, toto fluerent incendia mundo,
succensusque tuis flagrasset curribus aether.
Hi cessant ignes. Tu, qui flagrante minacem
Scorpion incendis cauda chelasque peruris.
quid tantum, Gradiue, paras?

Don Íñigo, en su adaptación, toma los nombres de las constelaciones y la idea del paso de Apolo por Leo; pero no le atribuye, al menos de modo explícito, ninguna acción sobre la tierra, sino que lo utiliza como simple indicación de circunstancia temporal. Dos redacciones distintas muestran lo trabajoso que era para el señor castellano entender la "gentil poesía" de "el Anneo": en la versión primera identifica a Febo con Gradivo, sobrenombre de Marte; y así incurre en la incongruencia de presentar al sol caminando hacia Leo para pasar a Escorpio, como si estos dos signos del zodíaco fueran consecutivos:

El adverso del Phitón
por lo más alto del çielo
veía fazer su vuelo
con intensa operaçión;
e yva contra el León
su luçífera corona,
discurriendo por la zona
por passar al Escorpión.

Una segunda redacción, la preferida por García de Diego, corrige el yerro de los últimos cuatro versos:

> acatando en Escorpión
> su lucífera corona,
> discurriendo por la zona
> a la parte de aquilón.

El poeta se pone a cubierto de censuras. Pero aun así, una inexactitud en materia astronómica no parece haber sido para él cuestión de mayor cuantía. Lo que le importaba sobre todo era pintar al astro-dios caminando por el cielo, reforzar el elemento mitológico con la perífrasis "el adverso del Phitón", y añadir la imagen de la corona luminosa, de gran efecto visual, con el sonoro latinismo "luçífera" bien destacado. Este valor puramente decorativo es el que tiene en el *Sueño* y en otros poemas de Santillana la imitación de los clásicos. Por eso es incompleta y externa, sin alcanzar a lo esencial del conjunto: algo así como las hojas de acanto grecorromanas deformadas en los capiteles de un edificio gótico. Ya es significativo que los augurios del desastre, que en Lucano amenazan a todo un pueblo espantado, sirvan a Santillana para hiperbolizar una derrota de amores. La penetración clásica profunda le había de llegar por otro camino, el de la inquietud medieval por la acción de la Fortuna y de los hados; inquietud que precisamente empieza a mostrarse en el *Sueño,* según veremos.

El análisis de las fuentes puede encaminarnos para encontrar el sentido de otro episodio, la intervención de Tiresias. Se ha afirmado que corresponde a la de Catón en el Purgatorio dantesco [44], sin que con esto quede muy justificada la presencia del tebano. Post [45] cree que, como la descripción del vergel, no tiene más finalidad que la

puramente ornamental, y que su encuentro con el poeta en un paraje hosco y solitario recuerda el de Boccaccio con el espíritu en el *Laberinto d'amore*. Ahora bien, esta reminiscencia debió despertar en Santillana la de una imitación del *Laberinto* conocida sin duda por él en los años mozos pasados en tierras de lengua catalana: *Lo Somni* de Bernat Metge, donde Tiresias alecciona al barcelonés sobre los vicios de las mujeres y la vanidad del amor. Don Íñigo, fiel a la doctrina y actitud vital corteses, no podía acoger en su poema las invectivas antifeministas de Boccaccio y Metge; por eso redujo el papel de Tiresias al de intérprete de sueños, impuesto por la leyenda griega, y al de consejero contra el amor, que convenía al fin didáctico de la obra.

La batalla final que las fuerzas de la Castidad sostienen contra las de Venus y Cupido se asemeja a las luchas alegóricas que hay en el *Roman de la Rose* y en el *Triumphus pudicitiae* [46]. Santillana, que conocía tanto el poema francés como el de Petrarca, pudo muy bien acordarse de ellos, así como de una descripción española de contienda parecida: la cantiga de Macías o Alfonso González de Castro *Con tan alto poderío*, tenida en cuenta por nuestro autor para la canción *¿Quién será que se detenga?* [47]. De todos modos se trata de un parecido general, no de imitación ceñida. A lo largo del poema surgen, pasajeramente, referencias a otras obras [48].

Se ha dicho que el *Sueño* es la más enteramente gálica entre las composiciones de Santillana [49], a pesar de los extensos pasajes inspirados en Boccaccio y Lucano y a pesar de que la deuda —si es que la hay— con la literatura francesa se limita al combate alegórico, donde pudo también influir Petrarca. Lo que sucede es que en este poema, como en otros de don Íñigo, lo francés se manifiesta,

más que en imitación literaria, en gustos, modas y ambiente. Además, el *Sueño* ha tomado lo menos moderno de sus fuentes italianas y conserva fuerte carácter medieval, que nos sabe más a francés por la usual identificación exclusivista de lo italiano con el pleno Renacimiento; pero no debemos olvidar que el espíritu de la Edad Media está muy vivo aún en los grandes toscanos del siglo XIV.

El *Sueño* es una sucesión de elementos heterogéneos ligados por una finalidad que les da sentido: cada uno de ellos tiene su razón de ser en la relación que guarda con la tesis del poema, a saber, la inutilidad de oponerse a los asaltos del amor. Pero esos elementos son demasiado dispares, y el poeta no vence la tentación de desarrollar cada motivo que toca, deteniéndose por igual en lo esencial y en lo episódico. El resultado es que la atención del lector se dispersa ante el continuo cambio de escenarios y temas, y la obra no llega a poseer aspecto unitario. Pero dentro de esta secuencia laxa hay bellezas parciales indudables. La sensibilidad poética de Menéndez Pelayo destacó acertadamente la descripción del vergel y la de la cacería de Diana, que tiene el encanto anacrónico de los pintores italianos primitivos:

Vi fermosa montería
de vírgenes que caçavan
e los alpes atronavan
con la su grand voçería...
De cándidas vestiduras
eran todas arreadas,
en arminios aforradas
con fermosas bordaduras;
charpas e ricas çinturas
sotiles e bien obradas;
de gruessas perlas ornadas
las ruvias cabelladuras.

E vi más que navegavan
otras donçellas en barcos
por la ribera, e con arcos
maestramente lançavan
a las bestias, que forçavan
las paradas e fuían...

El tránsito de la visión medieval del mundo a la humanística no se ve sólo en estas deliciosas ninfas que cazan vestidas de armiño y ricamente enjoyadas; se muestra, como en Petrarca y Boccaccio, en la preocupación por la libertad y el destino humanos. Todo el poema respira fatalismo: sueños y augurios se cumplen sin posible escape. En vano dirá Tiresias que

maguer que seamos
governados de Fortuna,
quédanos tan sólo una
raçón en que proveamos;
de la qual si bien usamos,
anula su poderío:
éste es libre alvedrío,
por donde nos governamos.

La lección estoica resulta infructuosa: a pesar de sus esfuerzos, el poeta es herido y cautivado. No hay resistencia válida ante el empuje de una pasión ordenada por las fuerzas que rigen la suerte de los hombres.

El "Infierno de los enamorados".

El *Infierno de los enamorados* es la antítesis del *Sueño:* considerando los daños acarreados por el amor, puede nacer el deseo de abandonarlo y libertarse. Cabía entender tales daños como el dolor que en la vida terrena padecen quienes se entregan al apetito; o bien —dentro de una ideo-

logía misógina— el envilecimiento del que se somete al capricho de las mujeres; o, por último, la expiación de la culpa carnal por las almas condenadas, después de la muerte. De estos tres aspectos, Santillana poetizó el primero en sus obras líricas y en la *Querella;* y rechazó el segundo porque, según se ha dicho a propósito del *Sueño,* la denigración de las mujeres, grata a Boccaccio, a Metge o al Arcipreste de Talavera, no convenía al código social de un caballero. Por eso, con el modelo del *Inferno* dantesco, se mostró curado de amores por haber visto el padecimiento de los amantes precitos. Varios pasajes revelan, sin lugar a dudas, cuál es el propósito de la obra: cuando el poeta se declara resuelto a no dejar el servicio de su dama, Hipólito le responde:

... ¡Qué bien sería
que siguiéssedes mi vía
por ver en qué trabajades
e la gloria que esperades
en vuestra postremería!

A la puerta del "triste logar *eterno*" una inscripción, hermana del "lasciate ogni speranza", advierte gravemente:

El que por Venus se guía
entre a *penar su pecado.*

Y como D. Íñigo palidece de temor al leerla, Hipólito le tranquiliza así:

Non reçeledes
de passar, maguer veades
en las letras que leedes
extrañas contrariedades;
ca el título que mirades
al ánima se dirige;
tanto quel cuerpo la rige,
de sus penas non temades.

El *Infierno* de Santillana es, por lo tanto, un lugar de castigo para después de la muerte. El carácter ético-religioso de la ficción se desprende paladinamente de los pasajes citados y de algunos más [50]. Pero el autor, que confiesa estar incurso en el mismo pecado que Macías, no podía erigirse en juez severo: registra la condenación exigida por principios morales, pero la compensa con una compenetración cordial y una dignificación estética. Aunque la razón sentencie en contra, sigue vivo el ideal del trovador mártir.

La traza del poema es en casi todos sus puntos una sucesión de elementos procedentes de la *Divina Comedia:* extravío del narrador en una selva, donde se ve asaltado por un fiero vestiglo; encuentro con un guía providencial, Hipólito, que, para aleccionar al poeta, le muestra la mansión de los condenados. Esta es un "alcáçar bien murado", en torno al cual discurre un río flameante, así como la fuerte ciudad de Dite, en la *Commedia,* está rodeada por el lodo hirviente de la Estigia. Desfilan enamorados célebres, y el poeta conversa con una pareja de lastimados compatriotas: Macías y su dama ocupan el lugar de Paolo y Francesca. Tan estrecha dependencia va acompañada por numerosas imitaciones de detalle y abundantes recuerdos literales:

> Por quanto a dezir quál era
> el selvaje peligroso
> e recontar su manera
> es acto maravilloso...
>
> ... "¡O ánimas afanadas
> —yo les dixe— que en España
> nascistes, si non me engaña
> la fabla, o fuistes criadas! ..."

Otros muchos y muy ceñidos paralelos pueden verse

en los estudios de Sanvisenti, Seronde y Farinelli [51]. Con todo, ha habido en algún investigador decidido afán por regatear las deudas de Santillana con Dante y relacionar el *Infierno de los enamorados* con *Desiertos, Prisiones* u *Hospitales* alegóricos franceses. Versan estos poemas sobre el tormento que sufren en vida los amadores, o sobre el castigo dado a quienes desobedecen al amor, en especial los desleales y las *belles dames sans merci;* su sentido y finalidad son, pues, distintos u opuestos a los de Santillana [52]. Recientemente, Le Gentil ha reconocido las fundamentales divergencias que separan la obra de Íñigo López de las francesas más parecidas, juzgando arriesgado afirmar que las utilizara conscientemente. Sin embargo, se esfuerza por salvar un último resto de influjo francés atribuyendo a él la restricción del asunto a un infierno de amor, en lo que el poema castellano se aparta del de Dante [53]. Pero en esto Santillana obedecía al propósito de responder a su propio *Sueño,* centrado en un ineludible vencimiento por la pasión erótica. Si además tuvo en cuenta algún precedente ajeno, no es probable que fuese el de alegorías ultrapirenaicas con finalidad diversa o contraria a la suya, sino el de la abundante producción didáctica dirigida contra el amor, empezando por el *Laberinto* de Boccaccio [54]. En este respecto parece significativa la elección de Hipólito como guía y desengañador. En la tragedia de Séneca el hijo de Teseo prorrumpe en una invectiva antifeminista que, glosada por don Alonso de Cartagena, fué recogida por la literatura que en el siglo XV polemizaba sobre las virtudes y vicios de las mujeres [55]. El caso de Hipólito en el *Infierno* es idéntico al de Tiresias en el *Sueño:* las dos figuras legendarias llegan a Santillana como encarnizados enemigos de la mujer, y don Íñigo los transforma en consejeros que previenen contra el amor, suprimiendo las detracciones contrarias al sentir cortés.

El único influjo esencial es el de la *Commedia,* y la inevitable comparación con ella aplasta el poema de Santillana. ¡Qué borrosa aparece la figura de Macías puesta junto a la de Francesca! El desventurado trovador ni siquiera cuenta sus amores ni su muerte. Acaso este silencio obedezca a razones de índole social, ya que se trataba de un drama de honor relativamente reciente. Como quiera que fuese, el autor desaprovechó una preciosa oportunidad de infundir a su obra mayor calor humano y más intensa vibración emotiva. Con todo, si dejamos a un lado el abrumador parangón con Dante, hallaremos en el *Infierno* de Santillana pasajes tan bellos como la descripción de los deleites concedidos a Hipólito y otros mártires de la castidad [56]:

E Diana me depara
en todo tiempo venados
e fuentes con agua clara
en los valles apartados;
e arcos amaestrados
con que fago çiertos tiros;
e çentauros e satyros
que me enseñen los collados.

O la pintura del suplicio de los amantes:

E por el siniestro lado
cada qual era ferido
en el pecho, e muy llagado
de grand golpe dolorido,
por el qual fuego encendido
salía, que los quemava:
presumid quien tal passava
si deviera ser nascido.

La misma paráfrasis del "Nessun maggior dolore", aducida frecuentemente como ejemplo de imitación des-

vaída, es, en sí misma, muy hermosa. Sus versos exactos, pero de lento fluir, transparentan suavemente el abandono a una amargura infinita:

La mayor cuyta que aver
puede ningún amador
es membrarse del plazer
en el tiempo del dolor;
e ya sea que el ardor
del fuego nos atormenta,
mayor dolor nos augmenta
esta tristeza e langor.

Pero el valor del poema no consiste sólo en aciertos aislados. A diferencia del *Sueño,* el *Infierno* es una obra homogénea que mantiene siempre en un mismo clima sentimiento e imaginación: en las selvas temerosas todo se conjura para convencer al poeta de "que amor es desesperança"; la lobreguez del infierno se ilumina sólo con las llamas que salen del pecho de los condenados. En un escenario de irremediable y desolada tristeza se situaba, por primera vez en la literatura peninsular, una figuración que, referida por el autor al castigo eterno, era fácilmente aplicable para representar en general los padecimientos que el amor trae consigo. No es de extrañar que despertase larga serie de imitaciones y que éstas, en su mayoría, se desentendieran del fin moralizador [57]. La alegoría se convirtió así en un recurso más para describir las cuitas del amante.

En nuestros días debemos a Gerardo Diego [58] una honda y exquisita reelaboración de cuanto es verdadera poesía en la creación de Santillana:

Por las selvas del infierno
de los namorados, eh,
entre lirios y entre zarzas
que se retuercen de sed,

roto de espinas de fuego
y sin volver ni una vez
la soñadora cabeza,
va Macías el doncel...

Y la esencial antinomia que hay en Santillana entre la condena moral y la exaltación admirativa encuentra expresión exacta en los versos de Gerardo:

Pero tu infierno es eterno
e infierno de merecer,
porque tus penas, Macías,
glorias son de un cuerpo fiel,
y las brasas de tu alma
rosas en rosal de fe.

La "Defunsión de don Enrique de Villena".

La *Defunsión de don Enrique de Villena* y la *Comedieta de Ponça* corresponden al comienzo de la plenitud creadora de Santillana. El poeta, entre sus treinta y seis y treinta y ocho años, dueño de todos los recursos de su arte, canta la muerte de un maestro admirado y el desastre ocurrido a unos príncipes con quienes le unían viejos lazos. Abandona el octosílabo, metro en que había compuesto los decires amatorios, y emplea el verso de arte mayor, más adecuado a la sonoridad grandilocuente. E intensifica la elaboración retórica, los recuerdos eruditos y el latinismo del lenguaje, tratando así de levantar su estilo.

Don Enrique de Villena significó mucho en la formación artística de Santillana. Le llevaba catorce años, y, curiosamente abierto a las letras extranjeras y antiguas, orientó las aficiones poéticas del joven íñigo López. Para sus contemporáneos, los dos señores representaban una misma tendencia: ya entre 1419 y 1423 Juan Alfonso de Bae-

na aludía con despego al tipo de poesía que ambos practicaban [59]; más tarde, en 1432, el rey de armas Fernán Moxica los nombraba, juntos también, como sus maestros en el arte del poema alegórico:

> Mas Enrique de Villena
> con el barón de la Vega
> alumbren mi mano ciega... [60].

La comunicación entre los dos no se interrumpió; lo atestiguan la *Pregunta de nobles*, las traducciones de Virgilio y Dante, y en 1433 la dedicatoria del *Arte de trovar*. Lo que en ella resalta es la actitud magistral de don Enrique, que no depone el tono de superioridad: don íñigo era ya poeta bien conocido, pero falto de saber técnico, y el *Arte de trovar* vendría a remediar esa falla. "Conozco ... que vos delectaes —le escribe— en fazer ditados y trobas ya divulgadas y leýdas en muchas partes. E por mengua de la gaya dotrina no podeis transfundir en los oydores de vuestras obras las esçelentes invençiones que natura ministra a la serenidat de vuestro ingenio con aquella propiedat que fueron conçebidas. E vos, informado por el dicho tratado, seás originidat donde tomen lumbre y dotrina todos los otros del regno que se dizen trobadores, para que lo sean verdaderamente" [61]. Hasta qué punto fueron seguidos los consejos de Villena se ve en la Introducción de Santillana a los *Proverbios* (1437), donde alega la autoridad de varios preceptistas provenzales y catalanes recomendados por don Enrique cuatro años antes. No es de extrañar, pues, que la muerte del maestro afectase hondamente al discípulo.

La lamentación fúnebre o *planto* en octavas de arte mayor contaba con valiosos precedentes castellanos, como los de Villasandino y Fray Migir a la muerte de Enri-

que III, el de Fernán Pérez de Guzmán a la del almirante don Diego Hurtado, o el de Ferrant Sánchez Calavera a la de Ruy Díaz de Mendoza. En uno había aparecido la alegoría política [62]; en los otros el sermón ascético [63] y la meditación dolorida sobre la caducidad de los bienes mundanos. La *Defunsión de don Enrique de Villena* se aparta de todos por el carácter de la alegoría y por el espíritu que la anima. No pretende aleccionar. Una sola estrofa le basta para elogiar al difunto; pero esa estrofa corona la descripción de un duelo universal: fieras, centauros, harpías y sirenas están vencidos por el dolor. El poeta, en compañía de otros caminantes que se golpean el rostro y se arrojan al suelo, sube a la cumbre de un monte donde las musas gimen desconsoladas en torno al féretro de don Enrique, última columna de la poesía. Hay, pues, un conjunto de elementos paganos: monstruos mitológicos languidecientes, llanto de las musas y representación de la muerte según el mito clásico de las Parcas:

> ... E maldixe Antropus, con furia indinado,
> e la su crueza, que no cata vado
> nin cura de sabio más que de imprudente
> e faze al menguado egual del potente,
> cortando la tela que Cloto ha filado.

No hay resignación, sino protesta "blasmando a Fortuna e sus movimientos". Sin embargo, la realidad cristiana yacente bajo la ficción literaria se deja ver en el mundo reflejado por los símiles: como términos de comparación surgen la peregrinación a Santiago, la fiesta de la Candelaria, el león curado por un santo ermitaño... [64] Además, desembozadamente, el poeta rehusa invocar a los dioses antiguos [65], y en la jornada a través de selvas temerosas se siente guiado por la mirada providente de Dios:

Mas el sacro aspecto que mira, catando
con benignos ojos a los miserables,
bien como la nave que suelta los cables
e va con buen viento leda navegando,
asý me levava...

Referencias a "la gesta Magnea" —es decir, a la *Farsalia*— [66] y a Dante representan bien la doble vertiente del poema. La singularidad de la *Defunsión* consiste en que, dentro de nuestras letras, es la primera lamentación cuya "fermosa cobertura" es casi totalmente pagana.

La "Comedieta de Ponça".

La *Comedieta de Ponça* es el intento más ambicioso de Santillana en el poema narrativo, y también su obra más lograda dentro del género. Su extensión excede a la de cuantas alegorías había compuesto la poesía sabia de Castilla en lo que iba de siglo; la grandeza del asunto tampoco había tenido igual. Hasta entonces los imitadores españoles de las *Caídas de príncipes* no habían encontrado a su alrededor más casos ejemplares de suerte veleidosa que la muerte más o menos temprana, pero natural, de algún personaje, o el disfavor de algún privado. Nada comparable a la desgracia que padeció la casa real de Aragón con la batalla naval de Ponza: el 25 de agosto de 1435 el rey Alfonso V era vencido y apresado por los genoveses; con él quedaban cautivos dos de sus hermanos, don Juan, rey de Navarra, y don Enrique, maestre de Santiago. Después, el 16 de diciembre, moría en Medina del Campo la reina viuda doña Leonor, madre de los prisioneros [67]. "La fuerza del dolor que recibió por el desastre de sus hijos —dice Mariana— súbitamente le arrancó el alma. La muerte repentina hizo se creyese ésta era la

causa" [68]. La desdichada señora no alcanzó a ver el alba de días más propicios, muy cercanos ya: a los pocos días de su muerte el Duque de Milán daba generosa libertad a don Alfonso y sus hermanos.

Don íñigo no podía permanecer indiferente ante lo ocurrido al rey e infantes aragoneses. Los seis años pasados en su primera juventud al servicio de don Alfonso habían establecido lazos que las ulteriores vicisitudes políticas no borraron del todo. Al volver a Castilla, el señor de Buitrago había sido uno de los más decididos partidarios del infante don Enrique frente a Juan II y don Alvaro de Luna; y si en 1429 había defendido la frontera del Moncayo contra las fuerzas de Aragón y Navarra, lo hizo tras mantener durante mucho tiempo una actitud que había infundido justificadas sospechas al rey castellano. Ahora podía dar rienda suelta a su afecto por los Trastámaras aragoneses y congraciarse con ellos. Pero sentimientos y conveniencias personales fueron superados por la consideración del alcance nacional de la desgracia y por la presentación de una teoría coherente sobre la acción de la Fortuna.

La *Comedieta* hubo de componerse muy a principios de 1436, antes que llegasen a oídos de su autor noticias de que Alfonso V había reanudado con éxito las campañas de Italia, cosa ocurrida en el mismo año; antes de que el infante don Pedro muriese en ellas (1438) y antes de la definitiva toma de Nápoles (1443): nada de esto se menciona en las predicciones que el autor pone en boca de la Fortuna, quien anuncia, en cambio, una serie de empresas jamás realizadas, como la conquista de Tierra Santa, Babilonia, India y Egipto. Si en mayo de 1444, al enviar el poema a doña Violante de Prades, asegura don íñigo "que fasta hoy jamás non ha salido de las mis manos", no ha de entenderse que lo hubiera tenido inacabado, sino que

se había resistido a facilitar copias hasta entonces. Tal vez proyectase durante algún tiempo poner al día los vaticinios, sin llegar a hacerlo [69].

El asunto del poema es una visión en que la reina madre y las esposas de don Alfonso, don Juan y don Enrique exponen su dolor a Boccaccio en persona, que ha bajado del cielo al oír sus quejas. Las damas le invitan a describir la desventura que padecen. Doña Leonor cuenta la derrota y prisión de sus hijos, y apenas termina su relato, se desmaya y muere. Aparece entonces la Fortuna, seguida de largo cortejo; respondiendo a anteriores increpaciones de las damas, se justifica, y predice la libertad y futuras glorias del monarca aragonés y de sus hermanos. Sabido es que a este final dichoso se debe el título de *Comedieta,* pues su autor entendía, como Dante, que "comedia es dicha aquella [manera de fablar] cuyos comienços son trabajosos, e después el medio e fin de sus días alegre, goçoso e bien aventurado" [70], aunque no se tratase de una obra teatral [71]. El diminutivo *Comedieta* significa que Santillana se colocaba en la línea del poeta florentino, pero consciente de la propia modestia, como en el caso del *Triunphete* respecto de los *Trionfi.*

La estructura de la obra sorprende por el calculado paralelismo entre dos partes desiguales en extensión, pero de disposición semejante. Comprende una las primeras ochenta y tres estrofas, hasta la muerte de doña Leonor, cima de la tensión dolorosa; la segunda parte se inicia con la aparición de Fortuna y culmina en la visión de los príncipes libertados, con un total de treinta y siete octavas. Seis invocaciones, una de ellas en forma de preterición, dividen cada parte en tres fragmentos, con notables correspondencias de contenido: la descripción de las damas y sus blasones en las estrofas 3-8, tiene por correlato la descripción de la Fortuna y sus atributos al co-

menzar la segunda parte; la extensa relación que doña Leonor hace de la batalla se equilibra con el discurso de Fortuna, mucho más breve, pero preñado de augurios felices.

Se viene repitiendo que la *Comedieta* está influída por el *Livre des quatre Dames* de Alain Chartier [72], compuesto en 1415 ó 1416 con motivo de la batalla de Azincourt. El poema de Chartier, desmesuradamente largo, muestra al poeta vagando por un convencional vergel donde encuentra a cuatro damas llorosas: enamoradas respectivamente de un caballero muerto en la batalla, un prisionero, un desaparecido y un cobarde, disputan entre sí cuál es la más desdichada, y el pleito es sometido a la dama del poeta. Santillana conocía la obra, citada en el *Prohemio* como "el Debate de las quatro damas" [73] y tal vez le debiese la idea de tratar literariamente el asunto que lo ocurrido en Ponza le brindaba. Pero a eso se reduce la posible deuda [74]: Le Gentil reconoce que mientras el *Livre* de Chartier es un *débat,* en la *Comedieta* no hay disputa entre las princesas; admite que el papel de la Fortuna es mucho más importante en Santillana, y que la orientación de los dos poemas es distinta [75]. El contraste había sido planteado antes y con más amplitud por Charles V. Aubrun, quien ve en cada obra la encarnación del espíritu que anima a la correspondiente literatura nacional: la *Comedieta,* aristocrática y grandiosa, llena de preocupación por cuestiones trascendentales, busca el tono elevado, el lujo formal y el lenguaje brillante y oscuro, tratando de situarse "bajo la violenta luz de lo sobrenatural"; en plano más real y más al nivel del hombre, el *Livre des quatre Dames* se rodea de ambiente pastoral, afina el análisis psicológico y razona sobre el procomún de la nación francesa [76]. Podemos no compartir la mayor simpatía con que Aubrun mira la postura de Chartier; pero las diferencias

esenciales respecto a Santillana están agudamente observadas.

En la *Comedieta* hay una deslumbradora ostentación de vestiduras y piedras preciosas, escudos y banderas. Todo cuanto contribuía entonces a dar realce a la persona aparece aquí, donde se va a tratar del destino que espera a individuos de la más excelsa humanidad: "quasi deesas" parecen las cuatro señoras, igual que la reina doña María de Castilla, hermana de Alfonso V:

> "Ésta de los dioses paresce engendrada
> e con las çelícolas formas contiende
> en egual belleza, non punto sobrada."

Las cualidades atribuídas al rey de Aragón y a sus hermanos constituyen un alto cuadro de valores donde entran virtudes, dones de naturaleza como la hermosura o la agilidad, condiciones referentes al trato con los demás hombres, la ciencia, la poesía y la habilidad en el canto, en la caza o en la equitación. Sirva de ejemplo la semblanza de Alfonso V (estr. 25-30): verdadero rey y caballero, odia la avaricia y es astro de la guerra; en él se dan las cuatro virtudes cardinales, que amó desde niño venciendo pereza y codicia; conoce los preceptos del Evangelio y las visiones de los profetas, con la Biblia toda; sabe tanto latín que el poeta duda "si Maro eguala con él": cuenta las sílabas y acierta a distinguir largas y breves; sabe geometría, astrología, filosofía y física; es poeta, pero eligió "el alto exercicio de vida guerrera" para ganar fama, y ha obtenido victorias en Africa e Italia. Es, pues, un ejemplar de humanidad generosa y completa. También lo son sus hermanos, aunque Santillana se extienda menos en sus alabanzas. En cada caso hay un conflicto entre la perfección arquetípica y la variedad individual, entre las

exigencias del patrón impuesto por la tradición literaria y las condiciones reales del personaje descrito. No todos los encomios son iguales: sólo en don Enrique se pondera la hermosura, sólo en don Alfonso el saber. Si la reina María de Castilla, décima musa,

> de los çielos fasta los abismos
> comprehende las cosas e sabe qué son,

doña Leonor de Portugal vence "las passiones de humanidat" a pesar de su mucha juventud. No pidamos severa imparcialidad en las etopeyas; pero de todos modos junto a cualidades que hoy nos parecen injustamente atribuídas, encontraremos otras que suponen observación certera: sorprende ver calificado de "benigno", "clemente" y defensor de afligidos al rey Juan de Navarra, que andando el tiempo había de comportarse como padre desnaturalizado con el Príncipe de Viana; pero no nos extraña que el poeta le llame "cauto"; y en el dictado de "sofridor" reconocemos el ánimo inquebrantable con que después hizo frente a las sublevaciones de sus vasallos.

Sobre esta aristocracia humana, sobre estos seres excelsos adornados con los bienes de naturaleza y con las más deseables cualidades adquiridas, cae el peso de las mudanzas de Fortuna. El poema se abre con una solemne advertencia:

> O vos, dubitantes, creed las estorias
> e los infortunios de los humanales,
> e ved si los triunfos, honores e glorias
> e grandes poderes son perpetuales.
> Mirad los imperios e casas reales
> e cómo Fortuna es superiora:
> revuelve lo alto en baxo a dessora
> e faze los ricos e pobres eguales [77].

Los poderosos no pueden confiarse: tienen ante sí la lección de la historia, que les habla de las caídas de otros como ellos. De ahí sus protestas contra la Fortuna, que da y quita honores, poder y riquezas. En cambio, los humildes, carentes de estos bienes huidizos, están resguardados contra los cambios de suerte. El contraste está puesto en boca de la infanta doña Catalina, que de las cuatro señoras era la que se había enfrentado con más adversidades: ambicionada por don Enrique, sólo había accedido a casarse con él tras un dramático asedio; después, mientras el inquieto infante se hallaba en prisión, había tenido que huir de castillo en castillo hasta refugiarse en la corte aragonesa; por último, la política levantisca de su marido la había hecho participar en nuevos riesgos [78]. No son, pues, de extrañar las palabras que dirige a Boccaccio:

Poeta, mi mala fortuna,
non pienses de agora, mas desde la cuna
jamás ha çessado de me perseguir.

La infanta envidia el tranquilo existir de labriegos, monteros y pescadores. Viven felices, libres de codicia y temor, ignorantes de la historia y sin preguntarse quién dispone el futuro. Así surge una alabanza de la vida rústica en la que desde Menéndez Pelayo se ha reconocido una reminiscencia del *Beatus ille* horaciano [79]. Es lo más bello y también lo más conocido de la *Comedieta:*

¡Benditos aquellos que con el açada
sustentan su vida e viven contentos,
e de quando en quando conosçen morada
e sufren paçientes las lluvias e vientos!
Ca estos no temen los sus movimientos,
nin saben las cosas del tiempo passado,
nin de las presentes se fazen cuydado,
nin las venideras dó han nasçimientos.

¡Benditos aquellos que siguen las fieras
con las gruesas redes e canes ardidos,
e saben las trochas e las delanteras
e fieren del arco en tiempos devidos!
Ca estos por saña non son conmovidos
nin vana cobdiçia los tiene subjetos;
nin tienen tesoros, nin sienten defetos,
nin turban temores sus libres sentidos.

¡Benditos aquellos que quando las flores
se muestran al mundo desçiben las aves,
e fuyen las pompas e vanos honores,
e ledos escuchan sus cantos suaves!
Benditos aquellos que en pequeñas naves
siguen los pescados con pobres traynas!
Ca estos non temen las lides marinas,
nin çierra sobre ellos Fortuna sus llaves.

No esparemos que el ricohombre del siglo XV se complazca, como Horacio, en los deleites del labrador: la poda, el injerto, el murmullo del agua en los regatos, la colmena o los frutos en sazón no le dicen lo que al venusino; ni los menciona siquiera. Los campesinos son dichosos porque "sufren paçientes las lluvias e vientos" y en la dureza de su vida no temen los cambios de Fortuna. Mayor atractivo tiene para don Íñigo la caza, deporte señorial: disfruta pensando en las "gruesas redes e canes ardidos", en los atajos del monte y en la belleza primaveral del campo en flor. Aquí no se habla sólo de los pájaros nobles, el ruiseñor y el papagayo: son todas las avecicas las que halagan el oído de sus cautivadores, que las engañan

e ledos escuchan sus cantos suaves.

Tras el campo, el mar; y en él los sencillos pescadores, dichosos también,

ca estos non temen las lides marinas,
nin çierra sobre ellos Fortuna sus llaves.

La serie de exclamaciones, muy hábilmente conducida, acaba juntando la circunstancia de la obra —lides marinas, batalla de Ponza— y su leitmotiv —la actuación de Fortuna.

Cuestión no resuelta es cómo llegó don Íñigo a conocer el epodo horaciano sin traducción previa en lengua vulgar y sin saber el latín necesario para comprender el texto original [80]. Se ha dicho que el "Beatus ille" salía del pecho de los sabios españoles del siglo XV modulado en parte por los anhelos de vida solitaria que había expresado Petrarca [81]. Pero las estrofas de la *Comedieta* parecen recordar directamente ciertos pasajes del venusino: acaso en algún florilegio llegara el poema entero o fragmentos suyos a Santillana, que pudo leerlo ayudado por los letrados a quienes protegía [82]. De todos modos hay además otros recuerdos: la reiteración de la fórmula "Benditos aquellos que ..., ca estos ..." refleja la estructura de las bienaventuranzas evangélicas ("Bienaventurados ... porque ..."). Y el contenido, ni epicúreo ni inspirado en el Sermón de la Montaña, corresponde a un pensamiento que se repite en las tragedias de Séneca, mandadas traducir por el Marqués [38]:

Minor in paruis Fortuna furit...
seruat placidos obscura quies,
praebetque senes casa securos...
... Non capit unquam
magnos motus humilis tecti
plebeia domus,
circa regna tonat.

(*Hippolytus*, vv. 1124 y sigs.)

Bene paupertas
humili tecto contenta latet;
quatiunt alta saepe procellae
aut euertit Fortuna domos

(*Octavia*, 895 y sigs.)

Si la Fortuna ataca especialmente a los poderosos, a ellos les toca resistir sus acometidas. La fortaleza se convierte en virtud nobiliaria. Hay que responder a la nobleza de la sangre no dejándose vencer por la adversidad. Así se logra también la fama, gracias a los sabios que componen historias. Véase lo que las reinas de Castilla y Portugal escriben a la reina madre, preparándola a recibir las noticias infaustas:

Los altos corajes, Reyna venerable,
mayormente aquellos que naturaleza
formó del comienço de sangre notable,
non deve sobrarlos ninguna aspereza:
ca los que paçientes sostienen graveza
han de la Fortuna loable vitoria,
e déstos fizieron los sabios memoria
a quien non sojudga dolor nin tristeza.

El postulado aristocrático de la fortaleza no es, sin embargo, la impasibilidad de los estoicos: "las graves estimulaciones —dice Santillana—, non somos silvestres que non las sintamos". Se padece con el aguijón de la suerte contraria, y para enfrentarse con ella, el ánimo atribulado necesita sostenerse con la oración cristiana. Si invocamos

la gracia de Aquel que fizo a Balán
mudar el intento, e tovo el Jordán,
a todas estrellas e fados sobramos.

Dios está por encima de los hados y de los influjos

astrales. La misma Fortuna le está sometida y, por eso, no merece reproches. Sobradamente se justifica ante las dolientes princesas con argumentos que proceden del canto VII del *Inferno* [84]. Es una delegada del Todopoderoso, y sus cambios están exigidos por el bien general de los hombres, como requerimiento de la justicia universal.

> Yo soy aquella que por mandamiento
> del Dios uno e trino, que el grand mundo rige
> e todas las cosas estando colige,
> revuelvo las ruedas del grand firmamento...
> ... Ca de otra manera los unos serían
> monarchas del mundo e grandes señores,
> e otros languiendo, de fambre morrían
> e sin esperança las gentes menores...

Por primera vez en la obra de Santillana la *Comedieta* aborda en toda su amplitud el problema de la Fortuna, intentando una solución; pretende ésta dar cabida a la conducta estoica frente a la adversidad, dentro de la concepción cristiana de un mundo ajustado al orden providencial. No es que los dos elementos estén soldados, pero tampoco se hallan en contraste. De igual modo Jorge Manrique, sin detrimento de su pensar cristiano, alabará en su padre el haber sido "Marco Aurelio en ygualdad / del semblante". De todos modos este compromiso no había de ser —ya lo veremos— postura definitiva para don Íñigo.

El proceder de la Fortuna en Ponza, según ella misma dice, ha obedecido a los fines de conveniencia general que siempre la mueven. El brío de los príncipes aragoneses, incitado por la sed de dominio, no se hubiera detenido ante ningún otro obstáculo. Los defensores de la casa de Anjou —genoveses, lombardos, franceses y húngaros— se veían incapaces de resistir; el terror alcanzaba al

Oriente (¿turcos y griegos?), y al Sur, a los moros del litoral africano. Era preciso devolver la tranquilidad a cuantos sentían la amenaza; por eso "convino e fue destinado" el descalabro sufrido por don Alfonso y los suyos:

> Ca, reynas muy claras, si yo permitiera
> e diera las riendas a vuestros maridos,
> ¿quál es en el mundo que ya sostuviera
> sus altos corages feroçes e ardidos?
> Por çierto Levante ya dava gemidos,
> e todas las Galias e gentes de Ungría;
> e se me quexavan los del Mediodía
> asý como pueblos del todo vençidos.

Sólo un poder sobrehumano, movido por ese clamor casi universal, ha podido frenar el ímpetu de los reyes e infantes españoles. Pero pronto estarán en libertad, restituídos en sus señoríos; poseerán grandes imperios y debelarán a los enemigos de la fe, realizando conquistas tan extensas como las de Alejandro:

> Los quales, demás de toda la España,
> avrán por heredo diversas partidas
> del orbe terreno, e por grand fazaña
> serán en el mundo sus obras avidas.
> Al su yugo e mando vernán sometidas
> las gentes que beben del flumen Jordán;
> de Eufrates, de Ganges, del Nilo serán
> vençientes sus señas e nunca vençidas.

La *Comedieta* es obra de exaltado sentimiento nacional, que cifra sus esperanzas en las grandes empresas auguradas a los Trastámaras reinantes en los tres estados de la España cristiana. La solidaridad rebasa las fronteras de los reinos: un noble castellano participa intensamente en la desgracia acaecida a los reyes de Aragón

y de Navarra, a la vez que magnifica sus triunfos venideros. La hermandad española había fortalecido sus vínculos desde la elección de don Fernando de Antequera como rey de Aragón. El nuevo monarca había llevado consigo a muchos nobles castellanos —entre ellos a Íñigo López, adolescente aún—, iniciando un trasiego que había de continuar durante el resto del siglo. Los hijos de don Fernando intervenían perturbadoramente en la política de Castilla, donde estaban heredados. Las banderías sostenidas por el infante don Enrique hicieron que muchos de sus partidarios pasasen a la corte de Alfonso V; otros castellanos acompañaron al infante don Juan cuando se coronó rey de Navarra. Así, la batalla de Ponza es acción en que está comprometida "la gente de España" toda: junto a aragoneses, catalanes, valencianos, mallorquines y navarros, pelean señores cuyos solares estaban en Galicia, León, Castilla, Toledo o Murcia:

> Allí se nombravan los de Sandoval,
> los de Avellaneda e Sotomayor;
> Castro e Mendoça con saña mortal
> mostravan quién eran en la grand furor.
> Faxardos e Angulos, pungidos de honor,
> buscavan las proas a grand diligençia;
> Ávalos e Puelles con toda femençia
> non menos fazían, pospuesto temor.

Santillana presenta, asociada en una empresa común, a toda la España que contaba para él, la nobiliaria y guerrera, orgullosa de apellidos y blasones. En 1444, el mismo año en que enviaba la *Comedieta* a doña Violante de Prades, otro poeta entregaba al rey de Castilla el *Laberinto de Fortuna,* donde se exhortaba a los castellanos para que dejaran sus contiendas civiles y acabasen con el reino

granadino. Los dos poemas, el de Santillana y el de Mena, defienden una tesis providencialista; los dos rebosan exaltación nacional y anuncian algo que los Reyes Católicos habían de consumar: si uno reclama el fin del señorío musulmán en España, otro manifiesta cómo se iba operando la compenetración vital de la comunidad hispana, preparando así la unificación política [85].

II. EL MUNDO POÉTICO Y EL ESTILO DE LOS DECIRES

HEMOS examinado los decires narrativos profanos de Santillana según su progresiva extensión y complejidad. Este orden puede muy bien no corresponder a una sucesión cronológica rigurosa: lo indudable es que la mayor complicación argumental va acompañada por un mayor empleo de recursos estilísticos sabios; ahora bien, poemas relativamente breves como la *Visión* y, más aún, como el *Planto de la Reina Margarida*, muestran ya claramente la orientación estética del poeta, y también su intento de armonizar los ideales vividos con los descubiertos al entrever el mundo clásico. Intento difícil, que muchas veces pone de relieve el contraste entre unos y otros. Por una parte, el escenario natural y el ambiente humano que encuadran la acción de estos decires responden por completo al gusto y pensar de la sociedad caballeresca en su último y más brillante florecimiento. De otro lado, el medievo cristiano ya no es la única fuente que suministra paradigmas de los valores más preciados: la antigüedad greco-latina, conocida trabajosamente en traducciones y extractos, ofrece ejemplaridades morales y artísticas que atraen la ávida mirada del caballero con afanes de humanista. La complacencia, tardíamente medieval, por la ex-

teriorización, y el deseo de lucir el incipiente saber de letras antiguas confluyen en una ostentosidad expresiva superior a la de los poetas anteriores más aficionados a la ornamentación profusa.

Paisaje y formas de vida.

La naturaleza no está sentida, como en las serranillas, en su varia y sabrosa realidad geográfica. Los campos y boscajes, recorridos en cacería o convertidos en lugar de reunión, aparecen estilizados según las características del vergel repetido por la tradición literaria: frescos y verdes prados, florida vegetación junto a una fuente clara o en las márgenes de un río, gratos olores, cantos de aves descritos con el tecnicismo de la música:

> inçesantes los discores
> de melodïosas aves,
> unísonos, muy suaves
> triples, contras e tenores [86].

Doscientos años antes Gonzalo de Berceo había usado igual metáfora al hablar de las aves que organaban el vergel mariano:

> Unas tenién la quinta e las otras doblavan;
> Otras tenién el punto, errar no las dexavan [87].

El señor de Buitrago, que no conocía los escritos del clérigo riojano, reproducía un tópico literario consagrado. Cuando el paisaje de los decires no se ajusta a esta visión plácida, aparece sometido a otra interpretación tradicional, aunque de aspecto contrario: es el cuadro de selvas aterradoras, páramos solitarios y cielos tempestuosos del *Sueño*, del *Infierno* o de la *Defunsión*.

Sobre uno u otro fondo se mueven personajes que extreman las manifestaciones de sentimiento o prodigan reverencias y cortesías. Cortejos triunfales, aparatosas exequias o llantos lastimeros: las entristecidas virtudes de la *Visión* acompañan el duelo golpeándose con violencia, y las amazonas endechan a la reina Margarita sin coronas en las sienes y con "las caras desfiguradas". Se pone de relieve la ceremoniosidad de actitudes y dichos:

> Des que vi tal extrañeça
> díxeles con reverençia:
> "Donnas de grand excelençia,
> dezid, por vuestra nobleça,
> quál es la causa o tristeça
> por que tan fuerte plañides..." [88]

En el *Triunphete* los personajes se hablan "usando de cortesía" o "con graciosos continentes". En la *Comedieta* ninguna de las princesas quiere adelantarse a las otras en responder a Boccaccio; durante un buen rato se invitan mutuamente a tomar la palabra, hasta que la ceden a la de más edad:

> E como varones de noble senado
> se honran e ruegan queriendo fablar,
> asý se miraron de grado en grado:
> non poco tardaron en se convidar.

Hasta Hipólito, el selvático mancebo de Eurípides y Séneca, es en el *Infierno de los enamorados* un gentilhombre tan cumplido que se anticipa al poeta en el saludo, descubriéndose ante él con el gesto más palaciano:

> ... e ya sea que avisar
> yo me quisiera primero
> antes se tiró el sombrero
> que le pudiese fablar.

El vestido.

Especial atención se dedica a la indumentaria. Huizinga ha hecho notar la extraordinaria importancia que se concedió al vestido en los siglos XIV y XV: "La última Edad Media —dice— ha dado en el vestido continua expresión a una cantidad de estilo vital, de la que hoy día, incluso la solemnidad de una coronación no es más que un pálido reflejo. En la vida diaria las diferencias en pieles y colores, gorro y caperuza indicaban el orden riguroso de las clases sociales, las ostentosas dignidades, el estado de alegría y de dolor, las delicadas relaciones entre los amigos y los enamorados" [89]. En las crónicas castellanas de la época abundan las descripciones de trajes y atavíos [90]. Los decires de Santillana registran gran parte de las funciones significativas que se reconocían en el vestido o se encomendaban a él. El modo de vestir es índice del carácter: Hipólito lleva capirote y ropa de manga estrecha "a guisa de ome entendido" [91]. El sabio letrado difiere del cortesano en el porte exterior: por eso Tiresias, en el *Sueño,* va sin galas, con severidad a la que corresponde la prudencia de sus palabras:

... un ome de buen semblante,
del qual su barba e cabello
eran manifiesto sello
en edad ser declinante
a la senectud volante,
... por aquel monte venía
honestamente arreado,
non de perlas, nin brocado,
nin de neta orfebrería;
mas hopa larga vestía
a manera de çiente,
e la su fabla prudente
al hábito conseguía.

También Boccaccio, en la *Comedieta,* aparece "en hábito honesto, mas bien arreado".

Colores, forma y ornamentos poseen valor simbólico: en la *Visión,* de acuerdo con las convenciones sociales establecidas, las vestiduras de Firmeça son negras y las de Lealtad azules, mientras Castidad ciñe estrechamente su cuerpo con una cota blanca; en el *Triunphete* los pajes de Cupido y Venus llevan prendas de encendido color, donde resaltan, bordados, emblemas de la pasión amorosa:

> Vestían de azeytuní
> cotas bastardas bien fechas,
> de muy fino carmesí
> raso, las mangas estrechas;
> las medias partes derechas
> de vivos fuegos brosladas,
> e las siniestras sembradas
> de goldres llenos de flechas.

Atributos como tiaras, coronas y blasones responden al mismo propósito de significación que la indumentaria [92]. El simbolismo se acentúa en el atuendo de los personajes alegóricos. Buen ejemplo son las vestiduras y joyas de la Fortuna, cuya descripción ocupa varias octavas de la *Comedieta:* aquel ser celestial —"forma de çielo"— luce sobre sus ropas estrellas de diverso influjo, así como una "cinta de caderas" con los signos del zodíaco; y sujeta sus cabellos con siete broches donde están representadas las figuras mitológicas de los planetas [93].

Como era costumbre en la época, oro y gemas adornan las ricas telas y las monturas [94]. Pero además constituyen un elemento aprovechable poéticamente con fines idealizadores. El color del vestido se pondera equiparándolo con el de las piedras preciosas: "de çafir pareçía" la ropa de Lealtad, y Venus se cubre con "paños de claro rubí"; tam-

bién la rubia cabellera de la Fortuna tiene el "color de la piedra d'estupaza fina" [95]. En el mundo soñado de las visiones, pedrería no metafórica sirve de materia prima para los escudos de reinas e infantas en la *Comedieta* o para el trono de Cipris en la *Coronación* (estr. 11):

De rubíes e diamantes
era la maçonería,
e de gruesa perlería
las lizeras circunstantes;
esmeraldas rutilantes
e çafires orientales
avía tantos e tales
que non bastan consonantes.

Junto al gusto por la riqueza hay la complacencia por lo exótico. Sabemos que así ocurría en los usos personales de don Íñigo: años más tarde, las *Coplas de la panadera* lo presentan "con habla casi estrangera, / armado como francés"; y el servicio de su mesa se hacía también a la manera ultrapirenaica, según dice Juan de Lucena [96]. En su poesía, desde los decires más primitivos, se describen detenidamente vestidos propios de lejas tierras, bien sean "al modo de Brabante", bien "a fuer del alta Limanya" [97]. El poeta quiere llevar la fantasía de sus lectores al terreno del asombro, unas veces con la ostentación de metales y piedras preciosos, otras veces con la extrañeza del traje peregrino.

Más difícil era adquirir el sentido arqueológico de la indumentaria grecolatina, no extendido hasta mucho más tarde en las artes plásticas, y ausente de las representaciones teatrales hasta el neoclasicismo. A veces las lecturas sugieren a Santillana rasgos ambientales más o menos exactos: los tres poetas antiguos de la *Coronación*, Homero, Virgilio y Lucano,

non vestían purpurado
nin hábito de seglares,
mas en togas consulares
los vi, si soy acordado.

En el mismo poema las servidoras de Venus llevan armas y atavíos de doncellas espartanas, como, según Virgilio, se presentó la diosa a Eneas fingiendo cazar en los bosques de Cartago [98]; pero nuestro autor no cree decoroso decir claramente que tenían la falda recogida sobre la rodilla ("nuda genu nodoque sinus collecta fluentis"), y hace notar lo excepcional de tal vestido:

... todas ellas
en trage non usitado:
cada qual arco embraçado
a manera de espartanas,
las faldas non cortesanas,
pero las flechas al lado.

A continuación, en marcado contraste con las notas clasicistas, Venus aparece sobre un elefante, como si fuera una princesa de la remota India. En los otros decires no existe preocupación arqueológica: ya hemos visto en el *Sueño* a las ninfas de Diana vestidas de armiño y con perlas en el cabello, o en el *Infierno* a Hipólito con apariencia y actitudes de elegante doncel cuatrocentista.

Poesía sabia.

Al gusto por la exteriorización pomposa obedecen también los alardes de saber. Los decires narrativos son poesía docta y revelan que entre 1428 y 1436 Santillana poseía ya buen caudal de lecturas, fruto de una dedicación iniciada en su mocedad. Las citas, imitaciones y recuerdos que hay en estos poemas permiten reconstruir cuál era

la cultura literaria con presencia eficaz en la mente del autor. Abarcaba, aparte de la Biblia, la antigüedad clásica accesible en compendios y traducciones —algunas de ellas hechas "a ruego e instancia" de don Íñigo—; las grandes figuras italianas del siglo XIV; obras francesas y catalanas, y, finalmente, la poesía cultivada en Castilla desde Macías y Pero González de Mendoza. Se anunciaba, pues, el extenso conocimiento que años más tarde permitiría a nuestro autor trazar en el *Prohemio* una historia panorámica de la poesía antigua y romance.

De sus libros saca el poeta materia para alegorías, comentarios, símiles y alusiones. Así lo declara a menudo, encabezándolos unas veces con un vago "yo leí", y acompañándolos en otros casos con menciones más concretas:

> Tito Livio sobresea,
> allí do fabla de Cannas,
> del planto de las romanas ...
>
> ... E como Aligheri reça
> do recuenta que durmió... [99].

No es ya la costumbre de respaldarse en autoridades, sino el deseo de lucir lo recién aprendido. Disculpemos esta inocente vanidad. También los poetas doctos y semidoctos del *Cancionero de Baena*, ganosos de esgrimir nombres prestigiados, citan abundantes autores; pero sus lecturas no eran como las de Santillana. Entre ellos había teólogos y juristas con una cultura escolástica bastante disciplinada; no obstante, en 1436 ningún poeta castellano anterior ni contemporáneo podía competir con Íñigo López en vastedad de intereses: ninguno se había lanzado tan ávidamente como él sobre los clásicos latinos ni sobre la literatura italiana. No era defecto exclusivo suyo el que la erudición careciese de solidez: "Mucho sé menos de quanto demuestro", había confesado Ferrant Manuel de

Lando en un momento de sinceridad [100], e igual hubieran podído reconocer muchos otros. Si el señor de la Vega olvida el orden de los signos en el zodíaco o situa el Olimpo en Toscana [101] no se muestra más escrupuloso Juan de Mena, profesional de las letras, respecto a la exactitud de los datos empleados con fin ornamental [102].

Latinismo y extranjerismo.

El propósito de crear poesía sabia tiene como consecuencia inmediata el crecimiento del vocabulario latinizante. Mientras las serranillas y las canciones contienen sólo el que estaba previamente incorporado al lenguaje de la conversación, los decires, donde la palabra, sin acompañamiento de música, valía por sí sola, están llenos de latinismos. De ellos son bastantes los que no consiguieron arraigar (*belo* 'guerra', *colle* 'colina', *geno* 'estirpe', *luco* 'bosque', *furïente, terresçer, viperoso,* etc.) [103]; otros, no más asentados en el siglo XV, tuvieron después mejor fortuna (*belicoso, cándido, equivalente, furor, inmenso, matrona, perverso, retroceder, silvestre, terrible, último, vacilar, volumen* y tantos más) [104]. No todos los que emplea Santillana hacen con él su primera entrada en nuestra literatura: la mayoría están atestiguados antes, bien desde los tiempos de Berceo y Alfonso X [105], bien desde la generación de Imperial [106]; pero esto no significa que se hubieran consolidado, y, por otra parte, son muchos los totalmente nuevos [107]. Tal ampliación fué posible porque, entonces como ahora, gran cantidad de palabras latinas era inteligible para los hombres ilustrados, incluso aquellos que, al igual de nuestro poeta, no conocían bastante latín para dar sentido a un contexto. La superioridad de don Íñigo sobre sus predecesores consiste no sólo en el nú-

mero de los cultismos que emplea, sino en los valores poéticos que descubre en ellos. No son para él simple muestra de erudición, sino instrumentos expresivos merecedores de aprovechamiento artístico. Por eso engasta sonoras voces proparoxítonas en sus versos, tanto de arte mayor como octosílabos:

... O *cíthara* dulçe más que la de Orpheo...

... O *lúcido Jove,* la mi mano guía...

... Con *húmido* viso me representó...

... E iva contra el León
su *lucífera* corona...

... E resuene vuestro llanto
en los *cóncavos* peñedos... [108]

Nótese en el último ejemplo la adecuación entre significante y significado: en el adjetivo *cóncavo* la vocal oscura y la nasal de la primera sílaba convienen a la oquedad resonante imaginada, y las dos oclusiones velares se suceden como el gemido y el eco. No puede ser casual un ajuste tan perfecto. Ni tampoco el relieve dado al vocablo latino colocándolo al final del verso:

... esmeraldas *rutilantes*
e çafires orientales...

... inflamado, *rubicundo,*
pagado, non *furibundo*... [109]

El aprecio concedido a las cualidades sonoras de los cultismos no obligaba a respetar su contextura fonética, que manifiesta frecuentemente las consecuencias de un recuerdo impreciso o de una transmisión poco escrupulosa. No me detendré en alteraciones como las de *aflegido, se-*

tibundo, sofragano, reto 'recto', *odífero* 'odorífero', ni en las que experimentan nombres propios griegos de cuño insólito para la fonología romance *(Prone* 'Progne', *Ysifle* 'Hipsípile', *Periteo* 'Pirítoo') [110]: ya las ha estudiado María Rosa Lida de Malkiel a propósito de Juan de Mena, con abundantes ejemplos de otros autores españoles y franceses. Sólo añadiré que incluso los admirados italianos del siglo XIV acomodaban alguna vez los nombres griegos a tipos más familiares: si los decires del Marqués ofrecen *Adriana* por 'Ariadna' y *Campaneo* por 'Capaneo', coinciden en el primer caso con la *Adrianna* de Petrarca, y en el segundo con algún códice de Boccaccio [111]. Junto al avulgaramiento de cultismos se da el fenómeno contrario: la fonética latina se restaura en voces patrimoniales y *flama, pluvioso* o *planto* son preferidas a *llama, lluvioso, llanto* [112].

En cuanto al significado, los cultismos de Santillana recogen a veces acepciones latinas, o sesgos de ellas, que no prosperaron después: así *impetrar* 'conseguir, ganarse', *surgir* 'hacer levantar', *incluso* 'encerrado, encubierto', *inmenso* 'desmedido, desmesurado' [113]. En ciertos casos reproducen usos que no eran corrientes en el latín clásico, pero sí en el decadente y medieval, como el de *alpes* con el valor genérico de 'montes' [114]. Por último, hay desviaciones como la de *intrínsico,* calificativo aplicado no sabemos si al varón que tiene en su propia manera de ser el fundamento de su sabiduría, o al que prefiere lo sustancial a las apariencias:

> ¡O muy trasçendentes poetas limados,
> intrínsicos, sabios, discretos, letrados...! [115].

El vocabulario no se acrecienta sólo introduciendo palabras latinas: también se acude pródigamente a la de-

rivación, formando adjetivos sobre adjetivos *(diurnal, nocturnal, sonoroso)* o forjando verbos como *metaphorar, odoryferar*. A veces el derivado suplanta al primitivo ("el *serpentino*" por 'la serpiente') ; otras veces no corresponde a los procedimientos normales de sufijación ("el animal *basileo*" 'el basilisco') o sustituye con otro el sufijo de un derivado latino ("la *Cipriana*" por *Cyprina* 'Venus') [116].

El latinismo alcanza también a la morfología y la sintaxis: aparecen superlativos sintéticos, ora con valor absoluto ("soy apresionado / en *gravíssimas* cadenas"), ora relativo ("los *valentíssimos* poetas" 'los poetas de mayor valía') [117]; se emplea mucho el participio de presente ("ser *aguardante*" 'escoltar'; "ya las estrellas *cayentes* / denunçiavan la mañana"; "mayo *ilustrante* las flores") [118]; y no faltan oraciones de infinitivo como "aviendo por impossible / mi cuyta *ser* reparada", o "nuevas por do s'entendía / Jassón non le *ser* constante" [119]. En los decires que nos ocupan, rara vez trata don Íñigo de imitar el hipérbaton latino, tan frecuente en la prosa de Villena y después en los versos del *Laberinto*. Sólo en la *Comedieta*, probablemente el más tardío, hay algunos desplazamientos que separan términos copulados:

> Los grandes naucheres, sentido *aquel daño*
> universalmente, como se sentía
> por toda la flota, *e cruel engaño*,
> cuydavan el tracto a la pleytesía...
>
> ... Dios es Aquel
> que puede librarlos, como *a Daniel*
> *e* fizo *a David* en sus impressiones... [120].

No se registran, en cambio, interposiciones entre sustantivos y adjetivos concordantes, es decir, el tipo de hipérbaton que había de preferir Mena [121].

Si el latinismo satisfacía las apetencias cultas, el gusto por lo exótico favorecía el uso de voces foráneas. Hay en el léxico del Marqués, como en toda la literatura castellana de su tiempo, un estrato ya viejo de procedencia francesa o provenzal, al que la vida de corte había añadido préstamos recientes *(cota, cosser* 'corcel', *page, galante, balada, rondeles,* etc.) [122]. Nuestro autor emplea además *boscaje, bruno, liessa* 'alegría', *semblante* 'semejante', *punto* como refuerzo de la negación ("que *non punto* dilatando / resçiba en nuestro vergel / la corona de laurel"), y otras palabras y giros que dan a su lenguaje fuerte sabor galicista [123]. Es probable que en algún caso no se trate de influjo francés, sino catalán, recibido por el joven Íñigo López cuando servía de copero al que después fué rey Magnánimo; catalanismos parecen *brugido* 'ruido', *todas horas* 'siempre', *todo solo* 'solo' [124] (cat. *brugit, a totes hores, tot sol).* Las lecturas italianas aportan unos cuantos vocablos, como *bixa* 'serpiente', *ydea* 'diosa' (it. *Iddea), jovenil, novela* ("fablavan *novelas* e plazientes cuentos"), *regraçiar* y *donna,* que el poeta prefiere a la forma castellana *dueña* y a *dona,* usada en Castilla como resultado conjunto de influjo gallego y catalán [125].

La retórica y la Antigüedad.

Poesía sabia suponía ineludiblemente poesía retórica. Toda la poesía mayor de nuestro siglo XV, desde Imperial a Juan de Padilla, merecería englobarse en denominaciones como las que se aplican a las escuelas francesas de la misma época: *Seconde Rhétorique, le grands rhétoriqueurs.* Don Íñigo sentía aprecio por la tradición escolástica del buen hablar, dignificadora del lenguaje práctico y gala del poético. Los pajes del *Triunphete* se acercan a saludarle

"con rethórica eloquencia", y aunque él les responda "segunt modo cortesano", esta cortesanía no estaba reñida con las fórmulas registradas en los manuales de composición: así lo demuestra el estilo de sus poemas. Ignoramos cuál fué su aprendizaje. Ya hemos visto que en 1433 don Enrique de Villena estimaba que la escasez de conocimientos técnicos restaba eficacia a la expresión literaria de su discípulo; y que para remediar tal defecto, le recomendaba una serie de poéticas provenzales y catalanas que íñigo López no echó en olvido [126]. Ahora bien, si perfeccionó entonces su maestría en la ciencia del verso, su familiaridad con la retórica debió empezar antes. Una vez menciona a

> Tulio, que explana
> e çendra los cursos del gentil fablar [127].

Y esto hace pensar en la posibilidad de que hubiera leído el auténtico *De Inventione,* traducido al castellano por don Alonso de Cartagena hacia 1422, o la *Rhetorica ad Herennium,* secularmente atribuída a Cicerón y romanzada por Villena entre 1427 y 1428 [128]. Como quiera que ello fuese, el *Planto de la Reina Margarida,* de 1430, y la *Visión,* que no parece menos temprana, muestran figuras y elegancias de varia índole, empleadas con soltura y con claro propósito de forma. Su número y diversidad aumentan en los poemas de mayor extensión: apóstrofes, interrogaciones, pretericiones, anáforas, figura etimológica... La expresión discurre canalizada por módulos que, si le quitan espontaneidad, le dan a veces coyuntura para manifestar el cruce de las corrientes culturales que mueven la obra entera del Marqués.

Así ocurre con los símiles, en que Virgilio y Dante aleccionan a nuestro poeta. Unos son rápidos y de gran

plasticidad, otros extensos y remansados. Ora captan una realidad vivamente observada:

> E como quando ha tirado
> la bombarda, en derredor
> finca el corro muy poblado
> del su grand fumo e negror...
>
> ... Asý como niño que sacan de cuna,
> me vi todo solo al pie de un collado... [129].

Ora comparan lo presente con la antigüedad grecorromana, que no es simple depósito de motivos ornamentales, sino manantial de nobles ejemplos. La historia clásica y la mitología suministran paradigmas de excelencia: si los superan las realidades actuales que describe el poeta, será porque éstas tengan carácter excepcional. La función de las comparaciones con la antigüedad es, por lo tanto, elevadora: Lucrecia y las ninfas griegas —tal vez las seguidoras de Diana, tal vez Dafne o Siringa— son para don íñigo modelo de firmeza, lealtad y castidad; tanto más se alzará la virtud de su dama, que sobrepasa los arquetipos clásicos [130]. De igual modo las exequias de la reina Margarida son más solemnes y lloradas que las de Héctor; la diligencia con que el poeta busca a la diosa cazadora es mayor que la de los Agenóridas en pos de la raptada Europa; y la selva donde se extravía, más temerosa que la de Marsella, descrita por Lucano [131]. Así se establecen tres niveles estéticos: el de lo cotidiano e imperfecto, que no tiene acceso a la poesía; en plano superior, el de las cumbres alcanzadas por celebridades grecolatinas; y más alto aún, el de las visiones y encuentros descritos, donde hiperbólicamente toda cualidad se da "en superlativo grado" [132].

La referencia al mundo antiguo es también frecuen-

tísima en las perífrasis. Las más veces el circunloquio responde a un propósito selectivo: dificultar el acceso a los poemas, de manera que sólo sean inteligibles para una minoría de entendidos. Los versos del *Sueño*

> El fito Ascanio que a Dido
> honesta vida robó

sólo serán entendidos por quien recuerde un momento de la Eneida: aquel en que Cupido, tomando la figura del niño Ascanio, hijo de Eneas, se hace abrazar por Dido e infunde en ella la fatal pasión por el héroe troyano [133]. Don Íñigo, orgulloso de su saber, afronta sin temor los riesgos de no ser comprendido:

> Si mi baxo estilo aun non es tan plano,
> bien como querrían los que lo leyeron,
> culpen sus ingenios que jamás se dieron
> a ver las estorias que non les explano [134].

A veces la perífrasis cumple un cometido estético más puro, haciendo uso de imágenes cuya potencia sensorial está hábilmente puesta de relieve. Así, por ejemplo, las que dan comienzo a la *Visión:*

> Al tiempo que va trençando
> Apolo sus crines de oro
> e recoje su thesoro
> fazia el horizonte andando,
> e Diana va mostrando
> su cara resplandesçiente,
> me fallé cabo una fuente
> do vi tres dueñas llorando.

Los mitos no estaban manoseados aún en la poesía castellana, y al asociarse aquí con la representación del

anochecer, realzan la percepción imaginaria del sol en ocaso y del primer fulgor de la luna, transformados en áurea cabellera, tesoro y brillante faz. También sirve la perífrasis para elevar la actualidad con el recuerdo de grandezas antiguas: cuando el poeta dice a Hipólito

De la partida
soy donde nasçió Trajano,[135]

la representación de 'España' queda ligada a la de 'madre de emperadores', título que todo hombre docto del siglo XV consideraba timbre de gloria.

La invocación mitológica, precedida sólo por una breve introducción, aparece al comienzo de las obras más extensas, según el ejemplo de la *Eneida,* del *Purgatorio* y *Paradiso* dantescos y del *Dezir a las Syete Virtudes.* A lo largo del *Infierno* y de la *Comedieta* hay otras invocaciones más, marcando el principio de relatos o descripciones parciales. Santillana sabe a qué deidad es oportuno dirigirse en cada caso [136], y así en el *Sueño,* que ha de terminar con una dura batalla, solicita el favor de Marte. No siempre le satisface obedecer a la convención secularmente admitida, cuya inanidad proclama en ocasionales rebeldías; en la *Defunsión* se niega a seguirla, y en la *Comedieta* pone en boca de la reina Doña Leonor frases que habían de tener eco en las Coplas de Jorge Manrique:

A mi non convienen aquellos favores
de los vanos dioses, nin los invocar,
que vos, los poetas e los oradores,
llamades al tiempo de vuestro exhortar...

Sin embargo, la misma señora, cuando se dispone a contar un sueño lleno de tristes anuncios, dice, comparándolo con los que aparecen en diversos autores:

non será menos la mi narración,
mediante las Musas que a ellos guiaron [137].

Los dioses son estrellas influyentes sin dejar de ser divinidades: Marte es invocado en su rojez sidérea, y Venus como planeta que sostiene todo valor y virtud [138]. Subsiste la asociación establecida por la antigüedad. Las teorías cosmológicas medievales sobre la intervención astral en los hechos humanos favorecían el mantenimiento de una ficción que personificaba a los cuerpos celestes activos. Pero la representación antropomórfica y la estelar no se dan separadamente, sino entremezcladas, como ocurría ya entre los poetas clásicos y a veces en Dante: en la *Coronación* se llama a Venus "luz eterna e diafana" y "manífica estrella", lo que no es obstáculo para que su femenil belleza cabalgue sobre un elefante y se asiente en un rico trono. La concepción de los dioses mitológicos en Santillana presenta así un doble conflicto: de una parte, la antinomia entre la convención literaria y la creencia religiosa; de otra parte, la heredada incongruencia en la figuración de las deidades-astros.

Distendido entre dos mundos, con insuficiencias y con excesos entusiastas, el arte del señor de Buitrago y de la Vega poseía ya en 1436 un estilo propio, bien caracterizado en sus decires narrativos: un estilo brillante y ostentoso, que si proseguía modos inaugurados por Francisco Imperial y sus coetáneos, los sobrepasaba en mayor conocimiento y comprensión de la antigüedad y de los italianos, pero más aún en superior sentido de la forma. Juan de Mena, entonces novel, aprendió mucho de don Íñigo, aunque después sistematizase en fórmulas cristalizadas lo que en su predecesor eran logros frecuentes, y aunque el saber latín pusiera en sus manos nuevos recursos.

Vergeles amenos, selvas espantables o páramos sombríos. Personajes en actitud ceremoniosa. Ricas vestiduras morosamente descritas. Escenas que estilizan los gustos de una sociedad refinada. Pero en esos paisajes de telón las gentes de vistoso atavío hacen algo más que prodigar reverencias. La superficialidad de los decires más sencillos, como la *Visión* o el *Triunphete,* deja paso a una creciente preocupación por la libertad y el destino del hombre, así como sobre el poder que determina su suerte en la vida terrena. La inquietud por los problemas de libre albedrío y la Fortuna se manifiesta ya, no sólo en la *Pregunta de nobles,* sino también, según hemos podido ver, en el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados,* aunque todavía no había llegado el poeta a tomar una posición clara y sin contradicciones. En la *Comedieta* adopta la doctrina cristianizada que convierte a la Fortuna en instrumento de Dios. No será ésta la única postura que se le ofrezca, y la concepción estoica del poder arbitrario en lucha con el varón fuerte prevalecerá doce años más tarde, al componer *Bías contra Fortuna.* El cambio obedecerá a la creciente penetración del humanismo en su espíritu.

Porque así como se deleita en describir trajes pomposos y espectaculares desfiles, tras de los cuales se esconde una preocupación trascendental cada vez más honda, así también los alardes de erudición, el lenguaje latinizado y el ornato retórico son la primera muestra de su interés por el mundo antiguo. En un principio orientaba Santillana sus aspiraciones hacia el lujo formal: las letras clásicas le suministraban, ante todo, adornos, pretextos de lucimiento. Pero desde muy pronto descubrió en ellas ejemplaridades morales cuya estimación fué en aumento: el encuentro con Séneca fué decisivo. Al fin comprendió que

las formas clásicas no consistían en galas eruditas y eran inasequibles para él. Entonces fué cuando escribió a su hijo don Pero González, el que había de ser Gran Cardenal: "E si caresçemos de las formas, seamos contentos de las materias" [139]. Las materias —filosofía estoica, lecciones de la historia, paradigmas heroicos de la epopeya— enseñaban a obrar con dignidad y entereza, como Bías desafiando a la Fortuna; "romanamente", como decía Fernando de la Torre en los últimos años del Marqués [140].

Los decires narrativos no llegan a esta fase. Alcanzan sólo el momento en que el aprecio de don íñigo por los contenidos morales de la Antigüedad era ya muy subido, pero sin sobreponerse aún a la exuberancia formal. Esto es, precisamente, lo que los distancia más del gusto moderno. Si aceptamos la distinción establecida por Croce entre poesía y literatura, encontraremos que en estas obras la aleación literaria entra en proporción excesiva respecto al puro metal poético. Pero la "literatura" obedecía en Santillana a un noble afán de grandiosidad y sublimación, que, hemos de reconocerlo, no salió fallido: en 1436 la *Comedieta* era hito supremo en la marcha ascendente seguida por las letras castellanas ambicionadoras de forma culta. Por otra parte, la inspiración auténtica nunca le faltó: sus decires narrativos interesan como expresión de exquisitas formas de vida y como índice de nuevas valoraciones culturales; pero sobre todo como creación poética. Las situaciones tópicas aparecen rejuvenecidas gracias al poder de una imaginación nunca ociosa, que sabe deleitar con sus fantasmagorías y situar al lector en el ambiente emocional requerido. La exhibición erudita no apaga otra voz más honda, que unas veces da nervio a la rutilante sonoridad de los versos:

> Con cándidos rayos forçaba el aurora
> la espesa teniebra, e la compelía...

Otras veces, más recatada, encarna la nostalgia de Macías por una felicidad irremisiblemente perdida, añora la paz del vivir campesino o se arroba oyendo cantar a los pájaros. De un modo u otro, es la voz del verdadero poeta, que del suelo de lo particular histórico, huidizo y cambiante, saca flores de goce duradero.

NOTAS

1 FRANCISCA VENDRELL DE MILLÁS, prólogo al *Cancionero de Palacio,* 1945, págs. 95 y 97; P. LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Age,* 1949, I, págs. 8, 9, 228-229, etc.

2 LE GENTIL, págs. 238, 240, 241, 283-285, etc.

3 Véase más adelante, pág. 23.

4 Véase luego, pág. 48.

5 Para esta fecha, véase MARIO SCHIFF, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane,* 1905, págs. 90 y 283. Aunque el manuscrito copiado para don Íñigo se acabó de escribir en 1436, nuestro poeta debió de conocer antes la traducción de Villena, con quien le unía relación estrecha. Por otra parte, se afirmó durante algún tiempo que la traducción fué anterior a 1417, apoyándose en una datación errónea del *Arte de trovar* de Villena; véase el prólogo de F. J. SÁNCHEZ CANTÓN a su edición de esta obra, Madrid, 1923, págs. 38-39.

6 Véanse págs. 31 y 38.

7 Así en el *Cancionero de Palacio,* 25.° En J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Obras de don I. L. de M., Marqués de Santillana,* 1852, pág. 454, "Yo mirando una ribera".

8 LE GENTIL, pág. 254.

9 *Crónica de Juan II,* años 1414 y 1415, Bib. Aut. Esp., t. 68, páginas 361 y 364-6.

10 *Canc. de Baena,* 231.°, 240.°, 241.° y 248.°, *Cancionero de Palacio,* 324.°. El verso 12 del decir de Santillana, "en superlativo grado" procede de Diego Martínez de Medina, en la disputa con Imperial *(C. Baena,* 235.°, verso 54).

11 LE GENTIL, pág. 254, n. 45.

12 FRANCISCA VENDRELL DE MILLÁS, *op. cit.,* pág. 30

13 *Bulletin Hispanique,* X, 1908, págs. 397-411.

14 *Canc. de Baena,* 11.°, 42.°, 553.° y 558.°.

15 J. SERONDE, Romanic Review, VI, 1915, pág. 73, da como posibles fuentes de la *Querella* tres obras francesas: *Le livre de la Fonteinne Amoureuse* de Machaut, la *Complainte de l'An nouvel* de Granson y el *Débat de Réveille-Matin* de Chartier.

16 De los poemas recién mencionados, el de Chartier es para LE GENTIL (pág. 271, nota 85) el más calificado precedente del de Santillana, quizá porque éste lo cita en el *Prohemio* y lo tenía copiado en uno de los códices de su biblioteca (SCHIFF, pág. 371). Pero la comparación entre el *Débat de Réveille-Matin* y la *Querella* pone de relieve diferencias abismales: el *Débat* es una larga serie de versos prosaicos en que dialogan un enamorado insomne y un confidente, medio dormido al principio, que después le da consejos con la más perfecta ortodoxia cortés. Al romper el alba los dos compañeros se duermen tan campantes "tan qu'huit heures lever les firent". El poeta no interviene en el coloquio, sino que se limita a escucharlo; así lo dice en los desdichados versos primeros:

Apres menuit entre deux sommes,
Lors qu'amours les amans reveille,
En ce pays ci ou nous sommes,
Pensoye ou lict ainsi qu'on veille
Quant on a la puce en l'oreille;
Si escoutoye deux amoureux
Dont l'ung a l'autre se conseille
Du mal dont il est douloureux.

(Ed. Du. Chesne, pág. 493.)

La *Complainte de l'An nouvel* de Granson tiene menos caídas que el *Débat* de Chartier, pero no se asemeja más a la *Querella*. Y los puntos de contacto entre ésta y el *Livre de la Fonteinne Amoureuse* se reducen a que en las dos obras el autor escucha entre sueños las quejas de un enamorado; hay incluso alguna coincidencia —poco demostrativa— entre los versos 5-8 de Santillana y los 66-71 de Machaut. Pero en el poema francés el autor se espanta creyendo oír la voz de un espíritu, y con tal motivo se pierde en una larga digresión.

17 "Amor cruel e bryoso" y "Cativo, de miña tristura" se atribuyen a Macías en el *Prohemio* (J. B. Trend, *M. de S. Prose and Verse*, 1940, pág. 13), y figuran como suyas en el *Cancionero de Baena*, 308.° y 306.°. Santillana da como de Alfonso González de Castro "Con tan alto poderío" y como del Arcediano de Toro "Crueldat e trocamento" (*Prohemio*, Trend, pág. 15); en el *Cancionero de Baena*, núms. 309 y 18, figuran respectivamente como de Macías y de Villasandino. El

Prohemio y *Baena*, 251.°, coinciden en atribuir "Pero te sirvo sin arte" a Pero González de Mendoza.

18 En un códice del siglo XV descrito por A. WITTSTEIN (Revue Hispanique, XVI, 1907_1, pág. 314) la *Querella* lleva el siguiente epígrafe: "El Marqués de Santillana estando en la cama oyó a un camarero suyo que stava ta[ñ]endo y cantando, mui apasionado de amores de una dama suya". Puede tratarse de una interpretación caprichosa dada por los copistas al texto del poema; pero aun cuando la noticia reflejara algo realmente ocurrido, es evidente que Santillana se elevó del plano de lo particular al de lo universal poético.

19 MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos*, 1944, I, pág. 117, y III, pág. 147; J. MASSÓ TORRENTS, *Repertori de l'antiga literatura catalana. La Poesía*, I, 1932, págs. 24-25. LE GENTIL, pág. 270, nota 85, distingue entre los poemas que insertan un verso ajeno al final de cada estrofa (como Jofré de Foixá y Petrarca) y los que no se atienen a esa disposición; cree que la estructura de la *Querella* se acerca más a la de los primeros. También piensa en obras, como algunas de Macías, que rematan cada estrofa con un pareado de tipo proverbial. Pero en Santillana no se trata de remates paremiológicos ni de citas de un solo verso, sino de estribillos o cuartetas enteros. En realidad a lo que más se asemeja la *Querella* —estrófica, pero con libertad de extensión y metro en las citas— es a la pastorela del gallego Ayras Nunes, "Oy og'eu hua pastor cantar" (Canc. da Vaticana, 454); la diferencia es que el clérigo compostelano adornó sus versos con los de tradicionales cantigas de amigo, mientras que Santillana prefirió esta vez acudir a trovadores áulicos. El *Villancico* ofrece un paralelo más exacto con la pastorela de Ayras Nunes.

20 Publicado por LL. NICOLAU D'OLWER, *J. de S. J. (poesies, dates i comentaris)*, Estudis Romànics, 2 (Biblioteca Filològica del Institut de la Llengua Catalana, IX, 1917, págs. 7-13.

21 PUYMAIGRE, *La cour littéraire de don Juan II*, 1873, II, pág. 39; MENÉNDEZ PELAYO, *Ant. de poetas líricos cast.*, V, ed. 1927, pág. CXXXV; SAVJ-LÓPEZ, *Dantes Einfluss*, pág. 8; SANVISENTI, *I primi influssi*, páginas 132-5; FARINELLI, *Dante in Ispagna-Francia-Inghilterra-Germania*, 1922, págs. 110-113. En contra, CHARLES R. POST, *Mediaeval Sp. Allegory*, 1915, págs. 193 y 215-219.

22 SCHIFF, págs. 274 y 331.

23 POST, págs. 35 y 215, atribuye a la *Visión* un carácter político absolutamente infundado. Las tres virtudes que, según el poeta, no tienen acogida en España son cualidades deseables en el amor. ¿Qué tiene que ver la castidad con la "political corruption"?

[24] POST, págs. 35, 42, 193 y 215-219. Las fuentes propuestas son: el decir de Villasandino a la muerte de Enrique III *(Canc. de Baena,* 34.º), cuyos únicos puntos de contacto con la *Visión* son la aparición de tres damas llorosas y que el poeta las consuele; otro decir donde Villasandino, de pasada, pinta a Mesura, Franqueza y Bondat quejándose a grandes voces de la depravación del mundo (Ibíd., 170.º); la *Prison Amoureuse* de Froissart, que probablemente no leyó Santillana, pues su autor no figura entre los poetas franceses mencionados en el *Prohemio;* la *Esperance ou Consolation des Trois Vertus* de Chartier (largo tratado en prosa con fragmentos en verso, al modo de Boecio); el *Livre des Quatre Dames* del mismo poeta, obra citada y leída por Santillana; y algunas otras más. Con razón dice LE GENTIL, pág. 272, n. 85: "Je ne vois rien, dans ces rappochements, qui emporte la conviction." Véase también la crítica de J. SERONDE, The Romanic Review, VII, 1916, págs. 208-9.

[25] *Cancionero de Baena,* 242.º. Aunque sin nombre de autor, figura entre las composiciones de Imperial.

[26] Sugiere POST, págs. 217-8, que la remisión de las querellosas a la dama del poeta podría venir del *Livre des Quatre Dames* de Chartier. Pero en Chartier ellas no van a visitarla, ni esperan su consuelo: el poeta recoge en un libro los alegatos de cada una y lo envía a su señora para que sentencie el pleito.

[27] *"Stramps" y "Midons" de Jordi de Sant Jordi,* Rev. Valenciana de Filología, I, 1951, págs. 20-23. A Riquer se debe la identificación de Margarita de Prades con la reina cantada por Santillana.

[28] Los versos iniciales aluden al episodio narrado en las *Metamorfosis,* VII, 1; la estrofa IV, "Qual la fija de Thoante", proviene de las *Heroidas,* epístola VI (Hypsipyle Jasoni), v. 23-40.

[29] *Op. cit.,* págs. 56-60.

[30] Véase CH. V. AUBRUN, *Sur les débuts du théatre en Espagne,* Hommage à Ernest Martinenche, 1939, pág. 296.

[31] En el *Prohemio* (Trend, pág. 7) habla de la protección del rey Roberto a Petrarca, a quien llama "poeta laureado".

[32] Versos 13-16: "E como Aligheri reça / do recuenta que durmió, / en sueños me paresçió / ver una tal estrañeça"; 33-40: "Tal dizen que Eneas vido / a la Ciprïana quando / se le demostró caçando / çerca los reynos de Dido; / por qual causa mi sentido / al Eneyda recordando, / vide ser ellas del vando / de la madre de Cupido."

[33] No aparece navegando la Aurora en ninguno de los numerosos ejemplos griegos, latinos ni románicos estudiados por María Rosa

Lida en su artículo *El amanecer mitológico en la poesía narrativa española,* Rev. de Filol. Hispánica, VIII, 1946, págs. 77-110.

[34] *Op. cit.,* págs. 212-4.

[35] Compárese: "Porque Castilla mantenga en *estilo* / toga e oliva, non armas nin peltas", MENA, *Laberinto,* estr. 147; "El *estilo* de mis ojos / es nunca jamás cesar / de plañir e de llorar", GÓMEZ MANRIQUE, Nueva Bib. Aut. Esp., XXII, pág. 8a; "El rey los consolaba diciendo que las cosas del mundo tales eran aún a aquellos que, fuyendo de las afrentas y peligros, con gran cuidado sus personas guardar dellas pensaban, cuanto más a los que su *estilo* e oficio era buscarlas", *Amadis,* Bib. Aut. Esp. t. XL, pág. 129a; "Este rey tenía por *estilo* cada mañana ... de tomar ... la su muy buena y preciada espada", Ibíd., página 395b; "Había comunicado con otros mozuelos el *estilo* que se tenía en aquella universidad, no sólo con los novatos, sino con los provectos", SUÁREZ DE FIGUEROA, *El Pasagero,* ed. Rodríguez Marín, página 100.

[36] Alega también POST que hay una cierta comunidad parcial de fuentes, ya que —según él— Boccaccio influye en el *Sueño* y en el *Infierno,* y Petrarca en el *Infierno* y en el *Triunphete;* pero sólo parece seguro el influjo de Boccaccio en el *Sueño* y el de Petrarca en el *Triunphete.*

[37] POST, *op. cit.,* pág. 211, en su afán de señalar influjos literarios ultrapirenaicos, relaciona el *Triunphete* con el tema del tribunal de amor, y llega a decir que puede considerarse como "a Court of Love with additions from Petrarch". Más prudente se muestra LE GENTIL (pág. 264) al afirmar solamente que el *Triunphete* "unit et combine plusieurs éléments, dont certains peuvent avoir une origine française, ou correspondent au goût français"; y con más cautela aún, refiriéndose a la penetración de las lecturas italianas en el poema de Íñigo López: "elles n'ont pas entraîné une rupture nette avec les traditions médiévales ou les modes françaises contemporaines". Reducido así el influjo a gustos y modas, y dejando a salvo la tradición medieval no francesa, no tendríamos inconveniente en reconocerlo. De esta manera el sufijo *-ete,* añadido al latinismo *triunpho* se manifiesta como índice de una corriente cultural, ya que es adaptación española del diminutivo provenzal y francés. Otros galicismos del poema, como *boscaje, cosseres, pages, neto* y *galante* denuncian también la difusión de gustos y costumbres venidos de Francia.

[38] POST, *op. cit.,* págs. 143, 211; LE GENTIL, pág. 263.

[39] *Canc. de Palacio,* 324.°, pág. 400.

[40] El texto del *Triunphete* ofrece doble redacción para las estro-

fas XI, XII y XIV: la versión que parece más antigua *(Canc. de Palacio,* 224.º) ponía en el cortejo de Cupido a guerreros, emperadores y sabios que no deben su celebridad a casos de amor (Çipión el Africano, Héctor, Euclides, Séneca, etc.); la versión segunda los sustituyó por enamorados famosos. Doce estrofas de la versión primera figuran, sin título, a nombre de Juan de Mena en el *Cancionero de Stúñiga* (página 230); y aunque los editores anotaron oportunamente (pág. 447) que era el *Triunphete* de Santillana, Foulché-Delbosc reptió el error *(Canc. Cast. del siglo XV,* 46.º), a pesar de que más adelante (223.º) da el texto íntegro de la segunda versión entre las obras del Marqués.

41 Véase después, pág. 77.

42 Ed. Bibliotheca Romanica, págs. 23-25. Señaló el influjo POST, pág. 208.

43 GARCÍA DE DIEGO, pág. 58.

44 FARINELLI, *Dante in Ispagna,* pág. 116. LE GENTIL, pág. 259.

45 *Mediaeval Sp. Allegory,* pág. 49.

46 SANVISENTI, pág. 193, nota 112; POST, págs. 206-7; LE GENTIL, págs. 259-260. LUQUIENS, Roman. Forsch., XX, 1907, pág. 320f, no cree que el débito del *Sueño* con el *Roman de la Rose* consista en la batalla alegórica, vagamente parecida en los dos poemas, sino en la contraposición entre Venus y Diana; pero entonces holgaría suponer influjo: ¿se necesitaba acaso acudir a fuentes determinadas para representar en estas diosas el amor y la castidad?

47 POST, págs. 207-8, sostuvo que Santillana desconocía el poema, no incluído entre los que cita como obra de Macías en el *Prohemio;* pero es que Santillana lo atribuye a Alfonso González de Castro.

48 Se menciona a Valerio Máximo en la enumeración de sueños présagos verdaderos (estr. 18-21), para la que Santillana acudió también a la *Genealogía deorum* de Boccaccio (libro I, cap. XXXI) y acaso a otros autores (cfr. *Comedieta,* estr. 51 a-d). Los ejércitos combatientes son comparados después con los descritos por Guido delle Colonne, Dares y Dictis, etc.

49 POST, pág. 143.

50 Cuando el poeta se ve perdido en agrestes montañas, emprende el camino por sendas ignoradas esperando socorro del "divino Misterio a quien invocava". El autor, firme enamorado antes de presenciar los tormentos perdurables, se declara en la "finida" apartado del Amor. LE GENTIL, pág. 267, olvida estas reiteradas manifestaciones de Santillana al escribir: "Ce n'est pas une intention moralisante ou religieuse qui inspire l'auteur de *l'Infierno;* il n'insiste à aucun moment sur ce point." Lo mismo M. CASELLA, Bulletino della Società Dantesca Italiana,

XXI, 1914, pág. 33, a pesar de que observa el sentido alegórico de la cacería de Hipólito (la castidad), que da muerte al jabalí (la lujuria).

51 SANVISENTI, *I primi influssi*, págs. 163-7; SERONDE, The Romanic Rev., VII, 1916, págs. 194-210; FARINELLI, *Dante in Ispagna*, páginas 117-118.

52 Apuntó estas semejanzas SAVJ-LÓPEZ, *Dantes Einfluss*, pág. 8. POST, págs. 75 y sigs., a pesar de reconocer que en el *Infierno* imaginó el autor "a real abyss of retribution for illstarred lovers", afirma que la concepción básica provino de la tradición venida del Norte, no del *Inferno* dantesco. Esa tradición norteña es la representada por obras como el *Desert d'Amours* de Eustache Deschamps, que simboliza la desesperación de una dama al pasar su juventud y verse abandonada; poemas del tipo llamado "Purgatorio de bellezas crueles", donde se pinta el castigo de las desamoradas; la *Prison d'Amours* de Baudouin de Condé (s. XIII), sombrío lugar de tormento para enamorados vivos, llagados en el corazón; y el *Hospital d'Amours* de Achille Caulier (que Santillana creía de Alain Chartier), donde el enamorado cura su desesperanza y ve cómo los ingratos y pérfidos, "toux ceulx qu'Amours excomunie", pagan las culpas que han cometido. Ya SERONDE, The Rom. Rev., VII, 1916, demostró cumplidamente la inconsistencia de casi todas las relaciones señaladas por Post entre estos poemas franceses y el de Íñigo López. Añadiré que el *Hospital* de Caulier, en cuyas semejanzas con el *Infierno de los enamorados* hace Post más hincapié, no es seguro que existiese con anterioridad a la obra de Santillana: Caulier hubo de escribirlo después de muerto Alain Chartier, cuya sepultura describe; y Chartier murió a fines de 1429 (PIERRE CHAMPION, *Histoire poétique du quinzième siècle*, II, 1923, pág. 155).

53 Pág. 269. LE GENTIL, además, va demasiado lejos en la interpretación simbólica del poema: "L'*Infierno* n'est il pas, plutôt qu'un lieu de châtiment, une image allégorique des souffrances inévitables de l'amour?... L'attitude de Santillana n'est donc point éloignée de cette des rimeurs français contemporains". Pero no es lícito prescindir de las referencias expresas al pecado y a la *postremería* —término inequívoco— de los condenados.

54 La posible influencia del *Corbaccio* fué indicada por POST, página 213; la admite LE GENTIL, págs. 267-9.

55 El Marqués declara haber mandado traducir las *Tragedias* de Séneca (Carta a don Pero González de Mendoza, Trend, pág. 38). No están, pues, justificadas las dudas de SCHIFF (pág. 130) a este respecto. El ataque a las mujeres (versos 554-565 del *Hipólito)* figura, juntamente con la glosa y adición hechas por don Alonso de Cartagena, en una

compilación de sentencias del filósofo cordobés incluída en los *Cinco libros de Séneca* que el Obispo de Burgos tradujo para Juan II (edición de Sevilla, 1491, fols. n. vii y n. viii). Lleva como encabezamiento indicador del tema: "En el tractado de las mugeres". Como tal "Tractado" lo menciona Fernando de la Torre en una carta sobre las excelencias y tachas de las mujeres, donde se copian la glosa y la adición *(Cancionero y obras en prosa,* 1907, págs. 95-6). Con motivo de los reproches lanzados por Hipólito, don Alonso de Cartagena toca los casos de Clitemnestra, las danaides, Progne, Medea, Helena, las condenaciones del Eclesiastés y la ruina de la España goda por causa de Alataba, la hija de don Yllán.

56 Descripción inspirada en Ovidio *(Heroidas,* IV, v. 169-174); véase ANTONIO ALATORRE, *Las "Heroidas" de Ovidio y su huella en las letras españolas,* México, 1950, pág. 51.

57 Han estudiado la descendencia del *Infierno de los enamorados* en los cancioneros POST, págs. 84-102, y LE GENTIL, págs. 272 (nota 86) y 273-8. Las ficciones poéticas influídas por esta obra de Santillana son, según LE GENTIL, la *Visión* de Juan de Andújar, el *Purgatorio de Amor* del Bachiller Ximénez, el *Infierno de amores* de Guevara y tres obras de Garci Sánchez de Badajoz, el *Infierno de Amor,* las *Liciones de Job* y otras coplas suyas *(Canc. Cast.,* N. Bib. Aut. Esp., XXII, 455.°, 558.°, 894.°, 1045.°, 1048.° y 1055.°); las *Fiestas de Amor* y la *Sepoltura de Amor* de don Pedro Manuel Ximénez de Urrea (en su *Cancionero,* 1878, págs. 144-161 y 199-212); un *Hospital de amores,* anónimo, impreso en el *Cancionero General,* edición de Amberes, 1557 *(Canc. Gen.* de Hernando del Castillo, II, 1882, págs. 562-70); y finalmente un poema de Duarte de Brito *(Canc. Geral* de Resende, I, 1910, pág. 337) y el *Fyngymento de amores* de Diogo Brandão (Ibíd., III, 1913, págs. 42-52). La dependencia de todas estas obras respecto al *Infierno de los enamorados* de don Íñigo es muy varia: los recuerdos concretos, incluso verbales, abundan en los poemas de Andújar, Brito y Brandão; las *Fiestas* de Urrea congregan, como Santillana, multitud de personajes del mundo clásico, con igual afán de ostentación sabia; en el caso de Guevara, Garci Sánchez y el Bachiller Ximénez no hay más que vagas semejanzas, más débiles todavía en la *Sepoltura* y el *Hospital.* Sólo en las *Fiestas* de Urrea y en las dos obras portuguesas el infierno descrito es el lugar de condenación eterna donde se expían los pecados; y aun así, el fin moralizador se debilita en el *Fyngymento* porque Brandão declara haber olvidado pronto la lección; y en el poema de Brito, porque no sólo presenta como condenados a los pecadores de amor —muy complacidos en

sus dolores—, sino también a la dama ingrata que no ha accedido a los requerimientos del poeta. Hay además citas y reminiscencias en otros autores: en un decir de García de Pedraza *(Cancionero de Palacio,* páginas 133-6) el poeta escarmienta cuando en la casa de Grand Cuydado le leen el poema de Santillana; y Bernardim Ribeiro se inspira en la estrofa "La mayor cuyta que aver..." para lo que LE GENTIL califica de "joli passage" (pág. 149) sin señalar su procedencia inmediata:

> Nunca foy mal nenhum *moor,*
> nem no a hy nos amores,
> ca a *lembrança* do favor
> *no tempo* dos desfavores.

58 *Angeles de Compostela,* 1940, págs. [26]-[28].

59 *Canc. de Baena,* 425.°.

60 MENÉNDEZ PELAYO, *Antología,* V., ed. 1927, pág. CCLIX.

61 Ed. Sánchez Cantón, 1923, pág. 45.

62 *Canc. de Baena,* 34.°.

63 Ibíd., 38.°, 530.°, 571.°.

64 Estrofas 8, 16, 17.

65 Estrofas 2-3.

66 Estrofa 1, v. 8. Lucano es llamado *Magneo* en la estrofa 20, v. 2. Se trata de un error al interpretar la abreviatura "M. Anneo"; *Lucano Magneo* figura en un códice que perteneció a la biblioteca de don Íñigo, véase SCHIFF, pág. 139. MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena,* págs. 255-6 y 268, prefiere derivar el adjetivo *magnea* del epíteto Magnus, que Lucano aplica a su héroe Pompeyo.

67 *Crónica de Juan II,* Bib. Aut. Esp., t. 68, págs. 525-7.

68 Bib. Aut. Esp., t. 30, pág. 105b.

69 Trato por extenso la cuestión en *La fecha de la "Comedieta de Ponza",* nota que aparecerá en Archivum, Revista de la Fac. de Filosofía y Letras de Oviedo.

70 Ríos, pág. 94.

71 Las ideas de don Íñigo sobre los géneros dramáticos debieron de ser muy confusas. Recuérdese que llama "cantares así commo cénicos plautinos e terencianos" a las serranas y estribotes de su abuelo Pero González de Mendoza.

72 POST, *op. cit.,* pág. 223; SERONDE, The Rom. Rev., VI, 1915, página 84; LE GENTIL, págs. 513-514.

73 TREND, pág. 10.

74 Las semejanzas entre pasajes concretos apuntadas por SERONDE son demasiado vagas para que se deban forzosamente a reminiscen-

cia. Tampoco hace falta suponer, como LE GENTIL, que las alusiones de Chartier a la Fortuna en las frases de consuelo que dirige a las damas contendientes hayan recordado a Santillana las *Caídas de príncipes* de Boccaccio. ¿Qué necesidad tenía don Íñigo de intermediarios para acordarse de uno de sus autores preferidos?

75 *Op. cit.*, pág. 514.

76 *Alain Chartier et le Marquis de Santillane*, Bulletin Hispanique, XL, 1938, págs. 129-149.

77 Santillana recuerda aquí el decir de Gonzalo Martínez de Medina a la muerte de Diego López de Stúñiga y Juan de Velasco (*Cancionero de Baena*, 338.º):

Oýd la mi boz todos los potentes
a quien administra sus casos Fortuna;
Ved los juyzios atan exçelentes,
Más soberanos quel sol e la luna;
Mirad lo que fizo la alta coluna
De los que reynavan el tiempo pasado;
Catad la sobervia e tan alto estado
Ser convertido en cosa ninguna.

78 *Crónica de Juan II*, Bib. Aut. Esp., t. 68, págs. 380*b*, 382, 385, 388*b*, 417*b*, 418*a*, 420, 424, etc.

79 MENÉNDEZ PELAYO, *Horacio en España*, en Obras Completas, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*, VI, 1951, pág. 40.

80 Véase SCHIFF, págs. LXIII-LXIX.

81 FARINELLI, *Italia e Spagna*, I, 11.

82 Los puntos de contacto con el epodo no se limitan a la exclamación inicial; también los hay en los pasajes relativos a la caza de fieras y de aves; compárense con los versos 31-34 de Horacio:

aut trudit acris hinc et hinc multa cane
apros in obstantis plagas,
aut amite levi rara tendit retia
turdis edacibus dolos.

Sobre florilegios y citas de Horacio en la literatura medieval véanse M. MANITIUS, *Analekten zur Geschichte des Horaz im Mittelalter (bis 1300)*, Gottingen, 1893, y ANGELO MONTEVERDI, *Orazio nel Medio Evo*, en la publicación colectiva *La figura e l'opera di Orazio*, Roma, 1938, páginas 94-112.

83 Véase nota 55.

84 Es innegable que el discurso de Fortuna *(Comedieta,* estr. 108-144) se inspira en la explicación de Virgilio a Dante *(Inferno,* VII, 70-96), a pesar de que SAVJ-LÓPEZ (pág. 6) y POST (pág. 226) lo pusieran en duda. Aparte de la similitud de doctrina, hay recuerdos literales: "per che una gente impera ed altra *langue*" = "Los unos serían / monarchas del mundo... / los otros *languiendo...*"

85 Unas palabras acerca de las obras que se supone recordadas o tenidas en cuenta por Santillana para la *Comedieta,* aparte de las ya mencionadas en las páginas anteriores; para otras imitaciones dantescas, véase SANVISENTI, págs. 145, 146, 151, 158. Para reminiscencias de Petrarca, Ibíd., 151; SAVJ-LOPEZ, 7; POST, 225; LE GENTIL, 367, n. 90. De Boccaccio *(De casibus, De claris mulieribus, Teseida, Amorosa Visione, Fiammetta),* POST, 223-226; FARINELLI, *Italia e Spagna,* I, 170, 184, 247n, 260-1. De Armannino Giudice, ibíd., 132n. No es ocasión de discutir estas influencias, que a excepción de las *Caídas de Príncipes* y los *Trionfi,* se limitan a cuestiones de escasa importancia. Sólo diré que en algunos casos se trata de semejanzas nada probatorias.

86 *Triunphete,* estr. 2.

87 Introducción a los *Milagros,* estr. 8.

88 *Visión,* estr. 5. J. HUIZINGA ha dado interpretación profunda a estas manifestaciones externas, llenas de sentido como muestra del estilo vital propio de la sociedad en los siglos XIV y XV *(El otoño de la Edad Media,* Madrid, 1930; sobre la estética del luto en la vida y en la literatura de la época, véase I, pág. 77). Para España son del mayor interés los estudios de JORGE RUBIÓ Y BALAGUER, *Vida española en la época gótica,* 1943, cap. II, y JOSÉ FILGUEIRA VALVERDE, *El "planto" en la historia y en la literatura gallega,* Cuadernos de Estudios Gallegos, I, 1945, págs. 511-606.

89 *Op. cit.,* I, págs. 81-82; véase también II, págs. 166-167 y 195-200.

90 Véase, por ejemplo, este pasaje de la *Crónica de Juan II* (Bib. Aut. Esp., LXVIII, pág. 527, año 1435): "El Rey llevaba quatro pages vestidos de ropas de grana, bordadas las mangas e hasta la cinta de orfebrería, encima de quatro caballos de la brida, muy grandes e muy hermosos e con muy ricas guarniciones e sillas. El Condestable llevaba tres pages vestidos de ropas negras de satín con unas alas que salían de las costuras de sobre el hombro, bordadas de orfebrería, en tres caballos de la brida ricamente guarnecidos; e todos los otros caballeros mancebos e gentiles-hombres de la corte salieron cada uno como más ricamente pudo."

91 *Infierno,* estr. 21.

92 En el séquito de la Fortuna *(Comedieta,* estr. 94) "los quatro

potentes" que fueron señores del mundo llevan "ricas tiaras e resplandecientes". Coronas y blasones, Ibíd., estr. 5-8, 65 y 70. Para el simbolismo heráldico, véase HUIZINGA, *Otoño,* II, pág. 135.

93 No es cierto que, como dice FARINELLI *(Italia e Spagna,* I, páginas 260-261), esta representación de la Fortuna recuerde la *Amorosa Visione* de Boccaccio, donde la diosa "horribile in la fronte sol avea / li capei volti", "e sorda e cieca mai si rivolgea" (Canto XXXI).

94 *Sueño,* estr. 39; *Infierno,* 21; *Comedieta,* 87-93.

95 *Visión,* estr. 4; *Coronación,* 7; *Comedieta,* 90.

96 "Venidos con el Marqués en su posada, a cada uno de nós guardada su dignidat, sentados a tabla, fuymos servidos a la françesa" *(De vita beata,* ed. Paz y Melia, *Opúsculos literarios,* pág. 182).

97 Decir "En mirando una ribera", estr. 1 y 2.

98 *Eneida,* I, 314-319.

99 *Visión,* 2*a-c; Coronación,* 2*ef.* Más ejemplos en María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena,* págs. 178-180, nota 17.

100 *Cancionero de Baena,* 274.º.

101 *Sueño,* estr. 7 (véase antes, pág. 34); *Infierno,* 5*h.*

102 Véase María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.,* págs. 42-45.

103 Bello, belo, *Comedieta,* 25*d,* 32*b;* colle, Ibíd., 33*b;* furïente, *Sueño,* 3*h*; geno, *Comedieta* 9*e*; luco Ibíd., 93*b*; terresçer, viperoso, *Sueño,* 16*b,* 13*e.*

104 Belicoso, *Comedieta* 35*b*; cándido, *Triunphete,* 16*d*; *Sueño,* 39*a*; *Comedieta,* 120*a*; equivalente, *Triunphete,* 16*f*; furor, *Infierno,* 17*h*; inmenso, *Sueño,* 2*h*; matrona, perverso, retroceder, silvestre, *Comedieta,* 104*h,* 11*f,* 7*d,* 4*b*; terrible, *Triunphete,* 20*c*; último, *Comedieta,* 3*g,* 89*h*; vacilar, *Sueño,* 4*c*; volumen, *Comedieta,* 106*c.*

105 Ejemplos de Berceo: circundar, *Milagros,* 447*b (Comedieta,* 44*d,* 61*c*); denegar, *Id.,* ed. Marden 181*c (Coronación,* 10*g, Comedieta,* 107*f,* 116*d*); flumen, *Santo Domingo,* 229*b (Coronación* 3*g, Comedieta,* 118*f*); prolixidat, *S. Millán,* 72*b (Triunphete,* 13*b*).

106 Ejemplos tomados del *Cancionero de Baena,* ed. 1851: anzilla, Imperial, pág. 199 (ançilla, *Triunphete,* 17*a*); diafano, Ferrant Manuel de Lando, pág. 286 *(Coronación,* 19*a*; *Triunphete,* 13*f*; *Infierno,* 52*a*); diurno, Fray Diego de Valencia, pág. 547 *(Infierno,* 11*h*); evidente, Juan Alfonso de Baena, pág. 430 *(Infierno,* 52*e*).

107 Véanse algunos de los que no encuentro atestiguados antes: afflato, *Pregunta de nobles,* 5*g*; áspido, *Sueño,* 12*h*; congelado, Ibíd., 59*d*; exçelso, *Triunphete,* 16*h*; febeo, *Planto Margarida,* 1*g*; fraudulençia, *Sueño,* 36*d*; fronde, fronduo-

so, *Infierno*, 5*a*, 19*d*; fúlgido, *Coronación*, 19*b*; fulgor, *Sueño*, 45*d*; inusitado, Ibíd., 25*c*, *Infierno*, 41*b*; prepolente, *Infierno*, 52*d*; rutilante, *Coronación*, 11*e*; viperoso, *Sueño*, 13*e*.

108 *Defunsión*, 3*b*; *Comedieta*, 2*a*, 58*f*; *Sueño*, 7*ef*; *Planto Margarida*, 10*de*.

109 *Coronación*, 11*ef*; *Sueño*, 3*bc*.

110 Aflegido, *Triunphete*, 3*a*; setibundo, *Sueño*, 31*e*; sofraganas, *Triunphete*, 17*a*; reto, *Triunphete*, 15*h*; odíferas, *Coronación*, 3*e*; Prone, Ysifle, *Triunphete*, 18*gh*; Periteo, *Sueño*, 9*g*.

111 Adriana, *Triunphete*, 17*f*; Adrianna, Petrarca, *Triunphus Cupidinis*, I, 116. Campaneo, *Visión*, 3; Boccaccio, *Amorosa Visione*, ed. V. Branca, 1944, pág. 45.

112 Flama, *Coronación*, 8*c*; *Infierno*, 16*a*, 45*a*; *Comedieta*, 39*d*, 72*e*; pluvioso, *Comedieta*, 3*c*; planto, *Visión*, 2*c*, 9*h*; *Planto Margarida*, 10*a*; *Infierno*, 53*d*; *Comedieta*, 117*h*.

113 Impetrar, *Coronación*, 21*h*; surgir, *Planto Margarida*, 11*c*; inmenso, *Infierno*, 6*g*.

114 *Sueño*, 38*c*.

115 *Pregunta de nobles*, finida.

116 Cipriana, diurnal, *Coronación*, 1*f*, 5*b*; noturnal, *Planto Margarida*, 2*d*; serpentino, *Infierno*, 23*c*; sonoroso, odoryferar, basileo, metaphorar, *Sueño*, 13*a*, 44*d*, 45*f*, 52*e*. Véase María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.*, págs. 266-7.

117 *Sueño*, finida, *b*; *Coronación*, 20*ab*.

118 *Triunphete*, 2*b*, 10*f*; *Planto Margarida*, 18*ab*.

119 *Infierno*, 9*gh*; *Planto Margarida*, 4*fg*.

120 *Comedieta*, 80, 82. Menos forzada es la escisión en "Fermosa guirlanda *de ricos metales* / aquellos premía, *e de perlas netas*" (90*de*), o la posposición del adjetivo adyecticio en "*Viril* fué la vista que pudo miralla / sin temor de muerte, *e más que animosa*" (63*gh*). "*Con ricas* tïaras *e resplandescientes*" (94*h*).

121 Encuentro un caso en un soneto de época avanzada (el XXXIX, a San Bernardino, canonizado en 1450): "E los sus *rayos* con viso aquilino / *solares* miras fixo, non vagando."

122 Cota, *Visión*, 4*g*, *Triunphete*, 4*b*; cosseres, pages, galantes, *Triunphete*, 3*eh*, 15*f*; baladas, rondeles, *Sueño*, 54 *ef*.

123 Boscaje, *Triunphete*, 5*c*, *Sueño*, 41*d*, *Infierno*, 12*g*; bruno, *Infierno*, 42*c*; liessa, *Planto Margarida*, 2*f*; semblante, *Sueño*, 43*g*; non punto, *Coronación*, 21*e*.

124 Brugido, *Coronación,* 15*b*; todas horas, *Visión,* 10*c*; todo solo, *Defunsión,* 4*d*.

125 Bixa, *Comedieta,* 66*d* (it. *biscia);* Ydea, *Coronación,* 17*f*; jovenil, *Infierno,* 37*f*; novela, *Comedieta,* 45*a*; regraciar, *Coronación,* 22*c*; donna, *Id.,* 32*d,* 45*c*; *Visión,* 5*c,* 11*c,* 13*f*; *Triunphete,* 10*d,* 15*f,* 19*d*; *Comedieta,* 5*b,* 101*e*. Probablemente son italianismos guardar y reguardar, con el sentido de 'mirar' *(Infierno,* 48*a,* 16*f*); pero hay también la posibilidad de un influjo semántico francés (garder, regarder), provenzal (gardar, regardar) o catalán (guardar, gordar, reguardar, regordar).

126 *Arte de trovar,* ed. F. J. Sánchez Cantón, 1923, pág. 45.

127 *Comedieta,* 40*ef*.

128 Véase L. Serrano, *Los conversos D. Pablo de Santa María y D. Alonso de Cartagena,* 1942, pág. 249; Menéndez Pelayo, *Ideas estéticas,* II, 1928, págs. 279-280, nota, y *Bibliografía Hispano-Latina Clásica,* II, págs. 307-312 y 324-5.

129 *Infierno,* 17 *a-d*; *Defunsión,* 4cd.

130 *Visión,* 11.

131 *Planto Margarida,* 17; *Sueño,* 36; *Infierno,* 4.

132 Expresión usada en el decir "En mirando una ribera", 2d. Véase nota 10.

133 *Sueño,* estr. 66; *Eneida,* I, vv. 712-722. El episodio virgiliano aparece recordado en un pasaje de la *Fiammetta* que debió de tener presente Santillana: la diosa Venus, "quale *il falso Ascanio,* nella bocca a Didone alitando, accese l'occulte fiamme, cotale a me in bocca spirando fece li primi disii più focosi" *(Opere minori* de Boccaccio, ed. Salani, pág. 75).

134 *Defunsión,* 10*eh*. Lo mismo hace en la estrofa 91 de la *Comedieta,* donde tras una serie de antonomasias alusivas a los planetas, añade:

pues baste lo dicho al que los conosçe,
e quien non, aprenda del rey Athalante,

es decir, de Atlante o Atlas, gran sabedor de astronomía *(Eneida,* I, 741 y sigts.). Cfr. María Rosa Lida de Malkiel, *op. cit.,* pág. 133, nota 6.

135 *Infierno,* 37*ab*.

136 Véase la estrofa 2 de la *Defunsión:*

Algunos actores en sus connotados
pidieron favores, subsidio, valençia
al fulgente Apolo, dador de la çiençia;
a Cupido e Venus los enamorados;

al Jove tonante en otros tractados;
en bélicos actos al feroçe Mares;
a las nueve Musas en muchos logares
a insines poetas vi recomendados.

137 *Defunsión,* 3; *Comedieta,* 22, 51.

138 *Sueño,* 3*ab*; *Coronación,* 18*ef*.

139 Ríos, pág. 452.

140 "Ya se fallara ... aver alcayde natural de Castilla, estando luengamente cercado a estrecho..., fallarle syn algún vigor nin compañía a la puerta del omenaje e las llaves en la mano, e en esto romanamente aver consentido antes que en alguna manera yr contra su voto e profession e lealtad devida" (Carta a Enrique IV, *Cancionero y obras en prosa,* ed. Paz y Melia, 1907, pág. 191).

DISCURSO

DEL

Excmo. Sr. Don DÁMASO ALONSO

SEÑORES ACADÉMICOS:

QUIZÁ el único título que yo posea para dar hoy la bienvenida a Rafael Lapesa en el momento de entrar en esta casa, sea el de nuestro largo compañerismo. Los dos somos consecuencia de la renovación de los estudios filológicos llevada a cabo, entre nosotros, por Menéndez Pidal y sus discípulos inmediatos. Y como yo —aunque con menos fruto— he andado los mismos caminos que Lapesa, unos pocos años antes que él, me ha sido posible seguir la serie creciente de sus triunfos, desde el mismísimo principio. Fué, desde el primer momento, una gran esperanza para nuestros estudios. Tenía la vocación heroica..., pero cuántas se pierden; el talento..., pero cuántos se despilfarran. No: Lapesa ha planeado y ponderado siempre su quehacer científico con esa prudente economía que hace que la vocación se vaya construyendo un cauce seguro, y que la inteligencia al atesorar datos, los distribuya y trabe en sistema armónico, donde cada nueva adquisición ya tiene su lugar y su función asignada. Quiere esto decir que el de Lapesa es un talento fértil, útil: sano y creciente como árbol vigoroso. Mientras tantos ingenios españoles quedan estériles entre chácharas y humo de café, el modo de ser, de vivir, de Lapesa, es dar ya frutos con astronómica normalidad de cosecha. Y así, a lo largo de toda una vida,

que ojalá Dios prolongue, para bien de la cultura española.

Pero debemos relatar ordenadamente.

La primera vocación de Lapesa fué el estudio de la lengua y en especial de la española. Yo sé que hay gentes que vuelven con desvío la cara ante lo que vaga e inexactamente llaman "Filología". Lo que más me extraña es que, muchas veces, piensan así personas que creen poseer una gran sensibilidad artística, y que, sin embargo, os lanzarán la voz "filólogo" a la cara, como un insulto. ¡Pero si nuestro pensamiento se organiza —es decir, llega a ser tal pensamiento— precisamente por el lenguaje! ¡Si la lengua es el canal más exacto por donde vertemos nuestra alma sobre el mundo! ¡Si es el material de la más humana de las artes, la literatura, nobilísima precisamente por hecha de tal sustancia! Y la lengua es un maravilloso misterio, en su sentido unitario y en su infinita variedad: ¡qué placer meterse por esa selva, perderse en ella para encontrarnos a nosotros mismos, y para encontrar el rastro y las leyes de nuestra cultura! ¡Qué persecución apasionante la de la historia de las palabras, en busca de un origen que cuanto más avanzamos más se aleja! ¡Qué placer cuando, españoles, encontramos en el lenguaje las constantes de nuestro espíritu, las variantes de la personalidad de España en el tiempo! ¡Qué apasionante novela un idioma humano y el idioma humano! ¡Qué maravillosa aventura su estudio! Hacia ese mundo susurrante, siempre auroral y siempre misterioso, se despertó la generosa vocación de Rafael Lapesa, cuando caballero novel pensaba dónde ensayar sus armas.

Durante los primeros años, recién terminada la carrera de Filosofía y Letras, el nuevo caballero sólo escaramuzaba: reseñas de libros, aparecidas casi siempre en la

Revista de Filología Española. Lapesa, en ellas, hacía... lo contrario de lo que suelen hacer los reseñadores: no perseguía el lucimiento personal, ni el desagüe de la bilis oprimida, ni el "sacarse" espina alguna; no arremetía contra nadie porque sí, porque hay que arremeter contra algo; no, Lapesa, en sus críticas, estimaba honestamente el trabajo ajeno: para ello (al revés de lo habitual en reseñadores científicos) se había metido primero a fondo en el tema, y de la buceada salía siempre a luz algún dato nuevo, muchas veces importante. Reseñas de dos, de tres páginas, pulcras, precisas: los que seguíamos la producción filológica española sabíamos que una clara mente de investigador estaba creciendo ante nuestra mirada. El caballero tirón se estaba adiestrando rigurosamente en el uso de las armas. ¡Ojalá que muchos jóvenes siguieran ese ejemplo!

Pronto comenzó Lapesa una de las labores que en él habían de ser centrales: la de historiador de la lengua española. Primero, una serie de artículos etimológicos que ya en 1931 (de esta fecha son sus *Notas para el léxico del siglo XIII)* revelan lo extenso de sus lecturas del español medieval y lo sólido de sus conocimientos lingüísticos. Por entonces el Archivo de Villa publica, en magnífica edición, el *Fuero de Madrid:* a cargo de Lapesa corre el estudio del lenguaje del fuero y el "Glosario".

El siguiente estirón científico de Rafael Lapesa salta ya a la absoluta madurez: en 1942 se publica su *Historia de la lengua española.* El libro, que va ahora por su segunda edición (en esta última ha tenido aún mejoras y aumentos), es hoy un clásico de nuestra enseñanza. Había algún excelente libro de ese título, hecho principalmente para uso escolar. Pero el libro de Lapesa tendría una intención distinta. Podía Lapesa tener también delante de los ojos al-

gunos ilustres modelos sobre el desarrollo del francés: pero, ¿qué importan o para qué sirven modelos cuando la materia misma y el estado en que se presenta al que quiere condensarla en un libro manual son tan diferentes? Porque el español, aunque en algunas de sus épocas (en la de orígenes, por ejemplo) esté estudiado de una manera quizá superior a las demás lenguas románicas, no ha sufrido el escudriño a lo largo de todo su desarrollo de la incansable lente investigadora, como lo ha tenido el francés; ni tampoco la lengua moderna ni sus variedades regionales han sido analizadas con tanto pormenor. ¿Qué hacer? Este era el problema que se le planteaba a Lapesa y que él ha resuelto con un tacto maravilloso: lo investigado ha sido recogido con claridad y exactitud. Pero muchas veces la cuestión es litigiosa: y entonces ha habido que sopesar razones, y Lapesa ha sabido elegir lo mejor. Otras veces no tenía delante más que un vacío, y el autor del manual ha necesitado detenerse en su tarea para ponerse a investigar por sí mismo. El resultado es que la lengua española —a pesar de tanta dificultad previa— posea hoy una de las historias manuales más trabadas, ponderadas, clarividentes y seguras.

Apenas había terminado una labor tan prolija y de tanta responsabilidad, empezó Lapesa investigaciones a fondo sobre aspectos o épocas de nuestro pasado lingüístico: el *Fuero de Avilés* le había de llevar a un tema apasionante: el del influjo lingüístico de los pobladores venidos de partes extrañas a la península durante la Edad Media. En su libro *Asturiano y provenzal en el Fuero de Avilés* demuestra Lapesa que dicho fuero, estando como está escrito en asturiano del siglo XII, con muchos de los fenómenos propios de ese dialecto, es al mismo tiempo un texto lleno de rasgos provenzales. ¿Cómo se explica esto? Oviedo (y

evidentemente lo mismo debía ocurrir en Avilés) tenía desde por lo menos los comienzos del siglo XII una población alienígena tan importante que hacía necesaria la existencia de dos jueces, uno español y otro "franco": por franco se entendía extranjero europeo, en general, si bien la mayor parte de esos pobladores procedían de territorio francés. El estudio de los documentos revela también la presencia en Oviedo de numerosos habitantes de nombre francés o provenzal.

El hibridismo lingüístico del *Fuero de Avilés* queda explicado si se piensa que fué redactado por un extranjero (o quizá varios) que "pretendió" valerse del romance hablado en Asturias, sin eliminar por completo sus hábitos lingüísticos originarios. "El redactor (o redactores) escribió en lenguaje parecido al que le servía para entenderse con sus convecinos españoles: el dialecto de la región salpicado de provenzalismos. De aquí una extraña impresión de mezcolanza". Y concluye Lapesa: "Si el Fuero es el primer monumento del dialecto asturiano, constituye a la vez un texto provenzal de interés". Este interés reside en que se pueden rastrear en él rasgos de fonética local occitánica que los notarios del Sur de Francia no solían registrar aún.

Por este camino de estudio de fenómenos de bilingüismo en el español medieval ha continuado aún Rafael Lapesa en su reciente publicación *La apócope de la vocal en castellano antiguo*. Se trata de la *-e* final de procedencia principalmente latina: el siglo X pronunciaba *altare, pane, corte, monte,* es decir, conservaba siempre la *-e* final. En el siglo XII y principios del XIII esa *-e* final, en la mayor parte de los casos, ha desaparecido. Si esta costumbre del siglo XII hubiera prosperado, el español sería una lengua de acentuación más aguda de lo que hoy es, porque hoy

hemos conservado la costumbre del siglo XII en palabras del tipo *altar, pan,* etc., pero hemos vuelto a la del siglo X en las del tipo *monte, corte.* En resumen: en términos generales podemos decir que el siglo X conservaba siempre la *-e* final; el siglo XII la suprimía siempre; y el uso moderno se ha dividido conservándola en unos casos y en otros no. Hay, pues, como un movimiento de ida y vuelta en el destino de la *-e* final en español: hecho ciertamente muy curioso. Lapesa le ha dado una explicación de extraordinaria claridad: había una serie de fuerzas que tendían a producir la apócope; pero este fenómeno espontáneo se vió impulsado por la inmigración de provenzales y franceses desde el reinado de Alfonso VI. "Los castellanos se dejan influir porque los extranjeros vienen rodeados de prestigio como representantes de la cristiandad europea: las apócopes *adelant, cort, nuef, noch...* en vez de *adelante, corte, nueve, noche...* corroboran la comunidad espiritual con una Europa monacal y cortés opuesta en cruzada contra los mahometanos". Quizá el uso extranjerizante era mayor en la redacción de los notarios que en la lengua hablada. Y pronto viene una reacción, patrocinada y decidida por Alfonso el Sabio y su prosa; de esta reacción procede el uso moderno.

¿Es posible tal influjo? ¿Es posible que una lengua llegue a imponer sus preferencias fonéticas sobre otra? El hablante español de hoy quizá no lo pueda comprender. Pero sí lo admite quien lee la serie impresionante de obispos franceses u occitánicos que rigen las sedes españolas durante los siglos XII y XIII, quien sabe que extensas colonias extranjeras formaban barrios populosos en ciudades del Norte de la península (colonias que alguna vez asaltan la ciudad indígena), y que, en relación con lo anterior y en parte causa de ello, hay un trasiego constante

de peregrinos a lo largo del camino de Santiago (en su cauce principal y en varios accesorios). Todavía sobre pistas parecidas ha seguido últimamente Lapesa los extranjerismos en el *Auto de los Reyes Magos*... Y en este punto se encuentra ahora el tajo científico de nuestro nuevo académico, por lo que toca a la historia de la lengua.

El lenguaje puede ser un mero útil de intercambio humano, y puede ser también —como decíamos antes— el delicado instrumento del arte más abarcador, más representativo del hombre: la literatura. Nadie se podrá llamar lingüista, en el sentido total del vocablo, si se reduce a uno de estos aspectos. La antigua filología sólo concedió su atención a los textos literarios; luego, el gran avance positivista apenas concedió importancia sino al lenguaje popular y cotidiano; con el incremento de la dialectología moderna, para ciertos investigadores la palabra de un gañán ha llegado a ser más interesante que la de un Lope o un Góngora. Ni esto ni aquello. Lenguaje es toda la expresión fonética del hombre, lo mismo la que, emitida para un interlocutor y un efecto inmediato, en seguida desaparece, que la fijada para alimento de muchos hombres en amplitud de espacio y tiempo. Todo es lenguaje, todo se intercomunica, como en un organismo: si la lenta evolución fonética y la instintiva fuerza analógica están, minuto tras minuto, erosionando y creando nuestra habla, la palabra del artista literario trae cada día voces y giros nuevos, sanciona las creaciones populares, pule y afina de tal modo, que el idioma, en sus manos, se moldea, se hace flexible, ligero, capaz de expresar las explosiones del súbito afecto y los delicados matices de la exquisita sentimentalidad, lo mismo que de seguir los canalillos intrincados y rigurosos del raciocinio. No puede haber un gran lin-

güista que no sea al mismo tiempo un gran crítico literario.

Lapesa es lo uno, y tenía por fuerza que ser lo otro. La unidad indisoluble de ambos campos se le reveló en seguida; y en consecuencia nunca ha desgarrado el lenguaje. Ahí está su ya citada *Historia de la lengua española;* si en ella el lenguaje corriente está registrado en sus variedades temporales y regionales, el autor ha prestado también una gran atención al lenguaje de la literatura: ambas perspectivas se suceden y se complementan. Con perspicacia y exactitud, Lapesa nos señala los avances de la lengua literaria, la entrada en ella de nuevos elementos expresivos, la creación del matiz, etc.: el estilo de la juglaría, el de Berceo, el de Alfonso el Sabio, el de don Juan Manuel, el de Juan Ruiz, quedan magistralmente definidos y contrastados en unas pocas líneas (siempre ante los ojos, el ejemplo intuitivamente seleccionado); y a través del estilo se nos iluminan las características principales del arte del escritor. Estas caracterizaciones del arte literario medieval, Lapesa se las tiene que sacar casi de la nada, y algo semejante se podría decir del análisis del estilo en los distintos períodos del siglo XV (buena lección de esto último la que hemos oído aquí esta tarde). Al entrar por el Siglo de Oro, algo más pudo encontrar a mano, pero aun mucho que añadir. Estas páginas maravillosas encierran en sí una historia del estilo literario, primero y central quehacer de una verdadera historia de la literatura.

La entrada natural de Lapesa a los estudios literarios, desde los primeros suyos lingüísticos, había sido, precisamente, esta bisagra de la estilística. Ya en 1934 había dedicado un ponderado estudio al estilo de *"La Vida de San Ignacio" del P. Ribadeneyra,* y en 1946 nos había de de-

jar una certera caracterización careada de Tasso y Lope a través de sus dos "Jerusalenes". Entre ambas fechas había ya delineado vigorosamente los rasgos del arte de Cetina (tan desvaído o mal interpretado en muchas historias de la literatura). No ha dejado de cultivar Lapesa los modos tradicionales de la investigación literaria: y así, ha publicado poesías inéditas del mismo Cetina y una indagación biográfica sobre este poeta: después de ese estudio no se podrá hablar de contradicción: quien escribió el madrigal de los "Ojos claros, serenos" y aquel desventurado rondador de la Puebla de los Angeles de Méjico, son una sola persona. Pero otras veces apuntan los trabajos de Lapesa a una biografía más interior: ejemplar en este sentido es su artículo *En torno a la "Española Inglesa" y al "Persiles"*, en el que nos hace ver cómo cambian las ideas de Cervantes sobre Inglaterra: de las Odas a la Invencible (1588) hasta el soneto sobre la entrada del Duque de Medinasidonia en Cádiz (1596) ; y es que de la posición heroica con que llega a España recién rescatado de Argel, pasa a un escepticismo burlón y se diría que desesperanzado. Pero en *La Española Inglesa* (y en otro sentido, en el *Persiles)* esa sima ha sido superada y el inmortal creador asciende ahora con un nuevo entusiasmo, ya no movido por impulsos de heroísmo, sino por un anhelo de perfeccionamiento espiritual.

La cima de madurez científica de Lapesa representada en lo lingüístico por la *Historia de la lengua española,* lo está en lo literario por *La trayectoria poética de Garcilaso,* libro publicado en 1948. En él se ve cómo las nuevas técnicas de análisis de estilo, de ningún modo excluyen los procedimientos tradicionales en historia de la literatura: todo se complementa, todo es necesario. En *La trayectoria poética de Garcilaso,* los datos exteriores de la

biografía y los internos del estilo van a combinarse armónicamente: y el resultado es éste: un nuevo Garcilaso, muy distinto de la representación borrosa que teníamos antes de la lectura: el poeta italianizante está bien arraigado en los modos de los cancioneros españoles del siglo XV; y en su primera italianización la sombra que pesa sobre él es la de nuestro Ausias March. Es éste un Garcilaso seco, conceptual, con poco sentido de la belleza exterior y del encanto de la naturaleza; pero Petrarca y otros modelos antiguos e italianos poco a poco se sobreponen, y todo se completa en la estadía en Nápoles (1532-1536), coronación y casi final de la vida del poeta: en el medio renacentista italiano llega a comprender mejor Garcilaso la dulce tiranía de la belleza formal, la eterna seducción de la naturaleza y la platónica elevación, desde la belleza particular hasta la absoluta y eterna; y lo expresa en sus versos, ya en la ascensión ideal del canto de Nemoroso, de la Egloga I, ya en las pictóricas representaciones de la Egloga III. Lapesa no sólo nos ha puesto en orden un Garcilaso antes entremezclado y confuso, sino que nos ha dejado en el libro páginas no superadas de crítica iluminadora y creativa.

No os voy a hablar de su revelador estudio sobre la poesía del Marqués de Santillana, pues todos habéis oído aquí las primicias de ese trabajo. Ni es posible siquiera mencionar ahora algunas de otras múltiples y meritorias actividades del nuevo académico: ediciones anotadas y prologadas de clásicos, estudios estilísticos menos desarrollados, su colaboración en historias de la literatura, su colaboración con el maestro Menéndez Pidal en el segundo tomo de *Orígenes del español* (no publicado aún).

Habría que detenerse unos minutos en su labor docente: catedrático de Instituto por oposición desde 1930,

pronto pasó a enseñar en uno madrileño, y la Facultad de Filosofía y Letras le encargó de las clases de Historia de la Lengua Española. En 1947 ganó por oposición la cátedra de Gramática Histórica de la Lengua Española de la Universidad de Madrid, que actualmente desempeña. En marzo de 1947 fué nombrado colaborador del Seminario de Lexicografía de esta Real Academia, y Subdirector del mismo en 1950. Ha enseñado también en las Universidades de Barcelona y Salamanca, y durante los años de 1948-49 ha sido Profesor Visitante en las de Princeton, Harvard, Yale y California; en 1952 otra vez en las de Yale, Pennsylvania y Harvard; en 1953, por tercera vez en la de Harvard.

Aparte las conferencias dadas en París de 1933 a 1936, ha dado otras en el Instituto de España y en la Universidad de Londres (1948 y 1952); en las Universidades de Oxford y Cambridge (1952); en la Universidad de Illinois, Wellesley College, Vassar College y Columbia University (1949); en la Universidad de Cincinnati, Ohio State University y Middlebury College (1952).

Es Miembro correspondiente del Instituto de Estudios Asturianos y de la Hispanic Society de Nueva York, y Miembro honorario de la American Association of Teachers of Spanish and Portuguese.

Miles de estudiantes españoles y extranjeros aprenden hoy el desarrollo de nuestro idioma en las páginas de la *Historia de la lengua española;* la figura de Rafael Lapesa goza de una estima universal y su nombre es conocido en el último rincón donde se estudie el castellano. Filólogos insignes extranjeros, Vossler, Entwistle, Malkiel, Schalk, etc., han expresado calurosamente su admiración por la labor ralizada por este hombre que, joven aún, ha alcanzado esa madurez, esa ponderación de

la inteligencia útil, que la vida suele sólo dar en estadios más avanzados.

Y queda ahora lo que para mí es más importante: el hombre. Cuando el hombre es un *profesor*, para conocer su hombría hay que acudir, antes que nada, a un testimonio: el de sus alumnos; porque en esto la juventud no se suele engañar. Pues bien: a Rafael Lapesa sus alumnos le adoran. Hasta mí llega, año tras año, ese testimonio —tan puro, tan sincero— de la admiración que le profesan. Pero tomemos uno escrito; Alonso Zamora Vicente, alumno suyo un día y hoy ilustre catedrático de Salamanca, delicado escritor, investigador certero, es quien ahora habla y habla rememorando sus días de estudiante, como si aún fuera estudiante: "Rafael Lapesa es capaz de esfuerzos extraordinarios. Se lee con verdadero espíritu de héroe los trabajos que queremos hacerle; escucha amablemente todos nuestros problemas, y, de añadidura, nos regala con su consejo: Lapesa, por lo general, se lo sabe todo. Y todo lo comunica. Es el mejor fichero para el trabajo. Exacto, vivo, honrado. Es capaz de hacer lo que sea por los alumnos. Menos una sola cosa. Enfadarse." "No, Lapesa no se enoja nunca. Aunque se le digan en clase los mayores disparates. Esto contribuye a verle, ya desde el primer día, con una simpatía profunda, con una irremediable propensión al acatamiento. Porque, además, Lapesa encarna la modestia y la sencillez. Todo en él brota con la misma naturalidad y precisión que tiene la hoja en la rama. Es, eso sí, archieducado. Se pierde y vuelve a perder en mares de rodeos para decir una cosa sin herir en un angustioso procedimiento de lima." "Lapesa siente ante un documento antiguo, escrito en una de esas letras quiméricas, o ante un grupo de consonantes malhadadas, o ante un poema de Cetina, el mismo temblor,

la misma unción religiosa que debió sentir Miguel Angel ante el bloque de mármol que dió el Moisés." "Y él va con su modestia y su labor adelante, bandera en alto, enseñando a trabajar, incapaz, sí, totalmente incapaz de enfadarse por la ignorancia ajena." Hasta aquí, pues, el testimonio de Zamora Vicente.

Es que lo que hay en el fondo de la personalidad de Lapesa es una íntegra hombría de bien. Su gran inteligencia avanza sin sobresaltos ni desfallecimientos por el terreno que Dios le ha señalado, y el hombre cumple exactamente ese programa providencial. A mí, tan desordenado, me maravilla la sencillez igual con la que Lapesa cumple quehaceres que para otro serían agotadores.

Puedo ser también testigo confirmante de casi todo lo dicho por Zamora Vicente. Por ej.: he de confesar que muchas veces someto mis trabajos a la censura de mis amigos. A cada uno nos interesan mucho las propias investigaciones —¡qué centro del mundo!: pero así es la ilusión humana—, y menos las de los demás. Yo soy de los que tienen miedo a publicar y desean siempre consejo. Pero a ¿quién pedirlo? ¿Cómo preguntar a tal maestro, con muchos años y vida tan atareada? ¿Para qué preguntar a tal amigo, que pasará los ojos displicentemente por el escrito y dirá que está muy bien, o todo lo más haría una observación volandera para mostrar que se ha interesado? En esas ocasiones yo suelo acudir a Lapesa: porque su ciencia es mucha y muy exacta; porque es también exacta su manera de cumplir un compromiso. Yo le he dado escritos míos con remordimiento, porque le sabía agobiado de trabajo; su comentario ha comprobado siempre la inteligente lectura, y por ella he quedado siempre enriquecido. Es que el tiempo fértil de Lapesa, sometido a rigurosa ordenación, tiene como cámaras secretas que

no existen en el de los demás mortales. Pero ese sentido del deber lo lleva Lapesa a todos sus actos. Hace muy pocos años moría en plena fecundidad científica un gran filólogo español que era también un gran amigo mío: Amado Alonso. Tenía Amado entre manos una obra de muchos años de trabajo. Se moría con la tristeza de no verla publicada. Parte estaba redactada, aunque sin última lima; parte a medio redactar; bastante en borrador o en notas sueltas. Este material confió Amado Alonso días antes de morir a Rafael Lapesa, es decir, a un hombre lleno de tareas. Rafael Lapesa aceptó el sagrado encargo, aunque el cumplirlo supusiera desgajar unos meses de sus propios quehaceres. Y gracias a ese esfuerzo abnegado, la historia de la antigua pronunciación española de Amado Alonso se está imprimiendo en estos momentos.

Esta casa espera muchísimo del carácter y de la ciencia de Rafael Lapesa, y le recibe alborozada. Y a mí me enorgullece ser yo quien me adelante al encuentro de quien es a la par uno de los amigos más leales y uno de los que yo más admiro.