Filología: los maestros

María Rosa Lida de Malkiel

La tradición clásica en España

Preámbulo de Francisco Rico

Con textos de Marcel Bataillon, Charles B. Faulhaber *y* Yakov Malkiel

Al cuidado de Daniel Fernández Rodríguez

Centro para la edición de los clásicos españoles

CON EL PATROCINIO DE

AQUAE FUNDACIÓN

Distribuido en colaboración con el Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid

EDICIONES Universidad de Valladolid

La tradición clásica en España

María Rosa Lida de Malkiel

CCEE

Filología: los maestros

María Rosa Lida de Malkiel

La tradición clásica en España

Centro para la edición de los clásicos españoles

María Rosa Lida de Malkiel

La tradición clásica en España

CON EL PATROCINIO DE

María Rosa Lida de Malkiel

La tradición clásica en España

Preámbulo de Francisco Rico

Con textos de Marcel Bataillon,
Charles B. Faulhaber *y* Yakov Malkiel

Al cuidado de Daniel Fernández Rodríguez

CECE

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS
CLÁSICOS ESPAÑOLES

MADRID
MMXVII

Preámbulo

Hoy, 7 de noviembre –escribía yo en *El País* en el 2010–, se cumple un siglo del nacimiento de María Rosa Lida en Buenos Aires, y pronto hará medio de su muerte en California, el 26 de septiembre de 1962. A quien no sepa qué alturas de excelencia alcanzó en la filología y en la historia de la literatura, quizá quepa sugerírselo resumiendo que en ella confluyen y se incrementan todas las virtudes de las tradiciones en que se formó y cuyo entrelazarse fue el tema central de sus estudios: las tradiciones de Atenas y Jerusalén, la Argentina de la *Weltliteratur*, la España del Centro de Estudios Históricos.

De familia asquenazí decidida a arraigarse en una nueva cultura, un hermano suyo, el admirable Raimundo Lida, la recordaba «muy niña, inclinado el rostro –hora tras hora, domingo tras domingo, verano tras verano– sobre las páginas amarillentas de la Biblioteca Clásica» de Hernando. La inicial vocación de helenista se trocó en entusiasmo por la literatura española al entrar (1933) en el Instituto de Filología que Amado Alonso, su gran maestro (y acaso su gran pasión voluntariamente ignorada), dirigía como espléndida prolongación de la escuela de Menéndez Pidal.

Pero el Instituto eran también Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, Américo Castro, hombres con la misma amplitud de horizontes que don Amado, y precisamente en una Buenos Aires leída y cosmopolita hasta el exceso, la Buenos Aires de Victoria Ocampo y Jorge Luis Borges, donde María Rosa se codeaba con ambos dando por radio una conferencia o publicando en *Sur* un ensayo sobre el mito de Helena, y únicamente echaba en falta una colección de libros antiguos como las mejores europeas.

A principios de los años cuarenta, tenía poco menos que terminado un estudio monumental en torno a la huella de Flavio Josefo en las letras hispánicas desde la Edad Media hasta el período colonial, con frecuentes miradas a otros dominios y un montón de estupendas digresiones. No había elegido el asunto al azar: Josefo, el judío helenizado y *civis romanus*, no podía resultarle sino íntimamente atractivo; y acotar su influencia en tal marco, del viejo al nuevo mundo, era como situarse ahí ella misma.

Ese trabajo, donde se aprecian ya en plenitud las que serían para siempre las coordenadas mayores de su quehacer, quedó sin embargo inédito (sólo póstumamente ha ido llegándonos a retazos), mientras por los mismos años María Rosa empezaba a dar a luz una serie de artículos que, cordialmente pregonados por Amado Alonso, causaron el deslumbramiento de todos los lectores, con don Ramón a la cabeza, y le ganaron un prestigio con aureola de mito. Eran artículos, como «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española» o «Dido y su defensa en la literatura española», en los que la autora indagaba la *Nachleben*, la pervivencia de los motivos clásicos con una erudición y un discernimiento como nunca se habían visto después de Menéndez Pelayo.

Trasladada a los Estados Unidos, en 1948 se casó con el insigne romanista Yakov Malkiel. La relación entre ambos había comenzado por vía epistolar, en una correspondencia, por fortuna conservada, que constituye un paradigma de elegancia y artes de seducción (en España acaba de publicarla El Acantilado con el título de *Amor y filología*); y el mismo día en que se vieron y se tutearon por primera vez se prometieron en matrimonio.

En Berkeley, donde enseñaba su marido y por tanto no podía hacerlo ella (así estaban las cosas), con sólo breves etapas de visitante en otras universidades, los tres lustros escasos que le quedaban de vida fueron de una fecundidad pasmosa. A las múltiples aportaciones en revistas especializadas, vinieron entonces a sumarse los grandes libros sobre Juan de Mena (1950), la idea de la fama en la Edad Media (1952) y *La originalidad artística de «La Celestina»* (1962), el gigantesco volumen al que había dedicado tanto esfuerzo y talento y que no llegó a ver impreso.

En las pocas líneas que aquí son posibles, no me siento con fuerzas para explicar a quienes no lo hayan apreciado por sí mismos el valor de esos trabajos y de la entera obra de María Rosa Lida. Sobre ella y su persona, poco presente en sus libros y objeto de la legítima curiosidad de sus admiradores, hemos reunido aquí orientadoras aportaciones de Marcel Bataillon, Charles B. Faulhaber y Yakov Malkiel; y está reciente aún un estudio de Miranda Lida, *Años dorados de la cultura argentina. Los hermanos María Rosa y Raimundo Lida y el Instituto de Filología antes del peronismo* (Eudeba). Por mi parte,

me limitaré a apuntar que quizá la clave última de su importancia esté en que sólo por excepción abordaba y dilucidaba un punto concreto sin contemplarlo a la vez como elemento de una serie literaria, no en el sentido del formalismo ruso ni de una sosa búsqueda de fuentes e influencias, sino en cuanto eslabón de una cadena, ideal o real, de potencialidades expresivas, de capacidades de comunicación. Porque en la tradición literaria de Europa y América, en particular, de la Antigüedad a nuestros días, un texto se lee siempre a la luz de otros, se entiende y cambia de sentido a la luz de otros, y cada uno afianza la unidad del conjunto. La turbación de Melibea al oír el nombre de Calisto es y no es la de Fedra y la de Ana Ozores.

María Rosa Lida no tuvo discípulos, porque sólo breve y ocasionalmente ejerció la docencia; y no crear escuela fue el precio de poseer unas dotes tan excepcionales. Mucho me temo que hoy tampoco se la recuerde ni se siga su ejemplo como merecería. Yo confieso con cuánta nostalgia estoy evocando la estrella fugaz «la cui fiamma passò sulla mia giovinezza» y ha continuado guiándome incluso en los contados disentimientos.

Francisco Rico

Marcel Bataillon

María Rosa Lida de Malkiel (1910-1962)

L'hispanisme a subi le 26 septembre 1962 une perte incalculable. Parmi les participants du congrès d'Oxford qui écoutaient Yakov Malkiel lire la pénétrante communication de María Rosa Lida sur la fonction du conte populaire dans le *Lazarillo de Tormes*, plusieurs partageaient l'angoisse du collègue qui prêtait sa voix à sa femme absente. Peu de semaines après, María Rosa Lida n'était plus.

Dans la première partie (août 1963) de l'hommage que lui rend *Romance Philology* et auquel le signataire de ces lignes collabore, on trouvera d'elle un beau portrait, un émouvant autographe, non moins parlant que le regard, une bibliographie exhaustive; et, témoignage de qualité plus rare, une biographie intellectuelle et morale due à Yakov Malkiel lui-même, analyse délicate et profonde d'un esprit et d'une œuvre qu'il avait vu s'épanouir à ses côtés depuis quinze ans bientôt.

A quoi bon en tenter ici une esquisse ou un schéma? Disons seulement le poignant regret que laisse à ses lointains admirateurs français la disparition de cette incomparable hispaniste.

Ils se souviennent de l'étonnement avec lequel, en 1939, ouvrant le premier numéro de la *Revista de Filología Hispánica*, fondée alors par Amado Alonso à Buenos-Aires, ils découvrirent sous une signature féminine, nouvelle pour la plupart d'entre eux, «Transmisión y recreación de temas greco-latinos en la poesía lírica española». Pour ranimer la longue vie de trois thèmes poétiques, en ces quarante-deux pages denses, fermement pensées, quelle foison de textes et d'allusions allant d'Homère à Théocrite, de Virgile à saint Augustin, puis, après une récolte au long du Moyen Âge latin, quelle moisson du siècle d'or espagnol depuis les temps de Sannazar et de Garcilaso jusqu'à ceux de Lope de Vega et de Góngora, de Balbuena et de Sor Juana Inés de la Cruz! De quoi nous étonnions-nous? De ce qu'une femme, jeune encore sans doute, fût capable d'une telle prouesse? Ce qui

intriguait surtout, c'était de savoir comment avait été acquise une si ample et sûre connaissance de l'antiquité gréco-latine, comment elle avait pu l'être sur les bords du Río de la Plata, où ce n'est pas monnaie courante. Nous devions apprendre bien plus tard, en conversant avec des compatriotes de María Rosa Lida et des témoins de jeunesse, par quelle dépense d'intelligence et de volonté, avec le seul appui peut-être d'un frère aîné qui lui-même fait honneur à l'hispanisme, cette jeune argentine sans fortune s'était emparée seule des auteurs grecs, avec plus de passion encore que des latins. Ce triomphe de la curiosité d'esprit et de la discipline intellectuelle remet à leur modeste place nos chétives humanités trop passivement acquises dans l'enseignement classique européen.

J'ai sous les yeux le tirage à part de ce travail, avec une dédicace datée du 26 octobre 1939, les premières lignes qu'il m'ait été donné de lire de cette fine écriture, tracée avec une fine plume d'acier, une calligraphie qui est comme une profession de foi de loyauté et de recherche de la perfection, et dont les *e* sont dessinés en forme d'ε grec. Souci de clarté encore? ou coquetterie d'helléniste? Sans doute l'un et l'autre. Telle restera cette écriture jusqu'à la fin. Pour cette femme sans vanité, mais consciente de sa valeur, admettons que l'ε fût d'abord comme un sobre bijou de famille adopté avec une fierté d'héritière, mais qu'on porte ensuite sans y penser. Les vrais héritiers d'une culture ne sont-ils pas ceux qui ont payé de leur personne pour se l'approprier et en connaissent le prix?

Au reste, soyons francs. Étions-nous en état de grâce et préparés, nous les Européens de 1940 (la «drôle de guerre»...), nous qui ne connaissions pas encore le travail entrepris par E.R. Curtius sur *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, pour mesurer la portée des recherches que M.R. Lida avait commencées dans le domaine hispanique, et pour reconnaître la sûreté de sa méthode? Il nous aura fallu le mémorable compte rendu, à la fois déférent et critique, qu'elle consacra au «grand livre» de Curtius dans *Romance Philology* (1951-1952) pour apercevoir toute la richesse d'une formule sur laquelle nos yeux avaient peut-être passé trop vite à la lecture du travail de 1939, à l'endroit où M.R. Lida, à propos de la «Doliente cierva», de Francisco de la Torre, nous renvoyait au «ciervo vulnerado» de saint Jean de la Croix, et à «la lírica pura del *Cántico espiritual*, donde el sim-

bolismo animal, infinitamente denso, «empalma la transmisión continua de la antigüedad a la Edad Media con la transmisión reanudada de la antigüedad al Renacimiento». Parce qu'elle avait elle-même amplement exploré ces deux voies de transmission avec une vive sensibilité à l'originalité des «recréations» successives, elle était en droit de regretter chez Curtius l'excès d'attention à la «tópica» et à la rhétorique apprise au détriment de l'art créateur qui renouvelle ce qu'il reçoit. D'autre part, son profond intérêt personnel pour la culture juive hellénistique la mettait à même de signaler une lacune chez Curtius, son inattention à Philon et à Josèphe (dont elle s'est plusieurs fois occupée). Ces pages, si riches en savoir de première main, et témoignant d'une ouverture d'esprit au moins égale à celle de l'éminent romaniste de Bonn sur l'ensemble de la culture européenne, apprirent aux européens qui était M.R. Lida, mieux que n'avait fait son définitif *Juan de Mena poeta del prerrenacimiento español* (México, 1950).

Si elle a consacré de beaux travaux à l'histoire des idées (mais n'est-ce pas histoire de thèmes littéraires que *La idea de la Fama en la Edad Media castellana*, México, 1952, et *La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas*, appendice à la traduction espagnole du livre de H.R. Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, México, 1956), le fort de María Rosa Lida était la critique proprement littéraire, l'art de cerner l'originalité des créations des écrivains. On pouvait s'y méprendre à cause de l'érudition infinie avec laquelle elle aimait à en faire le siège par une étude exhaustive des antécédents et des influences. C'était le contraire d'une pédante, comme on avait pu s'en rendre compte en lisant le substantiel hommage à Virgile qu'était *Dido y su defensa en la literatura española* (*R.F.H.*, 1942). La grâce dont elle était capable brille étrangement dans un divertissement comme *Una conversación con Pedro Henríquez Ureña* (*La Gaceta*, Fondo de Cultura Económica, mai 1956).

Mis en goût par des travaux d'approche qui déjà renouvelaient de fond en comble la connaissance de la littérature que domine *La Celestina*, nous attendions tous le livre capital auquel elle travaillait depuis de nombreuses années. En août 1961, je vis sur le bureau du gérant de la «Editorial Universitaria de Buenos Aires» l'imposant manuscrit de *La originalidad artística de «La Celestina»*. M.R. Lida

allait récolter le fruit, disons la gloire, de tant de labeur. Placée déjà au premier rang des hispanistes du monde entier, elle venait occuper cet été-là (un hiver de son pays) une chaire dans l'Université de sa ville natale. Le jour où elle y signala sa rentrée publique par une délicate conférence intitulée «La peregrina en su patria», il me fut donné non de l'entendre en chaire, mais de converser avec elle un bref instant, le seul où j'aie pu voir face à face cet être à tant d'égards exceptionnel. Nous n'eûmes même pas le temps, en cette rencontre fugitive dans l'hémisphère austral, d'aborder le sujet du nom de la Patagonie et des Patagons de *Primaleón*, sujet sur lequel j'avais risqué une hypothèse différente de la sienne. Je n'aurai pas pu lui dire à quel point le texte de 1512 redécouvert, dont j'avais souhaité la réapparition pour résoudre le problème, lui donnait raison contre moi. Après comme avant, elle reste, pour moi comme pour d'autres hispanistes d'Europe, princesse lointaine du savoir, de la raison et du goût.

Il y avait bien peu d'esprits à l'approbation de qui on pût tenir autant qu'à la sienne. D'abord parce que la justesse, chez elle, était à la hauteur du savoir. Ensuite, raison moins facilement avouable, parce qu'elle n'hésitait pas à appliquer à autrui les exigences qu'elle avait pour elle-même, à critiquer courtoisement mais sans égards. On appréhendait ses comptes rendus. Une des dernières dédicaces dont elle m'honora, en tête d'un exemplaire de ses belles conférences de l'Université d'Illinois (*Two Spanish Masterpieces, The «Book of Good Love» and «The Celestina»*, Urbana, 1961), était une trouvaille de sa gentille rigueur: «...con palabras de Cristóbal de Castillejo:

> Aunque sé que no te sigo
> sabes que no te desamo.»

Voulait-elle me faire pressentir certaines réserves formulées dans son grand livre sur tel morceau qu'elle avait lu de mon propre ouvrage sur *La Celestina*? Pressentait-elle elle-même qu'elle aurait d'autres désaccords à formuler quand elle en aurait lu le reste? Comment, sur un sujet qu'elle avait travaillé à fond, ne pas se sentir devant elle passablement ignorant ou téméraire?

Nous avons perdu ce juge incorruptible au moment où son chef-d'œuvre allait voir le jour. A nous maintenant de recueillir pieuse-

ment les leçons d'érudition critique de M.R. Lida sur tant de sujets qu'elle avait éclairés à neuf, sur quelques-uns desquels elle aurait pu nous donner d'autres chefs d'œuvre si elle n'était partie en pleine force, en plein travail. A nous de la prendre comme pierre de touche pour nous juger nous-mêmes.

Charles B. Faulhaber

Semblanza de María Rosa Lida (con Yakov Malkiel)[1]

En su concepción clásica, la filología ofrece todo lo necesario para el estudio completo de los sistemas lingüísticos y literarios: los textos literarios proporcionan la materia prima para los lingüistas, y los estudios lingüísticos ofrecen el conocimiento de la lengua que requieren los estudiantes de literatura. Si ello es así, Yakov Malkiel y María Rosa Lida formaron el perfecto matrimonio filológico: la quintaesencia del estudioso de la lengua y la investigadora de la literatura por excelencia. A veces solemos pensar que carreras académicas como las de María Rosa y Yakov –y me referiré a ellos con sus nombres de pila– fueron de alguna manera predestinadas; pero la investigación académica nunca es impersonal: «habent suam historiam libelli». Los libros reflejan la vida y las vivencias de las personas que los escribieron. Creo que en ningún caso es más evidente esta afirmación que en las vidas y en las obras de Yakov y de María Rosa; ella en concreto fue plenamente consciente de tal aserto. En 1947, en una de sus cartas a Yakov, escribe: «Mis hijos predilectos, *Dido* y *Sófocles*, han nacido en momentos tan angustiosos para mí, que dudo que pudiera estarle escribiendo hoy, si esos trabajos no me hubieran dado entonces una razón para vivir. Tan cierto es que todo libro encierra una biografía» (Lida y Malkiel 83).

[1] La primera parte del texto (hasta «Cortejo y bodas») se atiene básicamente a mi artículo «Yakov Malkiel and María Rosa Lida: A Berkeley Love Affair» en Pablo Ancos García e Ivy Corfis, *Two Spanish Masterpieces: a Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013, pp. 11-40, reproducido con el permiso de la Hispanic Seminary of Medieval Studies, tal como se preparó para aquella efemérides. La sección «Vida matrimonial» abrevia por un lado lo que ahí se contenía, porque el lector lo verá con más gusto y provecho en *Amor y filología. Correspondencias (1943-1948)*, Barcelona, Acantilado, 2017, que incluyo en la bibliografía (y cito como Lida y Malkiel; pero por otro lado amplío en varios aspectos tanto el texto como las notas. Agradezco a Leticia Magaña (Universidad de Alicante) su magistral traducción.

La materia prima para estudiar sus vidas y sus obras descansa tranquilamente en las entrañas de la Bancroft Library, de la Universidad de California, en Berkeley: 34 grandes legajos y 61 cajas de cartas (*Malkiel [Yakov] Papers*).[2] Su estudio abre una fascinante ventana a los mundos de la investigación y a las vivencias humanas desaparecidas en las convulsiones que sacudieron el planeta durante la primera mitad del siglo XX. En este trabajo intentaré ofrecer una breve reconstrucción de las vidas de Yakov y de María Rosa desde que nacieron hasta 1947, para después describir con algún detalle cómo se enamoraron y se casaron, finalizando con una breve coda de su vida en común durante catorce años, que se cerraron con la prematura muerte de María Rosa a los cincuenta y dos años.

MARÍA ROSA LIDA

La familia de María Rosa emigró al Nuevo Mundo en circunstancias bastante diferentes de las de la familia de Yakov.[3] Sus padres eran judíos polacos de origen humilde, comparado con el de los Malkiel. Su padre, Mauricio (nacido en 1883), fue oriundo de la que hoy en día es la región sudoeste de Polonia, en la provincia de Sandomierz, que perteneció a Rusia durante el siglo XIX. Su primer oficio fue el de encuadernador, aunque más tarde trabajó también como joyero.[4] Su madre, Sara Ana Lehrer, era originaria de la ciudad ucraniana de Lviv (L'vov, Limburgo), que en aquel tiempo formaba parte del imperio austrohúngaro. Procedente de Trieste, Mauricio llegó a Buenos Aires el 1 de marzo de 1909.[5] Su madre y los dos hermanos mayores de

[2] De ahora en adelante, este archivo aparecerá citado como YMP.

[3] Lo que sigue se basa principalmente en el retrato biográfico y *CV* de María Rosa publicdo en el volumen de homenaje de la revista *Romance Philology* (Malkiel, «María Rosa Lida» y «Personal Profile») y en una conferencia inédita de Yakov, pronunciada en España en 1990 (Malkiel, «Two lectures»).

[4] El apellido familiar proviene de la ciudad de Lida, situada en la Europa del Este, que ha pertenecido en sucesivos períodos a Lituania, Polonia y Rusia. Actualmente forma parte de Bielorrusia.

[5] «PAPÁ, nacido en 1883, llegó a Buenos Aires el viernes 1 de marzo de 1909, en el vapor *Francesca*; se había embarcado en Trieste» («Ensayo de genealogía de la

María Rosa, Emilio (Lviv, 15 de noviembre de 1903 –Nueva York, 29 de junio de 1994)[6] y Raimundo (Lviv, 15 de noviembre de 1908– Cambridge, Massachusetts, 20 de junio de 1979), llegaron ocho meses después, en octubre de 1909.

María Rosa nació un año más tarde, el 7 de noviembre de 1910. El idioma familiar era el yidis, la mezcla de alemán con hebreo y eslavo hablada por los judíos asquenazíes. Sin embargo, los tres niños asistieron a escuelas hispanohablantes, por lo que siempre consideraron al español como su lengua natural (Lida y Lida-García 117). Después de la escuela primaria, María Rosa fue enviada al Liceo Nacional Nº 1 para Señoritas, fundado en 1907, quizá el mejor colegio de Buenos Aires de la época, puesto que algunos de sus maestros también daban clases en la Universidad. Allí estudió francés, porque el estudio del latín y el griego no figuraba en el programa oficial; era exclusivo de los varones. Pero María Rosa, todavía jovencita, insistió en aprender como autodidacta estos dos vehículos de la Antigüedad clásica pagana (Malkiel, «Two lectures» 2). Se empapó además del italiano en la calle «por ósmosis», ya que Buenos Aires era prácticamente bilingüe en aquel entonces (Malkiel, «Two lectures» 2). Se graduó en 1927 y obtuvo la «Medalla de oro a la mejor alumna» (Malkiel, «Semblanza» 2).

María Rosa se matriculó en la Universidad de Buenos Aires en 1928, un poco después de que lo hicieran sus hermanos, Emilio y Raimundo, estudiantes de Medicina y de Filosofía y Letras respectivamente. María Rosa decidió especializarse en letras clásicas, a pesar de «la escandalosa mediocridad de los profesores» de la materia, «sobre todo del jefe de aquel Departamento, un tal Sr. François» (Malkiel,

familia Lida» en YMP 32:31). El *Francesca* pertenecía a la Unione Austriaca di Navigazione. Aunque la información preparada por María Rosa sobre esta genealogía parece definitiva, los hijos de Raimundo, Clara y Fernando, señalan: «A los once meses de vida, en octubre de 1909, Raimundo llegó a Buenos Aires en brazos de su madre y en compañía de su hermano Emilio, cinco años mayor. Allí se encontraba ya, trabajando como encuadernador, su padre, quien se había embarcado sin imaginar que el buque de la Hamburg-Amerika Linie lo llevaría a Buenos Aires y no a los Estados Unidos, el destino anhelado» (Lida y Lida-García 116).

[6] Comunicación personal de Isabel Lida Niremberg, hija de Emilio, el 7 de agosto de 2012.

«Two lectures» 3-4). Los primeros estudios suyos que se han conservado son tres ensayos juveniles que datan de 1930: «Lucrecia» (YMP 24:45), «Las categorías de Aristóteles» (YMP 24:46) y «Prefacio a una edición de los sonetos de Shakespeare» (YMP 33:28), publicados en una revista estudiantil en la que también se recogieron varios de los pastiches en que parodia a Juan Ruiz y a Catulo («A la manera,» «Parodia»). No serían los últimos, puesto que seguiría escribiendo ese tipo de pastiches a lo largo de su vida, para diversión y alegría de amigos y familiares.

Durante su etapa universitaria tomó asimismo cursos de lingüística románica comparada bajo la dirección de Amado Alonso, a quien siempre consideró «mi maestro» (YMP 32:1), que en 1927 había sido nombrado director del Instituto de Filología, fundado en 1923 por Américo Castro, quien también fue su primer director aunque sólo durante el primer año (Barrenechea 96-97).

María Rosa recibió su «Diploma de enseñanza secundaria, normal y especial en letras» en 1932, y a la vez el «Premio Antonio Lamberti al mejor graduado de la Facultad de Filosofía y Letras» (Malkiel, «Semblanza» 2). Comenzó a dar clase en institutos de enseñanza secundaria (Malkiel, «Antiquity» 241), al mismo tiempo que el Departamento de Filología Clásica le ofreció un pequeño estipendio por traducir al español artículos académicos del inglés y del alemán, lengua esta última que Alonso le había encargado que estudiara (Lida y Malkiel 97). Más tarde, en 1933, siguiendo los pasos de su hermano Raimundo, llegó a ser investigadora del Instituto de Filología, ocupando el cargo de bibliotecaria de este centro dos años después, ocupación a tiempo parcial que mantuvo hasta su salida de la Argentina en 1947. Tanto ella como su hermano estuvieron inmensamente agradecidos al profesor Alonso por «su inquebrantable resistencia a las presiones políticas y a la corrupción cultural, y por su conmovedor liberalismo con el que apoyaba la causa de los inmigrantes» (Malkiel, «María Rosa» 12).[7] La franqueza con la que Alonso apoyaba a académicos judíos como los Lida, Ángel Rosenblat o Frida Weber de Kurlat, era encomiable en la Argentina de los años 30, donde apenas

[7] «His unyielding resistance to political pressure and cultural corruption, for his touching liberalism in furthering the cause of immigrants».

se ocultaba el antisemitismo y se apoyó tanto al fascismo español como a la Alemania nazi. En una de sus cartas de 1947 a Yakov, María Rosa cuenta la siguiente anécdota: «Cuando le presenté mi nota biográfica sobre Juan de Mena ["Para la biografía de Juan de Mena"], me apresuré a advertirle que se podría publicar en cualquier revista fuera de la Argentina, donde la palabra 'judío' es malsonante y un estudio de ese tipo podría comprometerle. Me miró sin comprender ni responder palabra, y lo guardó para nuestra *RFH* [*Revista de Filología Hispánica*]. Y no por filosemitismo sentimental, *à la* Cansinos Assens, no por favor personal, sino porque es el hombre que más respeto tiene a la verdad. Es hombre esencial, como diría nuestro pariente, Hernando del Pulgar» (Lida y Malkiel 93).

Debido a las convulsiones causadas por la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial, María Rosa pudo entrar en contacto con otros intelectuales europeos, como Américo Castro (muy agradecido por la detallada lectura que hizo de su *España en su historia: cristianos, moros y judíos*), el lexicógrafo Joan Coromines, el italiano Benvenuto Terracini y el francés de origen argelino Paul Bénichou, estudioso de los romances sefardíes (Malkiel, «Two lectures» 7-9). Durante este período estudió en el Instituto de Filología con Alonso, Castro, Alfonso Reyes y el dominicano Pedro Henríquez Ureña, que en aquel entonces daba clases en la Universidad de La Plata (Malkiel, «Two lectures» 7). Su propio trabajo académico, recién estrenada su condición de estudiante de doctorado a sus veinte pocos años, se centró principalmente en el estudio de las letras clásicas y, desde 1932, se afanó en reseñar monografías alemanas e inglesas, así como volúmenes completos de las revistas académicas más importantes. Casi todas sus reseñas fueron publicadas en una nueva revista española de estudios clásicos, *Emerita*, por encargo de Ramón Menéndez Pidal, que siguió una recomendación de Alonso (Malkiel, «Antiquity» 241).

Como estudiante ya avanzada de doctorado, publicó en 1937 cuatro sustanciosos artículos sobre temas clásicos: «Cómo era Safo», «La mujer ante el lenguaje: algunas opiniones de la Antigüedad y del Renacimiento», «Helena en los poemas homéricos» y «El mito de Helena», y paulatinamente, animada por Henríquez Ureña, empezó a interesarse por las influencias de las letras grecolatinas en la lite-

ratura española. Sus estudios más representativos de esta época son «El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro» (1938), «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española» y «Para las fuentes de Quevedo», ambos de 1939. No obstante, sus conocimientos del inglés y del alemán fueron de gran ayuda para subsistir económicamente de 1940 en adelante, pues pudo traducir a Emily Brontë (*Wuthering Heights / Cumbres borrascosas* en 1940), C.E.M. Joad (*Guide to Philosophy / Guía de la filosofía* en 1940) y Aldous Huxley (*Time Must Have a Stop / El tiempo y la máquina* en 1945); esta última firmada con el seudónimo Marina Ruiz Lagos.

En 1938 fue nombrada instructora de la Escuela Normal Nº 3 y de la Escuela Comercial Nº 1, donde continuó ejerciendo hasta 1947. Un año más tarde fue admitida como miembro de número del Instituto de Filología, convirtiéndose a la vez en la asistente editorial de Alonso en la recién fundada *Revista de Filología Hispánica*, puesto que ocupó hasta que se marchó de la Argentina. En esos mismos años Henríquez Ureña le ofreció la oportunidad de colaborar en varios volúmenes de la colección *Cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal*, que aquél dirigía para la editorial Losada. María Rosa escribió las introducciones de las traducciones al español de la *Eneida* (1938) y de las *Odas y épodos* de Horacio (1939), además de redactar breves estudios introductorios a las *Vidas paralelas* de Plutarco («Traducciones de Plutarco») y a la *Ilíada* («Homero en la Antigüedad»), ambas publicadas en 1939. Finalmente también preparó la edición de las traducciones al español de las *Sátiras y epístolas* de Horacio un año más tarde, en 1940, al mismo tiempo que publicaba «Horacio en la literatura mundial».

Sin dejar de lado sus estudios clásicos, sus primeros balbuceos en el estudio de la literatura española se transformaron poco a poco en piezas de mayor enjundia. Así, su breve «*Tumbal* "retumbante" (*Libro de buen amor*, 1487a)» salió al mismo tiempo que un artículo un poco más extenso («*De cuyo nombre no quiero acordarme...*»), publicados ambos en el número inaugural de la *Revista de Filología Hispánica* (1939). El primero era solo un pequeño adelanto, tanto de sus «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*» (1940) como de su primer gran trabajo, el «*Libro de buen*

amor»: Selección (1941), una antología preparada durante las cuatro semanas de vacaciones del año 1940 de la que se tiraron tres mil ejemplares, de los que ya se habían vendido 843 el 31 de julio de 1942 (YMP 29:69).

En 1941 a María Rosa la nombraron miembro del Instituto Nacional para el Profesorado Secundario, escuela para la preparación de los profesores de enseñanza secundaria en la que Alonso y Henríquez Ureña también daban clases. Desde 1941, empezó a impartir una asignatura anual de lengua y literatura griega clásica y, a comienzos de 1944, otra asignatura de literatura española medieval (Malkiel, «Personal Profile» 1; YMP 32:1). En 1941 publicó *El cuento popular hispano-americano y la literatura*, así como una serie de artículos para la *Revista de Filología Hispánica* («El romance de la misa de amor», «Para la biografía de Juan de Mena», «*Estar en (un) baño, estar en un lecho de rosas*»).

A estas alturas ya comenzaba a darse a conocer fuera de la Argentina. En 1941 recibió una oferta de Federico de Onís para ejercer durante un semestre como profesora visitante en la neoyorquina Universidad de Columbia (YMP 24:8), aunque María Rosa tenía sólo 31 años y aún no tenía el título de doctor. Más tarde, en 1944, recibió otra invitación de Berkeley (¿quizá por la insistencia de Yakov?) cursada por S. Griswold Morley (YMP 24:1), que se repitió los años 1946 y 1947 (YMP 59:43). Durante los años de la guerra, María Rosa se dedicó por igual a la literatura grecolatina ya la española (v.g., «Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española» (1942), «Dido y su defensa en la literatura española» (1942-43), *Introducción al teatro de Sófocles* (1944) y «Fray Antonio de Guevara. Edad Media y Siglo de Oro español» (1945).[8] Sin embargo, aún no había redactado ningún estudio monográfico de enjundia. Empezó, y

[8] «Me entregué a la investigación cuando terminaba la guerra española [1939]: no sé cómo fue, pero me atrevo a decir que las niñas judías del Liceo en que yo trabajaba eran las culpables de todo. Me enfrasqué persiguiendo ruiseñores en los bosques de Rivadeneyra para no ver todo el odio que había a mi lado, y así he seguido» (De Marco 24). «Rivadeneyra» es una referencia de la Biblioteca de Autores Españoles, publicada por Manuel Rivadeneyra. Los cuadernos de María Rosa de los años 40 contienen copiosas y detalladas notas basadas en sus lecturas de aquella colección, como por ejemplo, entre otros, los *Autos sacramentales* y las *Comedias escogidas* y las *Obras no dramáticas* de Lope de Vega (YMP 34:8).

después abandonó, un trabajo relacionado con la resonancia literaria de Alejandro Magno; otro sobre el filósofo Filón de Alejandría (o Filón el Judío) y uno más acerca del historiador hebreo Flavio Josefo y su influencia en la literatura española. De hecho, escribió unas mil páginas sobre este último, pero sólo llegó a publicar capítulos sueltos en forma de artículos: «La métrica» [1952] y «Josefo» [1959] (Malkiel, «Two lectures» 13-15).

Cuando se implantó el régimen peronista (4 de junio de 1946), el Instituto de Filología cerró sus puertas y su personal se dispersó, exiliándose voluntariamente. Alonso aceptó un puesto de profesor visitante en Harvard y se acabó quedando allí para siempre: «Se le consideró cesante y no se le otorgó la licencia que solicitaba para regresar» (Fundación Amado Alonso). El hermano de María Rosa, Raimundo, se marchó a México, donde, con Alonso (*in absentia*), fundó la *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Antes de su partida, Alonso ya había advertido a María Rosa de que necesitaría un doctorado para aspirar a un puesto universitario fuera de la Argentina. Leyó su tesis, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, en 1947, y la vio publicada en 1950 por el Colegio de México. Este trabajo había comenzado como reseña, que nunca llegó a publicarse, de la edición del *Laberinto de fortuna* (1943) a cargo de José Manuel Blecua, que había visto la luz en la célebre colección Clásicos Castellanos (Malkiel, «Two lectures» 18-20).

Con Amado Alonso ya establecido en Harvard desde 1946, María Rosa solicitó y recibió la beca Rockefeller para pasar un año en aquella universidad a partir del otoño de 1947.

YAKOV MALKIEL

Yakov era hijo de León (Lev) Malkiel (San Petersburgo, 28 de junio de 1868-Berkeley, 1943) y Claire Saitzew (Kiev, 7 de diciembre de 1876-Berkeley, 1968), que se casaron en Viena el 29 de octubre de 1911 (YMP 22:23-24). El abuelo de Yakov, un letón llamado Yakov Moronovič Malkiel, crio a sus cuatro hijos (Alexandra, Mikhaïl o Mischa, Leon y Yekaterina), en San Petersburgo, ciudad en la que murió a los 37 años de edad (YMP 20:11, 25, 33; 21:17). El padre de Yakov, «abogado por formación universitaria (San Petersburgo), se

dedicaba con mucho éxito y talento a la industria» (Rico 609). Es muy probable que León se mudara con su familia a Kiev para supervisar los negocios industriales, o quizá para estar cerca de la familia de su esposa, que poseía varias fábricas de azúcar (YMP 20:27). En la Rusia imperial, la familia Malkiel estaba considerada como de la alta burguesía; no en vano Yakov afirmaba haber sido besado en su cuna por la zarina Alejandra, esposa del zar Nicolás II.[9] La hermana de su padre, Alexandra, se casó con el médico Maksim Žirmunskij (YMP 20:11, 41). Su hijo, primo hermano de Yakov, fue Viktor Žirmunskij, profesor de la Universidad de San Petersburgo y promotor del formalismo ruso (YMP 20:43).[10] Incluso un amigo de la familia fue tutor del célebre novelista Vladimir Nabokov (YMP 19:1).

Después de perder toda su fortuna tras la revolución de 1917, la familia se trasladó a Berlín, en agosto de 1921 (Malkiel, «Autobiographic Sketch» 80). Al parecer el padre de Yakov se sirvió de sus estudios de derecho con buenos resultados y en 1936 trabajaba como administrador de los negocios inmobiliarios del vienés Emil von Hoffmannstahl, pariente lejano de la familia Malkiel y primo del poeta Hugo von Hoffmannstahl (YMP 22:34); sin embargo, el archivo de Malkiel no ofrece más información sobre las circunstancias familiares. Lo que sí contiene es un magnífico material para conocer los primeros años escolares del joven Yakov. En 1924, a los 10 años, fue enviado al Realgymnasium Werner-Siemens de Berlín (Schöneberg),[11] donde empezó a estudiar latín ese mismo año. En 1927, con trece años, trabó amistad epistolar con una joven inglesa (*pen-pal*) con quien se carteó durante años (YMP

[9] Escuché esta historia de labios del mismo Yakov en varias ocasiones.

[10] Malkiel señala que su «modelo a seguir, desde muy corta edad y en muchos e importantes terrenos, era su primo Viktor Maksimovič Žirmunskij, veinte años mayor que él ... Durante los años 1928-30, Žirmunskij viajó desde Leningrado hasta Berlín en repetidas ocasiones, algunas veces acompañado por su bella esposa, Tatjana (Tanya). A lo largo de aquella época los Malkiel, residentes entonces en Berlín, alojaron al padre de Viktor, una eminencia en medicina, e incluso a su suegro, Paul Nikolevsky (?), un reconocido geólogo. Todos ellos, uno tras otro, ocuparon la habitación de invitados de los Malkiel y compartieron todas las comidas con los anfitriones. Y.M., apenas estrenada la adolescencia, escuchaba fascinado las historias que le contaba su primo 'Vitya' sobre la vida artística e intelectual de la Unión Soviética» (YMP 20:43).

[11] Fue fundado en 1910 para estudiantes judíos, aunque desamantelado en 1940 por orden del gobierno nazi (YMP 23:8).

19:1), de forma que a los quince ya hablaba ruso y alemán con fluidez, además de poseer un avanzado nivel de inglés y de francés. A los dieciséis ya sabía el suficiente latín como para bromear con sus padres, enviándoles una postal escrita en dicha lengua: «Mater et pater profundissime venerandi! Scribo hanc epistolam rideoque cogitans vos eam legere non posse»; pero luego agrega una postdata en latín, alemán e inglés: «Supplico vos non ostendere hoc Geschmier to anyone who has the slightest idea of Latin (except Father)» (YMP 19:6). Durante sus años de instituto se interesó particularmente por la literatura moderna, colaborando en revistas como *Die Literatur* y *Die neue Rundschau* (Rico 610). También empezó a aprender italiano por su cuenta a los dieciocho años.

Poco después ingresó en la berlinesa Friedrich Wilhelms Universität (ahora conocida como Humboldt Universität) con la intención de estudiar Lenguas Modernas (*Sprachen*), especialmente literatura francesa moderna, pues había redactado su trabajo de fin de bachillerato sobre el poeta francés Paul Valéry (De Marco 71). Sin embargo, acabó especializándose en Filología Románica, estudiando lenguas romances, principalmente con Ernst Gamillscheg, hebreo y árabe con Eugen Mittwoch, filología eslava con Max Vasmer, lingüística general y latín con Eduard Norden, y latín medieval con Karl Strecker (Trabant 6; Dworkin 153; Rico 610). Su tesis doctoral, *Das substantivierte Adjektiv im Französischen*, obtuvo la calificación de *sehr gut* («muy bien») en mayo de 1938 (YMP 23:16); fue publicada por el «Jüdischer Buchverlag Joseph Jastrow» ese mismo año, teóricamente bajo la dirección de Gamillscheg. Yakov afirma que su tesis fue «aceptada por sus profesores (Gamillscheg y Mönch), quienes, sin embargo, apenas se tomaron la molestia de leerla, y menos aun de debatirla con el candidato» (YMP 7:25).[12] En una de las cartas que dirigió a María Rosa, Yakov señalaba que «el Profesor Ernst Gamillscheg tachó con su propia mano la última frase en la prueba de mi *curriculum vitae*, en la cual le agradecía cordialmente su enseñanza» (Lida y Malkiel 90).[13] Y es que en la Alemania nazi de 1938 era

[12] «Accepted by his professors (Gamillscheg and Mönch), who, however, hardly bothered to read it, let alone discuss it with the candidate».

[13] Según Trabant (6), en la obligatoria nota autobiográfica que se encuentra en todas las tesis alemanas, Yakov comienza: «Ich, Jacques Malkiel, bin am 22. Juli 1914 in Kiew geboren. Ich bin Jude» («Yo, Yakov Malkiel, nací el 22 de julio de 1914

peligroso reconocer cualquier tipo de relación con un miembro de la comunidad judía. No obstante, pudo publicar su tesis gracias a la ayuda financiera de Mittwoch, el último judío que dio clases en aquella universidad.[14] Yakov tenía entonces sólo veintitrés años, pero incluso antes de que leyera su tesis doctoral ya había empezado a pensar en emigrar a los Estados Unidos, por lo que escribió a la universidad de Yale para informarse de la posibilidad de obtener la beca Sterling y estudiar allí lengua española.

Si Mittwoch fue el último judío que ejerció en la Friedrich Wilhelms Universität, es probable que Yakov fuese el último judío en cursar allí su doctorado (Lida y Malkiel 90) y es posible que su estatus de persona sin estado, portador de un pasaporte Nansen, lo protegiera un poco de la represión de los nazis. Lo realmente cierto es que su origen ruso les ayudó a él y a sus padres a obtener un visado de entrada en Estados Unidos, ya que así pudieron emigrar como integrantes de la cuota rusa de emigración, y no de la alemana. Los Malkiel empezaron a formalizar sus planes de emigración a los Estados Unidos a principios de 1939. El primo segundo de su padre, Joseph Markel, consintió en patrocinar su entrada en América (YM 22:26). Por los buenos oficios de otro primo, Samuel Markel, los Malkiel recibieron cartas de apoyo del senador William H. Smathers y de los congresistas Edward J. Hart y Mary T. Norton, todos ellos del estado de New Jersey (YMP 22:25). Posiblemente recibieron ayuda también de una prima lejana de Nueva York, Cecile Kutschuk, que les ofreció apoyo financiero mediante una carta de crédito de pago anticipado por valor de mil dólares en el National City Bank (YMP 22:6, 22:25).

en Kiew, judío»). Esta nota se encuentra en la copia al carbón de su tesis (YMP 7:24), pero no en la versión publicada.

[14] «En el clima friísimo de la universidad alemana de 1933-35, el Dr. Mittwoch, con la barba de rey asirio, con los ojos flamígeros de mago -último judío que enseñaba en Berlín, y ¡qué JUDÍO! -con letras mayúsculas-, era para mí la encarnación del profesor ideal. Ese hombre nunca me dio buenas notas; pero adivinó que yo cursaba el árabe sólo por amor a él; y ¡cómo me felicitó cuando yo, probablemente el último estudiante de mi raza, saqué el doctorado en 1938 *magnum cum laude*; cuán espontáneamente me adelantó dinero para imprimir la tesis (inventando amablemente la legendaria concesión de una beca); cómo, por último, se esforzó por ayudarme a ir a América (sin decirme ni una palabra)!» (De Marco 27-28).

El 6 de abril de 1939, Yakov envió una traducción jurada al inglés de su título de doctorado al consulado americano de Alemania, irónicamente sito en la calle Hermann Göring, 21, de Berlín (YMP 23:16). Mientras esperaba su visado, Yakov trabajó como tutor privado de jóvenes deseosos de aprender español y portugués (YMP 22:47). Hacia el 12 de agosto de 1939, tan solo unas semanas antes de la invasión alemana de Polonia (1 de septiembre 1939), los documentos para la obtención de los visados fueron tramitados por el consulado norteamericano de Berlín (YMP 22:26).

Los últimos meses de la familia Malkiel en Berlín, mientras esperaban el visado, durante la «guerra de broma» antes de la invasión alemana de Francia el 10 de mayo de 1940, les parecerían una eternidad; pero finalmente Yakov y sus padres pudieron conseguir sus pasajes, de tercera clase, en el vapor *Volendam*, que les trasladó desde Rotterdam, de donde salieron el 10 de febrero de 1940, a Nueva York, adonde llegaron el 22 de febrero de ese mismo año (YMP 22:27).

Apenas había transcurrido una semana desde su llegada a Estados Unidos, cuando Yakov visitó a Tomás Navarro Tomás en Nueva York. El profesor español no sólo fue una de las pocas personas que lo animó a continuar sus estudios, sino que fue en su despacho de la Universidad de Columbia donde Yakov vio por primera vez un artículo de María Rosa: su «Transmisión» (Lida y Malkiel 101; Rico 610; Malkiel, «Antiquity» 245). Pronto asumió que en Estados Unidos no querían «refujews», es decir, refugiados judíos (Lida y Malkiel 88), por lo que Yakov se refería a los 23 meses que pasó en Nueva York como una «verdadera "saison en enfer"» (Lida y Malkiel 68). Fue una época precaria en la que tuvo que ganarse la vida trabajando como profesor a tiempo parcial: ganaba 25 dólares por semana dando clases en la Escuela Central de Educación para Adultos de la calle 42, en la Escuela de Lenguas Megen de Carnegie Hall y en la Escuela de Jóvenes Judíos (YMHA, Young Men's Hebrew Association) de la calle 92, además de dar clases particulares (YMP 22:11).

Al principio vivió con sus padres en un apartamento, sito en el 306 Oeste de la calle 109, y más tarde en el 515 Oeste de la calle 122, donde pagaban un alquiler de 43 dólares al mes (YMP 22:28). En 1940 Yakov se inscribió en la Linguistic Society of America para asistir a la reunión anual, que tuvo lugar en Providence (Rhode Island),

donde conoció al entonces presidente, Alfred Kroeber, reputado antropólogo de Berkeley (Malkiel, «Autobiographic Sketch» 83-84). A la vez, comenzó a escribir a todos los rincones del país para obtener una plaza de profesor universitario y visitó casi todas las instituciones más prestigiosas de la Costa Este para darse a conocer personalmente, pero sin éxito alguno (Dworkin 154).[15] Sus primeras cartas a Berkeley datan de 1941 y están dirigidas a S. Griswold Morley, director del Departamento de Español y Portugués, aunque también escribió al Departamento de Estudios Eslavos. Fue Edward C. Armstrong, profesor emérito de francés de la Universidad de Princeton, quien le animó a solicitar estas plazas y le escribió incluso varias cartas de recomendación (Malkiel, «Autobiographic Sketch» 86).

En enero de 1942 recibió finalmente una oferta como *supply instructor* (profesor suplente) en la Universidad de Wyoming, en Laramie. Se marchó de Nueva York a finales de enero y, durante los cuatro meses del semestre de primavera, desde febrero a principios de junio, dio clases en Wyoming de latín básico, francés, alemán, español, portugués y ruso (Malkiel, «Autobiographic Sketch» 86). En junio aceptó la invitación de Morley para visitar Berkeley, como él mismo nos relata:

> Se ha obrado un milagro. El día antes de mi viaje hacia el oeste en el tren de la compañía Union Pacific que me iba a llevar a la Sierra ... un miembro del Departamento de Berkeley dejó su puesto de forma inesperada, tras haber aceptado por motivos patrióticos una comisión en la Marina Real Canadiense ... Con la bendición expresa del Dr. Morley, viajé inmediatamente hacia al oeste y llegué a Berkeley al día siguiente. Mientras tanto, me llegó un aluvión de llamadas telefónicas, el rector de la Universidad de California me recibió unas cuantas horas después de mi llegada y, sonriendo, me entregó mi contrato de lector por un año. (Malkiel, «Autobiographic Sketch» 87-88).[16]

[15] Malkiel relaciona con detalle la lista de contactos que hizo y los problemas a los que se enfrentó durante la búsqueda de un puesto universitario: conoció, por ejemplo, a Raymond Hill, Henry B. Richardson y Leonard Bloomfield en Yale («Autobiographical Sketch» 81-82).

[16] «Now a miracle happened. The day before my west-bound Union-Pacific train was to take me to the Sierra ... a member of the Berkeley Department suddenly resigned, having accepted, for patriotic reasons, a commission with the Royal Cana-

El 12 de junio de 1942 envió inmediatamente un telegrama dando cuenta de la buena nueva a sus padres, que se encontraban aún en Nueva York: «CONTRATADO LECTOR UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA. 2400 DÓLARES ANUALES. MAYOR ÉXITO VIDA = YASHA».[17] Sus padres respondieron con otro telegrama: «BRAVO JASHA. MOLODET. FELICES. GRAN ÉXITO. ENHORABUENA» (YMP 19:9).[18]

Ese mismo verano, a la espera de que el semestre de otoño empezara en Berkeley, Yakov dio clases de portugués durante cuatro semanas en los cursos de verano de Mills College (Oakland), por las que recibió un sueldo de 180 dólares (YMP 22:11). Uno de sus colegas fue André Maurois, el famoso escritor francés exiliado en Estados Unidos. En una postal fechada el 11 de julio 1942, escribió a sus padres en francés:

> *Sin novedad en el frente* (título de una novela que no habéis olvidado, ¿verdad?). El trabajo es bastante simple y elemental. Mis alumnos son simpáticos. En resumen, me lo paso bien... mientras, Europa se muere. Nadie visita la biblioteca, salvo el señor André Maurois y yo mismo (YMP 19:9).[19]

En el otoño de 1942, Yakov se embarcó en un ambicioso programa de investigación centrado en el dialecto hispano-romance: entre 1942 y 1947 publicó nada menos que una monografía y 21 artículos, porque su miopía le eximió de ser llamado a filas y participar en la Segunda Guerra Mundial (Malkiel, «Autobiographical Sketch» 91). Su padre murió en Berkeley, en 1943, y Yakov vivió allí con su

dian Navy. ... With Dr. Morley's express blessing, I immediately proceeded west, reaching Berkeley the next day. A good deal of telephoning had meanwhile been going on, the provost of the University of California received me within hours of my arrival and, smilingly, handed me a one-year contract, as a lecturer».

[17] «APPOINTED LECTURER UNIVERSITY CALIFORNIA 2400 DOLLAR YEARLY GREATEST SUCCESS LIFE = YASHA».

[18] «BRAVO JASHA MOLODET HAPPY GREAT SUCCESS BEST WISHES». *Molodet* significa «bien hecho» en ruso y yidis.

[19] «Rien de nouveau à l'Ouest [Titre d'un roman que vous avez pas oublié, n'est ce pas?]. Le travail est plutôt facile et élémentaire. Mes élèves sont sympathiques. Bref, un s'amuse (tandis que l'Europe se meurt). Personne ne va à la bibliothèque sauf M. André Maurois et moi».

madre, Claire, hasta que se casó con María Rosa. Claire falleció en 1968 y fue enterrada en la Casa de la Paz de Colma (California), cementerio judío en el que ya descansaba María Rosa.

CORTEJO Y BODA

El escenario ya estaba dispuesto para que Yakov y María Rosa comenzaran su cortejo epistolar, que se desplegó a lo largo de las 41 cartas cruzadas en apenas un año, del 6 de febrero de 1947 al 23 de enero de 1948 (Lida y Malkiel). La correspondencia empezó en 1943 con el intercambio de separatas y de artículos manuscritos.[20] En la primera carta de la copiosa correspondencia posterior (6 de febrero de 1947), que también se refiere al intercambio de separatas, Yakov invita a la «Muy distinguida Srta. Lida» a aportar un artículo a la naciente *Romance Philology* (Lida-Malkiél 56-57). Dos semanas después (23 de febrero de 1947), María Rosa le responde, «Muy señor mío», ofreciéndole una nota lexicológica sobre «saber» con el significado de «soler» («Saber 'soler'»; Lida y Malkiel 58-59).

Dos meses después (31 de julio de 1947), cuando Yakov se enteró, por el profesor Morley, de que María Rosa iba a estar en Harvard ese mismo otoño, le escribe contándole los sinsabores del exilio. La respuesta de María Rosa, el 20 de agosto de 1947, rebosa un tono de coqueteo absoluto («Amigo Malkiel: sólo por el apellido de U. (sefardí, ¿verdad?) sospechaba yo su naturaleza angélica o arcangélica, y para cerciorarme pregunté una vez al Dr. Alonso dónde U. llevaba las alas y la espada flamígera»), pero prosigue respondiendo a su comentario sobre el exilio, confesando su miedo a dejar su Argentina natal: «no puedo dominar por momentos –por muchos momentos– ráfagas de pánico que apenas me atrevo a confesar a mí misma: ¿caeré bien?, ¿podré adaptarme?, ¿volveré a mi tierra?» (Lida

[20] Es razonable presumir que María Rosa le había escrito a Yakov originalmente como una «cazatalentos» para la *Nueva Revista de Filología Hispánica*: «Lo curioso es que V. me dirigió una de sus primeras cartas a la Universidad de Pensilvania y que, a pesar de esa equivocación, yo la recibí. Luego me di cuenta de que ya era una estrella... de octava magnitud en el firmamento norteamericano» (De Marco 34).

y Malkiel 65). Tanto las cartas de él como las de ella ya empezaban a revestir un tono mucho más personal.

En la respuesta de Yakov (14 de septiembre de 1947) a su «Distinguida amiga», se lamenta de no poder verla y le sugiere que podría asistir al congreso anual de la Modern Language Association (MLA), que se celebraba aquel año en Detroit (aunque lo califica como «aburridísimo»), para así poder conocer a sus nuevos colegas americanos. A continuación, para paliar el terror del autoexilio que había confesado María Rosa en su carta previa, le da una serie de buenos consejos, aunque resulta un tanto chocante el uso de terminología lingüística («ultracorrección») y la comparación de algunas sociedades humanas con sistemas fonológicos. Finalmente, Yakov intenta satisfacer la curiosidad de María Rosa sobre su nombre, agregando también información de su origen familiar: «Soy israelita, pero no soy sefardí. ... no hay ningunas 'reinas' ni en mi nombre ni en mi vida, porque vivo soltero» (Lida y Malkiel 68). La última frase tal vez sea la que más les importase a los dos en aquel momento de sus vidas.

En la primera carta después de su llegada a los Estados Unidos (25 de septiembre de 1947), María Rosa confiesa sentir una suerte de desesperación existencial: «leer y tomar notas es una forma de matar el tiempo o, más exactamente, de dejarse morir, como cualquier otra» (Lida y Malkiel 69). También se sentía perdida, sobre todo en la biblioteca Widener. Expresa su satisfacción al enterarse de la ascendencia familiar de Yakov («En cuanto a no ser sefardí, me alegro infinito, porque yo también soy ashkenazí»), diciéndole, en respuesta a su sugerencia sobre asistir al congreso de la MLA en Detroit, que «el fin de año me parece una fecha tan remota que no me atrevo a hacer planes» (Lida y Malkiel 69-70).

En su respuesta, tres semanas más tarde (16 de octubre de 1947), Yakov escribe una larga carta de siete páginas. Después de mencionar primero el congreso de la MLA en Detroit, la ponencia que iba a presentar allí y sus problemas para reunir material de temática hispana para *Romance Philology*, el discurso se decanta hacia temas más personales. Empieza con el tópico de la falsa modestia sobre su dominio del español, antes de pasar al problema de los intelectuales judíos, como María Rosa y él mismo.

Finalmente, le dice que la desesperación es impropia de ella: «me rebelo contra el espíritu de desaliento que descubro en la carta de una amiga tan fina como U. No me gusta eso de "dejarse morir" y de "matar el tiempo". En la liturgia hebrea, hay un bello pasaje: "No moriré –que viviré– y proclamaré las hazañas del Señor". Sin aspirar a ser autoridad en materias teológicas, admito que me impresiona mucho tal pasaje (¿sacado del Salterio?)» (Lida y Malkiel 73).

Apenas dos semanas después (2 de noviembre de 1947), María Rosa lamenta el destino que iba a tener el artículo de Yakov sobre la etimología de *marrano* («Hispano-Arabic *marrano*»), un estudio que admiraba mucho y que pocos hispanistas leerían, pues se publicaba en el *Journal of the American Oriental Society*. En la misma carta acepta reseñar la edición del *Poema de Alfonsa Onceno* de Yo Ten Cate (reseña que aparentemente no se publicó nunca); pero muy pronto pasa de los negocios («Let's stop talking shop») para retomar los asuntos personales, y comienza afeándolelos comentarios sobre su supuesto deficiente nivel de español. Confiesa después que los comentarios de Yakov sobre la desesperación le han llegado al corazón, le comenta que ha empezado a trabajar otra vez y añade que «me ha tonificado, como un mágico talismán, su magnífico versículo "No moriré...". Es del Salmo 118, 17: ¡qué vitalidad la del poeta que lo pensó! Todo él es una maravilla de fuerza espiritual y de mentís a la realidad» (Lida y Malkiel 77).

En ese momento el ritmo de la correspondencia comienza a acelerarse (cartas fechadas los días 8, 13, 19, 21, 27 de noviembre y 9, 14 de diciembre), al mismo tiempo que las cartas se hacen cada vez más largas y personales. El saludo epistolar también es indicativo de su creciente intimidad. Yakov va de «Amigo Malkiel» (19 de noviembre) hasta llegar a «Yasha», escrito en alfabeto cirílico «ЯША» (14 de diciembre). María Rosa, paralelamente, evoluciona desde «Distinguida amiga» (16 de octubre) hasta acabar en «Querida María Rosa» el 9 de diciembre (Lida y Malkiel 98-102). María Rosa incluso conservó borradores de algunas de sus cartas, incluyendo las ya citadas del 11 y 27 de noviembre y del 14 de diciembre (YMP 19:26 y 58:3). Es más que evidente el gran cuidado que ponía al redactarlas.

El 8 de noviembre Yakov le dice que se propone pasar las vacaciones navideñas en Boston, principalmente para consultar revis-

tas europeas en la biblioteca Widener; así que le pregunta a María Rosa si pensaba quedarse allí. Yakov concluye y la carta subrayando su deseo de conocerla personalmente y adjunta una fotografía suya: «sigo pensando mucho en U. Cuando nos veamos en Cambridge, podremos discutir varias cosas Y para que U. sepa a qué monstruo ha escrito algunas cartas confidenciales, acompaño –¡oh colmo de vulgaridad californiana!– una pequeña fotografía que me da un aire más prusiano del que tengo» (Lida y Malkiel 81).

La respuesta de María Rosa, escrita cinco días después (13 de noviembre de 1947), es afirmativa: sí tiene la intención de quedarse en Cambridge. La parte más interesante de la carta es la que se refiere a la fotografía enviada por Yakov, en que lamenta el estilo de su corbata y promete comprarle otra «al gusto hispanoamericano». María Rosa no espera a recibir una respuesta y le envía una fotografía suya, tomada en la azotea del Empire State Building de Nueva York con su hermano Emilio (Lida y Malkiel 86).

El 21 de noviembre, en otra extensa epístola de ocho páginas, Yakov le dice a María Rosa que va a salir de Berkeley en tren el 19 de diciembre y que llegará a Boston el 22 de diciembre. Menciona que había estado allí por primera vez en enero de 1942 –todavía sin empleo después de 23 meses en Estados Unidos– y que la segunda vez fue en 1946, cuando viajó desde Nueva York para ver al profesor Morley, que había enfermado durante una visita a su familia en el Este: «Todavía recuerdo su sorpresa cuando me reconoció. "Yasha hijo mío, vienes de otro planeta ¡Traes a California contigo!"» María Rosa utilizaría el «Yasha hijo mío»[21] en sus cartas y notas posteriores. Yakov contesta diciendo que no ha archivado su fotografía, sino que «al contrario, *je l'ai sur moi*», es decir, que la lleva siempre consigo. Prosigue después explicando que va a publicar su artículo sobre el término *marrano* en el *Journal of the American Oriental Society* como homenaje al profesor Eugen Mittwoch «para honrar a mi maestro predilecto, al maestro que me quería cuando yo era un judiezno –nada más» (Lida y Malkiel 81 89-90).

Una semana después, el 27 de noviembre, María Rosa envía una respuesta de 10 páginas a «Mi señor don Diego»: «O prefiere

[21] «Yasha my boy».

U. En Jacme, Micer Jácome, Messer Giacomo, Messire Jacques? ¿O Jacobillo?» Tras referirse al encomio de Malkiel a Mittwoch, María Rosa habla del respeto y la admiración que ella misma sentía por Amado Alonso: «Yo, que cuento como mi mejor lance de fortuna haber dado con el Doctor Alonso, sé lo que es venerar a un maestro, y hablarle con el alma de rodillas, por bondadoso y campechano que sea» (Lida y Malkiel 92-93). Firma su carta como «María Rosa», y Yakov encabeza su respuesta del 9 de diciembre de 1947 con: «Querida María Rosa: no se espante usted –así firma U. su propia carta del 27 de noviembre» (Lida y Malkiel 98). Al final de una carta de nueve páginas («como no puedo llenar diez páginas con mi devaneo») Yakov le dice a María Rosa cómo debe dirigirse a él:

> Por debajo del seudohispanista que se mete en cosas de que nada entiende ... vive el niñuelo que vio la luz del día el 22 de julio de 1914 (una semana antes de estallar la Primera Guerra Mundial) en la ciudad (bizantina, asoleada, hundida en jardines ...) de Kiev y a quien le gusta *únicamente* que le llamen ... Yasha y que le escriban en caracteres cirílicos. ЯША. (Lida y Malkiel 102)

En su respuesta del 14 de diciembre, María Rosa efectivamente se dirige a él como «Yasha» en cirílico, con el temor de no estar segura de haberlo escrito correctamente. Luego muestra un muy frecuente carácter del «síndrome del superviviente», al reflexionar sobre el triste destino de muchos judíos en el holocausto. Al final, de manera bastante atrevida, ella sí lo llama Yasha:

> Amigo Malkiel –Yasha (apenas me atrevo: apenas llamo por el nombre sino a los varones de mi familia)–, no olvide U. que su servidora no es una *American girl* sino un producto del Deuteronomio + inhibiciones hispánicas), volvamos a lo práctico e inmediato (Lida y Malkiel 104),

es decir, a los preparativos para el alojamiento de Yakov en Cambridge.

Esta es la última carta que los dos intercambiaron antes de que Yakov tomara el tren en Berkeley el 19 de diciembre y llegase a Cambridge el 22. Nunca sabremos qué pasó cuando se vieron por pri-

mera vez; pero sí sabemos que Yakov le propuso matrimonio el 25 de diciembre y que María Rosa aceptó. Se formaba, pues, una pareja de dos personas de inteligencia excelsa, pero también absolutamente solitarias, de dos personas que conocían las dificultades del exilio y que asimismo, sospecho, pensaban que, de no mediar este idilio, sus respectivas personalidades las hubieran condenado a la soledad durante el resto de sus vidas.

El tiempo que estuvieron juntos en Boston fue corto, menos de una semana. Yakov se fue el 28 de diciembre al congreso de la MLA. El día siguiente, 29, le escribe desde Detroit en *portugués* a «Minha prezada e cara Carolina». En 1943 Yakov ya había recordado que María Rosa era conocida como la nueva Carolina Michaëlis, pero en aquel momento dio un paso adelante al compararse a sí mismo con Joaquim de Vasconcelos, el marido de Carolina. En el mismo día en que Yakov le escribía, el 29 de diciembre, debajo del inciso «Ruego al lector benévolo / no fiar demasiado / en la llama que abrasa / mi zéjel inflamado», María Rosa le envía a Yakov una postal con un zéjel titulado «QVIA AMORE LANGUEO». El estribillo, imitando a Morley, decía:[22]

> Enferma de amor estoy:
> váleme, Yasha, *my boy*.[23]

El 7 de enero Yakov ya había vuelto a Berkeley. Desde aquel día hasta el 23 del mismo mes, el día antes de que María Rosa tomase el tren para California, intercambiaron otras veinte epístolas. Yakov le recuerda a su novia la reacción del profesor Morley en su primera carta de Berkeley: «En mi vida he visto a Morley tan extasiado como hoy cuando le conté nuestra "aventura relámpago"» (Lida y Malkiel 106).

En la siguiente carta (9 de enero de 1948), Yakov dice que continúa «pensando en la algara navideña» (Lida y Malkiel 106). En su carta del 11 de enero, Yakov se dirige a María Rosa como «Mi "per-

[22] En este texto se marca con letra cursiva lo que, en su carta, María Rosa subraya, ya sea para enfatizar o para indicar palabras extranjeras.

[23] Los abundantes poemas y parodias que María Rosa dedicó a Yakov se encontrarán, con amplio comentario, en el apéndice de Francisco Rico, «Cantigas de amigo», en Lida y Malkiel 149-172.

fecta solución"» (Lida y Malkiel 115) y más tarde, el 14 de enero, como «Mi "mejor hallazgo": [así puede dirigirse a su novia sólo un incurable etimologista]» (Lida y Malkiel 120).

Si bien la gran mayoría de las cartas intercambiadas entre la pareja comprometida antes de que María Rosa partiera de Cambridge hablan de temas prácticos (tales como mandarle a Yakov sus libros a Berkeley a través de la compañía Railway Express), las epístolas no están exentas de adornos literarios, como cuando María Rosa cita a Shakespeare, «If the dull substance of my flesh were thought», e incluso a Chaucer «Alas, alas, that love was ever sin!»

María Rosa se fue de Boston el 24 de enero de 1948 y llegó a Berkeley el 27 del mismo mes. Tres semanas después de su llegada (el 16 de febrero) le envió a Yakov una pequeña tarjeta con un poema de amor, lamentando que ya no iba a poderle escribir:

¡Qué crueldad más que civil
no escribir más a Malkiel,
cuando vale por cien mil,
y es más dulce que la miel!

María Rosa y Yakov se casaron en Berkeley en una ceremonia judía celebrada el 2 de marzo de 1948, una fecha que ella guardó en su corazón el resto de su vida.

VIDA MATRIMONIAL Y CARRERAS ACADÉMICAS

Disfrutaron de poco más de catorce felices años de casados, en su casa de Arlington Lane, 1, Kensington, California (YMP 32:17). De discusiones y desencuentros no se encuentra ni rastro en su correspondencia durante esos catorce años; más bien es un reflejo de la mutua devoción que se profesaban, al mismo tiempo que demuestra lo muchísimo que se extrañaban cuando uno de ellos se ausentaba para asistir a un congreso o para ejercer en otra universidad como profesor visitante. Las tarjetas de aniversario de María Rosa iban de lo más sentimental a lo más cómico: «A la mitad de mi alma con todo cariño y buenos deseos, para el aniversario de la fecha más importante de mi vida» (YMP 19:40).

Fueron años no sólo de felicidad conyugal, sino de éxito académico para los dos. Yakov seguía como editor de *Romance Philology*, la revista que había fundado en 1946 a la edad de treinta y dos años, y que seguiría editando hasta su jubilación en 1984. En 1945 había sido ascendido de *Lecturer* a *Assistant Professor*, y el mismo año de su boda, 1948, tan sólo tres años después, fue nombrado *Associate Professor*; cuatro años más tarde, en 1952, ya era *Professor*, un ascenso realmente excepcional pero plenamente merecido por el ritmo vertiginoso de su producción académica (Faulhaber *et al.*). No en balde dedicaba a sus investigaciones y a *Romance Philology* la mayor parte de su tiempo, mientras María Rosa se ocupaba de la casa y los quehaceres domésticos, además de volcarse en sus propios estudios, en los que invertía el resto del tiempo.

La nómina de sus publicaciones, entre libros, artículos y notas, durante el período 1948-1962 es realmente notable, tanto por su cantidad como, sobre todo, por su calidad: cuatro libros: *Juan de Mena* (1950), *La idea de la fama* (1952), *El Libro de buen amor y la «Celestina»* (1961) y su *magnum opus*, «mi vástago de 7 años»:[24] *La originalidad artística de «La Celestina»* (1962); 20 artículos publicados en vida, más otros siete póstumos pero preparados por la autora; 10 artículos-reseñas, 17 notas y 21 reseñas.

María Rosa nunca tuvo prisa para publicar. Todos sus escritos, sobre todo los libros, estaban largamente planeados y cuidadosamente trabajados. El caso más extremo es precisamente *La originalidad artística de «La Celestina»*, que estuvo pensando durante siete años, hasta1954, y aún tardaría otros siete en publicar, en 1961. En cierto sentido, sin embargo, María Rosa se dejaba querer. Un libro para reseñar venía a ser ocasión para tratar el tema más profundamente, como en el caso de la edición del *Laberinto de la Fortuna*, de José Manuel Blecua, que sirvió de inspiración a su tesis doctoral. Para la traducción al español del libro de Howard R. Patch, *El otro mundo de la literatura medieval* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), le añadió un suplemento, «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas», de casi 80 páginas, más del quince por ciento del total. Otras veces, el libro reseñado le producía una evidente irritación si

[24] Como lo llamó en una carta a Alfonso Reyes en 1954 (YMP 60:7).

el autor menoscababa las literaturas hispánicas; un ejemplo paladino es su artículo-reseña de *The Classical Tradition. Greek and Roman Influence on Western Literature* de Gilbert Highet («La tradición clásica», 1951), de más de 40 páginas. Al libro le dedica elogios por su estilo lúcido y su «excepcional equilibrio y exactitud» (pág. 343), amén de otros muchos logros, pero le critica la inexactitud de sus referencias a la influencia judeocristiana y, sobre todo, la ausencia de referencias a la literatura española, a la que la autora dedica más de 25 páginas, señalando de cuantos olvidos y errores se ha percatado.

Por el contrario, y aunque no tiene reparo en criticar sus olvidos y deficiencias, no escatima elogios a *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (*Literatura europea y Edad Media latina*) de Ernst Robert Curtius («La perduración», 1952): «Nadie que haya leído este volumen podrá dejar de reconocerlo como la contribución más original al estudio de la literatura latina de la Edad Media, y como la investigación más vasta en tema y más rica en detalle que ha presentado en los últimos años la filología alemana» (pág. 271). Después de ofrecer un resumen detallado del libro, y antes de ahondar en sus deficiencias, María Rosa lo elogia precisamente por su aprecio de la influencia de la tradición clásica en España: «... el libro constituye una grata excepción a las obras generales de historia o de arte de Europa, en las que el desconocimiento de España es la regla. A esta excepcional atención se agrega la cantidad y calidad de sus aciertos en materia española. Uno de los aspectos más originales de su tesis general –tenacidad de la literatura latina medieval en las literaturas vulgares– halla, en efecto, en la literatura española su más brillante confirmación» (pág. 286).

La época californiana de María Rosa es fertilísima tanto en sustanciosos artículos («Tres notas sobre don Juan Manuel» [1950-51], «Juan Rodríguez del Padrón» [1952-1960], «Arthurian Literature in Spain and Portugal» [1959], «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*» [1959]), como en obras «menores», notas y reseñas. Las notas solían tratar asuntos que había encontrado de paso en sus investigaciones (v. g., «Para la fecha de la *Comedia Thebayda*» [1951-1952], «Para la toponimia argentina» [1952]) o servían como esbozos de estudios más largos («Originalidad de *La Celestina*» [1949], «Alejandro en Jerusalén» [1959]).

Volvamos a las bienandanzas y fortunas académicas de los cónyuges, y recordemos que fueran muchas. Yakov gozó de dos años sabáticos en 1948 y 1949, gracias a la ayuda de una de las prestigiosas Guggenheim Fellowships; tendría otra en 1959. El otoño de 1948 lo pasó en el este de EE.UU. en compañía de María Rosa, que lo acompañaba también durante sus frecuentes visitas a otras universidades (Southern California, Indiana, Colorado, Texas) como profesor visitante.

María Rosa no pudo aceptar un puesto permanente en Berkeley por el reglamento antinepotismo de la Universidad de California, que no permitía que dos personas de la misma familia dieran clases en el mismo departamento. Así, María Rosa, que llevaba casi 20 años ejerciendo y era una excelente profesora, tuvo que mostrar sus dotes docentes como profesora de los cursillos de verano de Berkeley, ya en el mismo 1948, y luego en 1950, 1952 y 1962, escasos meses antes de su muerte. Al año de haberla obtenido Yakov (1949-1951), disfrutó María Rosa de un Guggenheim Fellowship de dos años para seguir redactando un libro sobre la imagen de Alejandro Magno en la literatura española, pero nunca lo pudo concluir. En el verano de 1953 dictó unas clases en The Ohio State University, y otras en 1958 en UCLA, la universidad hermana de Berkeley en Los Angeles. Visitas más largas fueron las de Harvard, en 1954, donde era profesor su hermano Raimundo, y de la Universidad de Wisconsin (Madison) en 1955. Estuvo un año entero como Miller Professor en la Universidad de Illinois (Champaigne-Urbana) en 1959-1960; las conferencias que dictó allí las publicó en el libro *Two Spanish Masterpieces*. Ya durante los años 1960-1962 dio clases regularmente en Stanford University, a 45 minutos de su casa de Berkeley. Por fin, fue invitada a pasar un semestre en su *alma mater*, la Universidad de Buenos Aires, en 1961. Dio sus últimas lecciones, sobre don Juan Manuel, escasos meses antes de su muerte, en el cursillo de verano de Berkeley.

Durante estas separaciones María Rosa y Yakov se escribían constantemente, contándose noticias profesionales y, sobre todo, personales. En sus cartas María Rosa hacía un uso constante de hipocorísticos –«Mi rico, mi único★, mi precioso», glosado como «★unikalne [maridungo]», en donde «unikalne» es polaco (YMP 19:34). Yakov, por su parte, no fue menos afectuoso, aunque con mucho menor ingenio; el saludo más frecuente era «querida niña María Rosa».

La visita a la Universidad de Wisconsin, un mes de la primavera de 1955, fue gracias a la invitación del celestinista y decano J. Homer «Junk» Herriott. Dictó un seminario sobre *La Celestina*, exponiendo las ideas plasmadas en la segunda versión de *La originalidad artística de «La Celestina»*, y conferencias públicas sobre «La poesía de Fray Luis de León», «Los libros de caballerías y Cervantes», «Realidad y fantasía en la conquista de América» y «La abeja: historia de un motivo poético» (YMP 24:8). A continuación la invitaron a pasar el semestre de otoño de 1956 como profesora visitante. En su respuesta María Rosa le agradece la invitación, pero la rechaza porque «no puedo renunciar a ver concluido el libro al que he dedicado la mejor parte de mi vida. Una vez que mi *Celes*[*tina*] esté en la imprenta –para 1957, si Dios quiere– me sentiré más libre para considerar tan honrosas propuestas» (YMP 24:8). Semejantes anuncios sobre la próxima aparición de su *Celestina* salpican su correspondencia de los años posteriores, que fue *in crescendo* durante su estancia en la Universidad de Illinois, Champaign-Urbana (1959-60).

María Rosa había sido propuesta para la Miller Professorship en Illinois por el director del Department of Spanish and Portuguese, William Shoemaker (1902-1989), seguramente a instancias de los amigos de Yakov, Henry (1902-1992) y Renée (1907-2002) Kahane. Aquél, judío como Yakov, también estudió filología románica en Berlín; allí conoció a Renée, natural de Cefalonia pero de ascendencia irlandesa. Cuando llegó Hitler al poder en 1933 se marcharon a Italia y desde allí, en 1938, a la isla en la que nació Renée. De Grecia pudieron escaparse a los EE.UU. antes de la invasión italiana de 1940 y lograron establecerse en la Universidad de Illinois en 1941, un año antes de que Yakov lo hiciera en Berkeley (Bachru, Malkiel y De Marco). Los lazos académicos y personales eran tan estrechos, que ya en Illinois los Kahane hicieron lo posible para acoger a María Rosa y aliviar su soledad. Los deberes del *Miller Professor* eran bastante pesados: durante el curso tenía que dar dos seminarios cada semestre y dictar tres conferencias, en inglés, para un público no especializado.

María Rosa daba las conferencias a regañadientes. «¡Qué farsa son esas conferencias que me llevan tanto tiempo y trabajo!» (4 de noviembre de 1959, YMP 19:34); «esas estúpidas conferencia mías no sirven más que para hacerme gastar el tiempo que podría empeñar

reseñando varios libros. Y me da bastante rabia que inviten a Lapesa a hablar en español, y no se les ocurre ni por cortesía pedirme a mí una conferencia en español. Todo es pura farsa ritual» (6 de noviembre de 1959, *íbid.*). Sin embargo, como se ve en *Two Spanish Masterpieces: The «Book of Good Love» and «La Celestina»* María Rosa no pudo hacer nada que no estuviese a su altura. En el semestre de otoño dictó tres conferencias. En la primera, sobre los autores y sus tiempos, traza una relación intelectual y artística entre las dos obras para después contrastar la vida del Arcipreste de Hita con la de Fernando de Rojas. La segunda conferencia, ciñéndose al «contenido, género y propósito» del *Libro de buen amor*, «obra de arte mudéjar», despliega con fuerza la teoría de que la forma remeda la del *maqāmāt* hebreo, bien conocido en la Edad Media española; mientras que la tercera, siempre dentro de los límites de una conferencia, es una explicación del texto a cargo de una persona que lo domina perfectamente, entresacando pasajes importantes y relacionándolos cuidadosamente con la obra en su totalidad.

Las cartas de María Rosa a Yakov durante esa ausencia revelaban un profundo deseo, tanto en el plano sentimental como en el estrictamente sexual, que se hacía muy evidente cuando se separaban. Después de los dos días que Yakov pasó con ella en Urbana durante una visita relámpago, le escribe una breve postal (19 de octubre de 1959): «Lindo Rico, ando como alelada, no muy segura de si de veras te he tenido a mi lado 48 horas o de si ha sido puro *wishful thinking* ... Al almorzar sola, en la cocina, sentí más agudamente que nunca tu ausencia y recordé tus palabras de que no te "resulta" la vida de soltero. Dios nos depare muchos años tranquilos *juntos*» (YMP 19:34). Les quedaban menos de tres.

Las tres conferencias de la primavera de 1960 son a la vez un resumen y un anticipo de su «*Celestina* gorda». En 48 apretadas páginas traza la trama y su desarrollo, esboza las técnicas dramáticas de Rojas y estudia los personajes y sus complicadas relaciones, resonancias, contrastes y paralelos. No sin razón Francisco Rico llama a María Rosa «la más sabia, la más lúcida, la más admirada estudiosa de la antigua literatura española en la segunda mitad del siglo pasado» (Lida y Malkiel 9), y *La originalidad artística de «La Celestina»* es su obra maestra. María Rosa empezó a trabajar el tema en 1947,

justo después de salir de la Argentina, al asistir como oyente en Harvard a un seminario de Amado Alonso sobre el libro, y le fue interesando cada vez más durante la década de los cincuenta. Yakov traza las vicisitudes de este estudio en su «Historia de este libro» para la segunda edición, de 1970. Terminó la primera versión hacia 1950, pero la dejó para trabajar en *La idea de la fama en la Edad Media*. En dos años de trabajo febril (1952-1954) rehízo el libro por completo, ampliándolo de manera considerable, hasta tal punto, que no pudo encontrar una editorial dispuesta a publicarlo. Por lo tanto, tuvo que emprender otra vez la ardua labor de revisión, como dice Yakov, «mitad compresión, mitad ampliación» («Historia de este libro», 6). Estaba terminado el nuevo original mecanoscrito en 1959 y lo mandó a México, esperando que lo publicase el Colegio de México, dirigido por su gran amigo Alfonso Reyes, o el Fondo de Cultura Económica, que ya había publicado su *Idea de la fama en la Edad Media castellana*.

Las primeras noticias fueron buenas. El 4 de noviembre de 1959 anuncia a Yakov que Daniel Cosío Villegas, director del Colegio de México, «ha ratificado su oferta de mandar mi *Celes[tina]* a la imprenta a principios de 1960» (YMP 19:34). Vuelve al tema el 10 del mismo mes, diciendo que Antonio Alatorre también ha ratificado la promesa de Cosío «de publicar mi *Celes[tina]* en 1960. Si así fuese, no puedo quejarme» (*ibid.*). Sin embargo, a los tres meses (9 de febrero de 1960) escribe a Yakov «una noticia terrible sobre mi *Celestina*», que el Fondo de Cultura Económica no puede publicar el libro sin una subvención bastante fuerte, y se desahoga: «Bueno: es una traición del sinvergüenza Cosío Villegas, de quien era muy de esperar» (YMP 19:35). En la misma carta menciona una oferta de publicación por Risieri Frondizi, rector de la Universidad de Buenos Aires, en la editora de la institución. Duda en aceptarla porque la editorial de Buenos Aires «es mucho menos solvente y menos organizada que el Fondo» (*ibid.*). A continuación (20 de febrero de 1960) responde a la sugerencia de Yakov de subvencionar el libro ellos mismos, utilizando en parte el «Achievement Award» que había recibido de la Association of American University Women.[25] En su carta a Yakov

[25] La carta no tiene desperdicio: «Ya he tecleado la carta al Colegio y la despacharé *registered* –porque conozco con qué bueyes aro. No me sorprende tu aclara-

del primero de marzo narra lo sustancial de la propuesta de Alatorre, quien dice que «no hay mucho entusiasmo en el Fondo [de Cultura Económica], pues la colección «Lengua y lit[eratura]» en que está mi [*Idea de la*] *Fama* y el libro de Rai[mundo: *Letras hispánicas: estudios esquemas*, 1958] se vende poco. Parece que él y Cosío prefieren francamente hacer ellos mi libro –a costa ajena *vel potius* mía, y si reciben la plata están muy dispuestos a sacar el libro en 1960». O sea, la propuesta es que el Colegio de México publique el libro, y que mandarán un presupuesto junto con su «solemne promesa de publicación». María Rosa lo ve factible, pero dice que «a éstos [Cosío y Alatorre] les pagaré no de golpe sino en 2 ó 3 veces –para tenerlos más ataditos– con mi cheque, advirtiéndoles que la AAUW me reembolsa a mí» (YMP 19:35).

Pero el *via crucis* no termina allí. No recibió el presupuesto de Alatorre hasta el 8 de abril, más de un mes después: «y me dan una cifra bastante superior a la 2ª de Alatorre (que era bastante superior a la 1ª)» (YMP 19:36). El 12 de abril dice a Yakov que ha escrito a Cosío Villegas «con la *pia fraus* de que AAUW está lista a contribuir $2.500 –a vuelta de correo del 1er. ejemplar rec*i*bido» (YMP 19:36). Un mes más tarde llegó la respuesta de Cosío, que resume en su carta del 6 de mayo a Yakov: «El subsidio es, desde luego, un empréstito. Pero cuando él recibe dádiva, no admite condiciones, etc. etc. Es de una mala fe, estupidez, "pundonor", incoherencia y malignidad como rara vez hallé. Lo que le ha exasperado es la condición de hacer primero el libro y recibir después el dinero; no hay persona más sus-

ción; yo también pensé enseguida que la institución Mecenas seríamos nosotros. De todos modos, ni pensar que el libro salga en 1960. Si se encargara de él el Fondo de Cultura Económica, no sería lo peor, porque ésa es una editorial en serio, solvente y organizada, y nos ahorraríamos ese dinero. Si el Colegio quiere apropiarse de nuestros dólares –se ve que está acostumbrado a pordiosear innoblemente– y responde enviando el documento que le pedimos [un contrato], se me ocurre que quizá sería buena estrategia decir a la A[merican] A[ssociation of] U[niversity] W[omen] lo que pasa y no *pedir* dinero, pero sí pedir que me autorice a indicar que el dinero que yo daré es, en su mayor parte, el importe del Achievement Award y, entre tanto, *decir* a los buitres mexicanos, que el mecenas es la AAUW. Lo digo, porque me temo que, si saben que el dinero sale directamente de nuestro bolsillo, a media impresión paran todo para sacarnos más dinero –para su edificio. Con razón me afligí yo cuando me enteré de la muerte de don Alfonso [Reyes]» (YMP 19:35).

ceptible que el estafador. Termina, con una grosería sin igual, preguntándome qué quiero que haga con el *typescript*» (YMP 19:37). A los diez días (15 de mayo) parece descartada definitivamente la opción mexicana: «No tomo a lo trágico la mala suerte de mi *Celestina* gorda, pero es una gran lástima que se retrase tan estúpidamente, por la deshonestidad irresponsable del Licenciado Cosío Villegas»; a continuación alude a la posibilidad de que lo sacara José Manuel Rivas Sacconi, director del Instituto Caro y Cuervo de Bogotá: «A mí me duele romper con la *NRFH*, pero si Rivas Saccone [*sic*] aceptara imprimir mi libro a su costa y no a la mía, sería absurdo no aceptar. No siendo, por desdicha, Buenos Aires, ¿qué más me da México que Bogotá o viceversa? En fin, confío en que de un modo u otro el libro saldrá (*bimhero beomenu*) [?], pero tú comprenderás, hijito, lo penosos que son estos líos absolutamente superfluos, como dirías tú. Pura guerra de nervios» (*ibid.*).

Y mientras el sino de su *Celestina* gorda iba de mal en peor, en Illinois le proponían publicar sus conferencias. *Two Spanish Masterpieces: «The Book of Good Love» and «La Celestina»* es en cierto sentido un libro accidental, pues en principio no pensaba publicar las conferencias, pero como las noticias sobre su «*Celestina* gorda» eran cada vez peores, la oferta de publicarlas le vino como «regalito caído del cielo».

Un *leitmotiv* en sus cartas de esa primavera, desde la del 27 de febrero de 1960, a su «querido Yashunga» es el contraste entre la bondad y las facilidades ofrecidas por sus anfitriones de Illinois, William Shoemaker, los Kahane y las autoridades del *University Research Board* para publicar *Two Spanish Masterpieces*, y la desorganización de la prensa universitaria de Buenos Aires, y la ineficacia y, sobre todo, mala fe de Alatorre y Cosío Villegas. En esa carta le dice como Kahane había hablado con Shoemaker, quien a su vez había hablado con los tres profesores de la Research Board, y a continuación señala: «Henry me dijo el jueves que trajese el *typescript* de las 6 conferencias para que pudiesen formarse una idea de la extensión. Hoy me ha dicho *que lo han aceptado para imprimirlo*. ... Si esto se realiza es, en verdad, un verdadero regalito caído del cielo –y transmitido por los Kahane–. Y, aparte la bondad de éstos y la ayuda de Shoemaker, ¿sabes por qué se realiza? Pues porque es un libro corto

y fácil, en inglés, para el gran público. Ya te puedes figurar qué difícil sería publicar aun en inglés un libro sobre *La Celes[tina]*, y un *typescript* tan gordo, con citas en latín y notas eruditas. *O tempora*, o *tsores!*[26] Pero de todos modos esto me consuela un poco del sinsabor de México, y me da ánimos para aguantar la espera, que bien larga será (la de México, digo)» (YMP 19:35).

En su carta del 29 de febrero a su «Querido Yashunguín» dice que «hoy a las 3, fui a ver *temblando* (resultado de mis 'experiencias' con editores) a Mr. [Philip] Kolb; me dijo que el librito estaba *aprobado* y que por pura fórmula debía yo escribir al Chairman del Univ. Research Board ofreciéndole el *typescript*; también debo pedir al Secretario *funds to retype* el *typescript*; me lo publicarán en 18 meses más o menos, pero Mr. Kolb (un ángel) me aconsejó, naturalmente, dejarlo todo arreglado antes de mi partida. Lo que me dejó boquiabierta es que Mr. Kolb, profesor de francés, está entusiasmado con mis conferencias, insistió en que no suprimiese nada, pues le gustaron mucho algunos párrafos que omití para la lectura en público, y me dio carta blanca para las notas. Recomiendan el librito a la Press Mr. Kolb, Henry K[ahane] y Shoemaker: Dios les bendiga. También me dijo que el Chairman es enemigo del sistema de "editing", prefiere que c[ada] cual conserve su *flavor*» (YMP 19:35). Es la misma carta en la que Alatorre le advierte de que «no hay mucho entusiasmo en el Fondo...» Un mes después, el 8 de abril, dice que «aquí el *Committee* muestra un interés y una amabilidad que me deja anonadada. Recibí el presupuesto del Colegio de México; nombran cierta imprenta; *no* adjuntan el presupuesto que ha presentado esa imprenta y me dan una cifra bastante superior a la 2ª de Alatorre (que era bastante superior a la 1ª)» (YMP 19:36).

El 6 de mayo de 1960 a «Yashunga, vidita»: «La revisión del *typescript* va viento en popa. Si Dios quiere, pienso entregarlo la semana que viene, en cuanto me llegue la paginita de *Acknowledgments* que te mandé anteayer. Tus correcciones son buenísimas, pero lo que más me gustó en las notas a la Confe[rencia] 6ª fue lo que escribiste en la

[26] Típico de María Rosa es este juego de palabras bilingüe. En vez del ciceroniano «O tempora. O mores!», cambia la última palabra en *tsores*, yidis para «pena», «aflicciones».

1ª. pág.: «Come back, little ... MR.» No sabes –Inge aparte– cuánto me gustó.[27] Así como hasta ahora va bien (parece) el librito de Illinois, así va mal el librote del Colegio de México. A propósito de esto escribí a Rai y Denah: parece que Dios quiere ensalzar la América inglesa a costa de la española, cuando precisamente al mismo tiempo recibo este trato de México y la cortesía y buena voluntad abrumadora de esta buenísima gente de aquí ... Y, como dices muy bien, el librito illinense hace propaganda a la *Celes[tina]* gorda, pues lo cito varias veces, ya que lo que digo en él es un resumen de lo que escribí en ella» (YMP 19:37).

El 10 de mayo, en el mismo tono: «Pero, en fin, –y no poco gracias a tu ayuda– el librito para la Illinois Press está acabado y, si Dios quiere, mañana o pasado lo entrego. En cambio, el librote del C[olegio] de México anda mal; Cosío me contestó estúpida y groseramente, con mala voluntad. Antes de esto yo había escrito sobre la informalidad de Cosío a Rai[mundo] y hoy recibí una carta desde Madrid, en que Rai me dice que probablemente no hay nada que hacer con Cosío (psicópata), y si no quiero que él escriba a Rivas S[acconi]. Le dije que sí –nada se pierde con intentarlo. De mi país no me atrevo a esperar nada. Sé que tienen muy buena voluntad, pero la desorganización e ineficiencias son terribles, y las huelgas cunden. ¡Qué mala suerte tiene ese pobre libro!» (YMP 19:37).

Así queda el asunto mientras María Rosa lía los bártulos para volver de Illinois a California. De allí pasó, junto con Yakov, a la Universidad de Texas, Austin, donde su marido daba clases en el Summer Linguistics Institute de la Linguistic Society of America. De vuelta en Berkeley, mientras Yakov se quedó en Austin, María Rosa le escribe el 14 de julio de 1960 dándole noticia de la biopsia que los médicos querían practicarle en el oído, de acuerdo con un diagnóstico provisional que le habían hecho en Texas, y de su «propósito de dejar listos los agregados a mi *Celestina*, para cualquier eventualidad. Esto ante todo» (YMP 19:37). El día siguiente vuelve a escribir para decirle que han fijado la biopsia y a la vez intervención en el oído, «como si el

[27] Es una referencia a la obra dramática *Come Back*, *Little Sheba* (1950) del dramaturgo norteamericano William Inge, que María Rosa debió de ver en la versión cinematográfica (1952).

resultado de la biopsia fuese positivo», para el miércoles 20 de julio y que estaría internada más o menos una semana. Es la primera noticia del cáncer que acabaría con su vida. El 26 de julio le escribe a Yakov que «el resultado de la biopsia es positivo; hay un comienzo de cáncer pero, con la operación y el tratamiento de rayos X, la probabilidad de curar es de 90%». La cierra así: «Alabado sea Dios, que este lío se ha ido arreglando y bastante mejor de lo que pudo ser. Me gustaría que se arreglase también el lío editorial de mi *Celestina*. Y me gustaría verte y tenerte a mi lado *siempre* por lo que me quede de vida» (YMP 19:37). Su *Celestina*, su salud y su amor a Yakov serían temas constantes en sus posteriores cartas. El 3 de agosto le cuenta los detalles de su recuperación y tratamiento de rayos X, pero lamenta que todo «me lleva un tiempo terrible. Apenas si termino hoy los agregados a mi *Celestina*. Y, entretanto, Rivas Sacconi no da señales de vida: no sé qué hacer» (YMP 19:38).

Reunidos de nuevo los esposos el 22 de julio de 1960, hay un salto en la correspondencia desde esta fecha hasta diciembre, en ocasión de la participaciónde Yakov en uno de los congresos anuales de la Modern Language Association o de la Linguistic Society of America. El 20 de ese mes María Rosa le escribe que la habían invitado oficialmente a la Universidad de Buenos Aires, de agosto a octubre de 1961, para dictar unos cursos a su elección, con 1.000 dólares para viaje y 2.500 dólares de sueldo, pero también le advierte que «el oído me molesta bastante» (YMP 19:38). En este intervalo es evidente que la oferta de publicar su *Celestina* por la misma Universidad de Buenos Aires se había concretado, probablemente mediante los buenos oficios de su hermano Emilio. María Rosa acepta la oferta, halagada por la oportunidad de volver a su *alma mater* como hija pródiga y a la vez encantada de estar en Buenos Aires para ver imprimir el libro.

Hay otro salto en la correspondencia, hasta el 5 de septiembre de 1961, cuando María Rosa ya está en Buenos Aires: «Vidita, mi vida: Te escribo con mucha más gana de verte, de tenerte al lado, de escucharte, de tener tu mano entre las mías, de andar contigo, *de estar contigo*, que de escribirte estas miserables líneas que te llegarán dentro de no sé cuántos días» (YMP 19:39).

En la carta siguiente (23 de septiembre) María Rosa, exaltada, escribe a su «Yángele Yáshenka»: «*Yes, Siree! Miracles do happen*, como

me dijo sapientísimamente mi tía en una ocasión memorable. Después de tan largo y abrumador silencio, hoy a las 9 recibo un llamado telefónico de tu paisano y correligionario Yósele Boris Spivakow: cuándo puedo venir a recoger las pruebas de galera de mi *Celestina* [?] Casi me desmayyyo [sic] (desmasho: pronunciación más reciente) ... No puedes imaginarte la alegría que me ha dado ver este libraco en camino de realizarse. Dios lo quiera» (YMP 19:39). El benemérito José Boris Spivacow (1915-1994) era el gerente de EUDEBA, el servicio de publicaciones de la universidad.

Terminadas las galeradas del libro e imprimidas las páginas, se empezó a confeccionar los índices del libro antes de la vuelta de María Rosa a Berkeley en noviembre de 1961. El 13 de diciembre le manda un poema en un postal con su membrete, «Mrs. Yakov Malkiel», junto con la cubierta de una cajita de cerilla con la «Y» de Yale University:

Y pitagórica
Y yashunguética,
fuerza pletórica,
magia magnética.
  Déte el altísimo,
sin moratoria,★
tibi meti(p)simo
éxito y gloria.
  María Rosa[28]

★¡Ripio despótico,
ripio tiránico,
duende estrambótico,
del vate pánico!
  (YMP 19:39)

A Yakov le escribe desde Cambridge, probablemente durante la visita a su hermano Raimundo y su familia, el 9 de abril de 1962. En la carta se deja traslucir que había estado allí para algunas visitas médicas, que resultaron infructuosas: «No puedo expresarte el abatimiento, la confusión y completa desesperanza que pesan sobre mí.

[28] Escrita su firma al revés.

Éstos son días de un tedio indescriptible mientras llega el momento de tomar el avión de vuelta. Pensar que por la estupidez de un médico y la cruel indiferencia de otro he perdido todo ese dinero y casi un mes –un mes que hubiera podido emplear en algo útil, ya que Dios sabe si los tengo contados– creo que acabará por enloquecerme» (YMP 19:40).

Las últimas cartas de María Rosa las escribe desde Berkeley a Oxford, donde Yakov asiste al congreso inaugural de la Asociación Internacional de Hispanistas y donde se encuentra cuando muere María Rosa el 26 de septiembre de 1962, acompañada por sus hermanos Emilio y Raimundo, su cuñada Denah y su suegra. Su *Celestina* gorda se publicó tres meses después, en diciembre de 1962. Se publicó en una tirada de 3.000 ejemplares, 2.500 en rústica y 500 encuadernados (Emilio Lida a Yakov, 6 de febrero de 1963: YMP 21:2). El 3 de agosto de 1964 ya se habían vendido 1 690 en rústica y 90 encuadernados (YMP 21:3).

Terminado el original mecanografiado un año antes, el libro no vería la luz hasta dos años después, en diciembre de 1962. Pero ¡qué libro! En una breve introducción sobre el problema de la autoría, 18 capítulos y una sucinta conclusión, María Rosa despliega una erudición formidable al servicio de lo que ¿con falsa modestia? describe como «un comentario descriptivo de varios aspectos de la difícil y compleja *Tragicomedia*, cuya originalidad me he propuesto aquilatar cotejándola con otras obras de su tradición» (*La originalidad*, 723). Intenta situar la obra dentro de la tradición literaria que la precede y la sigue, leyéndolo dentro de «su medio cultural, teniendo constantemente a la vista el patrimonio literario de sus autores» (*ibid.*). Contrasta abiertamente esta metodología con la de críticos recientes que intentan explicar la obra mediante «una clave interpretativa única: existencialismo, didactismo, judaísmo» (*ibid.*). Alude, sin duda, a estudios como los de Stephen Gilman, Fernando Garrido Pallardó, Emilio Orozco Díaz, Marcel Bataillon y Segundo Serrano Poncela, aparecidos en los años inmediatamente anteriores a la publicación de *La originalidad*.

Los diez primeros capítulos, la primera parte del libro, tratan de la técnica teatral de los autores, empezando con (1) el espinoso problema de su género para pasar a la técnicas concretas: (2) acota-

ción, (3) diálogo, (4) monólogo, (5) aparte, (6) lugar, (7) tiempo, (8) motivación de la trama (con el contraste entre el encuentro casual de los dos amantes, la intervención de la tercera y la magia frente a «la más rigurosa secuencia causal [que] enlaza el acontecer de la *Tragicomedia*» [*Originalidad*, 226]), (9) ironía (de situaciones y verbal) y (10) geminación (de personajes, dichos, situaciones). Los ocho capítulos restantes, más de la mitad del libro, están dedicados al estudio de los personajes, Calisto, Melibea, Celestina y Centurio, en sendos capítulos, y los otros agrupados por su relación con los principales: los padres de Melibea, los criados de Calisto y Melibea y las dos prostitutas, Areúsa y Elicia. No es casualidad que el capítulo dedicado a Celestina sea con mucho el más largo del libro, pues ella fue la maestra seductora de todos los demás personajes hasta el momento de su muerte. La metodología magistral de María Rosa en todos estos capítulos es parecida: define el tema del capítulo, a veces redactando una *historique du problème* en larguísimas notas a pie de página, lo estudia exhaustivamente en la obra y concluye situando *La Celestina* cuidadosamente entre sus antecedentes y sus imitaciones.

Sin embargo, la vida erudita de María Rosa no se cierra con ese libro. Notable es la cantidad de escritos que se le quedaron en el tintero, que un investigador menos escrupuloso hubiera publicado sin pensarlo dos veces y que su marido pacientemente exhuma durante más de veinticinco años. Yakov cita, entre estudios que no llegó a terminar a su entera satisfacción, una temprana monografía sobre la religión de los griegos, el libro sobre la fortuna de Alejandro Magno que se remodeló en *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (1952), un estudio monumental sobre el historiador judío Flavio Josefo y su influencia en la literatura española, del que quedaron más de 1.000 folios en su *nachlass*, publicados dos capítulos en vida y, sobre todo, después de su muerte bajo los títulos: *Jerusalén: el tema literario de su cerco y destrucción por los romanos* (1972), *Herodes: su persona, reinado y dinastía* (1977), y media docena de artículos: «Las infancias» (1970), «Las sectas» y «La dinastía» (1971), «En torno» (1972).

El cáncer de cerebro que acabó con la vida de María Rosa le fue diagnosticado por primera vez en agosto de 1960. El 6 de abril de

1962 ya era totalmente consciente de que se encontraba gravemente enferma, por lo que se decidió a redactar de su puño y letra el testamento, que termina así:

> Sobre todas las cosas, quiero agradecerle desde lo más profundo de mi corazón a mi querido esposo por los años de felicidad que me ha dado desde nuestra boda, por su amor, por su comprensión, por su paciencia y por ayudarme incondicionalmente con mi trabajo académico. Con toda sinceridad le pido perdón por todo lo que he dicho y hecho con lo que él no ha estado de acuerdo. Espero que él viva muchos felices años más y que nuestra vida juntos sea un bonito recuerdo para él, a quien bendigo con todo mi corazón (YMP 32:3).[29]

Murió poco más de cinco meses después, el 26 de septiembre de 1962, aunque, fiel a su compromiso, impartió una clase regular sobre Jorge Manrique en los cursillos de verano en Berkeley. Desolado por la muerte de su esposa, Yakov sufrió continuas depresiones y, en su breve historia autobiográfica de 1969, tras un repaso de su vida, señaló que «lo único interesante, en el mejor de los casos, son, a mi modo de ver, los años de aislamiento, tristeza y desolación. No me satisface el culto del "happy end(ing)"; son los años terribles los que me enseñaron lo que expresa con tanta elegancia el mejor verso jamás escrito en español: "No me podrán quitar el dolorido sentir"».

El verso, de la *Égloga I* de Garcilaso, se refiere al período desde la muerte de María Rosa hasta el presente, pero también, sin lugar a dudas, a sus años bajo el régimen nazi en Berlín, así como a los dos terribles años de su «saison en enfer» en Nueva York.

Tan solo una semana después de la muerte de María Rosa, Yakov empezó a hacer planes para publicarle un homenaje en dos números consecutivos de *Romance Philology* (YMP 4:52); y pasaría casi veinticinco años manteniendo vivo el recuerdo de su esposa a través de

[29] «Above all, I deeply thank my beloved husband for the years of happiness he has given me since our wedding, for his love, his understanding, his patience and his unstinted help in my scholarly work. In all sincerity I ask him to forgive me for anything I have said or done that he didn't approve of. May he live many & happy years hereafter, and may our life together be a pleasant memory for him, whom I bless with all my heart».

nuevas ediciones de sus estudios, frecuentemente con suplementos basados en las notas de la autora, y la publicación de artículos, incluso libros (*Jerusalén*, *Herodes*), extraídos de su voluminoso *nachlass*, entre 1962 y 1985: «amor más allá de la muerte»

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Ancos, Pablo y Ivy A. Corfis, ed. *Two Spanish Masterpieces. A Celebration of the Life and Work of María Rosa Lida de Malkiel*, New York, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 2013.

Autos sacramentales desde su origen hasta fines del siglo XVII, ed. Eduardo González Pedroso, Biblioteca de Autores Españoles 58, Madrid, M. Rivadeneyra, 1865.

Barrenechea, Ana María, «Amado Alonso en el Instituto de Filología de la Argentina», *Cauce* 18-19 (1995-96), 95-106; <http://cvc.cervantes.es/Literatura/cauce/pdf/cauce18-19/cauce18-19_07.pdf> [2016-04-21].

Bachru, Braj F., «Henry Kahane», *Language* 81.1 (2005), 237-44.

Blecua, José Manuel, ed., Juan de Mena, *El Laberinto de Fortuna o Las Trescientas*, Clásicos castellanos 119, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

Blumenfeld, Gerti, «Karl Wolfskehl 1869-1948. Exul Poeta», en *Identity and Involvement: Auckland Jewry, Past and Present*, ed. Ann Gluckman, Palmerston North, Dunmore, 1990, 202-14; <http://www.holocaustcentre.org.nz/index.php/holocaust-stories/survivorstories/40-karl wolfskehl> [2016-04-21].

Castro, Américo, *España en su historia: Cristianos, moros y judíos*, Buenos Aires, Losada, 1948.

De Marco, Bárbara, ed., «*Romance ha de ser...* The Correspondence of Yakov Malkiel and María Rosa Lida, 1943-1948», *Romance Philology* 59 (2005-06), 1-101.

Dworkin, Steven N., «Yakov Malkiel», *Language* 80 (2004), 153-62.

Faulhaber, Charles B., Suzanne Fleischman, y Leanne Hinton, «Yakov Malkiel, Linguistics; Spanish and Portuguese: Berkeley», *University of California In Memoriam* (1998), 96-99; http://texts.cdlib.org/view?docId=hb1p30039g&doc.view=frames&chunk.id=div00034&toc.depth=1&toc.id= [2018-02-19].

Finucane, Brian, «Enforced Disappearance as a Crime under International Law: A Neglected Origin in the Laws of War», *Yale Journal of International Law* 35 (2010), 171-97; <http://www.yjil.org/docs/pub/35-1-finucane-enforced-disappearance.pdf> [2016-04-21].

Fundación Amado Alonso, «Amado Alonso: vida y obra»; <http://www.f-amadoalonso.com/biografia/biografia.html> [2016-04-21].
Kahane, Henry, «Introductory Essay», en *A Tentative Autobibliography*. Yakov Malkiel [*Romance Philology*, Special Issue, 1988-1989, ed. Joseph J. Duggan and Charles B. Faulhaber], Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1988, XVII-XXV.
Lida, Clara E., y Fernando Lida-García, «Raimundo Lida, filólogo y humanista peregrino», *Prismas* 13 (2009), 115-31; <http://www.scielo.org.ar/pdf/prismas/v13n1/v13n1a05.pdf> [2016-04-21].
Lida de Malkiel, María Rosa, «A la manera del Arcipreste», *Verbum. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras* 23 (1930), 517.
—, «Alejandro en Jerusalén», *Romance Philology* 10 (1956-1957), 185-96.
—, «El amanecer mitológico en la poesía narrativa española», *Revista de Filología Hispánica* 8 (1946), 77-110; reimpr. en *La tradición clásica en España*, 124-64, con «Agregados inéditos de la autora».
—, «*Argenis*, o de la caducidad en el arte», *Orígenes* (La Habana) 10.35 (1953), 14-28; *Estudios de literatura española y comparada*, 221-37.
—, «Arpadas lenguas», en *Estudios dedicados a D. Ramón Menéndez Pidal*, 3 vols., Madrid, CSIC, Patronato Menéndez y Pelayo, 1950-52, 2:227-52; reimpr. en *Estudios de literatura española y comparada*, 207-239, con «Agregados inéditos de la autora» y una nota final de [Y.M.].
—, «Las categorías en Aristóteles», Mecanografiado, Buenos Aires, 1930. YMP 24:46.
—, «Civil 'cruel.'», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1 (1947), 80-85.
—, «Cómo era Safo», *Revista Cubana* 8.22-24 (1937): 85-89.
—, «Una copla de Jorge Manrique y la tradición de Filón en la literatura española», *Revista de Filología Hispánica* 4 (1942), 152-71.
—, *El cuento popular hispano-americano y la literatura*, Buenos Aires, [s.n.], 1941.
—, «El desenlace del *Amadís* primitivo», *Romance Philology* 6 (1953), 283-89; reimpr. en *Estudios de literatura española y comparada*, 149-56.
—, «La dinastía de los Macabeos en Josefo y en la literatura española», *Bulletin of Hispanic Studies* 48 (1971), 289-97.
—, «*De cuyo nombre no quiero acordarme...*», *Revista de Filología Hispánica* 1 (1939), 167-71.
—, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, pról. Yakov Malkiel, Colección Támesis, Serie A-Monografía, XXXVII, London, Tamesis Books, 1974.
—, «Dido y su defensa en la literatura española», *Revista de Filología Hispánica* 4 (1942), 209-52, 313-82; 5 (1943), 45-50.

—, «En torno a Josefo y su influencia en la literatura española. Precursores e inventories», en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, 3 vols., Madrid, Cátedra, Seminario Menéndez Pidal, 1972-1975, I:15-61.
—, «*Estar en (un) baño, estar en un lecho de rosas*», *Revista de Filología Hispánica* 3 (1941), 263-70.
—, *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966 [reimprime once artículos].
—, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», *Romance Philology* 11 (1957-58), 268-91; *Estudios de literatura española y comparada*, 173-202.
—, «Fray Antonio de Guevara: Edad Media y Siglo de Oro español», *Revista de Filología Hispánica* 7 (1945), 346-88.
—, La *Garcineida* de Garcia de Toledo, *Nueva Revista de Filología Hispánica* 7 (1953), 246-58; reimpr. en *Estudios de literatura española y comparada*, 1-13.
—, «Helena en los poemas homéricos», *Cursos y Conferencias: Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores* 11 (1937), 113-40.
—, *Herodes: su persona, reinado y dinastía*, Madrid, Castalia, 1977.
—, «El hilo narrativo de las 'Soledades'», en *La tradición clásica en España*, 241-51 [Disertación leída en la Academia Argentina de Letras, el 31 de agosto de 1961, en el homenaje a don Luis de Góngora, con motivo de cumplirse el cuarto centenario de su nacimiento.]
—, «Homero en la Antigüedad», en Homero, *La Ilíada*, trad. Luis Segala y Estalella, vol. 2, Cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal 12, Buenos Aires, Losada, 1939, 301-20.
—, «Horacio en la literatura mundial», *Revista de filología* Hispánica 2 (1940), 370-378; reimpr. en *La tradición clásica en España*, 253-67.
—, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, [1952].
—, «"Las infancias de Moisés" y otros tres estudios: en torno a Josefo y su influjo sobre la literatura española», *Romance Philology* 23.4 (1970), 412-48.
—, *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Losada, 1944.
—, *Jerusalén. El tema literario de su cerco y destrucción por los romanos*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1972.
—, «Josefo en la *General estoria*», en *Hispanic Studies in Honour of I. González-Llubera*, ed. F. Pierce, Oxford, Dolphin Book Co., 1959.
—, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, Publicaciones de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* 1, México DF, Colegio de México, 1950.
—, «Juan Rodríguez del Padrón», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 6 (1952), 313-51; 8 (1954), 1-38; 14 (1960), 318-21.
—, «La leyenda de Alejandro en la literatura medieval», *Romance Philology* 15, 311-18, 412-23; reimpr. en *La tradición clásica en España*, 165-97.

—, «La leyenda de Bécquer *Creed en Dios* y su presunta fuente francesa», *Comparative Literature* 5 (1953), 235-46; *Estudios de literatura española y comparada*, 245-56.
—, «La literatura artúrica en España y Portugal», en *Arthurian Literature in the Middle Ages. A Collaborative History*, ed. Roger Sherman Loomis, Oxford, Clarendon Press, 1959, cap. XXXI, 406-18; reimpr. en *Estudios de literatura española y comparada*, 134-48.
—, «Lucrecia», Mecanografiado, Buenos Aires, 1930. YMP 24:45.
—, «La métrica de la Biblia: un motivo de Josefo y san Jerónimo en la literatura española», en *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley, Mass., Wellesley College, 1952), 335-59.
—, «El mito de Helena», *Sur* 7.39 (1937), 65-75.
—, «La mujer ante el lenguaje: Algunas opiniones de la Antigüedad y del Renacimiento», *Boletín de la Academia Argentina de Letras* 5 (1937), 237-48.
—, «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del *Libro de buen amor*», *Revista de Filología Hispánica* 2 (1940), 105-50.
—, «Notas para la primera de las "Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre"», *Romance Philology* 16 (1962), 170-73; reimpr. en *Estudios de literatura española y comparada*, 199-206.
—, «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 13 (1959), 17-82; reimpr. en *Estudios de literatura española y comparada*, 14-91.
—, *La originalidad artística de la Celestina*, 2ª ed., Teoría e investigación, Buenos Aires, EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970.
—, «Originalidad de *La Celestina*», *La Nación* (Buenos Aires), 16 de enero de 1949, 3 y 4.
—, «Para la biografía de Juan de Mena», *Revista de Filología Hispánica* 3 (1941), 150-54.
—, «Para la fecha de la *Comedia Thebayda*», *Romance Philology* 6 (1951-52), 45-48.
—, «Para la génesis del *Auto de la sibila Casandra*», *Filología* 5 (1959: *Homenaje a Amado Alonso*), 47-63; *Estudios de literatura española y comparada*, 157-72.
—, «Para la toponimia argentina: *Patagonia*», *Hispanic Review* 20 (1952), 321-23.
—, «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica* 1 (1939), 369-75.
—, «Para las fuentes españolas de algunos sonetos burlescos de Scarron», *Revue de Littérature Comparée* 27 (1953), 185-91; *Estudios de literatura española y comparada*, 238-44.
—, «Parodia catulliana», *Verbum. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras* 23 (1930), 518.

—, «Perduración de la literatura antigua en Occidente (A propósito de Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*)», *Romance Philology* 5 (1951-52), 99-131; reimpr. en *La tradición clásica en España*, 269-338, con «Agregados inéditos de la autora» y una nota final de [Y.M.].

—, «Prefacio a una edición de los sonetos de Shakespeare», *Verbum. Revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras* 23 (1930), 665-72.

—, «El romance de la misa de amor», *Revista de Filología Hispánica* 3 (1941), 24-42.

—, «El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», *Volkstum und Kultur der Romanen* 11 (1938), 290-305; reimpr. en *La tradición clásica en España*, 100-117.

—, «*Saber* "soler" en las lenguas romances y sus antecedentes grecolatinos», *Romance Philology* 2 (1948-49), 269-83.

—, «Las sectas judías y los "procuradores" romanos (En torno a Josefo y su influjo sobre la literatura española)», *Hispanic Review* 39 (1971), 183-213.

—, «Sobre la prioridad de *¿Tan largo me lo fiáis?* Notas al *Isidro* y a *El burlador de Sevilla*», *Hispanic Review* 30 (1962), 275-95; *Estudios de literatura española y comparada*, 203-20.

—, *La tradición clásica en España*, intro. Yakov Malkiel, *La tradición clásica en España*, Letras e Ideas, Maior, 4, Esplugues de Llobregat, Editorial Ariel, 1975 [reimprime diez estudios anteriores].

—, «La tradición clásica en España», *Nueva Revista de Filología Hispánica* 5 (1951), 183-224 [sobre Gilbert Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, 1948]; reimpr. en *La tradición clásica en España*, 339-97, con «Agregados inéditos de la autora, firmados [Y.M.].

—, «Traducciones de Plutarco», en Plutarco, *Vidas paralelas*, trad. Antonio Ranz Romanillos, vol. 1, Cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal 17, Buenos Aires, Losada, 1939, 19-20.

—, «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española», *Revista de Filología Hispánica* 1 (1939), 20-63; reimpr. en *La tradición clásica en España*, 35-99, con «Agregados inéditos de la autora».

—, «Tres notas sobre don Juan Manuel», *Romance Philology* 4 (1950-51), 155-94; reimpr. en *Estudios de literatura española y comparada*, 92-133.

—, «*Tumbal* "retumbante" (*Libro de buen amor*, 1487a)», *Revista de Filología Hispánica* 1 (1939), 65-67.

—, *Two Spanish Masterpieces. The* Book of Good Love *and* The Celestina, Illinois Studies in Language and Literature, vol. 49, Urbana, University of Illionis Press, trad. como *Dos obras maestras española: El* Libro de buen amor *y* La Celestina, ed. Ana María Barrenechea, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966; 2ª ed. 1968.

—, «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas», en Howard R. Patch, *El otro mundo de la literatura medieval*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, 371-449.

—, ed., Horacio, *Sátiras y epístolas*, Cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal 27, Buenos Aires, Losada, 1940. [Su nombre se halla sólo en la pág. 209, al pie: «La selección de estas imitaciones, así como de las traducciones, se debe a la señorita María Rosa Lida».]

—, ed., Juan Ruiz, *«Libro de buen amor»: Selección*, Colección de textos literarios, Buenos Aires, Losada, 1941.

—, «Introducción», Horacio, *Odas y épodos*, Cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal 20, Buenos Aires, Losada, 1939, 7-11.

—, «Introducción», Publio Virgilio Marón, *La Eneida*, trad. Eugenio de Ochoa, Cien obras maestras de la literatura y del pensamiento universal 3, Buenos Aires, Losada, 1938, 7-15.

—, trad., Emily Brontë, *Cumbres borrascosas*, pról. Victoria Ocampo, Buenos Aires, Ediciones SUR, 1938. [Trad. de *Wuthering Heights*. Se hicieron dos impresiones antes de 1940. Reimpr., Madrid, Unidad, 1999 y [Barcelona], Edhasa, 2001.]

—, trad., Aldous Huxley, *El tiempo y la máquina*, trad. Marina Ruiz Lagos (pseudónimo de María Rosa Lida), La Pajarita de Papel 15, Buenos Aires, Losada, 1945. [Trad. de *Time Must Have a Stop*, London, Harper, 1944.]

—, trad. C.E.M. Joad, *Guía de la filosofía*, Panoramas, Buenos Aires, Losada, 1940. [Trad. de *Guide to Philosophy*, Londres, Gollancz, 1936.]

—, & Yakov Malkiel, *Amor y filología. Correspondencias (1943-1948)*, ed. y prefacio Miranda Lida, pról. Francisco Rico, notas y comentarios Juan Miguel Valero, Barcelona, Acantilado, 2017.

Malkiel, Yakov, «Antiguo judeo-aragonés *aladma*, *alalma* 'excomunión'», *Revista de Filología Hispánica* 8 (1946), 136-41.

—, «Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance as Seen through the Eyes of an Argentinian Scholar: The Buenos Aires Years of María Rosa Lida de Malkiel, 1910-62», en *The Classics in the Middle Ages. Papers of the Twentieth Annual Conference of the Center for Medieval and Early Renaissance Studies*, ed. Aldo S. Bernardo y Saul Levin, Medieval & Renaissance Texts & Studies 69, Binghamton, NY, Center for Medieval & Early Renaissance Studies, 1990, 237-52.

—, «Autobiographic Sketch: Early Years in America», en *First Person Singular: Papers from the Conference on an Oral Archive for the History of American Linguistics (Charlotte, N.C., 9-10 March 1979)*, ed. Boyd H. Davis y Raymond K. O'Cain, Amsterdam, John Benjamins, 1980, 77-95.

—, «Historia de este libro», en María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, 2ª ed., Teoría e investigación, Buenos Aires, EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970, 5-7.

—, «Hispano-Arabic *marrano* and Its Hispano-Latin Homophone», *Journal of the American Oriental Society* 68 (1948), 175-84.

—, «María Rosa Lida de Malkiel», *Romance Philology* 17 (1963-64), 9-32.

—, «Personal Profile: María Rosa Lida de Malkiel», *Romance Philology* 17 (1963-64), 53-54.

—, «Semblanza biográfica de María Rosa Lida de Malkiel», en María Rosa Lida de Malkiel, *La originalidad artística de «La Celestina»*, 2ª ed., Teoría e investigación, Buenos Aires, EUDEBA Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1970, 1-4.

—, *A Tentative Autobibliography*, intr. Henry Kahane [*Romance Philology*, Special Issue, 1988-1989, ed. Joseph J. Duggan and Charles B. Faulhaber], Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1988.

—, «Two lectures regarding the work of María Rosa Lida», Mecanografiado, sin fecha, pero después de 1984, 20 págs., YMP 6:75, YMP 6:75. [Acompañado de una nota manuscrita de Malkiel: «Two unpublished lectures given in 1990 in Spain».]

—, y Barbara De Marco, «Henry Kahane», *Romance Philology* 46.3 (1993), 297-301.

Rico, Francisco, «Semblanzas. Yakov Malkiel», *Anuario de Estudios Medievales* 6 (1969), 609-13.

Spitzer, Leo, *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*, 2ª ed., Nueva York, Russell & Russell, 1962.

Trabant, Jürgen, «Yakov Malkiel und die Berliner Romanistik», en *Ehrenpromotion Yakov Malkiel am Fachbereich Neuere Fremdsprachliche Philologien der Freien Universität Berlin am 6. Oktober 1983*, Berlín, Duncker & Humblot, 1984, 5-17.

Vega, Lope de, *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Cayetano Rosell, Biblioteca de Autores Españoles 38, Madrid, M. Rivadeneyra, 1856.

—, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, 4 vols., Biblioteca de Autores Españoles 24, 34, 41, 52, Madrid, M. Rivadeneyra, 1855-60.

YMP = *Malkiel (Yakov) Papers 1882-1998*. The Bancroft Library, University of California, Berkeley, BANC MSS 91/13 z. Véase la *Guide to the Yakov Malkiel Papers, 1882-1998, bulk 1942-1992*; <http:// oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/hb6n39p03t?query=yakov malkiel> [2016-04-21].

Yakov Malkiel

Cómo trabajaba María Rosa Lida de Malkiel

Desde los primeros trabajos de María Rosa, fue su extraordinaria erudición la que más llamaba la atención a los lectores de ambos lados del Atlántico. Este ingrediente erudito nunca aparece aislado, sino que se amalgama con la originalidad del pensamiento crítico y con la elegancia de la presentación: la bibliografía de la autora carece en absoluto de pesquisas que se limiten a la «erudición pura» (catálogos, registros, índices, glosarios, etc.). Así y todo, el elemento de erudición velada tan característico de su labor de enseñanza e investigación se presta al análisis como cualidad en sí misma.

Numerosos admiradores de María Rosa se preguntaban mientras vivía, y se preguntan aun más después de su muerte, si tras la acumulación tan escrupulosa de datos exactos y, a veces, difíciles de conseguir o de comprobar se escondía cierta «fórmula mágica» que precedía a la elaboración de su pensamiento. Me parece que el rasgo esencial de su actitud ante un problema científico que se planteaba –y para ella la filología era una ciencia– era la honradez, que a su vez le aconsejaba un ritmo lento y una manera cautelosa en su «modus operandi». No cabe confundir la lentitud con la tibieza o la indiferencia: la intensidad de su esfuerzo era tal que se la podía llamar sin exageración trabajadora febril, inspirada en el sentido platónico de la palabra. Pero –a diferencia de lo que suele suceder– al apasionamiento no correspondía a ningún apresuramiento y a ningún arrebato. Después del momento de la intuición, María Rosa tenía en reserva suficiente tesón para elaborar tranquilamente las primeras ideas, negándose a publicar meros borradores o esbozos.

Tal comportamiento presupone, además de una tenacidad poco común, una marcada constancia de gustos intelectuales y entusiasmos artísticos. De hecho, María Rosa demostró un notable apego a ciertos temas, textos, autores, períodos e idiomas. Esta lealtad se manifestó de dos modos distintos, ora por una cadena de trabajos

sucesivos, todos ellos dedicados, a lo largo de quince o veinte años, a la aclaración de un solo libro que la inquietaba, ora por la minuciosa y casi obstinada revisión, en manuscrito, de un solo análisis, en medio de un prolongado silencio. Ejemplifican el primer procedimiento los trabajos que emprendió en torno a Juan Ruiz; ilustra la segunda técnica la actitud que adoptó frente a *La Celestina*; y marca una transición o un compromiso entre los dos extremos su estrategia en lo que concierne al *Libro de Alexandre*.

Buen testigo de una exaltación de adolescente por el *Libro de Buen Amor* es el «pastiche» que escribió María Rosa cuando tenía, a lo sumo, veinte años.[1] Luego la lectura atenta de la docta monografía de Félix Lecoy (1938) volvió a encender ese fervor, si es que alguna vez se apagó, encauzándolo en la dirección de pesquisas ya rigurosamente técnicas. Una labor concentradísima de cuatro semanas, durante unas vacaciones de verano, rindió las *Selecciones* (1940) –único libro de María Rosa que circuló en miles de ejemplares, alcanzando un público menos especializado que sus austeras indagaciones monográficas. La necesidad de establecer un texto claro y atractivo para el lector medio y de comentar o subsanar sus dificultades de una manera escueta pero nada evasiva produjo las famosas *Notas* (1940) que demostraron la pericia de la autora en el terreno tan resbaladizo de la crítica textual. Tanta resonancia tuvieron las *Selecciones* que aún hacia 1955 María Rosa contaba con una segunda edición, puesta al día y, en ciertos respectos, radicalmente revisada. En efecto, fue la perspectiva de tal elaboración la que la alentaba, año tras año, a coleccionar nuevos datos y a anotar ideas y conjeturas nuevas. Abandonado o aplazado el proyecto de una segunda edición del libro, se decidió a explayar sus comentarios, brindar sus hallazgos, admitir ciertos errores y delimitar su propio enfoque frente al modo de pensar ajeno en las *Nuevas Notas* (1959), fruto de casi veinte años de pensamiento intenso y de rastreo ininterrumpido de fuentes primarias y secundarias. Con este arsenal de armas nuevas, acometió el problema de una síntesis basada

[1] «A la manera del Arcipreste», *Verbum*, Año XXIII (1930), n.º 75, p. 517. Corresponde al n.º 186 de la Bibliografía preliminar que salió en *Romance Philology*, XVII (1963-64), 33-52 y a la cual remito al lector. Ha de salir un Suplemento a esta Bibliografía en la misma revista, número de agosto de 1966.

ya en sus propias pesquisas pormenorizadas (los dos primeros capítulos de *Two Spanish Masterpieces*, 1961, que encierran otras tantas conferencias de fines de 1959) y defendió, en reseñas polémicas, su interpretación personal contra dos exégesis que no le parecían acertadas (Ulrich Leo, Thomas R. Hart).

Muy distinto fue el plan que trazó en lo que atañe a su sondeo de *La Celestina*. No hay huella, que yo sepa, de ningún trabajo de ella dedicado ni a la (*Tragi*)*comedia* misma ni al género celestinesco en conjunto en los doce años (1935-47) que permaneció en el Instituto de Filología de Buenos Aires. Tengo la seguridad de que fue un seminario que dirigió su maestro predilecto, Amado Alonso, en Harvard, en el otoño de 1947, lo que la estimuló a elegir esta nueva orientación; sospecho que coadyuvó el deseo de alejarse una temporada, en un nuevo ambiente geográfico, social e intelectual, del tema de la transmisión medieval y renacentista de *topoi* grecolatinos que la tenía preocupada desde sus años estudiantiles. Sea cual fuere el punto de partida, esta vez María Rosa reprimió con voluntad férrea la tentación de publicar el ensayo en su forma primitiva, presumiblemente «impresionista». El único vestigio que nos queda de la primera versión de aquel proyecto es el sabroso artículo que salió en el periódico porteño *La Nación* (número del 16 de enero de 1949), bajo el título «Originalidad de *La Celestina*»; además, escogió este tema (o, por lo menos, un tema afín) para dos conferencias públicas: una que dio, viniendo de Berkeley y camino de Buenos Aires, en el Colegio de México en el mes de noviembre de 1948, y otra, bajo el título ya ligeramente modificado, «Originalidad artística de *La Celestina*», que leyó en Berkeley el 10 de noviembre de 1950.[2] A los cuatro años de trabajo bien organizado, un artículo de gran envergadura se convirtió en un libro de tamaño impresionante; como nos consta por el borrador de una carta jubilosa que con este motivo dirigió María Rosa a Alfonso Reyes, el manuscrito del libro estaba listo para la imprenta en 1954. Pero de esa redacción penúltima (que, si no me engaño, era, en rigor, la quinta o la sexta) no se conserva más que un residuo muy

[2] Para un breve resumen, preparado con la ayuda de la conferenciante, ver B.M. Woodbridge, Jr., «The Romance Philology Lectures, 1949-1957», *R. Ph.*, XI (1957-58), 198-209, esp. 199.

pequeño: algunos fragmentos de un sólo capítulo («El ambiente concreto en *La Celestina*»)[3] que no quedó completamente subsumido en la versión definitiva, muy ampliada, de su *magnum opus* (1955-58). Como a estas alturas se produjo un doloroso retraso, debido a la dificultad económica que causaba la impresión de un libro semitécnico de dimensión tan extraordinaria, se dio la paradoja de que primero (1961) saliera un resumen, en inglés, de esa investigación tan documentada (*Two Spanish Masterpieces*, capítulos 3-6) y sólo después, muy a fines de 1962 –es decir, ya póstumamente, aunque a la autora todavía le fue deparado corregir las pruebas de página– el propio libro, cuya publicación esperaban muy ansiosos centenas de especialistas. En resumidas cuentas, este proyecto particular, a diferencia de los trabajos de María Rosa que giraban en torno a Juan Ruiz, tardó quince años en madurar y, de resultas, encierra un pensamiento pulido y retocado con ejemplar paciencia. Para aligerar el peso de su *magnum opus*, la autora tenía el propósito de publicar en seguida varios artículos sueltos sobre *La Celestina*, enfocando importantes aspectos secundarios de la obra dramática de Rojas y de sus imitaciones.

A medio camino entre estas dos soluciones radicales se sitúan los estudios de María Rosa en el terreno del *Alexandre*. Huelga decir que este texto, en el cual confluyen de manera inigualada las tradiciones de la Antigüedad y de la Edad Media latina, francesa y española, ejercía una fuerte fascinación sobre ella desde el momento en que la joven helenista extendió su activa curiosidad de investigadora a la literatura medieval. Por supuesto no faltan breves alusiones al *Alexandre* en ojeadas de conjunto como *El amanecer mitológico en la poesía narrativa española* (1946); además, el poema figura expresamente en el título de una nutrida nota de crítica textual (1945). Fueron estos fugaces contactos esporádicos con el texto los que seguramente despertaron, en María Rosa, el deseo de un examen detenido de los enrevesados problemas que plantea el docto poema. Se comprende que, al solicitar una beca de la Fundación Guggenheim (que le fue concedida para los

[3] Este trabajo ha de salir póstumamente en la miscelánea en honor del profesor J. Homer Herriott que prepara en este momento el Departamento de Español de la Universidad de Wisconsin.

años 1949-51), formulara así, por anticipado, su proyecto de investigación: «A Book on Alexander, a Hero of Classical Antiquity, Reinterpreted in Early Old Spanish Literature». Como para iniciarse a sí misma en tal tema, se lanzó a escribir un artículo, para la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, sobre la idea de la fama en el Occidente, abarcando la Antigüedad grecorromana y la Edad Media. A medida que avanzaba en sus análisis, íbasele alargando la discusión, de modo que Amado Alonso, por fin, le sugirió que transformase un estudio algo prolijo como artículo en un libro de proporciones amenas. Así surgió *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (1952), obra de arquitectura perfecta y de elegancia nunca superada por la propia autora. En ese libro queda reservado, desde luego, mucho espacio para el pormenorizado examen del *Alexandre* sin que se produzca el más leve desequilibrio en merma de otros textos característicos, españoles o ultrapirenaicos. Para conseguir este fin de armoniosa distribución de materiales, María Rosa se vio forzada a guardar gran parte de los datos recogidos, esperando sin duda reanudar un día el análisis del *Alexandre* con ocasión de un parecido proyecto de gran escala. Pero cuando comenzaron a agotársele las fuerzas físicas, aprovechó la reseña del libro del malogrado helenista inglés George Cary para brindar a sus compañeros de estudios los valiosísimos datos dispersos que con gran paciencia había recogido en el transcurso de dos décadas. En un principio, los dos artículos *La leyenda de Alejandro en la literatura medieval* y *Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media castellana*, ambos publicados en vida de la autora (1962), formaban una unidad, sirviendo éste de mero apéndice a aquél. En conjunto, estos dos trabajos –redactados en prosa tan pulcra y, a la vez, atestados de datos utilísimos– forman el esqueleto de lo que, en circunstancias más favorables, verosímilmente hubiera sido el libro más autorizado de la autora.

Las peripecias de este proyecto (en el fondo, malogrado) muestran que el entusiasmo y apasionamiento tan característicos de su conducta en asuntos personales y científicos a veces impedían a María Rosa llevar a cabo sus planes con perfecta ecuanimidad e irreprochable economía de trabajo. Una exagerada ansia de rigor, una excesiva, casi morbosa, severidad para consigo misma la empujaban a recurrir a la documentación exhaustiva, metamorfoseando meras

reseñas en artículos y aun en libros enteros. Así, su tesis de doctorado sobre Juan de Mena, brillantemente defendida en 1947 en la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires e impresa a los tres años en Méjico, representa un desarrollo sumamente escrupuloso de una reseña de la modesta edición (1943) que preparó de *Las Trescientas* J.M. Blecua para los Clásicos Castellanos. La metamorfosis se produjo en circunstancias algo distintas en el caso siguiente. Ya estaba en prensa la larga reseña (que había preparado María Rosa para *Romance Philology*) del libro de Howard Rollin Patch, *The other World According to Descriptions in Medieval Literature*, cuando, a ruego de amigos comunes y como favor especial al Fondo de Cultura Económica mexicano, el director de la revista californiana renunció a los derechos de ese manuscrito, permitiendo que saliese, casi en su totalidad, como suplemento a la traducción española del libro de Patch que se preparaba entonces en México.

Una vez sentados los principios estratégicos de la autora, no deja de ser interesante examinar de cerca su pericia táctica. De ordinario, María Rosa reservaba un ejemplar de cada libro (o una separata de cada artículo) para toda clase de añadidos, correcciones y comentarios. A veces lograba publicar tal suplemento en la propia revista donde había salido el artículo en cuestión, sobre todo si el espigueo de datos suplementarios se efectuaba sin tardar (como ocurrió en el caso de su monografía sobre Juan Rodríguez del Padrón: 1952-54; Adiciones: 1960). En otras ocasiones, anticipando las repercusiones de sus pesquisas, comunicaba los hallazgos de último minuto a los críticos de sus libros mientras éstos preparaban las reseñas; así, Arnold G. Reichenberger tuvo la delicadeza de encargarse de tal misión al valorar *La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas*. Ya fallecida la autora, el mismo estudioso, ahondando en la estructura de su olvidado ensayo sobre Heródoto,[4] utilizó con notable destreza ciertos recortes y fichas que ella había intercalado con notable esmero en su ejemplar de cabecera del libro, tal vez en vista de una segunda edición. En algunos casos, tales insertos eran relativamente pocos, sea porque María Rosa había agotado la documen-

[4] Véase su utilísimo artículo «Herodotus in Spain; Comments on a Neglected Essay (1949) by María Rosa Lida de Malkiel», *R. Ph.*, XIX (1965-66), 235-249.

tación desde el principio, o porque –alternativa poco frecuente– el tema había dejado de inquietarla. Así, es bastante escaso el material intercalado que recogí de entre las páginas de *La idea de la fama*, y será relativamente fácil incorporarlo en la traducción francesa del libro que prepara ahora mismo la Sra. Sylvia Roubaud-Bénichou. En otras circunstancias, mientras la curiosidad de María Rosa por determinado problema no se había apagado, cada libro que leía abría nuevos horizontes y acarreaba una cosecha de datos valiosos y, a veces, insospechados. Esto sucedió particularmente con dos trabajos ya magistrales en su redacción primera, escritos hacia 1940 en Buenos Aires, es decir, lejos de los recursos bibliográficos que atesoran las mejores bibliotecas norteamericanas, como las de Harvard (Widener) y de Berkeley, que abrieron sus puertas a María Rosa. Así, no causa sorpresa el que los ejemplares de autora de los dos trabajos aludidos, *El cuento popular hispano-americano y la literatura* (1941) y *Dido y su defensa en la literatura española* (1942-43), muestran, en los márgenes y entre las páginas, un sinnúmero de «cicatrices» hechas de su puño y letra.

Tales enmiendas son de índole muy variada. A veces no se trata sino de la corrección de trivialísimos errores de imprenta. En otras ocasiones se trata de materiales nuevos, con alusión brevísima al pasaje en cuestión (nada más que nombre del autor, título de la obra y número de la página), con información nula, parca o desarrollada en lo que atañe al contenido, o con citas bastante generosas. En la mayoría de los casos no se ve a las claras si María Rosa aprueba la fuente alegada, reserva su juicio o rechaza el dato (o la idea). Tampoco se puede inferir del inserto si, a la luz del material recién coleccionado, la autora estaba dispuesta a defender, matizar o abandonar sus juicios anteriores. En breve, es lícito sostener que los márgenes del libro y las fichas sueltas que iba insertando le servían de mero *aide mémoire* o, como diría ella, de hilo de Ariadna. Contaba con que le facilitarían la orientación y le ahorrarían tiempo al releer, más tarde, todo el material nuevamente recopilado con motivo de una segunda edición, ampliada y revisada, de cada obra u opúsculo. No cabe duda de que aspiraba a una recopilación crítica de estos datos, no a meras ristras de materiales adventicios; sin embargo, los albaceas de su legado intelectual no podemos proporcionar más que inventarios de tales añadidos, a título de notas y apéndices, mien-

tras no nos conste, de modo inequívoco, cómo la autora pensaba aprovecharlos. Además, algunas hojas sueltas habían de desempeñar un papel puramente sentimental. Así, entre dos páginas de su Dido figura un cartelito que anuncia la primera audición porteña (24 de septiembre de 1943) de *Dido and Aeneas*, ópera en tres actos de Henry Purcell. Lo probable es que la autora se proponía revivir el recuerdo de esa deliciosa función en que intervenía, al piano, un excelente amigo y compañero de trabajo, Daniel Devoto, sin el más mínimo intento de utilizar dato tan íntimo y pintoresco para su trabajo erudito, escrito, como siempre, sin adornos y sin ambages.

Para sugerir, de modo menos esquemático, la abundancia y enorme variedad de materiales que se esconden en tales anotaciones, quisiera exhibir un espécimen en proyección microscópica, ciñéndome para este propósito a las págs. 7-26 del librito *El cuento popular hispano-americano y la literatura* (1941); me apresuro a agregar que se trata de la parte del libro menos reelaborada por la autora en lo sucesivo. Huelga decir que casi todos los agregados están basados en lectura propia; en el único caso en que la revista norteamericana en cuestión –el *Journal of American Folklore*– le resultó inasequible en Buenos Aires, María Rosa hizo constar este detalle con toda claridad (se trata de un cuento popular mejicano que discutieron, en los tomos XXV-XXXI de la tal revista, varios antropólogos de primera fila: F. Boas, J. Alden Mason, P. Radin y E.M. Gómez Maillefert). En un caso María Rosa no sólo copió ciertos pasajes que aclaraban el problema, sino que anotó que el libro era propiedad de Pedro Henríquez Ureña, ora para agradecerle luego el favor de habérselo prestado, ora para saber adónde acudir en busca de más información; el libro en cuestión es «*The Mabinogion*, translated by Charlotte Guest, Everyman's Library», y los pasajes anotados o resumidos (pp. 97, 102, 177, 387, 393, 396) sirven para dar mayor relieve a las ideas que expone María Rosa en las pp. 8 y 9 de su propio libro. Algunas fichas insertas (aunque ninguna nota marginal) son de mano ajena; así, frente a la portada del libro encuentro dos fichas con pasajes importantes del *Viaje de Turquía* de Cristóbal de Villalón (ed. 1919, I, 37, 45; II, 175) –pasajes que sirven para ilustrar ciertos giros característicos del estilo narrativo tradicional («un hospital... *que no lo quiero nombrar*»; «otras cosas *que no quiero al presente decir*»; «había cient mill... *y aun ojalá ochenta*»). Ningún inserto

está fechado; hasta cierto punto se puede conjeturar la fecha por la letra de la autora (que pasó por varias fases de estilización), por el color de la tinta y, en lo que toca a las fichas, por la calidad del papel y por el propio carácter de las papeletas (hojas de calendario, recibos, «sale's slips», etc.). No faltan casos de repetición; p. ej., en el margen izquierdo de la p. 26, hay una alusión al *Libro de los siete sabios de Roma* en la versión de Diego de Cañizares, y en lo bajo de la página siguiente se repite este dato y aun la fuente del cuento en cuestión (la popular recopilación *Scalacoeli*) –y, por añadidura, se lee un detalle aclaratorio: «En el cuento de Ypocrás y su sobrino, más sabio que él». En la mayoría de los casos el informe bibliográfico es completo (fecha, números de páginas, etc.), pero no escasean indicaciones vagas– por así decirlo, programas de lecturas futuras y alicientes de buceos y búsquedas ulteriores. Desde luego, hay muchos grados de vaguedad. Una fichita suelta que reza «A.M. Espinosa, *Cuentos populares españoles*, 3 tomos, Madrid, CSIC, 1946-7 [cuentos, estudios y bibliografía]» tiene finalidad muy distinta de la que declara, al margen de la p. 26: «Entremeses de sordos: Lope, Vélez de Guevara». Pero el agregado típico es el que se lee en lo alto de la p. 25: «Alfonso el Sabio, *General estoria*, [t. I], p. 558*a*...», con cita sin abreviar y sin modernizar de la frase que evoca a los lobos-hombres.

De algunos comentarios se desprende que la autora, a su propio parecer, había dado con el pasaje clave que disipa las últimas dudas o agrega una dimensión importante a lo que le constaba antes. Así, refiriéndose al tema «de la mujer que despliega un manto para que el marido lo admire a la luz mientras el galán huye disimuladamente por detrás» (Aristófanes, *Disciplina clericalis*, *Gesta romanorum*, etc.), afirma sin titubeo: «Su popularidad está demostrada por el hecho de que la palabra clave de *Tristán e Iseo* ("en vous ma vie, en vous ma mort") es un calco de una insignificante frase suya (Nitze)». De ordinario, se trata de un paralelo notable. Si, en 1941, se contentaba con observar que «entre los modernos, una leyenda recordada por Shakespeare cuenta que se había profetizado a Enrique IV que había de morir en Jerusalén...» (p. 18), se le ocurrió posteriormente reforzar tal hilo de tradición con una alusión a Tirso (*Adversa fortuna de D. Álvaro de Luna*, I: «Le profetizan que morirá en un cadalso, y él lo toma por nombre de pueblo y se propone no entrar jamás allí»).

En general, pululan los agregados a toda clase de enumeraciones. Así, no satisfecha de haber documentado profusamente (pp. 14 ss.) el *topos* del niño que sonríe al hombre enviado para asesinarle y así se libra de la muerte, registra sucesivamente, a juzgar por los distintos colores de la tinta, numerosos paralelos: Justino, I, 4; *Roman de Thèbes*, vs. 113-118; Leomarte, *Sumas de historia troyana*, ed. A. Rey, p. 150; Lope, *Los prados de León*, I, 7; y un cuento japonés, ap. L. Hearn, *At a Railway Station*, p. 350.

Este último dato, netamente exótico, plantea el problema de cómo María Rosa lograba acumular tal caudal de preciosos y exactos elementos de información. Si no me engaño, confluían en aquel caudal tres corrientes poderosas.

Por un lado, cada nuevo trabajo de investigación (y cada curso universitario que dictaba) le imponían el agradable deber de rastrear, a menudo por primera vez, numerosas fuentes primarias: la Biblia (cuyo testimonio siempre tenía muy presente), las literaturas antiguas, los más importantes textos en latín medieval y en *langue d'oïl*, el tesauro completo –poemas, prosa didáctica, etc.– de lo que se conserva del español antiguo, la comedia del Siglo de Oro. Derivado casi imprescindible de lectura tan detenida eran los pasajes que, en retrospectiva, le parecían útiles para cualquier revisión de sus pesquisas anteriores, los cuales se empeñaba en anotar, copiar o aun comentar, según le permitían las circunstancias (sobre todo, el tiempo disponible para tal tarea).

La segunda corriente provenía de la labor de bibliotecaria que María Rosa ejerció varios años, con incomparable ahínco, en el Instituto de Filología de Buenos Aires –donde se guardan todavía, como una reliquia, las fichas que preparó, en su conocida letra caligráfica. Uno de sus deberes era papeletear, tomo tras tomo, la venerable *Zeitschrift für romanische Philologie*, fundada en 1877. Muy sensatamente, María Rosa aprovechó esa espléndida ocasión para ampliar su propio aparato bibliográfico; véase la papeleta que precede a la portada del *Cuento* y alude a cuatro estudios sobre el tema del niño expósito (uno de S. Grudzinski, dos de W. Benary y uno de W. Suchier), todos ellos publicados en la *Zeitschrift* a lo largo de una sola década (1912-22).

La tercera fuente eran las lecturas amenas y un poco «al azar», en cuya necesidad María Rosa siempre insistía, por curiosidad espon-

tánea y para escaparse del grave peligro de especialización estricta. Cada noche, su libro de cabecera no era el tratado técnico que necesitaba para su labor profesional del día siguiente, sino un apasionante libro moderno, una suculenta colección de cuentos exóticos, un trabajo de «alta divulgación» sobre un tema muy alejado de la realidad diaria de sus pesquisas monográficas. Sólo así se explica la alusión –ya mencionada– a un cuento japonés, o a las referencias marginales (*El cuento*, pp. 22 y 24) a las *Légendes du Bengale*, ed. Tapanmohan Chatterji (París: Bossard, 1923) y al «hombre-tigre» llamado *runauturuncu* en los países de cultura incaica.

Bien pocas son las correcciones importantes que introdujo ella misma en su libro –prueba de la solidez y del esmero con que trabajaba en primer lugar. Así, tachó «Peliandro» en la p. 16, línea 23, sustituyéndolo por Cípselo– fuente que, por lo demás, no le era desconocida en 1941 (ver la p. 14); debe tratarse de un descuido en la corrección de pruebas. (El pequeñísimo residuo de errores y erratas que se viene descubriendo en las citas de *La idea de la fama* ha de desaparecer por completo de la versión francesa del libro, gracias al rigor y a la abnegación con que trabaja actualmente la erudita traductora).

Me he detenido en el aspecto técnico de la labor de María Rosa, porque no ha habido en los anales de la filología española adversario más feroz y determinado de la improvisación, del cliché de última moda, del periodismo fácil, de la elegante y barata verborrea. No se puede apreciar su obra, y muy especialmente el aspecto moral de su obra (el más importante de todos), sin que se preste atención constante a la gran originalidad de su modo de trabajar –otra faceta de su marcado individualismo.

M.R. Lida de Malkiel

La tradición clásica en España

Ariel

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ESPAÑA

Maior, 4

LETRAS E IDEAS

Dirige la colección
FRANCISCO RICO

María Rosa Lida de Malkiel

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ESPAÑA

EDITORIAL ARIEL
Esplugues de Llobregat
Barcelona

Cubierta: Alberto Corazón

© 1975: Yakov Malkiel: Berkeley (California)
y Editorial Ariel, S. A., Esplugues de Llobregat (Barcelona)

Depósito legal: B. 36.364 - 1975

ISBN: 84 344 8313 0

Impreso en España

1975 — Ariel, S. A., Avda. 1, Aptado. 124-128, Esplugues de Llobregat (Barcelona)

ABREVIATURAS

AlAn	*Al-Andalus* (Madrid)
BAE	Biblioteca de Autores Españoles
BC	Biblioteca Clásica
BHS	*Bulletin of Hispanic Studies* (Liverpool)
CC	Clásicos Castellanos
CCa	Clásicos Castalia
CLERC	Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos
EG	*Estudios Geográficos*
ELLM	*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*
HR	*Hispanic Review* (Filadelfia)
ISt	*Italian Studies*
JREL	*Jahrbuch für Romanische und Englische Literatur*
MGH	*Monumenta Germaniae Historica*
MLR	*The Modern Language Review* (Liverpool)
NBAE	Nueva Biblioteca de Autores Españoles
NRFH	*Nueva Revista de Filología Hispánica* (México)
PL	Migne, *Patrología Latina*
PMLA	*Publications of the Modern Language Association of America* (Baltimore)
RAE	Real Academia Española
RF	*Romanische Forschungen* (Colonia)
RFE	*Revista de Filología Española*
RFH	*Revista de Filología Hispánica*
RH	*Revue Historique* (París)
RHi	*Revue Hispanique* (París)
Ro	*Romania* (París)
RPh	*Romance Philology* (Berkeley, Cal.)
Sef	*Sefarad* (Madrid)
UDLH	[Revista] *Universidad de la Habana*
VKR	*Volkstum und Kultur der Romanen* (Hamburgo)
ZRPh	*Zeitschrift für Romanische Philologie* (Tubinga)

INTRODUCCIÓN

I

A lo largo de casi cuarenta años de lectura apasionada e investigación penetrante, empezando con su más tierna adolescencia, María Rosa Lida de Malkiel no cejó en su lealtad a la literatura. Desde luego, tenía otros intereses: la entusiasmaban ciertos compositores, ante todo Bach (y su escuela) y Mozart; admiraba a varios pintores —prefiriendo quizá los retratistas a los paisajistas—, y en sus viajes por el continente norteamericano nunca perdía la ocasión de ir a un museo de bellas artes; la atraía la historiografía antigua y moderna; era folklorista consumada y, aguijoneada por esta curiosidad temprana, también se orientaba con acierto en mitología y etnografía, sin llegar a ser verdadera especialista en disciplinas de dimensiones tan técnicas: en fin, era capaz no sólo de comprender trabajos de sesgo lingüístico, sino que aun escribió varias notas de carácter lexicográfico o onomástico. Todo ello no quita nada a nuestro aserto de que el contacto espontáneo con la literatura y el estudio sistemático de ciertas épocas y tradiciones nacionales, así como de varios autores predilectos, nunca cesó de ser la nota dominante de su vida intelectual y artística.

Pero dentro de este empeño ejemplar reconocemos numerosos cambios y matices. El «primer amor» de la futura investigadora eran las letras antiguas —todavía no la literatura medieval o renacentista, ni menos la moderna—. Como traté

de explicar en otro contexto [1], no es inverosímil que ese impetuoso deseo de descender a las más antiguas raíces de la cultura se deba a la tradición judaica de su familia, sustituyéndose un clasicismo por otro, lo hebreo por lo griego y latino, Jerusalén por Atenas y Roma —en un primer período de su desarrollo—. Sea o no convincente esta hipótesis, no cabe duda de que la joven «egresada» de la Facultad de Filosofía y Letras se declaró estudiosa de la filología clásica y dedicó el primer lustro de sus ocios a la lectura sistemática de los autores de la Antigüedad, comenzando con Homero y Píndaro. Como la materia se enseñaba mal en Buenos Aires, la joven investigadora, ya muy disciplinada, no tardó en reconocer la necesidad de un riguroso autoaprendizaje. Adquirió un excelente conocimiento del inglés y del alemán; aprovechó sus modestos ahorros para acumular, poco a poco, una pequeña biblioteca particular —que a veces estaba puesta al día mejor que las bibliotecas públicas y universitarias de su patria—; se dedicó a devorar revistas extranjeras, anotando escrupulosamente todo lo leído.

Hacia 1935, tales actividades dejaron de ser la preocupación principal de la autora; sin embargo, perdurarán hasta finales de 1947, aun después de su traslado a los Estados Unidos. En efecto, el primer trabajo que emprendió en Cambridge era una traducción (al español) de Tucídides, proyecto que no llevó a cabo. El fragmento queda inédito, como otras muchas tentativas que había hecho la autora en esta dirección general (nos referimos ante todo a su traducción de *La cité antique*, de Fustel de Coulanges, que le fue encargada por la editorial Losada y que en el último momento no salió, porque otra editorial, en España, se le había adelantado). Entre las muestras de los primeros tanteos de María Rosa Lida que llegaron a ser publicados podemos aducir su excelente reseña —breve, pero enjundiosa— de la *Gramática latina* de Rodolfo Oroz,

1. Discrepo deliberadamente este asunto en el artículo «The Judaic Strain in María Rosa Lida de Malkiel», que escribí a ruego del amigo Aviá Seiner para la nueva revista *Hebrew University Studies in Literature*.

que ella colocó —ignoramos por qué conducto— en el *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (1935); varios resúmenes críticos de revistas eruditas (ante todo, de lengua alemana) que le encargó *Emérita*; algunas antologías en miniatura de traducciones de pasajes clásicos, agrupados en torno a un topos («Esfuerzos ejemplares», «La palabra es lo primero»), que salieron en la revista costarricqueña *Repertorio americano*. Constituyen las cumbres de esta actividad el amenísimo libro, que ella, con modestia, intituló *Introducción*, sobre *El teatro de Séfocles* (1944), y la traducción, precedida de un estudio monográfico, de Heródoto, que llevó a cabo en su período porteño, aunque el libro salió con cierto retraso, cuando ya estaba domiciliada en California.

En 1935, Amado Alonso (cuyo curso obligatorio sobre la gramática histórica María Rosa ya había seguido con notable éxito, hacia 1930) tuvo la feliz idea de invitarla a ingresar, como colaboradora científica, en su Instituto de Filología, al que dábo en aquel entonces un enorme empuje, aspirando a convertirlo en una especie de sucursal o embajada del Centro de Estudios Históricos madrileño, con marcada autonomía local.

Amado Alonso y su amigo Pedro Henríquez Ureña persuadieron a María Rosa Lida a que definiese de modo algo distinto su especialidad y su programa de pesquisas. Como la filología clásica en su forma más pura carecía de arraigo en el país y en la metrópoli y como esa disciplina estaba muy lejos de florecer tampoco en la facultad, la joven helenista se declararía dispuesta a enfocar otra categoría de problemas, cuya discusión y tentativas de solución podrían patrocinar, con los recursos disponibles a ello, y sin roce con los filólogos clásicos, los peritos del Instituto de Filología. Además, Henríquez Ureña, siendo persona sumamente flexible, mantenía relaciones muy estrechas con numerosas revistas y casas editoriales, dentro y fuera del país, lo que prometía resultar muy oportuno para la difusión de cualquier hallazgo. Alonso propuso, como nuevo denominador común de los buenos cien-

tíficos de su discípula más talentosa, la exploración de un enorme dominio que en aquel momento casi nadie cultivaba en Hispanoamérica y que tampoco en España contaba entonces con muchos reclutas, después del arranque que le habían dado eruditos como Menéndez Pelayo y Bonilla y San Martín (así como su amigo norteamericano R. Schevill): el legado literario de la Antigüedad clásica al Occidente, y muy particularmente a los países de habla española. Conviene subrayar el hecho de que por aquellos años las publicaciones de algunos filólogos extranjeros (ante todo de Ernst Robert Curtius) acababan de reavivar el interés general por semejantes temas, planteados en términos históricos y estéticos algo distintos de los que habían servido a las primeras generaciones de eruditos, muy «ultimonuevistas» en todos los respectos.

Parece que entre 1935 y 1938 María Rosa acometió varios problemas de modo casi paralelo; es decir que, después de haber seleccionado determinados temas (un personaje histórico o legendario; un símil o una metáfora; una elegante construcción simétrica) que prometían rendir una rica cosecha si se enfocaban en la nueva perspectiva, se puso a acumular una enorme documentación (trabajando con excepcional energía, pero sin apresuramiento). Se han conservado unos cuadernos en que, a raíz de sus lecturas muy detenidas de Lope y de otros autores favoritos, ella copiaba, con su fina letra, todos los pasajes que parecían prestarse al enfoque de su predilección. Lo que la ayudaba en tal operación era, ante todo, su prodigiosa memoria, que atesoraba, tamizándolos, recuerdos de lecturas anteriores: Homero, Heródoto, Virgilio, Ovidio. No buscaba fuentes o antecedentes, como hace —a veces atormentadamente— la mayoría de los «Neuphilologen», sino que, gozando del privilegio de venir de la filología clásica, reconocía instantáneamente, en textos medievales, renacentistas y modernos, los reflejos dispersos de modelos clásicos que le eran familiarísimos.

Así, me atrevo a creer, se explica cierto paralelismo entre su primera obra maestra, el exquisito opúsculo (en rigor, dos

artículos «engranados») sobre la «Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española» (1939); el folleto *El cuento popular hispano-americano y la literatura* (1941), ante todo, su segundo capítulo, y el admirable estudio, que presupone varios años de preparación metódica y concentrada, sobre «Dido y su defensa en la literatura española» (1942). A ellos cabe agregar ahora la extraordinaria labor que realizó esbozando, entre 1938 y 1943, su primer *magnum opus*: *Josefo y su influencia en la literatura española*, proyecto que, por varias razones, no logró llevar a cabo, pero del cual nos queda, como precioso residuo, un millar de páginas manuscritas —algunas de ellas magistrales— que a partir de 1970 han seguido apareciendo en revistas y en volúmenes de homenaje.

Si se aquilatan estas pesquisas de manera crítica y no sentimental, conviene señalar sus méritos y también alguno que otro lado vulnerable. Salta a la vista inmediatamente la exuberante riqueza de fuentes primarias. La autora no se contenta con extraer algunos pasajes típicos para ilustrar o recalcar una semejanza o continuidad (o, si es lícito recurrir a su propia palabra favorita, un «hilillo») que forma parte —a veces ínfima— de una poderosa y duradera tradición cultural, sino que se empeña en brindar al lector verdaderos tesoros de documentación, fruto de una detenida y concienzuda lectura de autores de primera, segunda y aun tercera categoría. Otra calidad digna de todo elogio que prorrumpe ya al primer paso es el estilo primoroso, acicalado de la autora, recompensa de varias revisiones sucesivas y resultado de infinidad de retoques. Por encima de todo conviene colocar, desde luego, la finura de su análisis literario y estilístico.

Por otra parte, los primeros trabajos adolecen de ciertas limitaciones, superadas en la obra posterior. Las fuentes secundarias —monografías eruditas, artículos de revista, reseñas— han sido aprovechadas de manera esporádica, no sistemática. Se echa de ver que la autora está a sus anchas en compañía de poetas y prosistas, y prefiere no depender demasiado del

juicio y de los hallazgos de los «técnicos». Corren parejas esa relativa indiferencia a la erudición profesional y la escasa atención a las ediciones críticas de las obras estudiadas. Con pocas excepciones, María Rosa Lida —igual que, en otro ambiente y con finalidad muy distinta, Rufino José Cuervo— pareció darse por satisfecha con el texto —en realidad, no muy fidedigno— que ofrecían los tomos de la vieja serie de la Biblioteca de Autores Españoles, así como aquellos de la Nueva Biblioteca. La tercera peculiaridad es su fuerte predilección por el Siglo de Oro, al que el siglo XV a veces sirve de préludio: el interés por la verdadera Edad Media y, muy especialmente, por los siglos XIII y XIV, es característico del período californiano de la autora. (No hay que dejarse inducir a error por las *Selecciones* de Juan Ruiz, ni por las primeras «Notas...» exegéticas al *Libro de Buen Amor*, siendo ambos trabajos, como son, frutos medianos de una corta temporada, de unas vacaciones de verano allá por 1939-1940.) Por último, sigue siendo mucho más débil en esta fase de la vida de María Rosa que en períodos posteriores su interés por otras literaturas medievales y modernas. Testimonios del francés medieval, del italiano, del catalán y del portugués aparecen en proporción todavía muy modesta y casi exclusivamente en función del tema central, que continúa siendo la relación de ciertos ingredientes de la literatura española, entre 1400 y 1700, con los antecedentes de la Antigüedad clásica.

El último estudio de un tópico a través de tres milenios que cae en la época porteña de la autora es su artículo —a juicio de algunos lectores, excesivamente detallado— sobre «El amanecer [y anochecer] mitológico[s]» (1946). Aquel mismo año defendió su tesis de doctorado, publicada en 1950, sobre *Juan de Mena*, y este trabajo, igual que la pesquisa no concluida sobre Joselo y el brillante artículo polémico sobre fray Antonio de Guevara (1945), muestran que la atraía cada vez más, en vísperas de su salida del país, otro género de monografía, una clase de estudio que gira en torno a un autor [don Juan Manuel, Juan Rodríguez del Padrón] o una obra de

autoría múltiple o disputada (la *General estoria*, *La Celestina*). Sin embargo, no interrumpe por completo el cultivo de la *Topesforschung*. Retoca en Cambridge (1947) y termina dos años más tarde en Berkeley su artículo sobre el giro poético *arpadas lengua*, que manda a Madrid, para que figure en el tomo II del segundo homenaje a Menéndez Pidal. Elabora en una conferencia de Wisconsin (1954) un trabajo anterior que en su forma primitiva era mero esbozo («Abejas del Mediterráneo», 1944), pero vacila en publicar la versión ampliada (saldrá como artículo póstumo, en 1963, bajo el título «La abeja. Historia de un motivo poético»). Y, sobre todo, transforma el borrador de un artículo, que trae de Buenos Aires [2], en un libro ameno y muy bien desarrollado que, si no nos engañamos, representa la mejor muestra de esta especie de

2. Véase mi nota «Sobre la cronología interna de algunos trabajos de María Rosa Lida de Malkiel», que está por salir en un número especial de la revista portuguesa *Filologia*. Discuto otros aspectos de la obra de mi esposa en la «antología que salió en *Romance Philology*, XVII; en el comentario que antepuse a su bibliografía preliminar revisada (véase la 2.ª ed. de *La originalidad artística de «La Celestina»*, 1969); en el «prólogo» a la traducción francesa (1968) de *La idea de la fama*; en la nota que precede a «Dos poesías inéditas» (Dinar, Buenos Aires, núm. 96, ene.-dic. de 1968, págs. 70-71; en sus respectivos otros) [illegible] al *Homenaje al Prof. Rodríguez-Moñino*, estudios de erudición, Madrid, 1966, I, págs. 371-379 («Cómo redactaba María Rosa Lida de Malkiel»), al *Homenaje a Ramón Menéndez Pidal* de la revista *Filología*, XIII, 1967-1969 (salió en 1970), págs. 205-226 («El "libro inédito" de María Rosa Lida de Malkiel: *Juanito* y su influencia sobre la literatura española»), y al *Homenaje a Antonio Marinello*, en los *Cuadernos del Sur* (Bahía Blanca), núm. 11, 1972, págs. 9-18 («Las formas de los sonetos jocosos de María Rosa Lida de Malkiel»); en prólogos y comentarios que nos precedían, con mucho a los capítulos de su libro sobre *Juanito* que he conseguido recuperar y que quedaron lo mejor que quedaron); bien en revistas eruditas (*Romance Philology*, Albany, Hispanic Review, *Bulletin of Hispanic Studies*, *Bulletin Hispanique*), bien en miscelánea (*Homenaje a Rafael Lapesa*, II), bien en forma de libros independientes: *Introducción al tema literario de un cantar y detenciones por los romances*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras; y *Heredia: su figura, estudio y fuentes como textos literarios*, OCs, Madrid. Agréguense a todo esto las anotaciones que apiñan a dar cierto «encuadramiento» a dos capítulos que a última hora quedaron sueltos de su libro sobre *La Celestina*: «El ambiente taurino en *La Celestina*», en *Estudios dedicados a James Homer Herriott*, Universidad de Wisconsin, 1966, págs. 143-164, y «Elementos técnicos del arte mozaico» [illegible] en *La Celestina*, *Romance Philology*, XXVII, núm. 1, agosto 1973.

investigación escrita en lengua española, pero ya con el apoyo de los inagotables recursos de una magnífica biblioteca norteamericana: *La idea de la fama en la Edad Media castellana* (1953); no deja de ser curioso que ella misma propusiera para este libro un título más acertado: *...en la Antigüedad y en la Edad Media castellana* (sugerencia que desatendió la editorial). El último trabajo que escribió en tal clave, alrededor de 1955, fue «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas».

El traslado a Norteamérica permite a María Rosa Lida —entre otras ventajas— la utilización de maravillosos recursos bibliográficos y justifica un leve cambio de perspectiva. Mientras en una primera etapa de su desarrollo, allá por 1940, se especializaba en el Siglo de Oro y luego, alrededor de 1945, prestó mayor atención al siglo XV y a los primeros decenios del siglo XVI, ahora se animó a colocar en el centro de sus indagaciones la Edad Media propiamente dicha, y en particular el apasionante período 1200-1400, como se echa de ver en el primer trabajo que planeó y elaboró en Berkeley —sin antecedentes porteños—, «Tres notas sobre don Juan Manuel». Avanzando en distinta dirección, alcanzó un conocimiento mucho más exacto de otras literaturas medievales y renacentistas —la francesa, la provenzal, la catalana, etc.—, adquiriendo cédula de ciudadanía y granjeándose simpatías, paulatinamente, como romanista y aun comparatista, desde luego sin dejar un momento de cultivar problemas escueta y estrechamente hispánicos. Por último, sintió la necesidad de reservar cierta parte de su energía e imaginación para tentativas de síntesis, en vez de investigar siempre, como andaba haciendo en Buenos Aires, problemas netamente limitados y aislados bajo un poderoso lente de microscopio. En contextos excepcionales, como su participación en el nuevo homenaje (*Estudios dedicados...*) a Menéndez Pidal, continuaba la tradición de la pesquisa minuciosa, basada en documentación impecable, exhaustiva, conforme testimonia su ameno y, a la vez, austero estudio del giro literario *arpadar lenguas*, fruto de

una década febril de rastreo de fuentes y destilación de pensamiento analítico. Pero es infinitamente más característica de los primeros años cincuenta la predisposición de María Rosa Lida de Malkiel en favor de proyectos ya muy distintos por su mayor amplitud, como esas magistrales reseñas —preparadas casi simultáneamente— de dos libros de conjunto (por cierto, de mérito y originalidad muy desiguales): la chispeante, aunque mal estructurada *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), de Ernst Robert Curtius, y, en un nivel más convencional, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature* (1949), de Gilbert Highet. Los dos artículos-reseñas de gran envergadura, casi panorámicos, que consagró la autora a tales libros y que, por oportuna coincidencia, salieron casi simultáneamente en 1951, aquél en California («Perduración de la literatura antigua en Occidente»), éste en México («La tradición clásica en España»), sellaron la reputación de María Rosa como consumada rastreadora de fuentes en una época que en general comenzaba a mostrar cierta indiferencia a esta clase de pesquisas, tan prestigiosa anteriormente[3]. A estas dos visiones de conjunto, tan logradas, cabe agregar, como proyecto de gran escala fracasado, pero notable por ciertos productos accesorios que rindió en fecha posterior, la investigación del *Alexandre*.

Desde el comienzo, a este caudal principal de trabajos francamente críticos sobre la transmisión de la Antigüedad clásica le acompañaba otro caudal, por cierto de alcance más modesto, pero de ninguna manera insignificante, de empresas antológicas. Se trataba ora de seleccionar las mejores traducciones al español de las *Odas y epodos* de Horacio, o de las

3. Huelga decir que la propia autora no rehuió —con la pasión y entereza que la caracterizaban— contra los abusos de la «Quellenforschung»; véase su polémica bastante violenta con Wilamowitz-Möllendorff, como líderes respectivos de la escuela de Berlín, en *Nerulo*. Veinte años más tarde, al acercarse su fin, no podía menos de reconocer que ya quizá era el pedante abuso del historicismo como lo es el arrogante desdén de la Historicidad, tan de moda hoy.

Sátiras y epístolas del mismo poeta romano; o de reimprimir una traducción ya consagrada, como la que habían hecho en su tiempo E. de Ochoa de la *Eneida* y A. Ruiz Romanillos de las *Vidas paralelas* de Plutarco. En ambas situaciones, la joven especialista estaba encargada no sólo de una Introducción que proporcionase «al apresurado lector moderno» la indispensable «perspectiva», sino de la comprobación del texto entero. Conviene puntualizar la delicadeza de su misión: en muchos pasajes ella, como filóloga, enmendó graves errores de interpretación que a veces se habían deslizado aun a prestigiosas figuras de literatos, sin cometer el error de intentar una inadmisible modernización de la gramática y del estilo castizos de auténticos representantes de aquella época. Todos estos trabajos de divulgación, de alcance menor y categoría relativamente modesta, cesaron en 1947; merecen citarse aquí por haber nutrido las grandes monografías y la larga serie de artículos originales.

II

Cualquier escrito literario o científico, por breve que sea, tiene su propia historia —mejor dicho, prehistoria— «pequeña» o anecdótica. Habiéndome enterado, por conductos directos o indirectos, de las circunstancias que motivaron, hasta cierto punto, la mayoría de los trabajos reunidos en este tomo, puedo compartir con el lector no iniciado algunos recuerdos personales y aun varias conjeturas y reflexiones.

Creo no equivocarme al declarar —fundándome en el carácter impulsivo de Amado Alonso y también en la coyuntura política de aquel inolvidable momento histórico— que la fundación nada menos que sensacional de la *Revista de Filología Hispánica* fue resultado de una decisión espontánea. El primer número del tomo I —en que quedó incluido, como uno de los dos artículos principales, «Transmisión y recreación...»— debió de salir hacia fines, no hacia principios, del año 1939; a tal

conjetura me inclinan, primero, el hecho de que *La Nación* de Buenos Aires publicó una reseña anónima muy *elogiosa* de dicho artículo en su número del 3 de diciembre; y, luego, el recuerdo de haber visto tan sólo aquel número al entrar por primera vez en el gabinete de don Tomás Navarro en Columbia University, muy a principios de marzo de 1940, a los pocos días de mi llegada a Nueva York[4]. Por otra parte, «Transmisión y recreación...» encierra los frutos de extensas y muy detenidas lecturas, que debieron de escalonarse a lo largo de tres o cuatro años de labor intensa y silenciosa. Me imagino que Alonso, un poco impaciente y muy deseoso de «lanzar» lo más pronto posible a su mejor alumna, se apresuró a ofrecer, en 1938, las primicias de su trabajo («El ruiseñor de las *Geórgicas*...») a una revista europea[5]; luego, dándose cuenta de la impresión muy halagüeña que produ-

4. Puedo agregar otro dato en apoyo de mi hipótesis. En su sendda semblanza de la autora, que sobrevivió escasamente cuatro años, Marcel Bataillon cuenta (pág. 190) que la dedicatoria en el ejemplar del artículo que le llegó llevaba la fecha del 26 de octubre de 1939.

5. Existe una divertida última de la historia de este artículo, que ya no hay posibilidad de escribir, y que confirma lo poco que comprendía Amado Alonso a María Rosa, y no sólo en materias tan insignificantes como aquellas «ilusiones tentativas» suyas, hacia 1940, de convertirla en dialecticólogo. Cuando la tímida alumna le entregó su manuscrito sobre las Geórgicas, Amado Alonso, sin siquiera consultarla, se apresuró a mandarlo a la revista de Hamburgo, sin dar cuenta del aspecto trágico de su acción —no se mandó al azar, en plena 1938, el manuscrito de una judía a una ciudadela del imperio nazista—, ni tampoco del aspecto magisterio, ya que, de salir a luz esos hechos, la propia revista hubiera podido ser cerrada o, por lo menos, «amagada».

Comprendiendo perfectamente que se trataba de un caso de «atolondramiento» y no de «mala voluntad» de parte de su maestro, María Rosa Lida disculpó al culpable (mejor dicho, al «reo»), pero se empeñó en no «hablar» un solo «secreto» de los que le legaron de Hamburgo (de leído, sí salió las «tretas», es decir, ni los «mal»). El episodio es instructivo, porque muestra hasta qué punto Amado Alonso era incapaz de «volcarse» una vez que se pasó al Nuevo Mundo. Habiendo trabajado en la ciudad hanseática como becario del Centro de Estudios Históricos, allá por 1925, no se podía imaginar lo que había llegado a ser un centro universitario real. Esta terquedad también caracteriza el apego de Alonso a ciertas modas europeas (por ejemplo, el idealismo de Vossler) de los años veinte, que ya eran un anacronismo en Harvard allá por 1930. De ahí quizás el escasísimo éxito que tuvo en Norteamérica, fuera de los estrechos círculos de hispanófilos.

cirla un trabajo de ese sesgo y de nivel tan elevado publicado por una revista local recién fundada en la Argentina, a los pocos meses, pidió a la autora una versión muy ampliada para la *RFH*, a la vez que una nutrida reseña de un libro que ella iba leyendo y anotando. Así, a instancias de su maestro debió de escribir a toda prisa —pero sin atropellamiento— la crítica de una miscelánea italiana, *Orazio nella letteratura mondiale* (1936), transformándola en un artículo para el tomo II (1940) de la revista.

La lectura atenta de «Transmisión y recreación...» revela que, ya en aquel entonces, preocupaban a la autora ciertos temas («El amanecer mitológico» y «*Arpadas lenguas*», entre otros) que rindieron frutos sabrosos con cierto retraso. «El amanecer» marca la última fase del Instituto de Filología porteño bajo el régimen de Amado Alonso y de Pedro Henríquez Ureña. Se nota cierto desbordamiento de los materiales que había reunido María Rosa Lida y quizás una ligera huella de apresuramiento en la redacción (excepto en la última sección, realmente primorosa y bien concentrada).

El último trabajo de esta serie, sobre el madrismo *arpadas lenguas*, se destaca del «resto» por su carácter medio etimológico. Representa lo más pulido y lo mejor equilibrado en la labor miniaturística de la autora, reflejando en cierto sentido la felicidad y el sosiego que había alcanzado en Berkeley, donde nada ni nadie la estorbaba, y donde tenía a su alcance los tesoros de una admirable biblioteca universitaria. Si no me equivoco, es el primer artículo que muestra una preocupación muy marcada por *La Celestina* y las imitaciones de la tragicomedia. Cronológicamente, el estudio, en su última versión (h. 1949-1950), corresponde a la primera redacción, desde luego inédita, del gran libro sobre *La originalidad artística de «La Celestina»*.

Fue el autor de estas líneas quien, hacia 1949, teniendo muy presente el interés que había manifestado María Rosa por ciertos trabajos de Ernst Robert Curtius como «Zur Literarästhetik des Mittelalters» y «Schetz und Ernst in mittelal-

terlicher Dichtung», la invitó a dedicar un largo artículo-reseña al *magnum opus* del profesor de Bonn, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*. La crítica que ella preparó exigió más de un año de pesquisa muy intensa; le dio particular realce el haber salido en el primer número especial de la revista *Romance Philology*, dedicado a la memoria de Antonio G. Solalinde, número en que colaboraban eruditos de la talla de Menéndez Pidal, Navarro, Barnillos y Martinet. Estimulada por el «marco» que dimos en aquella ocasión a su reseña —quizá la más penetrante de toda su carrera científica—, María Rosa, al cabo de algunos años, se dejó persuadir a escribir para la misma revista un examen muy sustancial de la segunda parte (c. 1) de la *General estoria*. En cuanto a Curtius, apenas si acusó recibo, en una fría tarjeta de dos líneas, del sobretiro de un examen tan minucioso de su libro, corroborando la leyenda de que un erudito de calidad excepcional como crítico e investigador a veces carece de calor humano y simpática espontaneidad en sus relaciones con colegas y seguidores.

Como en aquellos años fue el propio hermano de María Rosa, Raimundo, quien dirigía *de facto*, desde el Colegio de México, la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, que, a consecuencia de trastornos políticos, había sucedido a la malograda revista fundada por A. Alonso en 1939, María Rosa —deseosa de mantener un equilibrio entre sus lealtades viejas y nuevas— abrazó muy gustosa la idea de escribir para la *NRFH* un artículo-reseña en ciertos respectos paralelo y de peso igual. Dio la casualidad que el Colegio acababa de recibir un ejemplar para reseña del libro de divulgación escrito por un hábil y versátil —pero de ninguna manera sobresaliente— filólogo clásico de Columbia University, Gilbert Highet (autor de una monografía seria sobre Juvenal): *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences in Western Literature*. Ha sido ofensivo afirmar que el libro de Highet —fina síntesis, útil ante todo para el profesor de literatura inglesa en un país «anglosajón»— no merecía el derroche de erudición técnica

que prodigó María Rosa Lida de Malkiel en una reseña de cuarenta páginas sucolentas y apretadas. Sea como fuere la justificación o el pretexto del estudio, este comentario contiene una fuerte dosis de erudición destilada que lo convierte en un indispensable instrumento de trabajo. A título de anécdota, agrego que a los pocos meses de salir la reseña, Highet, por uno de esos juegos serioeómicos que caracterizan la vida universitaria por todas partes, fue nombrado *visiting professor* en la Universidad de California (Berkeley) y que se condujo como un *gentleman* perfecto, a pesar de la innegable severidad de la crítica, que no pudo menos de herirle[4]. En efecto, con gran sorpresa mía, Highet, su elegante esposa (autora, bajo su nombre de soltera, Helen MacInnes, de numerosas novelas policiales) y María Rosa congeniaron muy bien, encontrando mil temas de conversación amena y animada, fuera del espinoso terreno de la Antigüedad tardía y de la Edad Media.

La nota sobre las *Soledades*, dedicada a la memoria de Alfonso Reyes, corresponde a una ponencia que leyó la autora, como miembro de la Academia Argentina de Letras, en una conmemoración oficial de Góngora, con motivo de su última visita a Buenos Aires, en 1961, viaje que marcó también el punto culminante de su carrera docente, esta vez, en la facultad de la cual había egresado. Se ha conservado el texto autógrafo de su discurso, del cual el texto impreso póstumamente se aleja en algunos nimios detalles, así como en las notas, sin duda por haber preparado la propia autora una versión aún más acicalada para la imprenta. Esta nota, al igual que aquellas que dedicó a las *Coplas* de Jorge Manrique y al elemento folklórico en el *Lazarillo*, representan, por su inmejo-

4. Como explico en más amplias etapéticas a este artículo, el texto original de la reseña era redondo más severo. En otra ocasión, con motivo de las «Nuevas notas para la interpretación del Libro de Buen Amor», la *Nueva Revista* insertó un tanto cambio para suavizar la crítica, que la autora sólo la impresión de que su artículo salió mutilado. Me reservo el derecho de publicar un día ambos trabajos en su forma originaria.

rable economía y por la solidez de su doctrina, lo mejor que nos legó en ese género —tan de su gusto— María Rosa Lida de Malkiel.

No carece de un ingrediente de desolación el comentario que me ha deparado la suerte escribir sobre los dos artículos —reunidos, tras catorce años, en uno solo— que escribió la autora sobre la leyenda de Alejandro Magno, ya gravemente enferma y con el claro presentimiento de su muerte (después de la primera operación, que se efectuó en el mes de julio de 1960). Nos consta que había acumulado materiales copiosos sobre el tema allá por 1949-1951, como becaria de la Guggenheim Foundation; aprovechando la ocasión —en sí, melancólica— de reseñar el libro póstumo de un joven investigador inglés, George Cary, vació su propio fichero de notas que había guardado para un libro futuro, varias veces aplazado. El manuscrito que me entregó contenía la crítica y los agregados, bajo un solo título. Una necesidad técnica —que ella aceptó riendo— nos obligó entonces a separar las dos partes, que hoy brindamos reunidas al público, es decir, exactamente en la forma que la misma autora había previsto.

III

¿Qué conclusiones se pueden sacar de los trabajos reunidos en este tomo —que abarcan los años 1939-1962, es decir, casi un cuarto de siglo— sobre la evolución de la autora? Antes de contestar a esta pregunta, conviene matizar un poco el concepto del tiempo. Si la autora hubiera vivido en otra época y escrito parecida serie de artículos entre 1890 y 1913 o entre 1950 y 1973, la situación sería muy distinta. Coincide el auge de su actividad con unas convulsiones terribles en la historia universal (guerra mundial, guerras civiles, dictaduras, genocidios), y su propia vida, relativamente sosegada, muestra un cambio brusco cuando, en el mes de septiembre de 1947, dejó atrás su familia, su círculo de amigos, su facultad, su

querida ciudad natal, por la cual sentía tan fuerte apego, para trasladarse para siempre —no cuentan dos o tres breves visitas posteriores a Buenos Aires— a un país de habla, cultura y escala de valores muy distintas. De modo que, psicológicamente, los concentradísimos veinticuatro años representados en esta miscelánea corresponden a un arco de medio siglo o más.

Comencemos la valoración crítica con lo que ella misma pensaba de su obra. Tenía la costumbre de hablar muy poco de sí y de su trabajo, reservando el diálogo consigo misma para sus diarios. Así y todo, a veces se desahogaba; de tales confesiones ocasionales y de tal autocrítica es lícito reconstruir su imagen. Al evocar, allá por 1960, sus trabajos juveniles, admitía que la habían embelesado demasiado ciertos detalles (paralelismos, filiaciones) pintorescos o picantes; que se había dejado cautivar de manera excesiva por temas inherentemente poéticos, como el gorjeo de ruiseñores o la imagen del ciervo herido, y que, en busca de lo exquisito, había descuidado problemas más fundamentales. (Si el lector me autorizase aquí a trazar un paralelo con la lingüística, diría que el examen monográfico, microscópico, de desarrollos apasionantes en la historia literaria corresponde hasta cierto punto a la etimología, que a veces también peca por su exagerada atención a temas elegantes y trayectorias dramáticas.) La divisoria entre el estilo y el enfoque individualizante de la juventud de María Rosa y el método de documentación más selectiva, de orientación más teórica y de miras más amplias, que caracterizan las obras de su madurez, se puede identificar con los dos extraordinarios artículos-reseñas ya aludidos que salieron uno tras otro en 1951: «Perduración de la literatura antigua en Occidente» y «La tradición clásica en España». Afortunadamente, ambos trabajos, de perfil panorámico, están representados en esta miscelánea.

Para apreciar con mayor justicia las primeras obras maestras de la autora, no es el peor método hojear sus opúsculos medio olvidados de los años treinta. Estos trabajitos, todavía

muy modestos —que apenas si presagian el esplendor de su futura obra de investigadora—, muestran a una mujer joven ya innegablemente brillante, pero un tanto encogida, de marcada sensibilidad histórica y estética, a quien fascina la lectura como experiencia artística y humana, pero a quien todavía no preocupan demasiado los problemas teóricos que hoy está de moda plantear al dar los primeros pasos en estudios literarios. Allá por 1935, María Rosa Lida fue lectora atenta y apasionada, antologica incansable, traductora y anotadora rigurosa de textos. La encantaban, por un lado, la lectura rápida, al azar, y por otro la lectura detenida y premeditada, de sesgo exegético y filológico; pero no se ve que la haya satisfecho el rastreo de fuentes para la demostración de una tesis especulativa. No confundía inquietudes abstractas, filosóficas, con su curiosidad de lectora, lega o erudita; no aprovechaba sus contactos con textos artísticos para probar o rechazar posiciones teóricas como el biografismo o el determinismo.

El apego al testimonio y no la especulación —con sus afirmaciones a humo de pajas— quedó como un rasgo inconfundible de las pesquisas de María Rosa Lida de Malkiel (como sigue siéndolo de las investigaciones ultrapirenaicas tan equilibradas y felizmente formuladas de Jean Frappier, a quien ella admiraba); pero, desde luego, hubo de llegar el momento en que el placer de enhebrar pasajes bien seleccionados (aun comentándolos con impecable gusto) se agotó a fuerza de repetición. A riesgo de recalcar un hallazgo trivial insisto en que las ambiciosas reseñas paralelas de los libros de Curtius y Highet marcan esa decisiva transición del microcosmos al macrocosmos, que también explica —si se permite alejarme del marco de la miscelánea presente— la diferencia fundamental entre las viejas e inofensivas «Notas...» (1940) y las «Nuevas notas...» (1959), repletas de desafíos y polémicas, al *Libro de Buen Amor*.

No es este reajuste el único cambio radical que, a bien mirar, se observa en la actitud de la autora. He aquí otro a que no se refirió nunca, ni aun en sus conversaciones con

migo. Hacia mediados de los años treinta, María Rosa Lida, arrastrada por su doble entusiasmo por lo greco-romano y lo español (que le daba cierto equilibrio en Buenos Aires), pasó por un breve período de relativa tibieza hacia su herencia judaica. En un notable pasaje de artículo tan escrupulosamente retocado como «Transmisión y recreación...», confiesa que a ella —lectora moderna de gusto español— le resulta más fácilmente asimilable (causándole, por consiguiente, mayor placer) cierto rasgo de la poesía de San Juan de la Cruz, que su lejano y arcaico prototipo, el salomónico *Cantar de los cantares*. Dado de que, pasados diez años, hubiera respaldado tal declaración.

Si nos fijamos ahora en las dos reseñas a las que la autora dedicó un año de labor intensa allá por 1950, reconocemos en seguida un radical cambio de actitud. La crítica del libro de Curtius —pasando por alto objeciones menores, comentarios sobre la estructura de la obra, reflexiones sueltas acerca de la relación del *magnum opus* con varios artículos anteriores de envergadura menos atrevida— gira, esencialmente, en torno a tres ejes: *a*) la escasa atención que prestó el crítico alemán a la veta oriental de la cultura europea (en particular, al legado del Próximo Oriente); *b*) la exagerada importancia que atribuyó a la supervivencia del topos, en merma del esfuerzo individual —muchas veces coronado por el éxito— de cada artista; *c*) la frecuente confusión de la poligénesis cultural (y, especialmente, literaria) con la monogénesis, es decir, la insuficiente disposición de Curtius a postular la reaparición espontánea de ciertos motivos enraizados en la universal experiencia humana, sin que, tras detenido análisis, se vislumbre ningún hilo de transmisión orgánica, ininterrumpida. Por otra parte, María Rosa colma de elogios al profesor de Bonn por haber logrado aislar y caracterizar con gran acierto la componente española de la cultura occidental, en vez de verla, como la mayor parte de los comparatistas, en función de otras componentes más familiares o más transparentes, como la francesa o la italiana. En esta repartición de alabanzas y de

reproches, el desacuerdo con Curtius en lo que atañe a la pervivencia de notas helenísticas ya prorrumpe con toda claridad, pero no llega a ser el tema dominante.

A los pocos meses, al acometer la tarea casi paralela de reseñar el libro —honesto, pero en tantos respectos menos original— de Higher, la autora se encontró en posición ya muy distinta. Lo que le resultó chocante en el cuadro sinóptico del profesor escocés radicado en Nueva York fue el conocimiento harto nebuloso y la total incomprensión de la tradición hispánica. Por añadidura, Higher compartía con Curtius una indiferencia muy marcada y ni siquiera disfrazada por la veta judaica de la cultura del Occidente. Dicho de otro modo, la autora se vio por primera y quizá por última vez en una situación de enérgica autodefensa como portavoz, primero, de la literatura, enseñanza y pesquisa hispánicas y, luego, del judaísmo que en aquel momento acababa de pasar por su más grave crisis, mejor dicho, por el más cruel holocausto del cuerpo étnico que lo encarnaba. Esta doble posición estratégica de María Rosa Lida de Malkiel —con todas las ventajas y todos los riesgos y, ante todo, la enorme responsabilidad que emanaban de ella— explica y justifica, aun en retrospectiva, la extensión del artículo-reseña, que, juzgada con otros criterios, podría parecer exagerada.

Pero, además del inolvidable momento histórico, tan difícil de captar para quienes no pasaron por los años cuarenta, conviene tener presente un proyecto que separaba la «Transmisión y recreación...» de los dos trabajos críticos que salieron en 1951. Es el aludido «libro inédito» de la autora, al que dedicó casi cada momento libre a lo largo de cinco años de máxima productividad (1939-1943), sobre *Josefo y su influencia en la literatura española*. No faltan en las dos reseñas ni la mención directa de Josefo y sus tratados, ni alguna que otra sugestión sutil de este nuevo interés; así y todo, no se podía sospechar que la autora tenía —en parte casi listo para la imprenta— un manuscrito de mil páginas apretadas, el cual había reorientado su propio modo de pensar, terminando por

darle, si es lícito adaptar su predilecta fórmula semijocosa, un nuevo «agarradero en el cosmos».

Pasando de la autocrítica y —para variar a Flaubert— «educación intelectual» a la recepción de los más importantes artículos de María Rosa Lida, es justo subrayar la gran impresión que produjo, de ambos lados del Atlántico, la «Transmisión y recreación...». Por feliz azar se ha conservado la reseña anónima que salió, según nos consta, en *La Nación* (número del 3 de diciembre de 1939), de la cual extraigo, a título de curiosidad, unas pocas líneas, certeras y casi proféticas:

> Los temas desarrollados por la autora suponen, por de pronto, una sólida cultura literaria, especialmente griega, latina y española. Triple mérito en quien se revela poseedora de una erudición nada frecuente en el campo de los estudios literarios del país. Aludimos a la erudición auténtica y de primera mano, para distinguirla de la otra, tan común. Importa destacar el hecho por lo que tiene de auspicioso en un medio poco dado a especulaciones de esta índole...

El desconocido crítico —por lo visto, perspicaz y bien leído— evoca en seguida el nombre de Carolina Michaëlis de Vasconcelos como prototipo; subraya el doble talento de la autora argentina por el rastreo de fuentes y por el análisis formal; y sugiere la posibilidad de ampliar tales buceos, tomando en cuenta otras literaturas renacentistas.

En Europa, que —en vísperas de los sucesos de 1940— estaba en una especie de penumbra, tan pulido trabajo de una lejana y misteriosa mujer joven y desconocida también causó sorpresa e impresionó. Con mucha finura, y no sin melancolía, evoca esta reacción Marcel Bataillon en su necrología, a la vez sustancial y muy personal, en el *Bulletin Hispanique*, LXV, 1963, págs. 189 y sigs.:

> En ces quarante-deux pages denses, fermement pensées, quelle foison de textes et d'allusions ... De quoi nous étonnions-nous? De ce qu'une femme, jeune encore sans

> doute, fût capable d'une telle prouesse ? Ce qui intriguait surtout, c'était de savoir comment avait été acquise une si ample et sûre connaissance de l'antiquité gréco-latine, comment elle avait pu l'être sur les bords du Rio de la Plata, où ce n'est pas monnaie courante... Ce triomphe de la curiosité d'esprit et de la discipline intellectuelle remet à leur modeste place nos chétives humanités trop passivement acquises dans l'enseignement classique européen.

Por desgracia, los seis años de la guerra no permitieron la continuación de contactos tan fecundos con el Viejo Mundo, aunque, casi de rechazo, reforzaron los lazos de la Argentina con el estrechísimo círculo de los hispanistas norteamericanos. Apenas reanudados los intercambios normales de correo entre los centros filológicos que cultivaban la romanística, dio la casualidad que se disolvió el viejo Instituto de Filología porteño; de resultas se extinguió la *Revista de Filología Hispánica*, trasladándose al extranjero, como ya nos consta, la mayor parte de sus colaboradores. Por consiguiente, cuando aparecieron las críticas de los ocho tomos de la efímera revista, ya se trató de valoraciones, para así decirlo, póstumas. Así conviene interpretar los resúmenes críticos que prepararon, con retraso contraproducente, Alwin Kuhn para la *Zeitschrift für Romanische Philologie*; A. Badia Margarit para los *Estudis Romànics*, de Barcelona; y Harri Meier, para el *Boletim de Filologia*, de Lisboa. En todas estas apreciaciones figuran, desde luego, los artículos de María Rosa Lida, ocupando a veces, merecidamente, el puesto de honor; pero la forzosa lentitud de la reacción aflojó, como era de prever, el efecto de la resonancia —igual que en el caso de sus *Selecciones* de Juan Ruiz (1941), libro que se agotó casi al instante y, por lo tanto, nunca alcanzó a Europa—. Así, no es de extrañar que la crítica más nutrida —y quizá menos amistosa— de «El amanecer mitológico» saliera tan sólo en 1956 (E. C. Riley, «Dawn Descriptions in the Novels of Cervantes»).

Partiendo de la premisa de que no debería deslizarse mucho tiempo entre la concepción, la publicación y la difusión de

un opúsculo científico, atribuyo el notable éxito de la «Petdoración de la literatura antigua en Occidente» (1951) en parte al hecho de que el libro reseñado, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), acababa de hacer mella en todas partes, en cierta medida a consecuencia del enorme prestigio del crítico alemán (y de sus contrincantes), pero también a causa del clima general apocalíptico y, por eso mismo, muy propicio a cualquier tentativa de alarmar de la civilización occidental tan gravemente amenazada en sus raíces. El resto del éxito del famoso artículo-reseña se debe a sus grandes méritos intrínsecos. Mostró a María Rosa Lida de Malkiel no sólo en pleno control de varias literaturas antiguas, medievales, renacentistas y modernas (incluyendo a la inglesa, que la interesaba vivamente desde su adolescencia), sino también capaz de formular con vigor inesperado ciertos axiomas de la pesquisa literaria e ilustrarlos con ejemplos bien seleccionados (mientras que hasta entonces siempre había tomado unas ristras de textos como puntos de partida, subordinando las dispersas consideraciones teóricas a sus obligaciones primarias de exegeta). Este cambio radical de perspectiva y de método reveló en María Rosa Lida de Malkiel un vigor de pensamiento abstracto y programático para el cual no habían preparado aún al lector más sensible sus investigaciones anteriores, de enfoque voluntariamente filológico y concreto.

De ahí que el artículo que salió en el número de *Romance Philology* dedicado a la memoria de Antonio G. Solalinde (y la novedad de la revista californiana —perdóneseme el alfinco que pongo en tal circunstancia— aumentó el efecto total del trabajo) produjo una impresión extraordinaria. De ello hay varios testimonios notables. Así, Dámaso Alonso —cuyo talento María Rosa reconocía, aunque como individuos los dos críticos de ninguna manera congeniaban— no vaciló en declarar públicamente, con motivo de una conferencia que pronunció en Inglaterra («Tradition or Polygenesis?») y que salió en vida de la autora, a fines de 1960: «I have seen nothing in this line which is more learned in regard to facts

and has a more sound attitude towards literary theory than the article on *ELLM* which Maria Rosa Lida de Malkiel wrote for *Romance Philology*». Rafael Lapesa, al terminar su calurosa reseña de *La originalidad artística de «La Celestina»* (en *Romance Philology*, XVII, pág. 74), se adhirió sin reserva a tal opinión de su predilecto colega y amigo. Con estos juicios cuadran bien las observaciones que hizo, con la elegancia que es el sello de todos sus escritos, Marcel Bataillon en otro pasaje de su necrología conmovedora. Muy recientemente, un joven crítico alemán, Klaus-Jürgen Bremer, al reseñar *L'idée de la gloire dans la tradition occidentale* (es decir, la versión francesa de *La idea de la fama*) en *Romanistisches Jahrbuch*, XXII, págs. 378-380, formuló la atrevida hipótesis de que este libro encierra una tentativa de examinar, en dimensión diacrónica, un topos esquivando ciertos lazos que no ha sabido eludir Curtius. Convendría matizar tal conjetura; es fácil demostrar que el proyecto de *La idea de la fama* ya existía en 1947. Pero es innegable que el año que dedicó la autora a la fijación de su «idearium» filológico, con motivo de las reseñas tan desarrolladas de los libros gemelos de Curtius y de Highet, dejó una marca profunda en la *Fama*.

Y no sólo en la *Fama*. Porque, a decir verdad, María Rosa Lida de Malkiel estuvo en una encrucijada allá por 1951 (presumiblemente sin darse cuenta de ello). Hubiera podido abandonar por completo la fatigosa investigación histórica, que ya no estaba de moda en su nuevo ambiente anglosajón, y abalanzarse a todas clases de criticismo modernista, granjeándose sin duda mucho aplauso. Desdeñando el oportunismo barato, se negó a hacerlo. Al contrario: en su libro magistral sobre *La Celestina*, en ciertas monografías muy densas de su último período (sobre la *General estoria* y sobre Juan Rodríguez del Padrón, por ejemplo) se superó a sí misma como historiadora «honesta». Pero los nuevos trabajos —desde la monumental *Celestina* hasta las notas más breves, verdaderas joyas en su economía consumada, como las observaciones sobre las *Coplas* de Jorge Manrique (tema que la apasionaba de antiguo), sobre

las fuentes folklóticas del *Lazarillo*, sobre el lejano prototipo de las *Soledades* de Góngora— ya presuponen una dosis de preocupación explícita por la base teórica de la investigación literaria que a veces se echa de menos aun en los estudios más logrados de su primer período. Donde la «axiomática» excedía de sus fuerzas, como en el terreno tan resbaladizo de la pesquisa lingüística, María Rosa Lida de Malkiel, cada vez más rigurosa para consigo misma, a partir de 1951 se impuso un silencio absoluto. El artículo sobre *arpados lenguas* marca muy bien este término y, así, queda incluido con plena justicia en esta miscelánea, que reproduce el arco de un singular desarrollo intelectual [7].

Yakov MALKIEL.

Berkeley y Santa Bárbara, enero de 1973.

7. Ya merita esta Introducción, se ha descubierto un manuscrito desconocido de la amiga («La dama como obra maestra de Dios», 1956), que ha de salir en el t. XXVIII de *Romance Philology* y arroja nueva luz sobre el desarrollo de M. R. L. de M.

NORMAS GENERALES DE LA REVISIÓN

Como todos los artículos reunidos en este tomo salieron originariamente en revistas o miscelánicas eruditas publicadas en varios países y aun continentes (Argentina, México, España, Estados Unidos, Alemania), es natural que en detalles tipográficos (abreviaturas, signos de puntuación) quedó un residuo de discrepancias que hemos aspirado a eliminar o, por lo menos, a reducir al mínimo. Varios factores complicaron nuestra tarea. Por un lado, a lo largo de los años la propia autora cambió de preferencias personales en ciertos pormenores, demasiado triviales como para enumerarlos; por otro, ocurrió una reforma de la ortografía oficial, en la dirección de un mayor liberalismo de normas. Como se trataba de rasgos insignificantes, no hemos vacilado en modernizar el corte exterior del texto y en generalizar ciertas preferencias que manifestaba la propia autora en el último período de su vida.

Otros problemas suscitaban las citas, muy numerosas en algunos artículos. Como en general María Rosa Lida de Malkiel copiaba los pasajes que la interesaban con extraordinario esmero, hemos prescindido del control sistemático de cada cita, limitando nuestra modestísima intervención a unos pocos casos dudosos. Tampoco hemos hecho un esfuerzo por acudir en cada caso a la última edición disponible, o de presentar los trozos aducidos de la poesía y prosa del Siglo de Oro con la ortografía más auténtica. Sólo a los textos medievales hemos quitado algunos que otro rasgo moderno que los afea en ciertas ediciones anticuadas (pero —por desgracia— no siempre superadas).

Aun al redactar el Suplemento hemos tomado relativamente pocas libertades, excepto cuando se trataba de proporcionar información bibliográfica más rigurosa. Conviene tener presente el hecho

de que este Suplemento contiene meros apuntes de la autora, tomados muy rápidamente, y, así, de ninguna manera es comparable al Suplemento que ella misma preparó, en forma definitiva, para su monografía sobre *La defensa de Dido*. A lo sumo permite adivinar en qué dirección se movía su pensamiento. [*V. M.*]

TRANSMISIÓN Y RECREACIÓN DE TEMAS GRECOLATINOS EN LA POESÍA LÍRICA ESPAÑOLA

Revista de Filología Española, T. 1959, pág. 20-65.

Los siguientes estudios de tradicionalidad literaria —para emplear el término de Menéndez Pidal— se proponen rastrear desde sus orígenes la historia de varios motivos frecuentes en la lírica del Siglo de Oro español. En ellos la poesía moderna afirma doblemente su dependencia de la Antigüedad: por un lado, con la tradición ininterrumpida a través de la Edad Media; por otro, con los temas y formas retomados por el Renacimiento y vivificados en una nueva tradición que aunaba la herencia con el espíritu de los nuevos tiempos. No existe en la Edad Media la conciencia de una nueva época histórica [1]; el pensamiento antiguo, sus *loci communes*, sus esquemas verbales viven llenos de sentido, no como reliquias que hayan de mantener cuidadosamente su forma original. Precisamente porque siguen siendo actuales varían y crecen, desarrollando conforme a los nuevos gustos el caudal grecorromano; cuando se produce la escisión entre presente y pasado, que aparta a la Antigüedad y la muestra tan remota y ejemplar como la Edad de Oro, es que ha llegado el Renacimiento. Sobre la continuidad de cultura que caracteriza la Edad Media, el Renacimiento reanuda consciente y directamente la dependencia de los modelos antiguos, sello que presta nobleza a su arte. De esa doble continuidad resultará en ocasiones que la introducción de un motivo se verá facilitada por existir ya, aunque en forma más o menos divergente, su doblete medieval, o se verá

1. Ernst Robert Curtius, «Zur Literaturästhetik des Mittelalters», ZRPh, LVIII, 1938, págs. 1-50, 129-232, 433-473.

enriquecida con la admisión de las nuevas direcciones en que se ha desarrollado durante los siglos medios.

Tradición literaria es en los verdaderos poetas renovación y reactualización de los temas, por más que en todos los tiempos haya versificadores que los usen como repetición de tópicos retóricos. Lo que existe tanto en la Edad Media como en el Renacimiento es, por una parte, disciplina escolar, por la otra, inspiración individual. En la poesía medieval sabia, latina o romance, predomina la enseñanza normativa de la escuela que, con su estrecha selección de motivos, textos, autores y géneros, transmite una visión empobrecida de la Antigüedad, que constituye el denominador común de su producción literaria. En cambio, los motivos que penetran en las letras modernas con el Renacimiento no pueden menos de dejarse impregnar de la exaltación del individuo propia de ese momento histórico: de la voluntad del individuo y no del hábito escolar depende la elección de un tema o de una forma tradicional; individual es la elaboración del contexto a que se ajusta, por ejemplo, un sintil bretedado, o el nuevo sentido con que se llena un molde transmitido; individual y no menos reveladora, la reducción o la complicación de un motivo, su realización más alta o su forma malograda; y cada una de esas expresiones individuales no sólo refleja al poeta que la pensó, sino también retratan en conjunto el sector de la historia cultural a que pertenece.

La tradición literaria transmite temas materiales, como el motivo del ruiseñor de las *Geórgicas* y el del ciervo herido y la fuente; y temas formales, como el esquema constructivo, propio de la poesía bucólica, que se introduce en español en las primeras octavas del canto de los pastores de la Égloga III de Garcilaso.

I

1. El ruiseñor de las «Geórgicas»

En la *Odisea*, XVI, 216-218, Homero compara el llanto del héroe y de Telémaco al de los pájaros afligidos por la pérdida de la nidada:

> Lloraban con agudos gritos, más penetrantes que los de las aves, águilas marinas o buitres de garra adunca, a quienes los campesinos robaron los hijuelos antes de que pudieran volar.

Más adelante (XIX, 518-523) Penélope, al hablar de su pena y soledad, recuerda la consejo del ruiseñor:

> Como cuando la hija de Pandáreo, el pálido ruiseñor, posada en la fronda espesa de los árboles, entona su hermoso canto, al asomar la primavera, y en repetida modulación derrama su voz de eco variado, lamentando a su hijo Itilo, vástago del rey Zeto, a quien un día mató a bronce en su imprudencia.

Virgilio (*Geórgicas*, IV, 511-515) fundió el símil de los pájaros despojados de sus crías con el mito del ruiseñor en una amplia comparación, arranque de tradición literaria para la lírica española del Siglo de Oro:

> Qualis populea maerens Philomela sub umbra
> amissos queritur fetus quos durus arator
> observans nido implumes detraxit: at illa
> flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
> integrat, et maestis late loca questibus implet [2].

2. Como bajo la sombra del álamo lamenta la afligida Filomela a sus hijos perdidos, a quienes un rudo labrador turró, observándolos implumes en el nido; ella la noche llora; posada en una rama renueva su sentido canto, y con sus tristes lamentos llena la frondosa.

La versión griega más divulgada del mito de Filomela y Procne veía en el ruiseñor la madre que lloraba a su hijo muerto. Virgilio, conforme a la actitud hostil ante la mitología, de que hace gala en el mismo poema (III, 3-8; cf. 258-263, donde retiene el núcleo universal de los amores de Leandro y Hero omitiendo toda referencia directa a la leyenda), presenta el pájaro en su realidad, y no la fábula trillada de la que sólo conserva el nombre evocador, Filomela.

El ruiseñor es el ave literaria entre todas; lo celebran ininterrumpidamente los poetas romanos (Horacio, Ovidio, Propercio, Estacio, Marcial, el *Pervigilium Veneris*, Nemesiano, Ausonio) que, a través del antiguo mito, hallan en su voz el eco de una pena humana. Su fama no se detiene con el fin de la latinidad clásica; aparece constantemente en la poesía latina medieval, ya como cantora sin par (por ejemplo, en *Eugenius vagans*, «Sunt suecla praeclarissimas»), ya como «nuncio de la primavera» y por ello como elemento fijo del paisaje alegorizado, eternamente primaveral, de la literatura de la Edad Media («Jam dulcis amica venito», *Phyllis et Flora*, «Hiemale tempus valeo», «Frondentibus, florentibus»), ya, merced a un fácil simbolismo, como cifra del amor místico (el poemita «Philomena», atribuido a san Buenaventura). Las literaturas romances recogen el motivo y, cabalmente por el lugar que ocupa en la poesía de los letrados, su mención abunda en la literatura francesa, de tipo más sabio que la española, y dentro de la española, el primero en recordar el nombre poético del ruiseñor es el poema que alardea de erudito entre todos los de la cuaderna vía:

la Filomena,
de la que dizo Orapio una grant cantilena[3].

Hay que llegar a los albores del Renacimiento, a la obra de Santillana, que traduce esa hora de transición, para encontrar, además de la mención del ruiseñor como rasgo de escenario

3. *Libro de Alexandre* (ed. 1874), edición de R. S. Willis, Elliott Monographs, 1934. El manuscrito de París trae Ovidio en lugar de Horacio.

agreste, el recuerdo insistente de Procne y Filomela en las enumeraciones mitológicas a que tan aficionado era el marqués.

El tema del ruiseñor que ha perdido sus pequeños es introducido en la poesía española por Boscán con el episodio de Aristeo, puerilmente zurcido a la *Historia de Leandro y Hero*:

> Qual suele el ruyseñor, entre las sombras
> de las hojas del olmo o de la haya,
> la pérdida llorar de sus hijuelos,
> a los quales sin plumas aleando
> el duro labrador tomó del nido.
> Llora la triste pajarilla entonces
> la noche entera sin descanso alguno,
> y desde allí do está puesta en su tanto,
> renovando su llanto dolorido,
> de sus querellas blanche todo el campo.

Su amigo Garcilaso ensaya en la más antigua de sus églogas el tratamiento del tema que pudiera llamarse «fineza de pastores»:

> Iréme yo entretanto
> a requerir de un ruiseñor el nido,
> que está en un alta encina
> y estará preso en manos de Gravina.
>
> (Égloga II, 716-719)

El nido de pájaro como obsequio de enamorado es un tópico de antiguas prosapia: recuérdese el nido de totoreos de Teócrito, Idilio V, 96-97, y de Virgilio, Égloga III, 68-69, que reaparece en compañía de un ruiseñor amaestrado en las *Bucólicas* (II, 30-58) de Nemesiano. Al situar el nido en «una alta encina», Garcilaso tuvo presente la Égloga IX de la *Arcadia* de Sannazaro; suyo parece el cambio de pájaros que enlaza este paraje con el símil de las *Geórgicas*, conexión en la que insistió Camoens:

> Ferosa Dimantes, se dos ninhos
> os implumes penhores ja furtey
> á dolce Philomela ...
>
> (Éclogas VI)

Y a ejemplo de Camoens, Lope:

> Por los frondosos árboles trepaba,
> y chillando los pollos, le traía
> los nidos que su pájaro lloraba.
>
> (*La Arcadia*, III)

> ¿Qué fruta no gozaba a manos llenas
> de mi heredad, a sus pastores franca? ...
> ¿Qué ruiseñores con la pluma apenas?
>
> (Égloga «Amarilis»)

En esa tradición se inscribe el presente que el Rústico se dispone a llevar a la Virgen:

> Yo un nido de una pájara en cogiéndola
> que esture en unos olmos acechándola
> y si no es ruiseñor será oropéndola.
>
> (*Los pastores de Belén*, IV)

La Égloga II de Garcilaso y la Canción III presentan también el ave literaria como elemento del escenario idílico (heredado de los paisajes paradisíacos de la Edad Media) y tan esencial como «la verdura del prado, la olor de las flores»:

> Nuestro ganado pace, el viento espira,
> Filomena suspira en dulce canto,
> y en amoroso llanto se amarilla;
> gime la tortolilla sobre el olmo,
> presentanos a culto el prado flores,
> y esmalta en mil colores su verdura;
> la fuente clara y pura murmurando
> nos está convidando a dulce trato.
>
> (Égloga II, 1146 y sgs.)

> Con un manso ruido
> de agua corriente y clara,
> cerca el Danubio una isla, que pudiera
> ser lugar escogido
> para que descansara
> quien como yo está agora, no estuviera;

do siempre primavera
parece en la verdura
sembrada de las flores;
hacen los ruiseñores
renovar el placer o la tristura
con sus blandas querellas,
que nunca día ni noche cesan dellas.

(Canción III, 1 y sig.)

Las últimas rimas resuenan en los versos de Nemoroso, que consagran la congoja del ruiseñor de las *Geórgicas*:

Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse, entre las hojas escondido,
del duro labrador, que cautamente
le despojó su caro y dulce nido
de los tiernos hijuelos, entretanto
que del amado ramo estaba ausente,
y aquel dolor que siente
con diferencia tanta
por la dulce garganta
despide, y a su canto el aire suena,
y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena
al cielo por testigo y las estrellas ...

Más que ninguna de las «imitaciones» de Garcilaso, estos versos parecen a primera vista seguir fielmente el modelo latino: en rigor nos hallamos ante una taracea finísima, hecha no sobre el papel sino en el ánimo del poeta. Fantasía y recuerdos literarios [4] se unen para crear un todo original que cumple maravillosamente la fusión de lo antiguo y lo actual a que aspira

4. Podría señalarse, por ejemplo, la influencia directa de la *Odisea*, XIX, 518-523; y probablemente la de Ariosto, *Los aires*, 297 y sigs.; Euripides, *Medea*, 57-58; Plauto, *El espectáculo*, 4-5; Ennio, *Telaida*, V, 399-404; Petrarca, soneto 311; Sannazaro, Égloga II, 269-275. Es indispensable de Virgilio la larga comparación de la *Telaida*, que se remonta por una parte al abril de los pájaros de la *Odisea* (XVI, 216-218) y por la otra al «gemos del libro II de la *Ilíada* a través del idilio de Moseo, *Mégara*, 21-26, y quizá también el pa-

el Renacimiento, y que posee por eso un atractivo fecundo en las generaciones de los siglos XVI y XVII.

A los ejemplos reunidos en otra ocasión [5], para ilustrar la continuidad de la imagen de Virgilio [6], agregamos las observaciones siguientes sobre su desarrollo en la poesía española, desde Boscán hasta Villegas.

En el Siglo de Oro la motivación sentimental del lamento del ruiseñor penetra también en la poesía sagrada. La hallamos dos veces en *La conversión de la Magdalena* de Malón de Chaide. La exposición del Salmo 88, al final de la obra, concluye con una pintura, inspirada en la mística del *Cantar de los cantares*, de la jornada deleitable del Esposo y la Esposa. En toda ella alienta el recuerdo de los versos de la Égloga I en que Nemoroso recorre idealmente al lado de Elisa los montes y valles de «la tercera rueda» [8].

---

rajo de *Las Metamorfosis*, VII, 3, 10, en que Jenofonte refiere cómo, de no mediar cierto oportuno aviso, el enemigo sitiador tomaría la ciudad como nido totalmente abandonado de sus defensores:

> Como suelen en la ardiente estío el nido
> del ave destruir torpe serpiente,
> mientras ella y del silencio sin ruido
> se alimpia y está ajena del poderoso,
> y arroja el cuerpo muerto con gemido
> triste y miserable, y la cabeza
> sangre sola en el árbol halla nuevo,
> y el lecho, de las plumas mal sembrado.
>
> (Traducción de Herrera)

Tal es el arraigo literario del ruiseñor como figuración de la madre desposeída, que el pájaro nocturno de Eurípides se identifica inconfundiblemente con el *nightingale* en la desmayada versión de Ovidio:

> Como la querellosa Filomena,
> que cuando el nido fue con la cuitada
> un viento en él si no es algunos pelos,
> reliquias de los tiernos hijuelos.
>
> (*Arauco domado*, VII [7])

5. Véase «El motivo de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro», *VKR*, XI, 1959, págs. 290-309 [reunido más adelante, págs. 110-137].

6. La imagen del ruiseñor doliente constituye también el lamento de la «Eglo

Y cuando el rubio Apolo, ya cansado,
los sudados caballos zabullere
en el hispano mar, y algún delgado
céfiro entre las ramas rebullere,
y el dulce ruiseñor del nido amado
al aire con querellas le sorpiere,
entonces mano a mano nos leemos,
cantando del amor que nos tenemos.

En esta octava las palabras «nido amado» tienen un sentido preciso: Malón de Chaide apunta con ellas en modo específico a la comparación de Garcilaso, donde el «caro y dulce nido», el «amado ramo» que ha sufrido directamente la pérdida de los polluelos, más que objeto inanimado es personaje vivo en el drama del ruiseñor.

Más extensa y literal es la imitación incluida en la *paráfrasis* del Salmo 103 (*La conversión de la Magdalena*, parte II, 1); aquí Malón de Chaide acumula repeticiones textuales de la Égloga I de Garcilaso (a pesar de haber renegado ostentosamente en el prólogo de «las Dianas y Boscanes y Garcilasos») y de Luis de León, con el mismo alarde de vasallaje espiritual que llevaba a Virgilio a insertar en la *Eneida* traducciones de Homero:

Sobre las altas brañas
dime a las aves nido
do sin recelo libres anidasen;

---

ta *semejanza*, en que Lope vierte su fácil sentido cultismo los versos «Dixisti» Eliza, pues agora el cielo / con innumerables pies pisas y nidos»:

Yo, siempre agradecido,
las memorias alabo
de aquella excelentísima señora,
que con el pie asentado
de estrellas lucen de oro,
por cimiento de más pies la aurora.
Así cantas, mi Sira
el rumbo nos vienen
el duelo que tenía ...

y en medio de las peñas
con canto no aprendido,
con sus harpadas lenguas te alabasen,
y que cuando callasen
por el escuro velo
de la noche serena,
sólo la filomena
por su dulce garganta en triste duelo
despida sus querellas,
moviendo a compasión a las estrellas.

La inoportunidad del «triste duelo» en el salmo de júbilo y maravilla ante la obra de Dios subraya la firmeza con que se había impuesto en el pensamiento literario el símil del ruiseñor de las *Georgicas*.

Un contexto paralelo al de Malón de Chaide —el Día quinto del poema *De la creación del mundo* de Alonso de Acevedo— presenta una versión curiosamente contaminada del motivo del pájaro que llora a sus polluelos:

¿Y por ventura alguno el triste llanto
de los quebrantahuesos nunca ha oído,
y de la tartamuda Progne el canto,
en funestas endechas esparcido,
cuando el fiero dragón lleno de espanto,
el hombre sin piedad, del caro nido
las ya nacidas prendas dividieron
que después muerte con rigor les dieron?

¿Por qué Procne (que para los poetas modernos es siempre la golondrina, conforme a la tradición de Virgilio y Ovidio) ha suplantado aquí a Filomela? No parece probable que Acevedo haya abandonado de intento la versión corriente para acogerse a la de Sófocles que llamó Procne al ruiseñor, pues el epíteto «tartamuda» sólo cuadra a la golondrina; más verosímil es que partiera de los versos de Horacio (IV, 12), los cuales, aunque se suelen interpretar como alusivos a la golon-

drina, no presentan caracterización al nombre precisos, y quizás el ave de Horacio «que gime llorosa a Itis al colgar su nido» le encaminara a la queja lastimera del ruiseñor y de ahí al lugar clásico de las *Georgicas*. Ya dentro del marco virgiliano advertimos que a los rasgos originales («el canto / en funestas endechas esparcido», «el hombre sin piedad[»]) se sobreañaden, sin llegar a constituir una nueva unidad, recuerdos del agüero de Aulide (*Iliada*, II, 308-316: el agresor es una serpiente que devora la nidada, no el «duro labrador» que la hurta) y ecos de Garcilaso: la posición de «canto» al final del primero de los versos que tratan del ruiseñor, y la expresión «caro nido».

El ruiseñor afligido de la Egloga I de Garcilaso se presenta en *La bucólica del Tajo* del bachiller Francisco de la Torre como elemento del escenario convencional:

> Entre cuyas umbrosas ramas bellas
> Filomena dolcísima cantando,
> enmudece la selva con querellas,
> su gravísimo daño lamentando[7].
> Llevan los aires los acentos dellas,
> los montes y las cuevas resonando,
> de donde con tristísimo gemido
> Eco responde al canto dolorido.

En lugar de referir por entero la historia del ruiseñor, como lo había hecho su modelo, el bachiller sólo alude a ella como fábula conocida de todos, y desarrolla el esparcirse de la voz harmoniosa (brevemente sugerido en la *Odisea*) en que culmina la imagen de Virgilio, pero que Garcilaso no destacó.

7. En el siglo XVIII José Iglesias de la Casa copió los primeros versos en la versación inicial de su *Idilio III*, «Los celos»:

> Tú, ruiseñor dolcísimo, cuando
> entre las ramas de esmeraldas bellas
> enmudeces las selvas con querellas
> tu gravísimo daño lamentando
> el cielo y las estrellas.

En la Endecha X el símil del ruiseñor, encuadrado en un contexto frívolo, no refleja la muerte de la amada, Eurídice o Elisa, sino el robo galante de unas «prendas de afición», según lo expresan las cuartetas que parafrasean los versos 341-343 de la Égloga I de Garcilaso («Ella en mi corazón metió la mano / y de allí me llevó mi dulce prenda; / que aquél era su nido y su morada»):

Triste Filomena
cuya voz delicate
dolorosamente
declara su pena.
Cuyo dulce nido,
rico y despojado,
ha sido llorado
y aliviado ha sido.
Si tu voz me dieras
o mi mal lloraras
ó dudo acabaras
los que enternecieras.
Prendas de afición
y dos bien pagadas
han sido robadas
de mi corazón.
Hasta el pecho y alma
la enemiga mano
metió amor tirano
para triunfo y palma...

La Endecha, continuando una dirección de Garcilaso, en cuyos versos el nido cobra nueva importancia, desplaza el centro de interés de la comparación, que en sus modelos era el pájaro y el cantor, Orfeo y Nemoroso, y aquí es el nido y «el alma saqueada / de prendas queridas». La pareja de oposiciones de la tercera cuarteta insinúa el tema que Herrera explayó en el soneto:

Suave Filomela, que tu llanto
descubres al sereno y limpio cielo,
si lamentaras tú mi desconsuelo,
o si alcanzara yo tu dulce canto,

y que en el siglo XVII volvemos a hallar en una cantiluna de Villegas [8] («Amada Filomena») y en un soneto de Pedro de Quirós:

> Ruiseñor amoroso, cuyo llanto
> no hay rebre que no deje enternecido,
> ¡oh, si tu voz cantase mi gemido!
> ¡oh, si gimiera mi dolor tu canto! ...

En otros versos de Francisco de la Torre acompaña al ruiseñor la tórtola viuda, cuya leyenda y asociación con el ave canora por excelencia es obra de la fantasía medieval. Garcilaso introdujo en el escenario grecolatino de la égloga la asociación, pero no la leyenda, pues se limitó a verter un verso de Virgilio («nec gemere aeria cessabit turtur ab ulmo»):

> Filomena suspira en dulce canto,
> y en amoroso llanto se amancilla;
> gime la tortolilla sobre el olmo.
>
> (Égloga II, 1 [A] 1 249)

8. Como Herrera, Villegas se aparta de la tradición de Virgilio en cuanto que sustituye el ruiseñor real por la fábula mitológica de las *Metamorfosis*, donde el pájaro es el disfraz animal de una heroína de la literatura. Así lo pedía la abulia al crimen de Tereo («cumas tu alvorota y hálagos dispones», dice Herrera, y Villegas: «signifiras la pena / que los hados crueles / del infame Tereo / obraron aquel día»). El soneto de Quirós se diferencia por volver directamente a Garcilaso, como lo evidencian las rimas finales y el último verso, y por explicar el tema de Filomela, tanto en la versión de las *Geórgicas* como en la de Ovidio. El ruiseñor de Quirós «cuida / ... amorosos / cantando la alba y a las flores bellas»

lo cual supone el soneto de fray Jerónimo de San José —«como una rosa, un ruiseñor eleva»— que también comienza con una delicada serie simétrica

> Aquella, la más dulce de las aves,
> y ésta, la más hermosa de las flores,
> esparcían blandísimos amores
> en cánticos y aromas suaves.

Dentro de la literatura occidental el soneto del bilaudio de San Juan de la Cruz es una de las manifestaciones más completas de la leyenda pérsica que celebra los amores del ruiseñor y la rosa. Quizá la nueva presencia también Lope cuando, en *Los pastores de Belén*, III, definió en poético equilibrio el misterio de la Anunciación:

> Fúnse el Ave en la virginal rosa.

Y sobre la huella de Garcilaso, Lope:

> Lamenta Filomena,
> gime la tortolilla enamorada.
>
> (*La Arcadia*, IV)

Pero Francisco de la Torre acoge también la conseja de la «tórtola cuitada» (Endecha II), de la «viuda sin ventura» (libro I, Canción II y Endecha VII), a quien acompaña, por supuesto, Filomena. En la Canción I, «Tórtola solitaria, que llorando...», el ruiseñor retribuye el gemido musical de la tórtola sirviéndole de plañidera:

> Avecilla doliente,
> andes la selva errando
> con el sonido de tu arrullo eterno:
> y cuando el sempiterno
> cielo cerrare tus cansados ojos,
> llórete Filomena,
> ya regalada un tiempo con tu pena [4].

En estos versos, y más declaradamente en el envío de la canción «Verde y eterna yedra», el canto, privilegio del ruiseñor, ha pasado por asociación a su compañera:

> De Filomena o tórtola doliente,
> canción, buscad la harpada
> Lesgua, y allí llorad mi vida entrada.

Algo semejante acontece en las *Rimas* de Camoens, quien, con cierta insistencia, concilia el gorjeo de la golondrina (Procne) como dolorido bajo o contrapunto del cantar lírico del ruiseñor (Filomela):

> En quanto Progne o triste sentimento
> da consumida Tereo co'o pranto ajuda.
>
> (Égloga VII)

> Vês como a Philomela deixa o canto,
> com que incita os pastores namorados,
> e multiplica Progne o triste pranto?
>
> (Égloga XV)

Progne triste suspira
e Philomela chora.

(Oda IX)

La extensión del don del canto a la golondrina tampoco carece de abolengo literario. Léase el *Agamenón* de Séneca, 670-675, y la protesta de Plutarco (*Problemas del banquete*, VIII, 7, 2) contra la mitificación de un ave «no más canora que la picaza o la perdiz o la gallina», y en la poesía moderna, Petrarca, soneto 310 (al que sigue muy de cerca el último de los tres pasajes citados de Camoens, en un marco común de imitación del «Diffugere nives» de Horacio), y Sannazaro, *Arcadia*, I y XI. Lope, gran admirador de Camoens, repite el concepto en el verso de la égloga «Amarilis» que recuerda la pena

que llora Progne y Filomela canta.

Tal ennoblecimiento de la golondrina es una muestra de la actividad creadora con que el hombre transfigura los objetos que lo rodean; las relaciones del descubrimiento de América destacan al extremo el papel activo de la mente en la observación de la realidad; lejos de reflejar en forma pasiva e informativa el mundo virgen que ven, los conquistadores lo recrean, ordenando sus elementos de acuerdo al esquema cultural que llevan dentro de sí mismos. Leonardo Olschki en su *Storia letteraria delle scoperte geografiche* (Florencia, 1937) estudia muchos ejemplos de esta penetración de lo espiritual en lo objetivo, y en primer término el del ruiseñor, pájaro que no ha pertenecido jamás a la fauna americana, pero cuyo nombre es el único rasgo concreto que Colón incluye al describir la isla La Española:

> ... y cantava el ruiseñor y otros pajaricos de mill maneras en el mes de noviembre por allí donde yo andava.

Los rasgos de las primeras descripciones que trazan los conquistadores —eterna primavera, árboles siempre verdes, siem-

pre cubiertos de fruto y flor, fuentes claras, pájaros canoros—son los del paisaje ideal del paraíso de Dante, del prado milagroso de Berceo, del vergel de amor de Guillaume de Lorris y, al acercarse el Renacimiento, los de la *Arcadia*, escenario de la Edad de Oro. «El rosennor que canta por fina maestría» es un rasgo fijo del estilizado miraje medieval; por eso, no es sólo el alucinado Colón quien sitúa en tierras del trópico el ave consagrada por la tradición europea: también Pedro Mártir de Anglería, por ejemplo, al contar la fábula con que los indígenas de La Española explicaban el canto nocturno de un pájaro nativo (fábula causal, de tipo idéntico al mito clásico de Aedón o Filomela), llama al pájaro *luscinia* 'ruiseñor', o bien *philomena*, con la variante del nombre mitológico difundida en la Edad Media (*De orbe novo*, I, 8, 2).

3. El ciervo herido y la fuente

En la *Historia de Leandro y Hero*, y más exactamente, en el episodio de Proteo, Boscán presenta esquematizada la trama doble de un símil que despertó eco largo y variado en la lírica española*:

> y así los que necesidad tenían
> de aprovecharse del fondo buscado
> como el herido ciervo busca el agua.

El ciervo herido que va a morir a las aguas o que baja a la fuente es motivo repetido en la lírica gallegoportuguesa medieval y, aunque la vitalidad de estas composiciones y de las formas castellanas análogas es grande, precisamente por su carácter popular no debieron de tener atractivo para la lírica culta de la escuela italiana. Además, el motivo que en la *Historia de Leandro y Hero* y en la mayoría de los poetas que lo adoptan es símil que subraya anhelo y presteza, en el *Cancionero de la Vaticana* es puro elemento lírico, ni detalle narra-

tivo ni ilustración del relato[9]. De los versos citados, y más claramente todavía, de su elaboración ulterior, resulta evidente que para encarecer la premura de los que acudían al oráculo de Proteo, Boscán comenzó por echar mano a la comparación que pinta la sed de Dios del salmista:

> Como el ciervo brama por las corrientes de las aguas, así clama por ti, ¡oh Dios!, el alma mía[10].

9. Sirvan de ejemplo algunas composiciones de Pedro Manjón en el *Cancionero de la Vaticana*, números 284, 285 y 287:

> Tal voy a mis amigos
> que aquí me dan lo mío,
> como venado herido
> de montería del río.
>
> Tal voy a mis amados,
> madre, dejo por amar,
> como ciervo herido
> de montería mayor
> y en el voy herido
> hasta morir al mar...
>
> Dejo tus amigos
> que ha bien quieren
> a ciervo de monte
> a mugar volvía...
>
> Hijas, mis madre, a la fuente
> ha venido un ciervo de monte...

10. En la traducción de Luis de León:

> Como la cierva brama
> por las corrientes aguas, entendida
> en sed, bien así clama
> por verse redimida
> mi alma a ti, mi Dios, y a tu morada.

Bramar (*por*) = 'desear' (y por consiguiente, 'buscar' en el verso de Boscán) corresponde igual a la del italiano *bramare* (tram.), perdido en español moderno. Para la diferenciación semántica de *bramare* en esos dos idiomas, véase Jens Brüch, *Der Einfluss der romanischen Sprachen auf das Vulgärlatein*, Heidelberg, 1913, pág. 63.

Pero al verter el verículo del ciervo «encendido en sed», parece que se hubiera interpuesto en la mente de Boscán la visión de otro correr patético —el de la cierva herida de la *Eneida* (IV, 67 y sigs.):

> Est mollis flamma medullas
> interea, et tacitum vivit sub pectore vulnus.
> Uritur infelix Dido totaque vagatur
> urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta,
> quam procul incautam nemora inter Cretia fixit
> pastor agens telis liquitque volatile ferrum
> nescius; illa fuga silvas saltusque peragrat
> Dictaeos: haeret lateri letalis harundo [11].

El símil de Virgilio traduce en términos de intuición poética un lugar común de la ética epicúrea: el del hombre que no ha alcanzado la sabiduría y que en continuo cambio de lugar y de ocupación pretende huir en vano de las desordenadas pasiones que lleva en su propia alma [12]. El coro sentencioso del *Agamenón* de Ennio (vs. 234 y sigs.) es la primera mención clásica de tal error moral, y su más hondo análisis se encuentra en los versos de Lucrecio (III, vs. 1.050 y sigs.), que inspiraron va-

11. Blanda llama devora entretanto sus medulas, y bajo su pecho vive la secreta llaga. Arde la infeliz Dido y toda enloquecida por toda la ciudad, cual la incauta cierva herida que el pastor cretense disparó desde lejos, acosándola con sus dardos por los bosques de Creta, y sin saberlo le dejó hincado el hierro volador: ella prosigue en su fuga las selvas y los cretenses claros, pero en su costado llevaba clavado el dardo letal.

12. Semejante al sagaz desenvolvimiento de Dido parecería el de Aristo, pues indica su diversidad esencial la comparación que lo refiere, la del ciervo (*Eneida*, VII, 378 y sigs.), tomada antes de Tibulo, I, 3, y asociada a la nueva alusión más trayectoria. Aristo, que enloquecido por Jano recorre los bosques del Lacio secundando los planes de la diosa que la atormenta, sugiere, en contraste con Dido, el sentimiento frenético del tiempo que gira por nuestra cabezas, arriba *halvra*. También es distinta la intuición de los pasajes que completan un estilo frenético el cuadro del símil, alojando finamente el motivo central: en el libro IV, el cazador indiferente que no sabe siquiera a Dido la ha a parar la flecha; en el libro VII, los niños pastores que los heridos del tiempo, a semejanza de las amazonas (XII, 791 y sigs.) que desde una colina lejana miran pidiéndoles cómo se debaten bajo sus manos los hombres empeñados en altos hechos de honor.

rias veces a Horacio (*Odas*, II, 16, vs. 18 y sigs.; III, 1, vs. 35 y sigs.; *Sátiras*, II, 7, vs. 112-115; *Epístolas*, I, 14, vs. 12 y sigs. Cf. también *Epístolas*, I, 12, vs. 27-30), a Séneca (*Epístolas*, II, 1; LIX, 1; *Sobre la tranquilidad del alma*, II, 13) y a San Agustín (*Confesiones*, IV, 7, y VI, 2) y cuya suma ha recordado Bartolomé Leonardo de Argensola en el soneto «Carlos, ni pretensión ni gloria funda»:

> vive dentro de ti, porque te advierto
> que jamás hallarás al que deseas
> si le buscares fuera de ti mismo [12].

Y con el mismo tema en clave devota —Dios, centro del alma— concluye Lope un soneto de los *Triunfos divinos*:

> Pero dime, Señor, si hallar descanso
> no puede el alma fuera de su centro
> y estoy fuera de ti ¿cómo descanso?

Compárese el título de una obra perdida de san Juan de la Cruz: *Explicación de las palabras* Búscate en mí, *dichas a la que se*

12. Compárese la dama alegórica del ciervo y las ninfas en el libro *V* de la *Diana enamorada* de Gaspar Gil Polo:

> Vino el ciervo, las ninfas le tomaron en medio, y demanda continuamente sin perder el año de las instrumentas, con gran concierto tomaron a tirarle, y él con el mesmo orden después de salidas las flechas de los arcos, a una y otra parte moviéndose, con tan diestros e graciosos saltos se apartaba. Pero después que bien esto passaron en este juego, el ciervo dio a huir por aquellos corredores. Las ninfas, quedo tras él, y siguiéndole hasta salir con él de la huerta, movieron un regocijado alarido...

La ninfa Felinda explica «lo que debajo de aquella invención se contiene»:

> El ciervo es el humano corazón... Ofrécense a los humanos inclinaciones, que le tiran mortales saetas; pero con la diversión apartándose a diversas partes, y acomodándose en humanos ejercicios, ha de procurar de defenderse de tan dañosos tiros. Y siendo dellos en muy perseguido, ha de huir a más andar, y podrá dessa manera salvarse: aunque las humanas inclinaciones, que tales flechas le tiraban, están tras él y nunca dejarán de acompañarle, hasta salir de la huerta desta vida.

entiende, por Dios a Santa Teresa de Jesús. Así, pues, este concepto, que la mística ha hecho tan familiar, tiene continuidad con la tradición clásica a través de san Agustín.

El símil en que cristaliza el «hoc se quisque modo fugit et ... effugere haut potis est» del moralista epicúreo se ajusta a la zozobra de Dido porque, desde el coro célebre del *Hipólito* de Eurípides (525 y sigs.), la herida de la flecha evoca el dardo «más alto que el del fuego y el de los astros, que arroja de sus manos Eros, hijo de Zeus». La sola mención de la cierva agrega un sobretono erótico, como el que vibra en la oda a Cloe (Horacio, I, 23) y que ya existía quizá en los versos de Anacreonte sobre «el cervatillo asustado, de dulces ojos», que le sirvieron de modelo. Independientemente, la gracia esquiva del animal ha sugerido esa asociación en textos tan alejados como los *Proverbios* (V, 19) y el *Cantar de los cantares* (II, 7, 9, 17; VIII, 14), la novela cortesana de Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* (la galante *coutume du blanc cerf*), el soneto de Petrarca «Una candida cerva sopra l'erba», y varios lugares de Lope como, por ejemplo, la escena IV de *La selva sin amor*:

> ¿No ves aquella cierva
> llamar al ganado, y él pacer la yerba
> ocioso y descuidado?

o en la «Égloga panegírica»:

> Y he visto cierva yo dar en la flecha
> (justo castigo) por huir del ganado.

Por su enlace con este pasaje de Virgilio, alta cumbre sentimental de la poesía antigua, la simbólica cierva herida penetra en la imagen bíblica para subrayar su urgente ansia y su tormento, y juntas constituyen, desde Boscán, un símil que la lírica española aplica ya a la pasión profana ya a la sagrada. Aun las raras veces que los poetas se vuelven de hinchado a un solo modelo, como Malón de Chaide, precisamente en la traducción del salmo «Quemadmodum desiderat cervus» (*La conversión de*

la Magdalena, parte III, 16), se deslizan también finas reminiscencias del otro[14]:

> Como la cierva en medio del estío
> de los crudos lebreles perseguida,
> que lleva atravesada
> la flecha enherbolada,
> desea de la fuente el licor frío
> por dar algún refresco a la herida,
> y ardiendo con la fuerza del veneno,
> no para en verde prado o valle ameno[15];
> así mi alma eterna te desea,
> eterno Dios!.

El deseo bíblico de las aguas vivas es para Malón de Chaide consecuencia de la herida virgiliana, que realza (como la visión

14. Dos ejemplos en que el tópico bíblico no se ha contaminado con el de la *Eneida* pertenecen a traducciones: la ya citada paráfrasis de Luis de León, siempre más cercano al original que su discípulo, y los versos del *Aminta* de Bernardo (acto II):

> Fuera pensaba y pienso,
> más que a la fuente el ciervo palomino.

(El Tasso, más cerca de la Biblia, dice: «che l'assetato cervo a la fontana»).
También es independiente de la *Eneida* el romance de Góngora «A un día, señor Tajo»:

> mando mil sevadas cirses
> pasan nuestro vados fríos,
> cuando beben valientes aguas
> mil ciervos de Jerusalén.

El juego de palabras, que subraya el tono jocoso de toda la composición, hallaba que el tópico era trillado en la literatura devota: hállase, en efecto, en las mediocres composiciones de Luis de Ribera y en el *Cancionero* de López de Ubeda.

15. Estos últimos versos de Malón de Chaide (con la curiosa perversión literaria que apuntó en la Égloga II de Garcilaso, y según la cual el ciervo redobla su presteza bajo el aguijón de la herida. Habla también mucho la sensitiva Casilda:

> Si dentro tierra no he perdido el tino,
> por aquel el corzo sino que he traído,
> después que fue herido, arde el viento:
> ¿Qué recio movimiento en la aguda
> lleva, de mi herida lastimada?

caballeresca de la jauría lanzada tras el venado) la prisa angustiosa de la huida. La comparación dobla así su valor mítico:

> En el siniestro lado asomada
> la flecha enhierbolada ya mostrando,
> las plumas blanqueando sobre fuera.

Pero al terminar el soliloquio observa razonablemente:

> que yo me maravillo ya y me espanto
> cómo con tal herida huyó tanto.

Las imitaciones de Garcilaso se disparan de la realidad con frecuencia:

> Mas nada te aconsuene (o dulce vida)
> mala, leve e presurosa,
> da que no sabe cautelosa,
> ciega de ajena sesta voy herida.
>
> (Garcilaso, Canción XI)

> Saltando el ciervo
> que herido venía.
>
> (Góngora, «Frescos cristalinos»)

> tras un cervillo herido
> que de bien flechado venía,
> porque en la fuga sin alas
> las que en la muerte son flechas.
>
> (Góngora, «Las aguas de Carrión»)

> La vida es ciervo herido
> que las flechas le dan alas.
>
> (Góngora, «¡Oh cuán bien que acusa /Alcinda»)

> No el pérvio despeñeo
> el estrepo, que no pisan alas listas;
> no el más corpe una herida cierva,
> el más sordo la vista desvanece.
>
> (Góngora, Soledad I, 1.041-1.044)

> y del bosque salió por otra vía
> una ligera cierva que llevaba
> las alas de su arpón con que volaba.
>
> (Valbuena, *El Bernardo*, X)

> *Medico*, o fuese fuerza o fuese acaso,
> salió contra un ligero ciervo herido.
>
> (*Ibid.*, XIV)

sólo reposa en Dios el alma herida de su amor. «No me buscarías si no me hubieras encontrado»[16].

De igual manera, contado es el imitador de Virgilio que no haya acentuado el tormento de la cierva fugitiva con el ansia de la fuente: Gutierre de Cetina, por ejemplo, que reduce el símil de la *Eneida* a su núcleo conceptual:

> sino que ya, como herida cierva,
> doquier que voy, conmigo va mi muerte.
>
> («¿En cuál región, en cuál parte del suelo...»)

y Quevedo (que, como veremos más adelante, también cuenta con la versión contaminada)[17]:

> Exento del amor pisé la hierba
> que retrata el color de mis martirios;
> vestí mis sienes de morados lirios;
> mas ya como la cierva,
> que por la herida sangre y vida pierde,
> busco el remedio por el campo verde[17].

También el «eclipse» Solís y Rivadeneyra repite la fórmula:

> Ansia, que tan violento
> corre el acero hacia la frente,
> que ve la Diosa en su frente
> más veloz que ella en el viento.

16. La idea de Maldón de Chaide, corroborada por la interferencia de dos símbolos (fuente y fuego) para un mismo objeto (Dios), se halla en el epigrama que compuso Lope a la imagen de la santa de Ávila:

> Herida vale del serafín, Teresa,
> corred al agua, cierva blanca y pacífica;
> la fuente de vida que os apacienta
> también es fuego y de almas es cima.

17. Si por «remedio» entendió correctamente Quevedo, como Lope de Vega en la égloga «Amarilis», la milagrosa hierba dictamo con la cual, según Plinio (XXV, 8), se desprende el ciervo las saetas, apenas pueden incluirse estos versos en la tradición del símil virgiliano.

Garcilaso incorporó a su Égloga II como elemento de narración, no como símil, la cierva herida de la *Eneida*; con todo, la asociación de los términos «ciervo herido» y «fuentes» (v. 744 de la misma égloga), aun cuando no estrictamente enlazados, subraya la dificultad que representa para el poeta evadirse del tema tradicional. Lo mismo en *La selva sin amor* de Lope, en que la queja de la cierva sugiere la herida:

> Las fuentes dilatarse en plata viva
> y quejarse la cierva fugitiva.

Y en una octava gongorina de la égloga «Amarilis»:

> Como el herido ciervo con la flecha
> se oculta por los ásperos jarales,
> que en cualquiera lugar mueve sospecha
> dando a las selvas ramos de corales,
> a quien ni el verde dictamo aprovecha,
> ni echar en flores ni beber cristales —
> seré yo triste en tantos accidentes
> Tántalo de las selvas y las fuentes».

Hasta en la cierva de repostería, con que la maga Arlesa obsequia al paladín morisco Ferragut, persiste la fuente de la Biblia convertida por travesura barroca en lago de almíbar:

> Llegó una hermosa dama que traía
> en fina porcelana real conserva
> que, aunque de azúcar hecha, parecía
> con cuernos de oro alborotada cierva,
> que en almíbar nadando pretendía
> de la flecha huir la mortal yerba
> que en el cuerpo llevaba incrustada,
> yendo así la verdad más disfrazada.
>
> (Valbuena, *El Bernardo*, X)

La comparación cruzada del ciervo, no menos que la del ruiseñor de las *Geórgicas*, confirma a Boscán en su modesta glo-

cia de precursor; los versos «escritos de la *Historia de Leandro y Hero* brindan también en este caso un motivo que a lo largo del Siglo de Oro pasa de mano en mano, ya dilatado en el molde estrófico de la «canción» italiana, ya reducido a medio hendecasílabo; en el plano real de la narración o trasladado al de la imagen para reflejar objetos tan varios como la sed, el ansia mística, el impulso animal y todas las sutilezas del amor petrarquesco.

Así, la «Égloga venatoria» de Herrera repite el feliz enlace de temas de Boscán, realzándolo con su fina adhesión a Garcilaso:

> o alcanzar por el ancho a largo suelo,
> junto al agua, herido y sin aliento,
> el ciervo que atrás deja el presto viento.

Resuena en el último verso el eco de la Égloga II («el corzo ... que ha traído, / después que fue herido, atrás el viento») y, como en ella, el cuadro del ciervo tampoco es símil; es término de encarecimiento («Esto preciara más que ...») con que Herrera cierra el repetido esquema de la invitación del pastor: «Hic gelidi fontes, hic mollis prata, Lycori, / hic nemus ...».

En el mismo año (1582) en que Herrera publicaba sus poesías, aparecía la novela pastoril de Luis Gálvez de Montalvo, en cuyo relato está entretejido un incidente que por la común imitación de Garcilaso parece la versión en prosa de los tres versos de la «Égloga venatoria»:

> Volvió los ojos al monte y por la falda del vido venir un ligero ciervo herido de dos saetas en el lado izquierdo, sangrientas las blancas plumas [«en el siniestro lado soterrada / la flecha enherbolada va mostrando, / las plumas blanqueando solas fuera»] y tan veloz en su carrera que sólo el viento se le podía comparar ... Después que gran rato anduvieron por la espesura, a un lado oyeron bramar el ciervo, y acercándose a él, le hallaron cerca de una fuente, que al pie de un pino salía, asiendo de la hierba, sobre el agua.
>
> (*El pastor de Filida*, V)

Notable predilección por el tema (particularmente con predominio del elemento virgiliano[1]) demuestra Francisco de la Torre, que en su breve obra lo repite siete veces con gran variedad de extensión y forma, y con exclusiva referencia erótica; así lo subraya el epíteto de naturaleza que acompaña al nombre del animal en la pintura de los quehaceres de la Edad de Oro (libro II, Oda III):

> Ya por el monte solitario daban
> al ciervo enamorado
> muerte...

La estructura del símil en el soneto 31 del mismo libro se destaca por su fidelidad al marco bíblico, en el que se inserta una alusión a la imagen de la *Eneida*, atenda por el encadenamiento de relativos, del *cuyo*, en particular, guzne único de la pobrísima sintaxis del poeta:

> Filis, no busca desangrada cierva
> con más ardor el agua, cuyo pura
> vena mitiga el fuego, que la dura
> flecha del cazador llevó en la yerba,
> como mi alma a ti.

En contraste, la Oda VI (libro I) presenta una simple traducción de los versos de Virgilio (con omisión de «quam procul ... nescius»):

> Tal anda como aquella
> cierva desamparada
> a quien montero duro
> clavó de parte a parte:
> Ella salta ligera
> huyendo el valle, donde
> le vino el mal, y lleva
> en el costado el dardo.

Muy virgiliano es también el desarrollo de la Oda IV (libro I), donde a la transformación poco feliz de la huida instintiva en un

cálculo de defensa se agrega en el último verso un acertado efecto gráfico:

¿Viste, Filis, herida
cierva de la saeta que, temiendo
nuevo daño, la vida
cara pierde, vertiendo
la roja sangre que «filata» huyendo?

En la Égloga V el motivo se presenta como puente entre el relato de Garcilaso (que recogen Herrera y Montalvo) y la canción «Doliente cierva»:

Movió las hojas de una fértil planta
ciervo sediento por allí venido;
la bella ninfa presta se levanta
dejando plectro y prado floreciido.
Y aunque la mansa fiera se adelanta
por el bullicio de la selva oído,
una flecha ligera la detiene
y otra que traspasando el aire viene.

El blanco lado traspasado, brama,
la fresca y verde yerba colorando
con la herbolada sangre que derrama
el ya doliente y bello pecho blando,
cuya ganchosa y empinada rama
entre otras verdes ramas enredando,
ya de la rigurosa flecha muerto,
cayó en el suelo desangrado y yerto.

Filis, la cazadora, ordena a su enamorado que corte la cabeza del ciervo para colgarla como despojo (idéntico incidente en Montalvo), y no bien acaba el pastor de obedecerla y de hablarla,

cuando tras otra bella cierva entraba
cansada Filis, de su fin gozosa;
la cierva ligerísima bramaba,
en el pecho la flecha ponzoñosa,
cuando con otra fiera detenida
cayendo, rinde la perdida vida.

Volveremos a encontrar en la «Doliente cierva» la alusión clara, pero mantenida en segundo plano, al tema bíblico (la sed, anterior a la irrupción del motivo virgiliano); el desdoblamiento de la figura central en una pareja apunta al desarrollo del motivo en el sentido del «martirio de amor» de la «Doliente cierva»; semejante es también la adjetivación («El blanco lado traspasado, hirmos», «el ya doliente y bello pecho blando» = «Doliente cierva, que el herido lado», «el regalado y blando / pecho pasado del veloz montero»; «cayó en el suelo desangrado y yerto» = «tu desangrado y dulce compañero»).

La pieza de antología de Francisco de la Torre no nació, pues, de un azar momentáneo de inspiración; representa el término en la elaboración de un motivo que con su frecuencia caracteriza toda la obra. Por su erotismo elegíaco, por su rechazo explícito de la mitología —«fábula un tiempo, caso agora», insiste en el «envío» de la canción— que recuerda la actitud de las *Geórgicas*, la «Doliente cierva» parecería inscribirse exclusivamente en la tradición virgiliana. Pero la mención del tema bíblico, aunque breve, se repite con una simetría que indica su valor dentro de la composición. Se la oye primero claramente al enunciar el tema de la canción:

> Doliente cierva, que el herido lado
> de ponzoñosa y cruda yerba lleno,
> busca el agua de la fuente pura.

Reaparece luego en la tercera estancia en tonos bajos, porque la cierva, afligida por el fin de su compañero, no busca en la fuente descanso «de crudas llagas y memorias fieras», sino el reposo definitivo de la muerte:

> Tú, con el fatigado aliento pobre
> a rendir el espíritu doliente
> en la corriente deste valle amado [18].

18. La misma interpretación simbólica, reforzada por el paralelismo «vida-muerte», presenta Fonseca de Soto, Fabula IV:

Por última vez resuena el motivo en los versos que evocan en vaga oraciones truncas el vivir de los ciervos enamorados, antes de que la flecha del cazador pusiera «término desdichado a su suerte». Aquel vivir es la jornada bucólica cabal; cuando, reunidos, los ciervos vagan por el prado solitario «cogiendo tiernas flores» como Elisa y Nemoroso (no faltan coincidencias verbales entre estos versos de la canción y «Ves aquí un prado lleno de verdura, / ves aquí una espesura»), «cuando las horas tristes» de apartamiento lloran su pena de ausencia junto al río de Garcilaso, en la actitud bucólica convencional que cuadraba a don Bela (*La Dorotea*, II, 5):

> cuando las horas tristes,
> ausentes y queridos,
> con mil mustios bramidos
> ensordecisteis la ribera umbrosa
> del claro Tajo ...

Y sin embargo, aun dentro del amanerado paisaje de *Égloga*, el cuadro todo y la palabra tradicional «bramidos» insinúa la

---

> ¡Ay triste! ¿Qué aprovecha
> ¡me a buscar, si acaso en el olvido
> de tu crueldad, do anse posado quiero,
> cual el ciervo herido
> de la herbolada flecha
> que va a buscar la fuente donde muere?

Barahona de Soto es buen testimonio de cómo pueden coexistir independientemente en el mismo espíritu el mundo de la observación y el de la fábula, pues tal son *Diálogos de montería* tal que cuadros animalísticos de caza realistas (tiene que acercarse al ciervo en su cuadrilla en *Las lágrimas de Angélica*, X; ambos «ciervos en el mismo prado», segunda parte) le quitaron el gusto por el ciervo mitificado de la tradición de Boscán.

Las aguas que busca el ciervo cuentan ahora con dos posibilidades metafóricas opuestas, refrigerio y muerte. Félix de Arriaza lo conserva en su *Fábula de Acteón*:

> En una fértil y sagrada fuente
> quiso con sed aquel desventurado (Acteón después de la metamorfosis)
> sumergirse a matar más sosegadamente
> o saciarse a la ardiente del Sol.

perduración de la anécdota lírica del salmo —el ciervo encendido en deseo ante las aguas vivas—. La «Doliente cierva» repite, pues, con técnica nueva el motivo de Iloscán. Su peculiaridad estriba en presentar la muerte de los dos ciervos como «triunfo glorioso», o sea, en su intento de convertir la res de montería en una criatura literaria de significado semejante al de la tórtola [18]. Así como la tórtola casta de Eliano se transforma en la Edad Media en ejemplo de inconsolable viudez, y como la Filomela clásica muere cantando, hecha paradigma de amor divino, de igual modo el ciervo, que en toda la Antigüedad ha sido comparación de amores, recibe una nueva «naturaleza». San Juan de la Cruz la declara en frases que traducen los giros fijos de un ejemplario:

19. Es evidente que va marcado la efigie del ciervo como tal enamorado paralelamente a la consejo popularizado de la «Ninfa»:

> Como ciervas solas y cuerdas
> solas y acompañadas ardientes,

dice en la canción. En la estrofa «Viuda sin ventura vive, perdida compañía sempiterna, como hemos visto, a la «tórtola viudada»:

> Llora Filomena,
> cierva herida Roma.

La «perdida» con el ciervo se «asocia» también en la estrofa «El pastor solo triste que el término «amoroso», peculiar de la otra «tórtola» y «inolvidable» para el «cuidado» de la tórtola:

> Tórtola viudada,
> que el amoroso fiero
> le quitó la gloria
> de su compañero.

Compárese en la Canción II:

> el regalado y blando
> perdió pasado del valor amoroso.

Y también:

> las ardientes de un amoroso crudo.

> Y es de saber que la propiedad del ciervo es subirse a los lugares altos, ... y si oye quejar a la consorte y siente que está herida, luego se va con ella y la regala y acaricia[20].

Francisco de la Torre tomó tal ficción como hilo de la «Doliente ciervas» sin más cambio que el impuesto por la imitación de la *Eneida*: el elegir la cierva herida como figura en movimiento. Su canción, difusa y narrativa, se orienta mediante este tema hacia la lírica pura del *Cántico espiritual*, donde el simbolismo animal, infinitamente denso, empalma la transmisión de cultura continua de la Antigüedad a la Edad Media con la transmisión renovada de la Antigüedad al Renacimiento.

En el *Cántico* la presencia de la compleja imagen del ciervo herido que ansía las aguas no se justifica únicamente por su rito bíblico. La admisión del elemento virgiliano es muestra de una manera esencial de la poesía devota española que sólo en raros momentos —en los versos de San Juan, ante todo— deja subsistir el sutil equilibrio en que se apoya la belleza: el «volver a lo divino», piedra de escándalo de la crítica extranjera, no tiene asomos de blasfemia ni de sátira; proviene, al contra-

20. Declaración del verso «que el ciervo vulnerado» del *Cántico espiritual*. Comprende, por ejemplo, las fórmulas iniciales del bestiario latino editado por A. Tobler en *ZRPh*, XII, 1888, págs. 57 y sigs.: «Cervus habet duas naturas et duas facies: et «Trahit enim serpentes ...». b) «Et alius naturam habet cervus, quando bibit cum aliis ... Cervus hanc naturam habet, quia quando facit filios ...». La fábula del fidelísimo amor del ciervo, contada como cosa sucedida, está puesta en boca del personaje en quien era moneda en aquella época la novela gráfica *Cuentos de amor*, compuesta entre 1300 y 1312. La alegórica sátira de Cassotto (Égloga IV, 3) parece recoger la ficción de los ciervos enamorados —pero antes de que el «cazador» pongo a prueba la pureza del animal— orientada al «amor petrarquista». Revelación de la poesía provenzal y sus de la *fedeltà*, de la herida de amor, tan mortal como la de la muerte:

> O cervo, que escondido e pelvoado,
> temendo o cobiçoso caçador,
> está na selva, morto, bisque os prado
> e ali donde vive, vive amor
> de temor e de amor atormentado
> cem mil vezes amor vive e morre:
> temor a quem para ferido vinha,
> amor a quem já ferido o tinha.

tió, como la parodia medieval, de la convivencia más ortodoxa con el pensamiento religioso, y en su marco tanto cabe la chocarrería de Bonilla y Lesmes como la ternura con que Lope y Valdivielso bordan, por ejemplo, sobre la solicitud de Dios por el alma pecadora, el tema de la ronda del galán. San Juan de la Cruz en toda su obra poética gusta de velar la intimidad religiosa con las formas y motivos de la literatura profana [21];

21. Las Canciones del alma que se queja de que no puede amar a Dios tanto como desea vuelven a le dirigir (A la Flor de Gardenia):

> Si de mí baja estima
> las flechas del amor tan fuertes fueren
> que abrasadoras la muerte,
> y menos no le estimen
> que las aguas del mar también anegaron.

Como es sabido, la forma estrófica de la *Noche oscura* y el *Cántico espiritual* es la de la Canción V de Garcilaso, anotada por Luis de León, maestro del santo —«buen hijo/discípulo»—, desde pocos años, de fray Jerónimo de San José—, a la expresión del pensamiento filosófico y religioso. El motivo de la «cristalina fuente» parecía, según Pfandl (*Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1933, pág. 108), de la novela italiana del *Caballero Plata*; el del «ciervo» de la «cuada cierva» bajo o «al del alma» es un tema de Petrarca (sonetos 196, 197, 198). Sacado en la Canción IV de Garcilaso, desarrollado en dos sonetos castellanos de Cetina («A la margen del Tajo un claro día», «El cuerpo reluciente y cristalino») y otros poetas napolitanos, y repetido con predilección por Herrera —para no nombrar sino los más famosos de entre los herederos contemporáneos de Garcilaso—. Los nombres mitológicos (Siroes, Filomena), las alusiones a la fábula del ruiseñor y a la de la rémola no son pormenores marginales de la trama poética del monasterio desempeñan un contenido especial, que se perfila materialmente en su extensión y en los pasajes mismos [illegible] en que se encuentran. Recuerdos evidentes de la Égloga I de Garcilaso se hallan en la *Llama de amor viva* («rompe la tela» = «¡oh vida dulcísima!» + «este velo / rompe del cuerpo y sanaría «¡Ó se rompiese / [illegible] esta vida de la vida fuerte» de la Égloga II; «¡oh manso blando, oh toque delicado!» = «¡Oh miserable hado, / ¡Ó esta delicada!» + «¡Ó está la blanca mano delicada!»). Otras reminiscencias en el *Cántico espiritual* («¡Oh prado de verduras / de flores esmaltado!» = «Ves aquí un prado lleno de verduras») y Égloga II («prados verdes, oliva el prado florido / y pintada en mil colores su verdura; «buscando mis amores / Iré por esos montes y riberas» = «buscaremos otras flores, / buscaremos otras riberas y otras riras; «no mana el agua pura: / entremos más adentro en la espesura» = «Ves aquí una espesura, / ves aquí un agua clara» + «en esta agua que corre clara y pura, / al centro de la dulce Filomena» al acabar el poema = «La blanca Filomena» al acabar el canto de Salicio)

con ojos renacentistas ha recorrido el *Cantar de los cantares* para recrearlo en una versión que nos es más cercana que el original porque nos emparienta con ella el fondo grecorromano de la cultura moderna. La belleza del *Cántico espiritual* es accesible a nuestra admiración como el sentido de una lengua romance lo es a nuestro entendimiento; la del *Cantar* de Salomón es un habla remota en que no sólo las palabras sino también el pensamiento exigen traducción.

Así, pues, el *Cántico espiritual* no sólo admite en el motivo del ciervo la imagen de la *Eneida* sino que le da también predominio sobre la del salmo. Pero además, y en eso difiere de Boscán y de la generalidad de los poetas italianizantes, recoge la elaboración medieval del tema. En la Edad Media la literatura devota, aficionada a recrear espiritualmente la naturaleza en sus bestiarios moralizados, ve en la «criatura simple» que al ser acosada por los perros se entrega por sí misma al cazador [22], y cuyo enemigo específico es la serpiente [23], la figuración de Jesús [24]. San Juan de la Cruz acoge tales acepciones simbólicas

La Declaración del verso «los valles solitarios nemorosos» sigue muy de cerca los primeros versos de Nemorosa, y toma uno de sus giros: «Los valles ... de Adonis llenos Ilenos = verde prado de fresca sombra llenos».

22. Así Plinio, *Historia natural*, VIII, 32: «Elegente et casum ultro venatori ad hominem ... Canonis animal simplex». También ofrece Plinio y la corroboran Eliano, *Naturaleza de los animales*, XII, 46, que para cazarle los cazadores se valen de la música, que lo atrae irresistiblemente. Esos dos «principios» están patéticamente entrelazados en los Cantares de amor de Cetina:

> Aquel amor con que tiene
> la triste cierva engañada
> retumbando,
> donde el ballestero viene
> su muerte muy concertada
> en llegando ...

23. Plinio, *Ibid.*: «Et ile est cum serpente pugna. Venenum contra, antiquum spiritu extraheat reintegrat» [lo mismo en XXVIII, 9]. Eliano, *Ibid.*, II, 9, y VIII, 6. La fábula aparece en *L'image du monde* de Gautier o Gualtero de Metz, hermanado a mediados del siglo XIII, y en *Le livre du trésor* de Brunetto Latino, que tuvo difusión muy en la Edad Media.

24. El sentido alegórico está claramente indicado en el *Bestiario* de Philippe de Thaon, de principios del siglo XII. En el *Elucidario* editado por A. Traver

no sólo porque son bien tradicional de las letras sagradas sino por propio temperamento: frecuentísima en su expresión es la referencia al mundo animal, donde menudean, junto a hechos de fina observación, fábulas como la del ave fénix, la víbora, la rémora, el pájaro solitario, la paloma, la tórtola y el ruiseñor [26].

---

el ciervo no representa a Jesús sino al cristiano: «Cervus mordeat filios serpentis: venenum autem serpentinum bulit in ventre eius. Tunc volit cervus ille cum magno desiderio ad fontem aquae [recuérdense las palabras del salmo: «Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum»] et bibit multum et de vincit venenum. Sic nos quando erger balneatis mitum est ita aliquid aliud vitium debemus currere ad fontem vivum. Hic est cervus qui per mare magnum saeculi fundit in nobis spiritum sanctum et efugit homicidia, nihil et iram qui praeterea omnia mala vicia quae in corpore sunt et nos pecant cotidie faciunt. La moraleja tiende a la identificación fuente = bautismo, que, enlazada con el mito del ciervo herido, reaparece en una letrilla de Gregorio Silvestre, poeta de origen portugués, seguir de Castillejo en la primera parte de su carrera y de Garcilaso en la última:

El ciervo viene herido
de la yerba del amor;
cura tiene el pastor.

Allí es el manso venido,
la mansera libertada,
con saeta calcibolada,
de corazón humillado,
tan lindo tiro a tirado,
que hizo siervo al Señor.
Cura tiene el pastor ...

De mortal culpa llagado,
de nuestra salud ardiente,
vino matar en la fuente
la sed de nuestro pecado:
Tiro bienaventurado,
que a Dios enclavó de amor.
Cura tiene el pastor.

[26] Recuerde sobre el salmo «Super flumina Babylonis»:

Yo me metía en su fuego
sabiendo que me abrasaba,
considerando el sabroso
que en el fuego se asaba.

Al ave fénix muy traída y muy llevada por gentes devotas y predicadores, como

Dentro de la poesía profana de la Edad Media el ciervo interviene, como hemos visto, con un halo erótico particularmente intenso en la lírica gallegoportuguesa y en las formas castellanas que continúan la tradición nacional frente a las de importación

---

la indica el romance burlesco de Quevedo, se refiere también la Declaración del verso «Hablándome heridos» del *Cántico espiritual*:

> Se está el alma abrasando en fuego y llama de amor, tanto que parece consumirse en aquella llama y la hace salir fuera de sí y renovar toda y pasar a nueva manera de ser, así como el ave Fenix que se quema y renace de nuevo.

En los *Avisos y contemplaciones espirituales* (150 y 208) leemos dos fábulas que aparecen juntas en el prólogo de *La Celestina*:

> Como los hijuelos de la víbora, cuando van creciendo en el vientre, comen a la madre y la matan ...
>
> El apetito y salmiento del alma tiene la propiedad que dicen tiene la víbora con la nave: que con ser un pez muy pequeño, si quiere o pugna a la nave, la tiene tan queda que no la deja caminar.

En la misma obra, 249:

> Las condiciones del pájaro solitario son cinco. La primera que se va a lo más alto. La segunda que no sufre compañía aunque sea de su semejante. La tercera que pone el pico al cielo. La cuarta que no tiene color determinado. La quinta que canta suavísimo.

Cántico espiritual:

> La blanca paloma
> al arca con el ramo se ha tornado,
> y ya la tortolica
> al socio deseado
> en las riberas verdes ha hallado ...
>
> El aspirar del aire,
> el canto de la dulce Filomena ...

Y en la Declaración:

> Porque así como el canto de la Filomena, que es la ruiseñor, se oye en la primavera, pasados ya los fríos y las lluvias del invierno, y hace deleite al oído y al espíritu recreación ...

italiana[26]. La maestría con que San Juan maneja el estribillo y la repetición paralela en canciones como «Que bien sé yo la fuente que mana y corre» o «Un pastorcico solo está penado» (y aun en poesías sabias, como en las primeras liras de la *Noche oscura*) revela una compenetración con la vena popular y una estilización de sus motivos sólo comparable a la de Gil Vicente y Lope de Vega: el ciervo del *Cántico espiritual* no permanece

26. A las canciones ya citadas de Pero Meogo se puede añadir con pertinencia del mismo juglar (núm. 797 del *Cancioneiro de la Vaticana*) en un «cantar de amigo», forma lírica galleguoportuguesa con la que guarda evidente analogía —observa Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Barcelona, 1957, t. I, pág. 380— el delicado artificio de la más bella de las poesías no renacentistas de San Juan, «Que bien sé yo la fuente que mana y corre»:

Digadeu, filha, mha filha velida,
porque tardastes na fornana fria?
—Os amores ey!
Digadeu, filha, mha filha louçana,
porque tardastes na fria fontana?
—Os amores ey!
Tardei, mha madre, na fontana fria,
cervos do monte a agua veheiam;
os amores ey!
Tardei, mha madre, na fria fontana,
cervos do monte veheiam a agua;
os amores ey!
Mentis, mha filha, mentis por mesgo,
nunca vi cervo que veheu'o rio;
—Os amores ey,
Mentis, mha filha, mentis por amado,
nunca vi cervo que veheu'o alto;
—Os amores ey!

Contemporánea de San Juan de la Cruz es la linda letrilla de amores (núm. 346 de *Poesía española*, de Dámaso Alonso, Madrid, 1950) que tiene como estribillo:

¡Ay Dios, quién Rincon me dado
en aquel remedio santo!

Compárese la copla del amor:

Tras un amoroso lance
y no de esperanza falto,
subí tan alto, tan alto,
que le di a la caza alcance

ajeno a las asociaciones de la antigua lírica castiza. Tales son, artificialmente disociadas, las fibras del símbolo vivo del *Cántico espiritual*: sed de Dios en el salmo y pena de amor en la *Eneida*, anudadas desde el Renacimiento para encabezar una tradición; del pasado medieval, alegoría de ejemplario; y de la canción popular, circunstancia lírica, mágico y casual «no sé qué», más valioso que toda hermosura ostentada.

Conforme a la misma responsión musical que repetía tres veces el motivo de la fuente en la Canción II de Francisco de la Torre, el tema del ciervo inicia cada uno de los tres momentos del *Cántico* de san Juan:

> ¿Adónde te escondiste,
> Amado, y me dejaste con gemido?
> Como ciervo huiste
> habiéndome herido...

La Declaración alega el *Cantar* (II, 9: «Semejante es mi amado a la cabra y al hijo de los ciervos»), y no lo interpreta en el sentido de 'celeridad', obvio en éste y otros lugares (II, 17; VIII, 14), sino en el de 'la presteza del esconderse y mostrarse' que lo entronca con el ciervo esquivo de la oda de Horacio, I, 23[27]. El comentario al verso «habiéndome herido» subraya con sus tres notas —huida, flecha, llama— su proximidad a la

27. Con la comparación del ciervo y la fuente, usada para expresar deseo, Barahona de Soto subraya la espiritualidad de esta huida:

> ... si el herido
> ciervo a la demanda
> corre como de cielo
> con alas más fervientes y ganosas,
> que ella volvió la espalda ...

Sin duda, la oda de Horacio, tan imitada en España (por Góngora, por ejemplo, en la redondilla «Cercillas temerosas», *Musgo*) en la silva «En la espesura de un alcaro ameno» (Fernández Fuenzalida *fr.* Argensola por la paráfrasis del salmo «Quam dilecta»), ha sentido el «leal arfo cortesía» el choque entre los dos pensamientos se refleja más a lo vivo en el contraste «fervientes» adecuado a la imagen del salmo y la *Eneida*, y «ganosas», más dominante de los versos a Cloe.

A [illegible] debe atribuirse la [illegible] del «leal» en la oda hora-

Eneida («mollis flamma, sagitta, fuga»), con la diferencia de que, identificado Dios a la vez con el heridor y con el ciervo fugitivo, el alma enamorada sólo queda como sustrato metafísico del consumir de la llama y del traspasar de la flecha.

En el instante de mayor tensión dramática del *Cántico*, la primera vez que responde la voz del Esposo, es donde más ahonda San Juan el sentido de la comparación en toda su diversidad de orígenes y resonancias. Por su posición inicial en el encuentro, por la proporción dentro del breve parlamento del Amado, se echa de ver en forma material que el ciervo herido que busca las aguas no es para el santo poeta una decoración caprichosa, sino un símbolo que guarda relación viva con el pensamiento y la arquitectura íntima del poema:

> Vuélvete, paloma,
> que el ciervo vulnerado
> por el otero asoma
> al aire de tu vuelo, y fresco toma.

---

cisa del mismo Aegemola «Quien vive con prudencia, que espera como ejemplo viendo la desastrada expedición del rey don Sebastián:

> Y al que salió contento
> de la ciudad de Ulises con su gente,
> lo vieron ya venido
> por la batalla en un fiero ardiente,
> y sin a pie, sin sentido,
> correr al agua como ciervo herido.

Con ser el último hendecasílabo idéntico al de Boscán («como el herido ciervo corre al agua»), su potencia poética es máxima, pues expresa uno de los términos del esquema total («alguien acude a algo como el ciervo herido a la fuente»), se convierte en «el que corrió al agua como el ciervo corre al agua». El carácter bestiario de la imagen no se explica dentro de la tradición de Boscán, en cambio, el contexto enriquecido de sutiles reminiscencias de Horacio, el tono dinámico, el cuadro de dicha, demuestran que Aegemola tuvo presente para su estancia el ciervo de la *Profecía de Nereo*:

> Quem tu, cervus uti vallis in altera
> visum parce lupus, sublimis fugiens,
> sublimi fugies mollis inhelitus.

La línea de la fuga destinada, cuando a los dos versos, la línea-tensa de [illegible] del ciervo herido y la Fuente.

El comentario deslinda los dos motivos —el renacentista, de raíz bíblica y virgiliana, y el medieval que inspiró la «Doliente ciervas»— cuyo cruce forma la trama maestra de la estrofa:

> Compárase el Esposo al ciervo porque aquí por el ciervo entiende a sí mismo. Y es de saber que la propiedad del ciervo es subirse a los lugares altos, y cuando está herido vase con gran priesa a buscar refrigerio a las aguas frías, y si oye quejar a la consorte y siente que está herida, luego se va con ella y la regala y acaricia. Y así hace ahora el Esposo, porque viendo a la Esposa herida de su amor, él también al gemido de ella viene herido del amor della ... Esta caridad, pues, y amor del alma hace venir al Esposo corriendo a beber desta fuente de amor de su Esposa, como las aguas frescas hacen venir al ciervo sediento y llegado a tomar refrigerio.

La vinculación con la Biblia, escondida en el verso, está explícitamente reiterada en la Declaración: sus términos son idénticos; lo que se ha invertido es su relación mutua. Porque aquí el alma (como la Esposa en el *Cantar de los cantares*, IV, 12 y 15) es la fuente de aguas vivas y Dios el ciervo herido: la lógica interior de la composición exigía alejarse del repertorio acostumbrado del motivo (la fuente, como símbolo de Dios)[28]. Y al

28. Independientemente del ciervo, aparece la identificación normal como epífenomeno del canto del Alma antes del Encuentro:

¡Oh cristalina fuente!

y por segunda vez cuando, junto ya al Esposo, anuncia los primeros gozos de la unión:

Gozémonos, Amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte y al collado,
do mana el agua pura;
entremos más adentro en la espesura.

La fuente, símbolo inmemorial de la vida eterna, parece haber sido una de las imágenes favoritas del santo, según lo prueban estos versos para un lírica renacentista, y el cantar «Que bien sé yo la fuente que mana y corre, aunque es de noche» lírica sutiles. Probablemente a sus primeros ensayos en la tradición de Garcilaso

simbolizar el Esposo con el ciervo, San Juan no pudo atenerse únicamente al símil de Boscán, como los otros poetas, pues, para no empequeñecer al Esposo en ese sometimiento suyo al alma, funde el motivo central con otros de distinto origen: la imagen del ciervo que «regala y acaricia» la consorte herida (de suerte que el ansia por la fuente se tiñe de ternura superior), y la del ciervo cuya propiedad «es subirse a los lugares altos».

«Que el ciervo vulnerado / por el otero asoma»: el texto paralelo en prosa enumera el símil renacentista, la fábula medieval, la identificación alegórica; los versos, compuestos años antes en la prisión de Toledo, evocan el vago misterio del motivo en la lírica gallegoportuguesa, desasido de todo maderaje conceptual. El ciervo, aparición de lo sobrenatural —recuérdese la leyenda de san Hubertu—, acentúa su carácter divino perfilándose en el monte, tangencia de cielo y tierra donde se

---

pertenecen las líneas tituladas «Arda el alma estar con Cristo», prólogo del libro del cardenal Pedro Dendario, que comienza con el mismo símil («Ad perennia vivere fontes meos sitivit anda»):

> Del agua de la vida
> el alma vive sed insaciable,
> desea la salida
> del cuerpo miserable,
> para beber deste agua perdurable.

San Juan de la Cruz copia la imagen al final de la parte I:

> Contemplan con gran gusto
> la grandeza de Dios que nuevo asombro
> bebiendo están del pozo
> que tanto deseaban,
> por cuya agua tan grande sed pasaban.

Y en la parte III:

> Dichosa y venturosa
> el alma que a su Dios tiene presente;
> oh mil veces dichosa,
> para beber de una fuente
> que no se ha de agotar eternamente.

cumplen todas las epifanías. En la visión de la silueta animal recortada en las altas peñas pudo influir un recuerdo de Virgilio [29], al que se opone, no obstante, con dos notas específicas: frente a la grey de las *Georgicas*, la soledad «que no sufre compañía aunque sea de su naturaleza», condición esencial en que insisten los *Avisos y sentencias espirituales* y representada en el *Cántico* con el motivo de la tórtola que vacía el alma para el Encuentro. Frente al estatismo de la manada, detenida cara a la ríngo fecundia, inestabilidad vital que San Juan mismo señala cuando declara el sentido del asomar del ciervo como un comenzar a mostrarse, como

el asomar, que mata en un instante,

de la «Octava rima» de Boscán, vuelto a lo divino para designar, más que la revelación cabal, la promesa incumplida de una presencia que cruza por el éxtasis del místico y del poeta.

En el *Cántico* el tema del Esposo se reviste de la forma simbólica animal (así en el comienzo y en las tres respuestas) con una insistencia que emana de la necesidad de contraponer al alma, esencia humana, la no-humanidad del Esposo. El motivo del ciervo reaparece luego por última vez en el momento en que el Esposo anuncia la unión dirigiéndose

A las aves ligeras,
leones, ciervos, gamos saltadores;

y conjurándolos a no turbar el sueño de la Esposa:

Por las amenas liras
y cantos de Sirenas os conjuro...

29 *Georgicas*, libro III, 240 y sigs.:

Illas ducit amor trans Caspia, trans[que] tonantem
Aeoniam; superant pontum et flumina natant:
continuoque avidis ubi subdita flamma medullis
(vera magis quis vero calor pectus mellibus) illae
non sensus tetigere Zephyrum; stant rupibus edo
exspectantque leves auras...

En el *Cantar de los cantares* (II, 7 = III, 5) el Esposo conjura a las doncellas «por los gamos y los ciervos del campo»; volvemos a hallarnos, pues, en este pasaje, uno de los que más se arriman a la inspiración del original, con un cambio de contenido a favor de la alusión marcadamente profana semejante al corter de imágenes señalado en la Declaración de «Adónde te escondiste...», cambio que una vez más confirma el empleo deliberado de la ornamentación pagana en la expresión poética de San Juan de la Cruz.

Comentario elocuente del arraigo de la comparación del ciervo herido y las aguas en el siglo XVII * es el haberse convertido el feliz enlace de dos momentos líricos en definición esencial del ciervo, como se desprende del soneto de Quevedo que enumera los hábitos de los animales:

> Como al reclamo acude el pajarillo,
> el tordo al fruto del temprano almendro,
> al animal difunto el negro cuervo,
> las infundoras cabras al tomillo:
> como a la voz del simple corderillo,
> hambriento el lobo en su porfiar protervo,
> al agua, herido de la flecha el ciervo...

Cosa análoga presenta la canción del gigante enamorado (Lope, *La Arcadia*, I) en que, por mediación de Ovidio, los once cervatillos y cuatro osezuos que en el Idilio XI de Teócrito ofrecía Polifemo a Galatea, se han multiplicado en una clasificación que abarca toda la historia natural; por ejemplo:

> El cabritillo manchado,
> el oso con la colmena,
> el gamo en la lirana herido,
> los osezuos con las aves;
> las ciervas dentro del agua
> cuando la pastoría llevan...

Entre las muchas versiones del tema del ciervo que se en-

cuentran en los versos de Lope, la égloga «Elisio» presenta una de las más originales dentro de su brevedad:

> La cierva enamorada
> vendrá a bañarse en este arroyo manso.

En la utopía bucólica [38] que el pastor crea para realzar su aflicción resuena en planísimo el motivo conocido, sorteando cuidadosamente toda tensión trágica: por eso, en lugar de la cierva herida hallamos solamente el reverso conceptual («enamorada»); no acude tampoco la cierva por urgencia de sed, sino para recrearse en el baño; y, por último, las aguas vivas son «arroyo manso» del estático paisaje pastoral.

La imagen que penetró en la lírica española del Siglo de Oro en los versos de uno de sus iniciadores reaparece en el declinar literario, durante el reinado del último Austria, en las pulidas *Liras que expresan sentimientos de ausente*, donde el virtuosismo de sor Juana Inés de la Cruz se colora en las últimas estancias con la emoción del tema de la espera y la búsqueda, tan amado de la poesía devota:

> Si ves el ciervo herido
> que baja por el monte acelerado,
> buscando, dolorido,
> alivio al mal en un arroyo helado,
> y sediento al cristal se precipita,
> no en el alivio, en el dolor me imita [1].

Tal como sor Juana la desarrolla, la imagen continúa claramente la contaminación de Boscán, enriqueciéndola (como lo había hecho Gálvez de Montalvo) con el motivo popular de la bajada del monte que, al acentuar la celeridad del ciervo, redobla su ansia por la fuente.

38. Tan perfecta utopía que en ella figura un niño la felicidad del niño a que tradicionalmente está vinculado y con dolor:

> Y sobre los frondosos bulliciosos
> con ancho ala y soberbio cuello,
> pisando el tiempo vello,
> asistirá la cierva casada.

II

EL ESQUEMA «FLÉRIDA, PARA MÍ DULCE Y SABROSA / MÁS QUE LA FRUTA DEL CERCADO AJENO ...»

La arquitectura de las primeras octavas que cantan alternativamente Tirreno y Alcino en la Égloga III de Garcilaso se remonta, como es sabido, a las comparaciones encontradas del *Cíclope* de Teócrito:

> ¡Oh blanca Galatea! ¿Por qué rechazas al que te ama? Más blanca eres que leche cuajada, más delicada que un cordero, más esquiva que una becerra, más acida que uva en agraz.

Virgilio distribuye el contraste entre las dos voces del canto ameibeo (Égloga VII, 37 y sigs.):

> —Nerine Galatea, thymo mihi dulcior Hybla,
> candidior cyenis, hedera formosior alba...
> —Immo ego Sardoniis videar tibi amarior herbis,
> horridior rusco, projecta vilior alga ...[31]

La disposición simétrica de las dos series de comparaciones en el diálogo bucólico fue muy bien acogida en el Renacimiento, pues coincidía con formas familiares de la lírica medieval, aficionada a oponer tesis y a enumerar símiles. Lo encontramos así en la *Arcadia* (Égloga II) de Sannazaro, que tanta influencia ejerció en la poesía pastoril española:

> —Fillida mia, più che i ligustri bianca,
> più vermiglia che'l prato a mezzo aprile...
> —Tirrena mia, il cui colore aggiugnia
> le matutine rose e il puro latte...

31. —Nereide Galatea, más dulce para mí que el tomillo hibleo, / más nevada que los cisnes, más hermosa que la hiedra blanca ... / —Así, al contrario, me parezco yo más amargo que las hierbas de Cerdeña, / más áspero que el acebo, más ruin que las algas arrojadas ...

Sannazaro simplificó la simetría del original («Tú, mejor que...», «Yo, peor que...»), reducida en sus versos a dos series de comparaciones elativas, y su sencillo esquema («Tú, mejor que...», «Tú, mejor que...») es el que adoptan casi sinónimos, como iremos viendo, los poetas bucólicos de los siglos XVI y XVII en España; apenas difieren en exaltar en las dos series a un mismo sujeto (así Montemayor y Gil Polo) o a dos distintos (Camoens, Barahona de Soto, Francisco de la Torre, Valbuena). En cambio, la referida égloga de Garcilaso, que en el comienzo de la responsión de los pastores presenta como único punto de contacto seguro con Sannazaro el momento primaveral del prado [84], es justamente la que se mantiene fiel a la estructura de Virgilio:

> —Flérida, para mí dulce y sabrosa
> más que la fruta del cercado ajeno [85],
> más blanca que la leche, y más hermosa
> que el prado, por abril de flores lleno...

M. También procede de Sannazaro (*Arcadia*, prosa XI) el nombre Tirreno («yo soy Crisaldo, hijuelo de Tirreno»), cuya forma homérica aparece en uno de los versos citados de la Égloga II. El nombre del otro pastor en el *Adi* ley de los fracios Alcinoo (*Odisea*, VI-XIII), que Ariosto halda poner en boca por haberle dado a la maga Alcina, poseedora también de bellezas sobrenaturales y cuerpo maravilloso (*Orlando furioso*, VII. (A. de Barbieno, *Guerra Mexicana*, siglo XVI, ya conoce la maga Alcina.) Flérida, otro de los libros de caballerías el *Primaleón* cuenta con nombre (que habría de poner en alcina Gil Vicente en la *Tragicomedia Don Duardos*), y en figura importante en el *Palmerín de Inglaterra*, segunda parte del *Primaleón*. Phyllis se llama una de las pastoras celebradas en las Églogas III y VII de Virgilio. En italiano y en español el nombre ha dado dos formas: al acusativo, dicho caso en que está declinado en la Égloga III, corresponde Filida; al nominativo, repetido en la VII, Filis. Sannazaro, Gálvez de Montalvo y Cervantes, entre otros, los emplean como nombres distintos: en la *Arcadia* del poeta napolitano, Filida aparece en la Égloga II, y Fili, la amada ausente, en la Égloga XII; la heroína de la novela pastoril de Gálvez de Montalvo se llama *Filida*, y Filis una de las pastoras protagonistas. Cervantes presenta las dos formas en la enumeración de nombres bucólicos del *Quijote* (I, 23).

> «Pensaba el que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Filidas...»

Para los nombres de tres de las cuatro ninfas del Tajo, así como para las citadas que siguen a su mención, Garcilaso recomendó el vocabulario del episodio de

—Hermosa Filis, siempre yo te sea
amargo al gusto más que la retama,
y de ti despojado yo me vea,
cual queda el tronco de su verde rama—.

En *El pastor de Filida*, novela al estilo de la *Diana* de Montemayor, Luis Gálvez de Montalvo presenta una nueva variante de esta arquitectura en dos églogas intercaladas en el relato (partes III y VI), que celebran en la primera parte las perfecciones de una de las pastoras y entrecoen en la respuesta el desvío de la otra:

—¡Oh más hermosa a mis ojos
que el florido mes de abril;
más agradable y gentil
que la rosa en los abrojos;
más lozana
que parra fértil temprana;
más clara y resplandeciente
que al parecer del Oriente
la mañana!
—¡Oh más contraria a mi vida
que el pedrisco a las espigas;
más que las viejas ortigas
intratable y desabrida;
más pujante

Tetis en la *Ilíada*, XVIII, 55 y sigs., con el nombre del epíteto de Aquiles en las *Geórgicas*, IV, 331 y sigs.; *ad* Filódoce pertenece a las *Geórgicas*. Dírnome a la *Ilíada*. Cítense (que etimológicamente debería ser escrito, como los anteriores) figura en ambas poemas. Nise, la nueva ninfa, deriva sin duda de Niso, la pastora infiel de la primera parte de la Égloga VIII de Virgilio, que Garcilaso imitó en el canto de Salicio; en el cambio de la vocal final ha influido probablemente el nombre de una nereida común a la *Ilíada* y a las *Geórgicas*, Neseo en Isis, Nise en pronunciación inicial del gitano, usual en el Renacimiento. Por último, Elisa, el otro nombre de Dido, antiguo desde la Égloga I y el de Isabel, con cuya etimología coincide en parte, y Nemoroso parece creación de Garcilaso. Los nombres de los personajes de la égloga reflejan, pues, en su variedad la compleja trama cultural en que se mueve el pensamiento del poeta.

que herida penetrante;
más soberbia que el pavón;
más dura de corazón
que el diamante! ...

Montalvo combina, pues, el esquema de Sannazaro («Tú, mejor que...», «Tú, mejor que...») con la disposición que presentan los dos versos citados de Teócrito o su paráfrasis en las *Metamorfosis*, XIII, 789 y sigs. (esquema «Tú, mejor que...; tú, peor que...»).

La evolución de esta estructura muestra algo de lo que podrá ser una Historia de la literatura por dentro como evolución del arte mismo, como sucesión encadenada de problemas artísticos planteados, replanteados y resueltos, o medio resueltos o abandonados o desatendidos. Es para aligerar el movimiento dramático de la égloga por lo que Cervantes y sobre todo Lope renuncian intencionalmente a la forma doble, y parte el esquema, que resulta así reducido al uso anafórico de las comparaciones, dispuestas ya en serie negativa (Cervantes, *La Galatea*, III), ya en serie positiva, como en la égloga piscatoria de Lope titulada «Felicio»:

Tu hermosa Galatea, cuanto ingrata,
más blanca que la nieve que congela
el austro, que por julio el sol desata,
y más rubia que el oro en la rogela ...

Desechada la estructura amebea y perdido a veces todo color eglógico, las comparaciones, pese a su diversidad de contenido, siempre permiten reconocer el esquema antiguo sobre el cual se cobijan. Así la graciosa retahíla con final literario del *Auto de Filodemo* (2.045-2.050) de Camoens:

Dionisa, mais mimosa e mais guardada de seu pay que bicho de seda, moça sem fel como pombinha, que nos annos não tinha feito inda o enxoxim; mais formosa que huma manhã de San Joaõ; mais mansa que o rio Tejo; mais branda

que hum soneto de Garcilasso, mais delicada que hum pucarinho[8] de Nasal[63].

O las octavas de Quevedo en la paráfrasis del *Cantar de los cantares*, que comienzan repitiendo el ritmo de «Flérida, para mí dulce y sabrosa»:

> Eumenia, para mí dulce y preciosa
> más que mujer de cuantas hoy se arrean...
>
> Más linda, más ligera y más lozana
> eres a los mis ojos, mi querida,
> que la yegua de Egipto muy galana
> que en el mi carro suele andar uncida;
> tus mejillas, Eumenia, muy de gala,
> entre sus joyas tienen mi alma asida:
> dos tórtolas te tengo muy labradas
> de oro, en blanco plata rematadas.

Las comparaciones de la Biblia se han ordenado sobre un diseño caro a la bucólica grecolatina; hasta la promesa del *Cantar*, «Zarcillos de oro te haremos con clavos de plata», vertida en los dos últimos versos conforme al comentario de Luis de León, supiere de invento, por el equívoco de la expresión, el tema clásico de los pájaros como presente del pastor enamorado.

55. De este pasaje parece derivar a su vez la alusión de similar de la comedia *El premio del bien hablar* (I, 20) de Lope de Vega:

> Es [Leonarda] un harpa templada en los cielos,
> es sentencia en favor por el Consejo,
> consonancia en cristal de vino añejo,
> sólo de doblón en oro o plata doble,
> corta respuesta de persona noble,
> ruido de arroyuelo sollozando Filos,
> sonoro de don Luis, Séneca nuevo...

Un humorístico cumplido a Góngora recomplaza el alemanoso instrumento de adivinación que había tributado Cervantes a Garcilaso. Sobreva el origen epígrafo de la serie la primera composición que parece parafrasear la expresión «harpadas lenguas», contenida en descripciones de paisajes chalizados.

El esquema simétrico de Virgilio perdura, pues, con notable vitalidad en el Siglo de Oro español. Hasta parecería cabalmente que la tenacidad del marco incita con la sugestión de su posible contenido la fantasía de los artistas que lo acogen. Por eso los poetas no mantuvieron ninguno de los símiles del original y los reemplazaron con las más diversas imágenes. Encontramos, por ejemplo, términos de comparación tan espontáneos e inmemoriales como las flores (rosas, lirios, azucenas), las fuentes, la primavera, el sol, la luna, el diamante [84]; o

84. Por ejemplo, Garcilaso en la Égloga VI (*Albanio, Albereto*):

> Miraba otra Dianeme, a primavera
> que en delgadas aguas pinta e vende,
> e vendióse Dianeme con aquel gesto,
> que en otra flor fue ver o aun pienso,
> as aves, as bestias, y verde hierba,
> e toda a hermosura amena agrade,
> más he pena os otros ojos tan hermosos
> como a sua, que abate o lirio e rosa.

Jorge de Montemayor en la *Diana* (Égloga «Silvano y Sirenos», del libro VI):

> Diana era, más resplandeciente
> que esmeralda y diamante a la oidumbre.

Gil Polo en la larga égloga, imitación de la segunda de Sannazaro, que comienza con los «Tercos endecasílabos» (*Diana enamorada*, III):

> — Pastora, a quien el alto cielo ha dado
> belldad más que a las otras colmadas...
>
> — Pastora soberana, que mirando
> los campos y floridas sementeras,
> la nieve en la blancura aventajando
> y en la belldad las frescas amenas...

A las ninfas ya citadas de Montalvo podemos agregar:

> ... más graciosa y plazentera
> que la fuente fulligiosa,
> más serena
> que la luna clara y llena,
> más blanca y más colorada

alusiones a fábulas bien conocidas, como el canto de las sirenas, la arteria de la grulla, la mansedumbre de la paloma [35]. Buen número de comparaciones deriva del interminable y pintoresco solo en que metamorfoseó Ovidio, con característica desmesura, los dos hexámetros citados de Teócrito [36]; así las

---

que clavellina esmaltada
de escarcha.
. . . . . .
Más alegre sobre grave
que sol tras la tempestad ...

(*El pastor de Filida*, III)

Filida linaza, más que el sol hermosa ...

(*Ibid.*, V)

Tiernas ovejas, más blancas que azucenas,
más coloradas que purpúreas rosas ...

(*Ibid.*, VI)

Francisco de la Torre en la *Égloga* VIII de *La bucólica del Tajo*:

Lidida mía, más que el sol hermosa,
más blanca y colorada
que el blanco lirio y la purpúrea rosa ...

Bernardo de Valbuena en el *Siglo de oro en las selvas de Erifile*, Égloga IV:

Fresca es la fuente, tiene el florido asiento,
de rosas y violetas cocotado;
y más es la pastora que yo canto.

35. Uno de los términos de comparación de Cimosca en la octava parábola a la citada en la nota anterior es:

-o canto das Sirenas, que adormecían,

Menéndez termina así la estrofa «Más alegre sobre grave»:

más vigilante y atento
que la grulla, y más sincera
que paloma.

36. En la linda versión de Cristóbal de Castillejo («Canto de Polifemo»), modelo en metro y estilo de la égloga «¡Oh más hermosa a mis ojos...!» de Menéndez, no se percibe la monotonía de los vocativos comparativos en -ior del original latino, acumulados en diecinueve hexámetros. A continuación van los

Alguien de Ovidio que han sido llevados al mueco virgiliano por diferentes poetas españoles:

rebbus hibernis, aestivis gratior umbra;

más dulce que las sombras del estío
para mí, y más que soles del invierno.
(Barahona de Soto, Égloga II, «Jornaron se ganado
[en la ribera»)

dicite amantes quierra, fallaces undis ...
hic semihalitus gaudet, violentus aurae,
laudate pavone superbior ...
superior pelibus, leve procelentior aere,
rapidior sagittis ...
nunc mentum cerno clandi lacrimibus aere,
verum aliter sentit, velocrique fugatur aura ...

Más sorda a mi lamento,
más implacable y fiera
que a la voz del cansado marinero
el rigurroso viento
que el mar vuelve y altera
y amenaza a la vida el fin postrero.
mármol, diamante, acero,
alpestre y dura roca,
robusta antigua encina,
roble que nunca inclina
la altiva rama al cierzo que la toca:
todo es blanco y suave,
comparado al rigor que en mí anida cabe.
(Cervantes, *La Galatea*, III)

más soberbia que el pavón ...
Más fuerte que encrestada
montaña, al mar contrapuesta;
más fiera que en la floresta
la leona más herida ...
más sorda que el mar turbado
con tormenta.
. . . . . .
y de mayor suavidad
que el viento fresco y suave ...
Más fugaz que la corriente
entre la arenada hiedra;
y más veloz que la cierva
que los cazadores siente ...
más áspera que la tierra
no labrada.
(Meléndez, *El pastor de Filida*, III)

Esta última égloga se caracteriza por el uso utilitario de varias comparaciones, entre las originales leemos:

> ¡Oh más contraria a mi vida
> que el pedirme a las espinas!

Entre las imitadas de Ovidio:

> Más dulce y apetecida
> que la cosecha primera.
>
> mejillas pomas.
>
> más áspera que la tierra
> no labrada.
>
> *asperior silvestri.*

Probablemente deriva también de Ovidio (*mutua falcior ova*) la comparación de la séptima égloga:

> más lozana
> que para fértil cosechera.

Marcelo (¿llevado por la «ave en agua» de Teócrito?) dio al primer adjetivo la acepción de 'apresurado', 'pesado' que, por disonar en la serie elogiosa en que se encuentra, llevó al cambio de la imagen, intensificando el carácter utilitario que ya tenía en Ovidio.

El canto de Polifemo forma el punto de partida de otra herencia literaria —la serie de símiles con que los poetas españoles que tratan ese episodio de las *Metamorfosis* inician las endechas del Cíclope. Así el poema caballeresco de Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica*, distribuye entre el gigante Orco (trasunto de Ariosto), Medoro y Angélica, los papeles de Polifemo, Acis y Galatea, e intercala (Canto III) una versión del canto de Polifemo bastante ceñida al original. En la *Fábula de Acis y Galatea*, Luis Carrillo y Sotomayor toma de su modelo latino casi todas las comparaciones, pero no su estructura (evita la sucesión de «más... que...»), y las dispone artificiosamente en cuatro octavas reales que alternan el terza de la hermosura con el de la fiereza. Sólo una octava ocupa en el poema de Góngora la alineación de comparativos, reducida a tres términos, como en Virgilio y Garcilaso. De ellos, el primero no es de filiación clásica —sólo en España al nivel en Sor Alberiche—; el segundo inserta en el esquema del Cíclope el símil de la Égloga VII, *candidior cycni*, que Ovidio había empleado en distinto sentido, pensando en la suavidad del plumaje, y el tercero ha reemplazado el humorismo del original, *laudem parvae capreae*, por una sorpresa transfiguración estelar muy del gusto de Góngora:

> ¡Oh bella Galatea, más clara
> que los claveles que tocó la aurora;

de Sannazaro, que corresponden exactamente a las primeras de Ovidio:

> Candidior folio nivei, Galatea, ligustri,
> floridior pratis[37]

A su vez, el *prato a mezzo aprile*, que precisa el vago término *pratis* con una circunstancia concreta rica en asociaciones clásicas (Horacio, IV, 11), pasa a Garcilaso, Montemayor, Gil Polo y, en cierto modo, a la égloga «Siralvo y Alfeo» de *El pastor de Filida*, donde la doble imagen de lugar y tiempo se condensa

---

> blanca más que las plumas de aquel ave
> que dulce canta y en las aguas nace;
> tanto en tiempo al prado que, ave
> su manto azul de cuanto ojos cría
> cuanto el celestial cielo estrellas!

Lope, de temperamento muy sevillano, prefiere (*La Circe*, II, 18-23), como su modelo, gran riqueza de inspiración unida a una característica amenidad de forma; los motivos de las *Metamorfosis* aparecen vertidos a la manera gongorina:

> ¡Oh más hermosa y dulce Galatea
> que entre los miembros de la escuela helada
> cándida leche pura de Amaltea,
> que en el cielo formó verde nevada!
>
> Y cayo de cristal tus blancas manos,

o fundidos con otros temas clásicos:

> ¿Qué hermosilla tierna tus frescas
> retoca en verde prado y hace amores
> a la orilla, sabiendo mas Dylana,
> que apenas podrá Indibir las flores?

Pedro Soto de Rojas, amigo y secuaz de Góngora, parafrasea la Égloga VII y las *Metamorfosis*, incluyendo en su égloga «Manzolo y Fernandina» una nueva variación del canto de Polifemo[*].

37. Galatea, más blanca que el pétalo de la nevada albeña, más florida que los prados.

en la del mes primaveral[28]. No faltan creaciones individuales más o menos felices, como la petrarquesca estrofa de contrastes de la égloga de Montalvo que comienza: «Lácida mía, en cuya hermosura» (parte VI) y los primores de Camoens:

> As cochinhas da praya que presentão
> a vòz das nuvens, quando nace o dia...
> o navegar por ondas que se asentão
> co'o brando bafo com que o sol se enfria...

Dentro de ese reducido terreno asistimos también al nacimiento y fortuna de un símil creado, para la lírica italianizante, en la *Diana* de Montemayor (libro VI):

> y más resplandeciente
> que el sol que de Oriente
> por la mañana asoma a su majada...

pero que con traje castizo había aparecido ya en dos serranillas (I y X) del marqués de Santillana:

> Vi serrana sin argayo
> andar al pie del otero,

28. Montemayor, *Diana* VI:

> Pastora mía, más blanca y colorada
> que blancas rosas por abril cogidas...

(28) Pero en la citada égloga de la *Diana enamorada*, III:

> Pastora, a quien el alto cielo ha dado
> belleza más que a las rosas colorada;
> más lozda que en abril el verde prado,
> do están las florecillas matizadas...

Montalvo comienza con esto otro el citado soneto:

> ¡Oh, más hermosa a mis ojos
> que el florido mes de abril!...!

más clara que sale en mayo
el alva sin su lucero.

La vi guardando ganado
tal como el albor del día.

Volvemos a hallar el símil del amanecer, repetido casi con las mismas palabras de Montemayor, en su imitador Montalvo (parte III):

más clara y resplandeciente
que al parecer del Oriente
la mañana,

incluido en *La bucólica del Tajo* (VIII) de Francisco de la Torre:

Filida más, más resplandeciente
que al salir del Oriente la mañana
como guía del sol esclarecida;
más serena y humana
que el resplandor del cielo transparente
al cabo de la noche oscurecida,

y llevado a perfección en el verso de San Juan de la Cruz:

la noche sosegada
en par de los levantes del aurora.

La presencia del símil en el *Cántico espiritual* no es inesperada. El estilo de los místicos presenta, como es sabido, huellas evidentes de las maneras de decir de la *Diana*: Montolíu ha señalado [39], por ejemplo, la frase que sirvió de modelo al estribillo «el pecho del amor muy lastimado» de la composición de San Juan de la Cruz vaciada precisamente en el molde del idilio pastoril. En segundo lugar, la serie de imágenes yux-

39. En su *Literatura catalana*, Barcelona, 1933, págs. 348 y sigs. La frase aludida es «de corazón muy de veras lastimado».

tapuestas sin trabazón sintáctica (a la que pertenece «la noche sosegada» [40]) no sólo se apoya en las enumeraciones del *Cantar de los cantares*, sino también en el esquema bien conocido de los lectores de «las Dianas, Boscanes y Garcilasos». Las octavas de Quevedo «Eumenia, para mí dulce y graciosa», conjunción de los datos del *Cantar* y de la estructura de Virgilio, son pues como la materia primaria del tema cuya forma pura se encuentra en las liras de san Juan, que han sustituido las comparaciones originales por el inventario esencial del paisaje bucólico, y que sugieren con la sucesión exquisita de las imágenes el marco tradicional omitido.

Al pasar revista a los diversos motivos que presenta en el Siglo de Oro el esquema estudiado, hemos rastreado en parte el contenido de su primera versión española. A la *Arcadia* de Sannazaro se remonta, como hemos visto, la mención de abril, que Garcilaso une a las flores del prado de Ovidio, y también pertenece, aunque quizá no directamente [41], la sustitución de los cisnes de la égloga latina como término de comparación de

40.

Mi Amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las insulas extrañas,
los ríos sonorosos,
el silbo de los aires amorosos.

La noche sosegada
en par de los levantes de la aurora,
la música callada,
la soledad sonora,
la cena que recrea y enamora.

41. La forma de verso blanco que la *Italia* y su posición inicial en el verso hacen presente que fi para *Lira* del poeta napolitano inspiró a Garcilaso el primero de los dísticos citados del *Ciclope* de Teócrito, «una blanca una que brilla cuajada». Precisamente encontramos en la misma Égloga III un recuerdo directo de otro bucólico griego: los versos que dirigía a Menalcas en la «lloro de las octavas que tratan de la muerte de Adonis», más que descriptiva de la *Eneida*, IV, 684-685, a través del *Orlando furioso*, XXIV, 82, como indicaron el Duque y Tamayo de Vargas, parecen simple traslado del poema de Dido sobre el mismo argumento mitológico, vv. 44 y sigs. Por lo demás, Garcilaso pudo tener presente un giro semejante que el Romancero recoge hasta siete veces, y en circunstancias idénticas, en el *Romance de Triste de Leonis y la reina Iseo*".

la blancura, por la leche. ¿Cuál es, empero, el origen del símil que abre el canto amebeo quebrando la línea risueña de la égloga con la preocupación del pecado? El Brocense lo indicó en sus notas: «Adagio es latino: *Aquae furtivae dulciores*». Se refería al versículo de los *Proverbios*, IX, 17, con que la mujer «loca y alborotadora» llama a los simples, y que la Vulgata traduce: «Aquae furtivae dulciores sunt et panis absconditus suavior»[8]. Garcilaso ha reemplazado las aguas y el pan por la fruta, símbolo de la Tentación y de la Caída. La hondura de este verso no se agota en la amalgama feliz de dos recuerdos literarios; sólo la vida del poeta puede explicar la alusión al fruto prohibido. Una de las obras de Garcilaso que más enérgicamente reflejan el desasosiego de su alma es la Elegía II (contemporánea o poco anterior a la Égloga III), donde el poeta envidia a Boscán «su hermosa llama» y echa de menos la muerte que no le ha «sobrevenido»:

> porque me consumiese quebrantando
> mi amado y dulce fruto en mano ajena.
>
> (*Tebaida*, V, 299-300)

A la luz de la biografía de Garcilaso sabemos que el segundo verso, tan afín al de Flérida, expone su caso sentimental, y concebimos cómo en la Elegía II el morir «diverso entre contrarios», tortura última para el estoico del Renacimiento que aspira a la vida guiada por la unidad de la razón, le presenta a la vez la seducción de las aguas bebidas a hurto y el choque primario entre brío vital y sanción ética evocado en la alusión al Génesis. «La fruta del cercado ajeno», dulzura y sabor máximos, no pertenece a los modelos grecolatinos ni a las lecturas italianas, sino al fondo remoto de su alma, de donde la sabiduría bíblica sólo afloró en un momento de lucha interior, para prolongar inmensamente la elegante fábrica pagana en la dimensión de lo padecido y lo personal. La referencia al fruto prohibido convierte el primer símil en propiedad tan inalienable de Garcilaso que, pese a la influencia ejercida por

sus octavas en la égloga española, las imitaciones no incluyen el verso rico de Tirreno, que es citado textualmente (Lope, *La Gatomaquia*, II), erigido en adagio (Góngora, letrilla «Cada uno estornuda / como Dios le ayuda», y modernamente el *Diccionario de refranes* de José María Sbarbi, Madrid, 1922, s.v. «fruta»), pero nunca recreado en nueva unidad poética[45].

Como ejemplo de tradicionalidad literaria hemos seguido el desarrollo del motivo del ruiseñor despojado de sus crías, formulado en las *Geórgicas*, y que no parece haber sido cultivado en la Edad Media, a pesar del valimiento de esa ave en su poesía y su leyenda; el Renacimiento lo toma directamente del modelo antiguo. Hemos estudiado a continuación el símil del ciervo herido y la fuente, que Boscán crea contaminando una imagen de los Salmos con una larga comparación de la *Eneida*, y que en manos de sus herederos se asocia ya con la leyenda medieval del ciervo enamorado, ya con el «ciervo balidino», elemento lírico de la poesía popular. Por último, hemos visto cómo un esquema virgiliano, la oposición de series de

45. Los siguientes versos de la tercera versión [illegible] Gómez y Alfonso (*El pastor de Filida*, III) podrían aducirse como excepción:

> Mas dolor y aprietos
> que la mencioné primero.

Pero lo más probable es que Montalvo haya empleado «aprietos» en el mismo sentido que lo hizo Valbuena en un lugar semejante (*Siglo de oro en las selvas de Erifile*, Égloga IV):

> Más bella es mi Tirena a más finezas
> que las blancas ovejas de Tiberio
> y de árbol fértil la primera manzana.

En este caso, ya sea el azar responsable, ya existan capaciones del nobilísimo poeta de las *Metamorfosis*, el asunto no ofrece punto de contacto con los versos de Filida ni con el Génesis. La «manzana» primera es la «fruta temprana» de Garcilaso (Sonetillo III) que resultaría bien tradicido. La égloga de Montalvo en que se halla el, repetimos, imitación del «Canto de Polifemo» de Castillejo, y esta poesía se la complacido en recordar en sus pasajes de más fino lirismo los motivos y expresiones de los poetas del siglo que le precedió.

comparaciones en el canto amebeo (*Bucólicas*, VII), arraiga en la égloga española por obra de Garcilaso y a favor, sin duda, de su semejanza con las antiguas «recuestas», y cómo diversifica su contenido con el aporte de otros motivos literarios de distinto origen. Tradición reanudada en el caso del ruiseñor; en el del ciervo, compleja creación renacentista que acoge en sus más perfectas realizaciones las variantes del desarrollo popular del mismo motivo; y esquema clásico implantado sobre formas medievales semejantes y renovado con toda la diversidad de temas poéticos del Siglo de Oro: los tres ejemplos estudiados ponen de relieve el valor de la transmisión de temas literarios, que es testimonio de unidad cultural y piedra de toque que revela, dentro de la continuidad de transmisión de los temas, el fraude retórico o el oro fino de la inspiración de cada artista.

AGREGADOS INÉDITOS DE LA AUTORA

* Sobre los regalos de pajarillos véase Lucas Fernández, *Farsas y églogas al modo y estilo pastoril y castellano*, Madrid, 1867, pág. 69.

* Cf., del mismo poeta, *El Vasauro*, X, 77: «Escucho a los ruiseñores, que se tolado / del dulzor su ya chillante nidos».

* Cf. Alexandri Neckam *De naturis rerum*, I, 31 (*De philomena*: «vida contemplativa») y 39 (*De turture*, con el agregado de la moralización).

* También Oña, *El Vasauro*, VII, 19: «Vuelve a gozar la cópula encerrada / que nunca reiterar sus bodas quiso, / y Filomena, oyéndose a deseo, / o canta o llora el crimen de Tereo».

Juan Meléndez Valdés, Oda XIII («Al mediodía»), en *Poetas*, ed. Pedro Salinas, La Lectura, CC. LXIV, Madrid, 1925, pág. 270 (tema de la «amorosa Filomena»). Para un testimonio del siglo XIX véase Gustavo Adolfo Bécquer, *Elvira* (fragmento), pág. 478: «La dulce filomena entre las flores».

* La imagen del venado (del ciervo blanco, de la cierva blanca, de la cierva herida) aparece con notable frecuencia en las poesías de Gabriela Mistral. Testigos los pasajes siguientes, entresacados del volumen *Tala*, poemas, Sur, Buenos Aires, 1938.

Sol del aire: «Trepé las peñas con el venado, / y busqué flores» (ob.

dencia, / las que mueren y parecen / que de roer vivan y tuerzan. // Cuando bajé se las fui dando / con un temblor feliz de ofrenda, / y ella se puso como el agua / que en ciervo herido se enamorenta» (pág. 62).

Dos himnos: «Sol del Cuzco, blanco en la puna, / Sol de México, carne dorada, / carne rodada sobre el Mayab [=Yucatán], / carne de fuego no consagrado, / por el que gimen las gargantas / levantadas a tu altísimo; / ciñéndote sus por los aniles / esmeriles o jeroglíficos, / ciervo blanco o conejicido, / siempre herido, nunca cazado ...» (pág. 92); «y me tomé los blancos bálsamos, / y dormí donde son dragones / rotos y muertos los rechinos» (pág. 93). [*alusión al Ariete, Capricornio y Sagitario? Y. M.*]).

El mate: «De la sed y los modos / gracia tolera breve, / La carta [=raza] como lento / como el venado bebe» (pág. 108).

Mar Caribe: «Soy salvada como / la carta blanca / y como el llama nuevo / del Parhacatzés» (pág. 114).

Jugadores: «¡Volveremos (no nuevos / como ciervo y alcíde!» (pág. 166).

Recado para la «Residencia de Indaltbers en Cataluña: «Pené en los largos corredores / mi caminar de ciervo herido» (pág. 263).

[6] Cf. fray Juan de los Ángeles, *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios*, Diálogo X, 14: «El mismo rey santo, comparando sus deseos de ver a Dios y gozarle a los del ciervo herido y que, acosado de los cazadores, busca alguna fuente de agua ...» (*Obras místicas*, ed. fray Jaime Sala, NBAE, XX, Madrid, 1912).

[7] Ofa, *El Venado*, IX, 82: «Cual cuando que, al pacer mamado yerba, / herida fue de punta con veneno / y por rústica selva y parte nos / busca la fuente, viendo que se abrasa».

[8] [A juzgar por el número de fichas sueltas que la autora insertó aquí y por la variedad de los materiales reunidos, habría reorganizado por completo esta página. Cronológicamente, como se infiere de la letra y del papel, el primer inserto contiene una idea que se le ocurrió a principios de los años cuarenta. Los demás representan una rara de pesales extraídos a lo largo de veinte años de lecturas diversas: los reorganizo en el orden aproximado de las autoridades aducidas.]

«El Renacimiento sustituía la tradición del señorial deporte medieval y además transfigura al ciervo, agrandándole a través de la visión de las fábulas: ciervo de cuernos de oro, ciervo de Actéón, como lo prueba el cotejo entre la dimensión real del ciervo de la Diana cazadora griega y la dimensión mitificada del que acompaña a la Diana francesa del escultor renacentista Jean Goujon.»

Alonso de la Vega: *Tragedia llamada Semphiona*, pág. 65: escena de ciervo herido = 'enamorado' (en *Tres comedias de ...*, ed. M. Menéndez y Pelayo, Gesellschaft für romanische Literatur, VI, Dresden, 1906).

Fray Luis de Granada: «Y (lo que es más admirable) (quiere otro

[«¿qué otro maestro que la Providencia] enseñó a las cabras montesas de Candía comer la yerba del dictamo para despedir de sí la saeta del ballestero? Si fuera para curar la herida, no me maravillara tanto: mas que haya yerba poderosa para despedir del cuerpo un palmo de saeta hincada en él, eso es obra del Criador, que quiso proveer de remedio a este animal tan acosado de los monteros» (*Introducción del símbolo de la fe*, parte I, XV).

Cancionero de Úbeda: «Enfermo estoy de amor y muy sediento, / sediento como el ciervo fatigado, / fatigado de amor tengo mi pecho» (*Soneto enfadonado*).

Eugenio de Salazar: «Cierva blanca que... » (*Idilio de Chapultepec*, ap. Alfonso Reyes, *Resumen de la literatura mexicana*, pág. 15).

Don Luis de Ribera: «No el ciervo perseguido en la huida / del cazador robusto y de los perros / pasó en vuelo los llanos y los cerros / para templar en agua la herida; // ni fiera fatigada fue vencida / menos de sed que de arrojados hierros, / cuando el ardor nativo de mis yerros / tiene sedienta el alma y consumida. // Vivas fuentes deseo do apagarme / y pueda el fuego que enciende mi apetito, / divinas, saludables, vivas fuentes, // para perpetuamente refrescarme, / y dejar anegado su delito / de la sangre de Cristo en los corrientes» (*Sagradas poesías*, Sevilla, 1612).

Id.: «¿Oh tú, linda serrana y dulce esposa, / que al escogido joven ganadero / vas a ver tras sus pasos y senderos, / do apacienta en la siesta y de reposa! // Si ya te aficionó el color de rosas / pretendido con la nieve del otero, / y el correr de tu amor, ciervo ligero, / sigues tan fatigada y pesarosa ...» (*Contemplación sobre la sentencia de los «Cantares»: «Pone me ut signaculum super cor tuum»*, pág. 99; reminiscencia de romances en el *Romancero espiritual* de Lope).

Meléndez Valdés, Soneto 16 («La fuga inútil»): «Tomado como de cruel acero / El regalado pecho traspasado / ...» (BAE, LXIII, pág. 161a).

Id.: *Poesías inéditas*, ed. A. Rodríguez-Moñino, Madrid, 1954, núm. 16, pág. 197: «¿Ves la cierva que va herida ...?»

Dámaso Alonso: «Luz y sombra, dos ciervas velocísimas, / huyen hacia la hondura de aguas frescas, / antes de todo. // ... // Y las ciervas, las ciervas incansables, / flechas empavorecidas hacia el Bien, / huyen y huyen» (*Oscura noticia*, Hispánica, Madrid, 1943: «Sueño de las dos ciervas», estrofas 2 y 4).

[1] Sobre el ciervo herido de la Sierda (equiparado al amor) véase también Cervantes, *Pedro de Urdemalas*, II, en *Comedias y entremeses*, ed. R. Schevill, t. III, págs. 174 y sigs.

[2] Cf. San Agustín, *Enarratio in Psalmum 46*, 24 (en *Patrología Latina*, ed. Migne, t. XXXVI, cols. 465 y sigs.).

[3] [Aquí se encuentran tres sarcasmos breves e incomunes, de los cuales el primero se remonta a principios o mediados de los años cuarenta,

mientras los siguientes pertenecen a una época netamente posterior]:

a) Pfandl, *Historia de la literatura nacional española...*, relaciona lo de ver el rostro amado en la fuente con un libro de caballerías. También usa este motivo —bastante groseramente— en una novelita con aventuras Antonio de Eslava en las *Noches de invierno*, parte I, Barcelona, 1609, pág. 56 (fuente del desengaño), que es muy aficionado a las «ciencias sedientas» (págs. 61, 62 y 75).

b) Salomón Alkabiz (siglo XVI) compuso, además de otros comentarios y poesías, la *Cierva amorosa*, comentario al *Cantar de los cantares*.

c) Cf. José de Valdivielso, *Vida, excelencia y muerte... de San José*, págs. 176 y 205.

* Para el siglo XVIII se puede alegar el testimonio de M. María Arizna: «Anhelo a un ciervo herido / yo vi buscar la fuentes», y de José Musso y Valiente: *La cierva herida*; véase, en BAE, *Líricos...*, el t. II, pág. 327, y el t. III, pág. 716.

* Cf. Horacio, *Ars poetica*, I, 349: «Fertilior seges est alienis semper in agris...».

* [Aquí parece apropiado remitir al lector al espléndido trabajo —lleno de reminiscencias literarias— de C. Michaelis de Vasconcelos sobre los pócaros y bucaros («Algumas palavras a respeito de pócaros de Portugal»), el cual salió primero como artículo en el *Bulletin Hispanique*, VII, 1905, págs. 140-196, y luego, en forma algo ampliada, como monografía aparte (1921); reimpresa en 1955. En esta página se encuentra una curiosa ficha de la autora, extraída de las notas que tomó Pedro Henríquez Ureña, en la sesión de verano de 1916, de las conferencias que dictaba G. Murray en Columbia University. La papeleta trata de la veneración de Helena («rodeada siempre, como todas las diosas lunares, y recitada y tratada por dos gemelos»). La peculiaridad sería que «a menudo la historia se agrega al mito». La ficha ilustra bien cómo colaboraban los miembros del Instituto de Filología porteño, allá por 1938, intercambiando sus datos (libros raros, materiales manuscritos); pero ignoro cómo la autora intentaba entrelazar esta información particular con su artículo. Y. *M.*]

* Compárense estas dos poesías de Gabriel [Lobo] Lasso de la Vega, *Mancomario de romances*, 1601 [reimpreso en Madrid, 1942, con una introducción de E. Mele y A. González Palencia]:

a) Núm. 96, «Bella villanchuela»: «¿Quién dirá tus gracias que no quede falto, / Marucha agradable, más que el tierno nabo, / y que en su aquilino repollo murciano, / y más que la fruta de ajeno cercado / al gusto sabrosa, más blanca que el campo / de la no pisada nieve en los peñascos; / más que la cercana de colores varios, / hermosa a la vista en su verde ramo; / más bella y hermosa que en abril el prado, / de fresco rocío y flores bordado?»;

b) Núm. 135, Romance: [Silva que canta Polifemo en el esquema

«Ay, Galatea, hermosa más que todas las flores...» y como estribillo: «¡Oh, más dura que mármol a mis quejas!».)

* En B. J. Gallardo, *Obras escogidas*, ed. de P. Sáinz y Rodríguez, Madrid, 1928, t. I, pág. 265, hay unos versos burlescos del siglo XVIII: «Mañana, para mí gatito y cebollo / ...». Véase además Pedro P. Bernárdez (argentino), *El charrúa*, 1842, en Alda Cometta Manzoni, *El indio en la poesía de América española*, J. Torres, Buenos Aires, 1939, pág. 161.

* Cf. Ovidio, *Ars amatoria*, I, 341 y sgs.: «negra», «pecunia».

APENDICE

EL RUISEÑOR DE LAS «GEÓRGICAS» Y SU INFLUENCIA EN LA LÍRICA ESPAÑOLA DE LA EDAD DE ORO*

En el relato de Aristeo que con inclusión de episodio propia de la épica alejandrina remata el último libro de las *Geórgicas*, Virgilio recuerda sabiamente el desenlace de la historia de Orfeo, intercalando la celebrada comparación del ruiseñor:

> Qualis populea moerens Philomela sub umbra
> amissos queritur fetus quos durus arator
> observans nido implumes detraxit; at illa
> flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
> integrat, et maestis late loca questibus implet.[1]

Los dos motivos que se funden en este símil (fábula de Filomela y pájaro despojado de sus crías) aparecen en la poesía grecorromana con anterioridad al siglo de Augusto, pero sólo en la forma definitiva alcanzada en las *Geórgicas* se han impuesto a la imitación de las literaturas modernas. El estudio de las fuentes y de la influencia de estos cinco hexámetros, al ayudar a comprender un aspecto de la técnica del poeta latino y de la de sus imitadores, ilustra el valor de su obra como medio de enlace entre el mundo

* *Volkstum und Kultur der Romanen*, XI, 3-4, 1939, págs. 299-305.

1. Como bajo la sombra del álamo lamenta la afligida Filomela a sus hijos perdidos a quienes un duro labrador ha observado implumes en el nido y ella toda la noche llora y posada en una rama renueva su sentido canto y con su lamento llena la leyenda.

antiguo y el moderno, pues no es sólo el hombre del medioevo el que ve la belleza antigua en la forma en que la fijó Virgilio.

Estas páginas no pretenden trazar el cuadro exhaustivo de las comparaciones que tienen rasgos comunes con la citada, sino examinar las que en algún sentido determinaron su formulación y las que la vertieron en términos de sensibilidad renacentista.

Virgilio halló en la *Odisea*, XVI, 216-218, el motivo de los pájaros afligidos por la pérdida de la nidada:

> Lloraban dando agudos gritos, más penetrantes que los de las aves —águilas marinas o buitres de garra adunca— a quienes los campesinos robaron los pequeños antes de que tuvieran plumas.

Aparte de las diferencias que derivan de ser otra el ave elegida, la imagen de las *Georgicas* se aleja de la homérica en oponer al vago plural «campesinos» la creación del rústico que acecha maliciosamente los polluelos indefensos en el nido. *Durus arator*, además de señalar la crueldad del gañán indiferente a la pérdida penosa para el ruiseñor, alude a su brutalidad estúpida (cf. *fossor* = 'cavador', 'destripaterrones', 'majadero', figuración proverbial del hombre rudo: Catulo, 22, 10; Persio, 5, 122) frente a la maravilla espiritual del pájaro.

Esta imagen no se presenta solamente en narración épica; poseemos también la versión dramática, toda núcleo y movimiento, del *Agamenón* de Esquilo, 48-54 (Hewitson):

> Surge del corazón gran clamor de guerra, al modo de los buitres que en solitario dolor por sus hijos de alto nido vuelan en remolino remando con los remos de sus alas, y han perdido el trabajo de guardar el lecho de sus pequeños.

El cuadro ha ganado en precisión; el poeta se decide por el término de la comparación y lo caracteriza minuciosamente por el grito, el vuelo, el nido alto y solitario. (Como detalle subjetivo muy griego, deploran los buitres el trabajo que les ha dado la nidada, ni más ni menos que Fénix en la *Ilíada*, IX, 490-492, la nodriza de Orestes en *Las Coéforas*, Electra en la tragedia de Sófocles, 1.143-1.148, y el coro de madres argivas en *Las Suplicantes* de Eurípides, 918-924.) Todos estos rasgos y particularmente el vuelo agitado de las aves en el intento de recobrar sus crías contrasta con el dolor inmóvil del pájaro artístico, sugerido en las *Geór-*

gieres por la propia inmovilidad y desesperanza de Orfeo. Más cerca del tierno recogimiento de Virgilio se halla la comparación de Sófocles (*Antígona*, 424-426), que simplifica el cuadro de Esquilo, insistiendo en el lamento como expresión única de la pena del ave y en la soledad del nido como causa única de esa pena:

> Venus a la doncella gimiendo con el son agudo de un ave dolorida cuando en el nido vacío ve el lecho huérfano de los polluelos.

A esas dos notas solas alude también Eurípides al comparar el llanto de las troyanas en la ciudad asolada con el ave que llora a sus hijos alados (*Las Troyanas*, 146-147).

Con todo, esta imagen no es muy frecuente en la literatura antigua, porque el pensamiento antiguo no se lanza directamente a la realidad, prefiere ordenarla dentro de los cuadros típicos de la mitología. A la visión de un hecho real sustituye el recuerdo del relato mítico; el color del pájaro que llora sus crías existe como actualización de la fábula del ruiseñor [2]. Así, en la *Odisea*, hace

2. Es decir —observa el Lexikon de Roscher— una de las fábulas que motivan paleológicamente ciertas peculiaridades de los animales relacionadas a caracteres que poseían antes de su metamorfosis; así el canto triste del ruiseñor en la alegría general de la primavera sugirió un pasado humano de dolor y culpa. A una versión beocia, poco difundida, de esta fábula se refiere la *Odisea*: Aedón (= 'ruiseñor', femenino en griego), mujer de Zeto, envidiosa de la fecundidad de su cuñada, quiere dar muerte al primogénito de ella, y mata en cambio, por error, a su hijo único, Itilo. Indicio de la antigüedad de esta forma de la leyenda es que la heroína no tiene nombre propio; en la relación ática, mucho más conocida, aparecen los nombres Procne y Filomela, que no son sino epítetos de naturaleza: Procne, de *pokné* ('tomar') = ruiseñor; Filomela ('la que gusta de hacer vida en los aprisco') = golondrina. El nombre común del ruiseñor (*aedón* = 'la cantora') es otro ejemplo de este procedimiento muy frecuente en la formación de nombres de animales. Sófocles fijó la leyenda ática en su drama perdido *Tereo*: Procne, por vengarse de Tereo, que ha agraviado a su hermana, Filomela, mata a su propio hijo, Itis. Los dioses transforman a Procne en ruiseñor y a Filomela en golondrina. Es natural que no sea el ave de canto gloriosos a la cual le pesa que llora a su hijo; el balbuceo confuso de la golondrina (con el que los poetas líricos comparan las hablas no griegas) se explica porque en la leyenda Tereo corta la lengua a su víctima. Esa es la versión que se encuentra en todos los autores griegos hasta llegar a Apollodoro de Cálido (siglo II antes de C.), que en un fragmento de su obra *El Mar Eritreo* menciona la transformación de Filomela en ruiseñor. Coincide con la de Apollodoro la relación, definitiva para los modernos, que Ovidio da en el sexto libro de sus *Metamorfosis*. ¿A qué obedece el cambio? Dado el nombre Itis, no es difícil percibir la

juego con el pasaje citado la versión mitológica del libro XIX, 518-523:

> Como cuando la hija de Pandáreo —el pardo ruiseñor— posada en el follaje espeso de los árboles entona su hermoso canto, al comenzar la primavera, y en frecuente modulación derrama su voz de eco variado* lamentando a su Itilo, hijo del rey Zeto, a quien un día mató a bronce en su impudencia.

El canto solitario e ininterrumpido de Orfeo evoca el paralelo con el ave que ya Eurípides (*Helena*, 1.107 y sigs.) había celebrado como el cantor de la naturaleza. Pero Virgilio no se contenta, como

---

«[illegible]» tanto en el canto del ruiseñor como en el pecho de la golondrina. El factor decisivo debió de haber sido, como observó Tietz, una falsa etimología que, partiendo de *aedón* = 'canto', vio en Filomela una designación eponímica de *aedón*. Es probable además que la fábula del ruiseñor se combinara con otro motivo popular, el que ve en las plumas rojizas de la golondrina la marca de la madre matadora de su hijo (*Geórgicas*, IV, 15; *Metamorfosis*, VI, 669-670), y confirmaría la identificación de Procne, la madre de la leyenda, con la golondrina. En esta versión, el ruiseñor lora su deshonra, y el don del canto es retribución divina de haberle cortado la lengua Tereo. (Cf. Marcial, XIV, 73: «Llora Filomela la infamia del crimen de Tereo, que es ave parlera la que fue niña muda».)

La versión de Virgilio no parece coincidir ni entero con la de Sófocles ni con la que siguió Ovidio; para él, Filomela es el ruiseñor, probablemente bajo la etimología popular; pero, fiel al motivo folklórico que identifica el ruiseñor con la madre doliente, hace de Filomela la esposa de Tereo (Égloga VI, 78). Procne es la golondrina; su infanticidio está enmascarado porque también intervino en la muerte de Itis.

3. Por influencia de este verso, Miguel Antonio Caro en su bella versión de las *Geórgicas* traduce «el ruiseñor lanza loca quejillos simples»:

> y el gemido
> en eco por los campos se derrama.

La diferencia de caracterización del canto en los dos poemas no es casual. La *Odisea*, a quien sigue muy de cerca el *Agamenón* de Séneca (670-677), subraya la variedad del canto; las *Geórgicas*, la intensidad y sonoridad: «*replet* sustituye un gran volumen de voz, no precisamente modulada. Esas diferencias corresponderían a distintos momentos del año. «El ruiseñor —dice Aristóteles, *Historia de los animales*, IX, 49— canta continuamente quince noches con sus días, cuando se espera la verdura del mirto; después canta, pero no continuamente. Y al cantar el macho despide otra manera de voz, ya no variada o modulada en tiempos iguales, sino doble...» En la *Odisea* el ruiseñor es heraldo de la primavera, como le llama Séneca; la descripción de las *Geórgicas* correspondería al segundo momento.

el texto de los poetas latinos, con designar el canto del ruiseñor con la convencional alusión al llanto por Itis. Su nota personal está en presentar la imagen concreta de la *Odisea*, XVI, 216-218, en el marco del símil mitológico, dando al incidente real un protagonista que no es ya el ave anónima sino aquella cuyo canto está consagrado por la tradición popular y literaria como queja de *coniugis* materna. (Así Calímaco, *Baño de Palas*, 94 —siguiendo a Esquilo, fr. 437 Abrens—; la madre de Tiresias, afligida por la «ceguera de su hijo, exhala «un quejumbroso llanto de ruiseñores»). En un dístico evidentemente inspirado en este pasaje de las *Geórgicas*, Ovidio (*Fastos*, IV, 481-482) compara a Ceres que da voces por su hija Proserpina con «el ave que llora a su perdido Itis». Virgilio, imitando a la vez del mito, hace coincidir los dos términos que aquí aparecen claramente disociados: su símil es una metamorfosis. No difiere en esto de Homero, que compara, por ejemplo, a Tetis con la niebla (*Ilíada*, I, 359), cuando cabalmente de la niebla fina del mar nació la figura de la nereida de pies de plata. Como huella de la fusión de la imagen típica y de la individual queda solamente el nombre legendario, Filomela, que por sí solo despierta el contraste entre la crueldad de la madre de la fábula y la ternura del pájaro (contraste que aparece desarrollado en la *Consolación a Livia*, 105, y en Alfeo de Mitilene, *Antología palatina*, IX, 95). El hecho de que Virgilio haya abandonado la ficción mitológica por una escena real se explica a la luz de las declaraciones que encabeza el libro tercero de las *Geórgicas*. Allí, con exageración propia de manifiesto literario, repudia la mitología como tema poético, es decir, condena la práctica de la escuela alejandrina y de la «nueva generación» representada por el círculo de Catulo; pero toda su obra demuestra que acepta la valoración literaria de la mitología como elemento decorativo por sus asociaciones nobles.

Aunque el pasaje de la *Odisea*, XIX, 518-523, es deudor en cuanto a la forma del símil de las *Geórgicas*, hay con todo diferencias instructivas. En puro estilo «genealógico», la *Odisea* expone «ordenadamente» la filiación de sus personajes («hija de Pandáreo», «hijo de Zeto»), tal como la *Teogonía* hesiódica, o la «tribu» de las bellas damas de antaño que desfilan en los infiernos ante el hijo de Laertes. Virgilio organiza los elementos del cuadro en forma más concisa y patética: «cecinisse querentur fetus» reemplaza a los vs. 519, 522 y 523 del original; la queja que llena el ámbito sirve en clímax estético toda la comparación. No es superioridad de

técnica; lo esencial es la diferencia de intención artística. Campea en los hexámetros griegos el goce de la belleza del canto, cuidadosamente eludido en los versos latinos; frente a la única nota elegíaca de Homero («lamentando»), Virgilio acumula *maerens, questus, flet, miserabile, moestis querelis*; suprime la mención del diseño monumental primaveral —inque disonante en el dolor del pájaro— e introduce en cambio (siguiendo en esto de la epístola seudovirgiliana de *Sabo*, 156) la hora nocturna, *flet noctem*: como Dido (*Eneida*, IV, 522 y sigs.) y Eneas (VI, 268 y sigs.), el ruiseñor doliente se agiganta en la soledad y aislamiento de la noche[4]. Es difícil no recordar aquí el contraste entre el proceder de Ulises que baja a los infiernos a consultar a Tiresias pero interroga de pasada —divina curiosidad del griego— a héroes y heroínas, y la digna *gravitas* del padre Eneas. Lo mismo puede decirse de los relieves del escudo de Eneas, alusivos al futuro de Roma, y de las escenas grabadas en el de Aquiles, que nada tienen que ver con el resto de la *Ilíada*.

De Homero, la imagen del ruiseñor pasa a la tragedia. La encontramos en la obra más antigua que se conserva de teatro griego. El coro de *Las Suplicantes* de Esquilo compara sus quejas a las de la heroína ática (57-67):

> Si en suelo de esta tierra se halla otra de ti y oye tu lenguaje, querrá escuchar la voz de la esposa de Tereo, de aciagas artes, la voz del ruiseñor perseguido por el gavilán, alejada de su primera patria, lamenta la desgracia de su marido y juntamente Itys el destino de su hijo que pereció a sus manos homicidas, víctima de furor indigno de una madre.

Más concentrada es la reelaboración del mismo símil en el *Agamenón*, 1.135-1.141 (Hondlim):

> Tu alma ha enloquecido en divino arrebato; sobre ti mismo lanzas marmóreas armonía, como un amarillo ruiseñor que, en la

4. La voz que se oye en toda la noche, al dar la idea de una pena tanto más notable, [illegible] la comparación de la Ilíada. Eco de la impresión producida por el canto nocturno es la comparación con la voz del ruiseñor cuando la poesía (Eliano, *Naturaleza de los animales*, I, 43). Sócrates, el racionalista, [illegible] que el hombre piensa el sentimiento que el cisne y los ruiseñores de la leyenda [illegible] cantan por tristeza: ninguno pájaro canta cuando [illegible] que ya no [illegible] a pedirle de algo (*Fedón*, 85c).

> aflicción de su alma, no se sacia de clamar Itis, Itis[1], gimiendo sobre su vida rebosante de tristezas.

De *Las Suplicantes* al *Agamenón*, la fábula se va despojando de los pormenores mitológicos: al relato novelesco, la tragedia prefiere el caso proverbial en que aquél cristaliza. Tampoco subsiste el regocijo estético de la *Odisea*. Esquilo sólo ve en el canto sostenido la expresión de un doloroso estado de ánimo y, como al poeta de las *Geórgicas*, la conciencia de este dolor le cierra al goce del sonido. Los otros trágicos oscilan entre Homero y Esquilo sin añadir rasgos nuevos a la imagen: Sófocles, fiel a Esquilo, ve en el ruiseñor un símbolo de aflicción (*Electra*, 107, 147-149 y 1.077; *Ayax*, 629; *Traquinias*, 963); Eurípides (*Fortuna*, fragmento 775 Nauck, vv. 21-24) y el autor del *Reso* (546-550) se acercan a Homero al subrayar la belleza del canto. Tan repetido es este cuadro en la tragedia que, como adorno manoseado, lo exhibe Luciano en su burlesca *Tragedia de la gota*, 42-53.

En la poesía romana anterior a Virgilio, sólo Catulo presenta el motivo del ruiseñor (65, 13-14):

> Como los cantos que bajo la sombra espesa de las ramas concierta la hembra daulíade [de Dáulide, ciudad foceme en que, según la leyenda, había reinado Tereo], gimiendo el destino del malogrado Itilo.

Los poetas griegos (*Odisea*; Eurípides, *Helena*, 1.107; Aristófanes, *Aves*, 207) se complacen en señalar la espesura de donde brota el canto del ruiseñor; Catulo espiritualiza este detalle, sustituyendo el follaje por la sombra. Y Virgilio, seguido de Séneca, *Hércules en el Eta*, 194, y *La Velada de Venus*, 86, no deja de hacer suya la fina enmienda.

No podía faltar en la poesía española la mención del canto del ruiseñor ni el recuerdo de la historia narrada en el libro sexto de

1. En la *Odisea*, el nombre del hijo llorado es Itilo. Según una glosa de Hesiquio, Itilo quería decir 'tierno, 'joven'; la fábula en sus comienzos bautizaría sus nombres propios del llanto del ruiseñor (Aedón) por su pequeño (Itilo). Separando la desinencia *-ilo*, muy frecuente en la formación de hipocorísticos y nombres propios, se llegó a un arquetipo primitivo Itis que se asociaría en el canto del ruiseñor. Desde el *Agamenón*, los trágicos están repetir el nombre para acentuar la pretendida onomatopeya, proveniente originalmente que copian los poetas latinos: *El Mosquito*, 252; *Fedrada de Safo*, 154-157.

las *Metamorfosis*, obra cara a la Edad Media porque, sobre ser un inagotable almacén de cuentos, presenta una visión animada de la naturaleza, al modo de los bestiarios y lapidarios. En la obra del Marqués de Santillana, representativa de la poesía de los cancioneros del siglo XV, hallamos primeramente el pájaro mismo en el paisaje, estilizado a lo rústico, de la serranilla (9, 36-38):

> Mayores dulçores
> será a mí la bruma
> que oír ruyseñores.

Como ejemplo de caso sangriento, Tereo, Procne y Filomela aparecen con frecuencia en las enumeraciones, ornatos medievales que el marqués intenta renovar acudiendo a su repertorio mitológico (*Diálogo de Bias contra Fortuna*, 85; *Canción a ruego de su primo*, 7; *El sueño*, 60; *Triunfete de Amor*, 18). Y por último, en los poemas que se señalan por su delicada atmósfera de visión —líricas imitaciones del Dante—, disuelve a la manera antigua la percepción real en el recuerdo literario:

> El dorral, maguer son pena,
> fasta en aquella sazón
> que rumiença Philomena
> la triste lamentaçión
> de Thereo e de Pandión.
>
> (*El cuidado de los enamorados*, 11)

Pero «el ruiseñor es un pájaro renacentista. Sus apariciones anteriores en la poesía castellana son esporádicas y secundarias, y las realiza casi siempre en compañía de la calandria [así las tres veces que lo nombra Juan Ruiz: 1.226*a*, 1.439*b* y 1.614*a*], como en el romance del prisionero, tan conocido, o en la Glosa, menos citada, de García Sánchez de Badajoz al mismo romance ... El Romancero tiene sus aves esenciales limitadas: el águila, el azor, el halcón, y sus variedades, el neblí y el gavilán, enseñados entre sí como los caballeros ... El ruiseñor aparece en el Romancero con frecuencia inclusa menor que en el Cancionero»[6].

6. Salvador Novo, «Primeros pasos del ruiseñor en la poesía castellana», *Revista Cubana*, III, 8-9, agosto-octubre 1935, págs. 242 y 243.

Doblemente consagrado por la tradición literaria clásica y la italiana, el ruiseñor se incorpora a la Arcadia del Renacimiento español en su calidad de

alma sin cuerpo, en sola voz fundada[7].

Ya en una obra juvenil, la alegoría inspirada principalmente del Bembo, Boscán trae a la fábrica trovadoresca de su palacio los ruiseñores de los jardines de Alcina («Octava rima», 5) y los evoca también en el escenario abarquesado de la «Respuesta a D. Diego de Mendoza». Y como Petrarca había incluido en un soneto[8] el símil de las *Geórgicas* (en versión libre, de tintas intencionalmente boscosas), Boscán, autorizado en tal ejemplo, intercala la misma comparación en su *Historia de Leandro y Hero*. Pero no osa tratar el original latino como materia a la que pueda imponer su propia estructura poética, y prefiere atenerse escrupulosamente al texto:

Qual suele el ruyseñor, entre las sombras
de las hojas del olmo o de la haya,
la perdida llorar de sus hijuelos,
a los quales sin plumas aleando
el duro labrador tomó del nido.
Llora la triste pavarilla entonces
la noche entera sin descanso alguno,
y desde allí do está puesta en su tanto,
renovando su llanto dolorido,
de sus querellas hinche todo el campo:

7. *La Filomena*, canto I, 61, también las siguientes líneas de una carta al Duque de Sessa (1516): «Que no sin Sun hallado otra pasión «dolor hora de natural amor, en que yo, como los ruiseñores, sempre más veo que canto». La primera que admite Plinio en el ave es el tener «tanta voz en tan menudo cuerpecillo». Expresando el contrario, el poeta Lope moderna en su águila «delicadísima» la ausencia del ruiseñor como símbolo literario.

8. El soneto 311:

Qual usignuol, che al mayo piange
Dove sua figli o sua cara consorte,
Di dolcezza empie il cielo e le campagne
Con tante voce al pianto e al lamento.

E tutta notte par che m'accompagne
E mi rammenta la mia dura sorte

No creo sea casual el cambio de *Philomela* en ruiseñor; los poetas españoles, al tratar esta imagen, destacan el aspecto naturalista en menoscabo del mitológico: en su primera aparición en la lírica del Siglo de Oro, el motivo del ruiseñor apunta a la escena campesina de la cantilena de Villegas. Queda huella del nombre transplantado en el femenino «la triste pasarilla»: tanto en griego como en latín el nombre del pájaro es femenino, circunstancia que debió de contribuir a la formación de la fábula, como en el caso de *Eros y Eros Minor*, en que el género de la palabra determina el sexo de la personificación. De lo agregado, salvo la alternativa con el haya que acentúa el color virgiliano (recuérdese *sub tegmine fagi* en el primer verso de las *Églogas* y en el último de las *Geórgicas*), lo demás no está suficientemente motivado; es amplificación poco feliz («y desde allí do está puesta en su ramo» *in ramuque sedens*) o simple ripio («sin descanso alguno»). Boscán anduvo menos acertado todavía en lo que omitió: *moerens* que anuncia el tema, y sobre todo *observans*, *detrusit* pobremente vertidos con «tornó». Pobre también es el último verso, que no logra sugerir la sonoridad de la voz que se difunde por el espacio.

En la Canción (I) de Garcilaso, anterior a las Églogas, el ruiseñor es el toque final en la pintura idílica de la Isla del Danubio. El poeta, conforme a su estado de ánimo, celebra el canto más por lo tierno y continuado que por lo dolorido. En cuanto al aspecto formal, puede observarse que el último de los elementos de la imagen de Virgilio en la versión de la Égloga I —la persistencia del canto durante toda la noche— también concluye aquí la estancia, y con idéntica rima:

> Hacen los ruiseñores
> renovar el placer o la tristura
> con sus blandas querellas,
> que nunca día ni noche cesan dellas.

La primera mención del ruiseñor en la Égloga más antigua de Garcilaso (II, 716 y sigs.) está curiosamente asociada a la imagen de las *Geórgicas*:

> Informe yo entretanto
> a requerir de su ruiseñor el nido,
> que está en un alta encina
> y estará preso en manos de Gravina.

El *durus arator* no es sino Salicio que se propone obsequiar a su pastora [9].

La versión de la Égloga I, 324-337, es una muestra característica del arte renacentista: imitación y creación van par a par. El poeta adopta el modelo virgiliano pero altera el orden de sus elementos, y lo renueva con eficaces modificaciones que, sin excluir la propia observación, proceden de otros tantos motivos clásicos; y el resultado es una maravilla de unidad y de sentimiento personal:

> Cual suele el ruiseñor con triste canto
> quejarse, entre las hojas escondido,
> del duro labrador, que cantamente
> le desgajó su caro y dulce nido
> de los tiernos hijuelos, entretanto
> que del amado nuevo estaba ausente,
> y aquel dolor que siente
> con diferencia tanta
> por la dulce garganta
> despide, y a su canto el aire suena,
> y la callada noche no refrena
> su lamentable oficio y sus querellas,
> trayendo de su pena
> al cielo por testigo y las estrellas.

El tema está anunciado en el primer verso y concilia la nota de las *Geórgicas* («amorosa») con la de la *Odisea* («hermoso canto»): aunque no es ya el puro placer unido a la alegría de la primavera, el goce del canto anima toda la estancia. A este propósito es instructiva la actitud del Renacimiento. Al comentar estos versos de Gar-

9. El mito de pájaro como fuente de «amoroso» viene del Idilio V, 99-97, de Teócrito a través de la Égloga III, 68-69, de Virgilio, pero tanto en el poeta griego como en el latino se trata de un mito de tormento. El ejemplo que este pasaje con el cuadro de las *Geórgicas*. Lope de Vega en sus imitaciones de estos versos de Garcilaso añade rasgos que refuerzan la conexión con el modelo:

> Por los frondosos árboles trepaba,
> y chillando los pechos, le traía
> los niños que su pájaro llevaba.
> (*La Arcadia*, III: Égloga de «Montano y Lucindo»)

Y en la Égloga «Amarilis», Elisio entonces entre los pensamientos que había hecho a su amada:

> Qué ruiseñora con la pierna apenas.

cliaso indica el libro cuarto de las *Geórgicas*, y agrega: «Todo es de Homero, libro XIX de la *Odisea*». Es que precisamente el Brocense juega a Virgilio a través de los muchos detalles nuevos y de la actitud general de Garcilaso que estrechan el parentesco con los citados versos del poema homérico. Así, el ruiseñor de Nemorosa no canta en la sombra del álamo, sino «entre las hojas» («escondido» parecía provenir de Aristófanes, *Aves*, 207 y sigs., en que el ruiseñor sale de la espesura en que regularmente habita, para mostrarse a los dos visitantes atenienses); su canto se señala por lo numeroso de las variaciones («diferencias» en la lengua técnica de la época: *Diferencias sobre el canto llano del Caballero*); a la descripción de las variaciones sigue también, como en la *Odisea*, la de la emisión del canto, omitida en Virgilio, y en lugar de referirse a la potencia de la voz, alude al eco que como en simpatía halla en el aire.

El relato de la desgracia del ruiseñor, junto a un acierto de traducción («continuamente» = *obstinato*), esfuma a la manera del Petrarca ciertos detalles («tiernos» = *implumes*) mientras desarrolla o introduce otros. El nido, simple determinación de lugar en el cuadro de las *Geórgicas*, asume, bajo el ejemplo de la *Antígona* y de sus imitaciones, la importancia patética de un personaje más en el drama; como desdoblamiento del protagonista a él le toca sufrir el robo («le despojó su caro y dulce nido / de los tiernos hijuelos») que en los versos de Virgilio atañe únicamente al ruiseñor. Nuevo en este contexto es la circunstancia de haberse realizado el robo en ausencia del pájaro, que deriva de la primera parte del pintoresco símil de Estacio donde, por el contrario, lo desarrollado es el retorno del ave:

> Como cuando en umbrosa ribera la verde serpiente ha devastado la manada y ha robado las crías de una afligida madre: al volver ella, admirada del silencio de su quejumbrosa morada, se posa allí, y errada de espanto arroja de su triste boca el sustento que había traído, porque sólo se tiende en el querido árbol [= 'el amado ramo'] y plumas que vagan por el nido asolado.

Hasta el v. 329 llega la descripción del ruiseñor y la narración del motivo de su llanto; el v. 333 reanuda la descripción con nuevos detalles que encarecen el trino. Entre estas dos series de endecasílabos se sitúa el breve intermedio propiamente lírico que con hepta-

«labos claramente recortados por la pausa final de sentido» y con rima abundante evocan el gorjeo mismo. En el v. 334 («Y la callada noche no refrena»), Garcilaso desarrolla un efecto de contraste ya indicado en las palabras *flet noctem*: el ruiseñor alza su queja aun en la hora «en que —lo dice el libro cuarto de la *Eneida*— calla todo el campo» y reposan las demás aves «sepultadas en sueño bajo la noche silenciosa». El verso siguiente traduce *miserabile carmen* determinándolo con otros toques virgilianos. A *miserabile* corresponde «lamentable», pero en lugar del sustantivo que le acompaña (*carmen*, sin connotación afectiva) se ha introducido un término más preciso, «querellas», que traslada *moestis querelis*. «Oficio» procede del v. 520 de las *Geórgicas*: Orfeo, atento sólo a llorar a Eurídice, ofende a las bacantes tracias con tal ofrenda y tal empleo (*munere* = 'don', especialmente 'don funerario', y 'ocupación habitual, oficio'). Los dos últimos versos («trayendo de su pena / al cielo por testigo y las estrellas») cierran el cuadro virgiliano con la convencional invocación que Plauto zahiere en *El mercader* y que, como tantos otros rasgos de la Comedia Nueva, se remonta al drama sentimental de Eurípides (*Medea*, 57-58)[10].

Después de Garcilaso, raro es el lírico español de la Edad de Oro en cuyos versos no figure la alusión a la fábula ovidiana o el elogio del canto del ruiseñor, bien como elemento del paisaje o

10. En parte pudo inspirar esta primera del ruiseñor el pormenorizado de una alondra en la Égloga II, 269-273, cosecha de Sannazaro, *Arcadia*, prosa octava:

> «levantándola [a la cornejal en la tierra por las pocas
> reliquias de las alas, sin querella,
> seguían lo que apenas bi barruntan.
>
> Parecía que mirando a las estrellas,
> elevada hace arriba en aquel suelo,
> estaba a contemplar el curso dellas.
>
> De allí nos alejábamos, y el cielo
> cumplía con afrenta ella ...

Casi incorporó este rasgo del ruiseñor de Garcilaso a su traducción de las *Geórgicas*, pero aplicándolo a Orfeo:

> Al cielo se quejaba y las estrellas
> de honor a sus querellas ...

como encarecimiento de una voz hermosa. Poeta tan alejado temperamentalmente de Garcilaso como el autor del *Barcelo*, ostenta sin embargo el obligado adorno convertido ya en símbolo depreciado, en «pajarito de plumas de tinteros», para emplear un verso del propio Quevedo [11]. Si bien menos frecuente, tampoco escasea en la lírica de la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII la imitación del símil de las *Geórgicas* a través de la versión de la Égloga I del poeta toledano.

Como homenaje humorístico a Virgilio y a Garcilaso, lo vuelve a relucir Lope en *La Gatomaquia*, silva V, 89-94:

> Cual suele por las selvas Filomena,
> que ha perdido su dulce compañía,
> otra triste melodía
> esparcir los acentos de su pena,
> trinando la dulcísima garganta
> que a un tiempo llora y canta...

Por cómica coincidencia, la «dulce compañía» reaparece en la queja del pajarillo de Villegas. En la «Epístola a Lucinda» (*El peregrino en su patria*, 3) este símil encabeza la enumeración que pinta la aflicción del poeta al verse separado de sus hijos:

> No suele el ruiseñor en verde selva
> llorar el nido de uno en otro ramo
> de florido arrayán y madreselva,
>
> con más doliente voz que yo me lloro,
> ausente de mis dulces pajarillos,
> por quien en llanto el corazón derramo.

El cuadro ha variado para ajustarse a la situación que retrata, pero además la estilización es considerablemente menor: el movimiento del pájaro, las plantas con sus castizos nombres, dan una agradable impresión de realidad.

Góngora da testimonio de su admiración por Garcilaso al desarrollar los heptasílabos «con diferencia tanta / por la dulce gar-

11. Será preciso agradecer Rubén Darío para que la metáfora revive, aunque con sentido totalmente diverso, en «Divina Pagana» y «Lirismos, Series», por ejemplo, el ruiseñor en «no todo símbolo de un estado de ánimo muy fin de siglo: sentimos pagano, gozo dulcemente de la vida, cínicos epicúreos».

pintas en uno de sus sonetos (237 de la edición de Millé y Giménez):

> Con diferencia tal, con gracia tanta
> aquel ruiseñor llora, que sospecho
> que tiene urna con mil dentro del pecho
> que alternan su dolor por su garganta.

Pero por lo general suele introducir otras fuentes en los pasajes que tratan este motivo; así derivan del citado epigrama de Marcial los versos siguientes (Soneto 230):

> y aunque con lengua muda
> ellave Filomena ya suspira...

En el soneto «En la muerte de tres hijas del duque de Feria», combina el motivo de las *Geórgicas* con el de los pajarillos devorados por la serpiente que aparece en el segundo libro de la *Ilíada*, 308-316, y que pasa a las literaturas modernas a través de la imitación de Moseo (*Megara*, 21-26) y de la paráfrasis de Estacio:

> Entre las hojas cinco, generosa
> al verde pompa mi, de un campo de oro,
> prendas sin pluma a un ruiseñor canoro
> degüló madre serpe venenosa.

Por último, el *Panegírico al duque de Lerma* presenta, entre otras reminiscencias de la Égloga I, la comparación del ruiseñor (405-408):

> Cuantas niega a la selva convecina
> lagrimosas dulcísimas querellas
> da a su consorte ruiseñor viudo,
> atónico al cielo y a las selvas mudo.

El ruiseñor no llora aquí a sus hijos; la variante no resulta de la situación objetiva que precisamente es la misma desde las *Geórgicas*. Quizá se deba a la influencia de Petrarca:

> Quel rosignuol, che al suave plagne
> forse suoi figli o sua cara consorte,

o, siendo más lejos, a la contaminación con la proverbial congoja de la tórtola viuda. Ya Garcilaso (Égloga II, 1.147-1.149) asocia las aves encantadas del romance de «Fonte-Frida»:

> Filomena suspira en dulce canto
> y en amoroso llanto se consuela,
> gime la tortolilla sobre el olmo,

recordando en el último verso el arrullo de la tórtola en la Égloga I de Virgilio (v. 59).

Muchos elementos de la imagen de las *Geórgicas* reaparecen en una amplia comparación inserta en la elegía de Bartolomé Leonardo de Argensola «En la muerte de la reina Margarita»:

> Así en la fe del bosque Filomela
> al blando que el caro nido abriga
> a sus alados pajarillos vuela;
>
> y discurriendo por la sombra amiga
> que a entregarle el depósito seguro
> de las inocuas rústicas se obliga,
>
> la piedra que escondido tiró el duro
> villano la derribo de la plana,
> ya infausto apoyo del amor más puro.
>
> Y, cuando por quejarse, al cielo canta ...

La escena es otra, el ruiseñor recibe la muerte al acercarse al nido; pero el «blando», los «amigos pajarillos», la «sombra», las «inocuas rústicas», «el duro villano» (que traduce mejor que «labrador» la intención valorativa de *arator*) son ecos de las *Geórgicas*, mientras «el caro nido» y el «quejarse al cielo» recuerdan a Garcilaso.

Al círculo de poetas horacianos —puristas eruditos y esmerados versificadores— pertenece también Villegas, que consagra el tema de las *Geórgicas* en la cantinela VII «A un pajarillo». Precedente de esta composición, además de las conocidas alusiones a la fábula de Procne y Filomela, es la oda «A un ruiseñor», sobre el tema del soneto de Herrera «Suave Filomena, que tu llanto...», imitado también por Pedro de Quirós. En la estilizada invocación de esa

poesía, Villegas describe las quejas y aleteos del ave con estructura sintáctica que anuncia la artificiosa acumulación de disyuntivas de un anacreóntica célebre:

> Ya con gemido triste
> querellándose al cielo,
> ya con tácito vuelo
> retelando la injuria...

El poeta de Nájera desecha el relato mitológico en la cantilena VII, y se vale del vago término «pajarillo» para eludir las asociaciones lírescas que despierta el nombre del ruiseñor. A ejemplo de Virgilio, prefiere el motivo realista del nido que le brinda la oportunidad de introducir el *durus arator* ya esbozado en las *Geórgicas* con importancia de antagonista. Su originalidad está en dramatizar lo que en Homero, Virgilio y Garcilaso es pura narración. El pájaro, ya no inmóvil en su rama, sigue al labrador —variante sugerida por el símil de los buitres del *Agamenón* de Esquilo y por el de la leona en la *Ilíada* (XVIII, 318-322):

> Como una leona a quien el cazador robó los cachorros de la espesura del bosque, y al volver más tarde se llena de dolor y recorre muchos valles siguiendo en su busca la pisada, por si puede hallarle.

En la construcción de la serie simétrica

> Ya cansado callaba...
> ya sonoro volaba,
> ya circular volaba,
> ya rastrero corría,

es claro el eco del pasaje en que Plinio (*Historia natural*, X, 29) detalla las inflexiones del canto del ruiseñor:

> et nunc continuo spiritu [sonus] trahitur in longum, nunc vastatur inflexo, nunc distinguitur concisso, cumulatur iterato, promittitur revocato...

Así, de Virgilio a Villegas, encontramos una misma técnica de imitación artística: al imponer la propia forma a un motivo consa-

grado, el poeta lo renueva con otros motivos clásicos; el temperamento de cada autor —verdad revelada en la nueva estructura— también se perfila en los modelos secundarios que escoge y en el aspecto del modelo dominante que le interesa subrayar. Y paralelamente asistimos a las peripecias de la creación de un personaje literario. Porque ni Homero ni Virgilio ni Garcilaso tratan del pájaro que hallamos catalogado en la zoología, sino de una criatura mitológica, en que crearían una eterna emoción humana.

EL AMANECER MITOLÓGICO EN LA POESÍA NARRATIVA ESPAÑOLA

Revista de Filología Española, VIII, 1946, pág. 77-110.

Es éste un ejemplo más de continuidad en el cultivo de un pequeño tema poético, desde su primera aparición, como expresión mítica de un hecho natural, hasta su ocaso como requisito convencional para un género literario. Lo valioso de tan larga biografía no está, por supuesto, en la mera perduración a través de un tiempo estático, sino en la tenacidad casi patética con que este hilillo de tradición enlaza tanta vieja y nueva cultura, encerrando su increíble diversidad dentro del cerco áureo de la tutela grecorromana.

El motivo arranca de los poemas homéricos; basta recordar algunos ejemplos característicos:

> Cuando apareció la Aurora, hija de la mañana, de dedos de rosa ... (*Ilíada*, I, 477 = *Odisea*, II, 1; VII, 1; IX, 170, 560; X, 187; XII, 8; XV, 189.)
>
> Pero cuando por décima vez apareció la Aurora de dedos de rosa ... (*Ilíada*, VI, 175.)
>
> La Aurora de peplo azafranado se esparció sobre toda la tierra. (*Ilíada*, VIII, 1.)
>
> De pie, junto a los carros, aguardaban a la Aurora de hermoso sitial. (*Ilíada*, VIII, 565 = *Odisea*, VI, 48.)
>
> La Aurora se levantó del lecho del noble Titón para traer la luz a mortales e inmortales. (*Ilíada*, XI, 1-2 = *Odisea*, V, 1-2.)
>
> La Aurora de peplo azafranado se levantó de las corrientes del Océano para traer luz a mortales e inmortales. (*Ilíada*, XIX, 1-2.)
>
> El sol abandonó el mar hermosísimo y se lanzó al cielo,

guarnecido de bronce, para alumbrar a los inmortales, y también a los mortales, en sus campos que regalan trigo. (*Odisea*, III, 1-3.)

Pero cuando la Aurora de hermosos rizos dio cumplimiento al tercer día ... (*Odisea*, IX, 76 = X, 144.)

Y allí, vencidos del sueño, aguardamos a la divina Aurora. (*Odisea*, IX, 151, 436.)

Y enseguida llegó la Aurora de dorado sitial (*Odisea*, XX, 91.)

Enseguida Atena hizo levantar del Océano a la Hija de la mañana, de dorado sitial, para que trajese luz a los hombres. (*Odisea*, XXIII, 347-348.)

Homero mitifica también otros momentos del día, pero ninguno con tanta insistencia como el amanecer, y hasta prefiere para su epíteto admirables fórmulas de visión realista:

Cuando se hundió el sol y sobrevino la tiniebla ... (*Ilíada*, I, 475 = *Odisea*, IX, 558; X, 185.)

Hasta que ... se hunda el sol y sobrevenga la sagrada tiniebla. (*Ilíada*, XI, 193-194, 208-209.)

Hasta llegar la noche, que tarde se hunde, y llenar de sombras los campos de rica glebe. (*Ilíada*, XXI, 251-252.)

Se hundió el sol, y se llenaron de sombras todas las calles. (*Odisea*, II, 388 = III, 487, 497; XI, 12; XV, 185, 296, 671.)

Como poesía popular, la *Ilíada* y la *Odisea* compartieron con todo su auditorio, por lo menos al principio, la concepción mítica de la naturaleza. En cambio, tal concepción no puede postularse para Virgilio, cuya meditación sobre el mundo (la cosmogonía epicúrea de la Égloga VI, el animismo estoico de las *Georgicas*, IV, 220 y sigs., de la *Eneida*, VI, 724 y sigs.) se muestra impregnada de los dos sistemas más importantes de la filosofía helenística. En la epopeya virgiliana, el amanecer mitológico va en camino de reducirse a una personificación artística, impuesta por la imitación de Homero. Y a la vez la imitación de Homero, esencial en la *Eneida*, reduce la

acción de su arte al sector culto del pueblo, no ya a todo el pueblo:

Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis...

(Eneida, III, 521)

Postera iamque dies primo surgebat Eoo
umentemque Aurora polo dimoverat umbram...

(III, 588-589)

Postera Phoebea lustrabat lampade terras
umentemque Aurora polo dimoverat umbram...

(IV, 6-7)

Oceanum interea surgens Aurora reliquit...

(IV, 129)

Et iam prima novo spargebat lumine terras
Tithoni croceum linquens Aurora cubile...

(IV, 584-585 = IX, 459-460)

Exspectata dies aderat nonamque serenam
Auroram Phaethontis equi iam luce vehebant.

(V, 104-105)

... roseis Aurora quadrigis
iam medium aetherio cursu traiecerat axem...

(VI, 535-536)

Iamque rubescebat radiis mare, et aethere ab alto
Aurora in roseis fulgebat lutea bigis...

(VII, 25-26) [1]

1 Y ya habían huido las estrellas y se sonrojaba la Aurora ... Ya el siguiente día surgía con el temprano Eoo, y la Aurora había alejado del polo la húmeda sombra ... La siguiente Aurora recorría las tierras con la brillante lámpara, y había alejado del polo la húmeda sombra ... Entretanto se levantó la Aurora y abandonó el Océano. Y ya la temprana Aurora sacaba las tierras con nueva luz, abandonando el lecho azafranado de Titón ... Había llegado el día esperado, y los caballos de Fetonte ya llevaban con serena luz a la serena Aurora ... Ya la Aurora, con su rosada cuadriga, había atravesado la mitad del cielo en su curso por el éter ... Ya se sonrojaba el mar con los rayos, y desde el alto éter la Aurora azafranada resplandecía en su carro de rosa ...

La instrucción retórica vigente en la Roma imperial contribuye a restringir el campo de lo imitable y a fijar la norma artística para todos los géneros literarios, entre ellos para el épico, que se convierte, cada vez más decididamente, en exquisito solaz de letrados. La fortuna de la *Eneida* como texto escolar, y el afecto que por Virgilio sintieron Estacio o Silio Itálico, bien pudieron favorecer la repetición de motivos secundarios, tales como el amanecer mitológico:

... alteta lucem
cum croceis invecta rotis Aurora reducet ...

(Ovidio, *Metamorfosis*, III, 149-150)

Postera depulerant Auroraeque lumina noctem.

(*Ibid.*, VII, 833)

... cum aspergere primis
incipiet radiis Gargara cacumina Phoebus ...

(Silio Itálico, *Segunda guerra púnica*, IX, 33-34)

Septima iam surgens trepidis Aurora iuventae
intentat equis.

(Estacio, *Tebaida*, XIII, 563-564)

Oceani summo circumfluus aequore locus
trans Indos Eurumque uiret, qui primus ardentis
sollicitauit equis, oleinaque uerbera sensit
humida sonanti resonant quem flumina curru
unde rubet uentura dies.

(Claudiano, *El rapto de Proserpina*, I y sigs.)*

2. Cuando la nueva Aurora, llevada en sus carros enfrenados, vuelva a traer la luz ... Las horas de la siguiente Aurora habían atravesado la noche ... ; Cuando Febo comience a rociar los cumbres del Gargano con sus primeros rayos ... ; Al surgir ya la séptima Aurora, se aparta de los pastadores [caballos] con sus briosos caballos ... ; Hay más allá de la India y del Euro un verde bosque rodeado por la naciente extrema del Océano; es el primero que se estremece con los ardientes caballos y que siente el vecino látigo cuando, con el carro cubierto de rocío, resuenan las corrientes donde rojea el día que está por nacer.

La llegada del cristianismo en modo alguno significó ruptura con los antiguos moldes del pensamiento o del arte. Para no buscar ejemplos oscuros, es el español Prudencio, el más fervoroso y brillante de los poetas latinocristianos de la Antigüedad (tan duro con el paganismo derrotado como perito en el manejo de la lengua poética de Virgilio y de Horacio), quien desliza un amanecer mitológico cabalmente en el himno «Ad galli cantum», que adopta la sencilla métrica introducida por San Ambrosio como reacción a la complicación formal del arte pagano:

Ut cum coruscis flatibus
Aurora cielum sparserit ...

(*Cathemerinon*, I, 22-23)[3]

Ya es habitual salirse por su «estavio ultrarretórico» (E. K. Raul, *Founders of the Middle Ages*, Harvard, 1941, página 196) a Juvenco, el iniciador del género literario de la *Vita Christi*, citando como muestra elocuente su versión de tres palabras del Evangelio.

Mane autem facto ...

(San Mateo, XXVII, 1)

Fuderat in terras roseum iubar ignicomus sol.

(*Evangeliorum* III, 1)[4]

Pero la visión mítica con que Juvenco traduce el dato de san Mateo no merece reproche. El problema poético de Juvenco, cristiano culto (imbuido en la tradición retórica) que escribe para cristianos de su misma educación, es precisamente verter al estilo convencional de la epopeya la lengua de la Vulgata, que no era lengua de belleza para el lector del siglo IV.

3. Para que, cuando la Aurora haya rociado el cielo con sus infinitos [illegible]

4. Y venía la mañana ...: El sol, de [illegible] cabellera, había derramado [illegible] la tierra su rosada [illegible].

Boecio, el teólogo que en su testamento filosófico olvidó la teología, entre mil otras reliquias de la Antigüedad lega a los tiempos futuros la primitiva visión mítica:

> cum polo Phoebus roseis quadrigis
> lutem spargere coeperit ...
>
> (*De consolatione philosophiae*, II, 3, 1)[4]

La tradición antigua llega a su máxima tenuidad en el aula de retórica medieval. Allí la educación artística se reduce al aprendizaje de un bien conocido canon de autores, heredado en su mayor parte de la escuela romana. Virgilio y Ovidio presiden ese canon, que integran nombres cuya difusión en la enseñanza extraña al hombre moderno —Lucano, Estacio, Juvenal, Prudencio, Juvenco, Sedulio, Sidonio Apolinar[4]—, y en el que falta toda la poesía griega. Pues, aparte las imitaciones contenidas en los poetas latinos, lo que la Edad Media conoce de la poesía griega apenas si rebasa la *Ilias latina*, el desproporcionado compendio de la *Ilíada* que los lectores de la Edad Media atribuyeron fantásticamente a «Píndaro Tebano» y que los críticos modernos, a base de un discutible acróstico, atribuyen a un presunto «Italicus». Por su parte, la *Ilias latina*, cuyo estilo remeda infatigablemente al de Virgilio y Ovidio, acumula con predilección el motivo del amanecer mitológico:

> ... cum crastina primum
> exulerit Titana dies noctemque fugarit ...
>
> (I, 317-318)

> cum primum Titan emerserit undis.
>
> (II, 126)

> Pestera lux tectas ut primum diguolit umbras
> et niridam Titan radiis rapuit exulit undis ...
>
> (II, 137-138)

[4] Cuando Febo, en su quadriga de rosas, empezó a esparcir la luz en el cielo ...

Postera cum primum stellas Aurora fugarat...

Ut nitidum Titan radiis patefecerat orbem...

(VIII, 650)[6]

El ámbito reducido del aula medieval vio nacer no pocas epopeyas, versificadas al arrimo de los venerados modelos, y sólo destinadas a la estrecha cofradía de los doctos que las podían fabricar y paladear. A todas esas epopeyas sobrepasó en mérito y en éxito la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, gran esfuerzo de la brillante poesía del siglo XII[7]. Un libro en latín para que se leyese en las escuelas debía presentarse en la lengua poética prescrita; es lógico, pues, que entre otras

6. Cuando el día siguiente hizo aparecer al resplandeciente Titán y alejaron la noche ... Así que el Titán esclareció y escapó de las sombras ... Así que la siguiente Aurora ahuyentó a dispersar las pálidas sombras y el Titán dejó de las nubes en esferas resplandeciente de rayos ... Así que la siguiente Aurora había ahuyentado las estrellas ... Cuando el Titán había iluminado con sus rayos el brillante globo ...

7. La Edad Media poseía pocas páginas de crítica literaria tan acertadas como las que inserta la *General estoria* de Alfonso el Sabio a propósito de la *Alexandreis*: «Maestre Galter, natural de Francia, fue muy buen clérigo en gramática e en los otros saberes, e grand versificador; e ovo[e] cómo avía [i] razones de Hércules en latín que se leían en las escuelas, ca fabló Ovidio de Hércules assi en Libro Mayor e assi dixo Dominus e tanto dél en otros lugares de su Obra muchos que fino, e ixo[i] autores que tratavan [trataban] dél; e la estoria de Achilles versificada otrosí de Ovidio [e Achilles, como observa el editor] e de Stacio, e libros fechos della en griego e en latín; e otrosí la estoria de los reys de Tebas versificada de Stacio, e otrosí la estoria de Julio César e de Pompeyo el Grand, de que fino un libro grand e bueno Lucano, natural de la cibdad de Córdoba, que es en Andalucía en España; e la estoría de Alexandre, que fue tan gran príncipe e tan bueno en armas, ardió assi, sin todo beneficio de latín e de se leer en escuelas, ovendo razones de tan alta maneria, mas lo tovo por bien, e por bondad de al quienes metió a trabajo por fazer esta obra que se leyesse en las escuelas, e fizo la, e compuso este un libro grand e bueno e fizo versificado por latín, en que a diez libros, en que fabla él de Alexandre quando fue de doblos años e de los fechos que fizo fasta que murió (*General estoria*, parte IV, ms. U, fol. 218). Citado por Antonio G. Solalinde en su edición de la primera parte, Madrid, 1930, páginas XIV-XV).

respetadas convenciones menudeo: en la *Alexandreis* la del amanecer mitológico:

> Septimus accensa Phoebea lampade mundo
> praesertat astra dies ...
>
> (III, 274-275)

> Memnonis aeternae deplorans funera luctu
> tertia luciferos terras Aurora per omnes
> spargebat radios ...
>
> (VIII, 1 y sigs.)[*]

Desde el siglo XII, marcadamente, la reorganización de la sociedad medieval, la naciente prosperidad de las ciudades, la asociación de todas las clases sociales en empresas colectivas que, como las Cruzadas, dan conciencia de sí al pueblo entero, crean público para la recitación literaria. La épica romance medieval atiende al gusto del pueblo, mucho más atraído por el ir y venir de sus héroes que por el goce desinteresado del escenario. Así, la *Chanson de Roland* señala puntualmente los crepúsculos que recortan la acción heroica, pero siempre con la misma prisa por reanudar el hilo de la narración activa:

> Bels fut li vespres e li soleilz fut cler ...
> Trevsait le jur, la noit est aserie ...
> Trevsait la noit e apert la clere albe ...
> Clere est la noit et la lune luisant ...
> Clers est li jurs et li soleilz luisant ...
> Passet li jurs, la noit est aserie ...
> Clere est la lune e les esteiles flamblent ...
> Passet la noit, si apert le cler jor ...
>
> (cs. 737, 737, 737, 2.932, 2.946, 3.038, 3.039, 3.675, etc.)

Ni aun cuando el emperador pide a Dios que detenga el día, y cuando el ángel baja a comunicarle que su ruego ha sido

8. Ya iluminado el mundo, el séptimo día había hecho brillar las estrellas con la lámpara febea ... La Aurora, llorando con eterno duelo la muerte de Memnón, esparcía por tercera vez sus luminosos rayos por todas las tierras ...

oído, aparece descripción alguna del milagroso crepúsculo. Aunque el poeta del *Roland* sabe de Homero y de Virgilio (2.615-2.616: «Ço est l'amiraill, le viel d'antiquitet, / Tut sur vesquiet e Virgilie et Omer»), no accede a detenerse a imitar sus auroras y noches míticas: actitud bien explicable si se repara en que la noción de guerra santa contra el infiel domina la epopeya romance medieval y cristaliza particularmente en el *Roland*. Aún más escueta es la indicación de la hora en el *Cantar de Mío Cid*:

> Otro día mañana pienssan de cavalgar ...
> Aún era de día, non era puesto el sol ...
> De noch passan la sierra, vinida es la man ...
> Otro día mañana, el sol querié apuntar ...
> Passada es la noche, venida es la mañana ...
>
> (413 y = 645 = 2.870), 416, 425, 682, 1.340, etc.)

Alguna mayor atención estética apunta en la fórmula «quebrar albores» (de origen francés: «quand l'aube fut crevée»), que acompaña a veces atisbos de descripción:

> Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores.
>
> (215)

El poeta, de ordinario tan sobrio desdeñador de lo pintoresco, se detiene no obstante al referir la primera batalla, para señalar la hermosura del día —siempre es hermoso, en la epopeya, el día de la batalla— y para retratar el único quehacer pacífico que aparece en el poema, el de los labradores moriscos:

> Ya crieban los albores e veniié la mañana,
> leié el sol, Dios, ¡qué fermoso apuntava!
> En Castejón todos se levantavan,
> abren las puertas, de fuera salto davan,
> por ver sus lavores e todas sus heredanças.
>
> (436 y sigs.)

Tan vivo es el sentido popular que el Romancero hereda de la épica medieval que, contra la avasalladora corriente renacentista, tampoco se aviene a contemplar lentamente el crepúsculo a través del mito antiguo, y limita a una brevísima mención inicial la hora poética:

A la que el sol se ponía en una playa desierta ...

La mañana de Sant Joan, al tiempo que alboreaba ...[9]

En el siglo XIII la iniciativa de la Iglesia, tras sofocar el pensamiento que se apartaba de la vía de Roma —las herejías del mediodía de Francia—, inicia un activo movimiento de vulgarización de cultura; lejos de atesorar en el fondo de los *scriptoria* conventuales la ciencia de los manuscritos, la ofrece deliberadamente al lego «en romanz, que la pueda saber toda la gente». Por eso el romance vulgar recoge ahora las historias que antes sólo habían entretenido a los doctos, y junto con las historias, los motivos antiguos de ornamentación, hasta el punto de que Juan Lorenzo de Astorga agrega de su cuenta el motivo del amanecer mitológico, al adoptar un pasaje en que Gautier se había encontrado con hablar del lucero de la mañana y del carro de las aves:

9. Las versiones contemporáneas presentan algunas variantes:

Mañanita de San Juan el sol al cielo se eleva ...
Mañanita de San Juan anda el agua de alborada ...

(Juan Menéndez Pidal, *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los ciegos* ..., Madrid, 1885, núms. 16 y 72)

Excepcional es la frase impresiva del romance que contiene:

Mañanita de San Juan, mañanita linda y clara,
cuando las perlas preciosas salen y bailan en agua ...

(Menéndez Pelayo, *Romancero tradicional de Asturias*, núm. 68)

Iamque sub auroram volucrum garrire solebat
et lucem tenui praecedere lingua susurro,
Lucifer emeritae confinia noctis agebat ...[10]

(*Alexandreis*, I, 427 y *sigs.*)

Ia yua aguisando dos Avrora sus claues,
tollía a los cauallos don Febo los dogales ...

(*Libro de Alexandre*, 1964 b)

Reducido desvío de la literatura latina, en sus orígenes, la literatura en lengua vulgar se ensancha prodigiosamente hasta invertir los papeles en el Renacimiento, cuando se cumple la secularización poco menos que absoluta del pensamiento, que sólo fluía antes por el angosto cauce de la clerecía medieval. Las letras del Prerrenacimiento y Renacimiento, fieles a su docto origen —el aula latina de la Edad Media—, y encendidas en el amor de la belleza antigua, se complacen en recrear la visión mítica de la naturaleza:

Già era il sole all'orizzonte giunto ...
sì che le bianche e le vermiglie guance
là dove io era, della bella Aurora
per troppa etate divenivan rance.

(Dante, *Purgatorio*, II, 1 y *sigs.*)

La concubína di Titone antico
già s' imbiancava al balco d'oriente,
fuor delle braccia del suo dolce amico:
di gemme la sua fronte era lucente ...

(Dante, *ibid.*, IX, 1 y *sigs.*)

... e la fanciulla di Titone
correa gelata al suo antico soggiorno.

(Petrarca, *Trionfo d'Amore*, I)

10) Y ya al amanecer la Aurora la lengua de los aves solía gorjear y susurrar a la luz con tenue murmurio. El lucero amanecía los límites de la noche vencida ...

Vedi l'Aurora dell' aurato letto
rimenar a' mortali il giorno, e'l sole
già fuor dell' oceano infin al petto

(Petrarca, *Trionfo della Morte*, II)

Dell' auroo albergo onde l' Aurora innanzi
al tutto esciva 'l Sol cinto di raggi ...

(Petrarca, *Trionfo del Tempo*)

También Boccaccio adopta ese motivo ornamental en sus novelas de tono poético:

Che sai, che quanto Febo surgente co' chiari raggi di Gange infino all' ora che nell' onde d' Esperia si nasfia, con le lasse carra per dare alle sue fatiche requie ...

(*Fiammetta*, I, § 69)

En Castilla es Juan de Mena el poeta más representativo del tránsito de Edad Media a Renacimiento. Y Juan de Mena no sólo domina el canon medieval de autores: en su *Omero romançado* traduce la *Ilias latina*, y sabe ya que no es ésa «la santa y seráphica obra», «la omeria Illiada» (que también conoce, y se ofrece a traducir de la versión latina completa), sino unas «muestras a los que quisieren en finos paños acertar». Cuatro ejemplos de amanecer mitológico presenta la obra de Mena, los cuatro bien expresivos de la escisión latina, de la frustrada unidad, de la entrevista y no lograda belleza que es la nota esencial de este poeta de transición. Frente a la perfecta recreación del motivo en Dante y en Petrarca, Mena oscila entre el concepto escolástico y la intuición poética tradicional. Unas veces predomina la recóndita alusión que sólo pueden descifrar los que tienen bien hojeadas las *Metamorphoses* o la *Genealogia deorum*:

Al tiempo surgí pensaui
que Clicie volvía tempranó
la cara contra su esposo

que salía muy hermoso
del hemisferio jusano.

(«La coronación», 2[illegible])

El lucido Febo ya nos demostraua
el don que no pudo negar a Feronse.

(«El laberinto», 26[illegible])

Otras, en lugar del acertijo mitológico, el poeta acumula nombres antiguos sin intento de recrear visión mítica, como magia suficiente para ennoblecer el verso:

La lumbre se recogía
de la ymagen de Diana
contra la mar Oceana
salió Venus que traýa
mensaje de la mañana.

(*Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1915, núm. 22)

El sol aclaraua los montes Azilayos,
los valles de Creta y torres de Baco...

(*Cloto*, prosa, en *Cancionero...*, núm. 161[1])

11. También como los modernos, como en el Huarte, hay otras leyes mitológicas, fuera del amanecer. Así Boccacio:

Già avea Febo nascosi i suoi raggi nelle marine onde...

(*Filocolo*, III)

Quizá particularmente sugerido por el ejemplo de Boccacio hallamos uno que otro caso de anochecer mitológico en la prosa poética de Juan Rodríguez del Padrón.

Feria Apollo al occidental orizonte por el curso de la luz, llegando al punto que ya sus cuadrigas, cansados del celestial oficio, bañaban en las marinas ondas, un día del qual Mercurio la primera hora sola señoreaba.

Un día, el tiempo e la sua veyendo que Febo del Cerco meridiano ya

No escasea la hora mitológica en la poesía narrativa del Marqués de Santillana; su nota peculiar es preferir la acumulación de alusiones eruditas a las imágenes mitológicas mismas:

> La madre de Alecto las nuestras regiones
> dexara ya claras al alba lumbrosa
>
> (*La comedieta de Ponça*, en *Cancionero...*, núm. 163, 95)

> e ya mitigada la flama apolina,
> al tiempo que sale la gentil Ydea
> e fuerça los rayos el aire noturno
>
> (*Defunción de don Enrique de Villena*, en *Cancionero...*, núm. 168, 1)

> A la hora que Medea
> su çiençia profería
> a Jasón, quando quería
> assayar la rica prea,
> e quando de grado en grado
> las tiniebras han robado
> toda la claror febea...
>
> (*El planto de la reina doña Margarida*, en *Cancionero...*, núm. 112, 1)

A diferencia de Mena, Santillana no desdeña la alusión a las historias bíblicas:

> declinaba, e las aves, ensaye callando en la oración lastimosa, con dolces versos feriían el aire, yo me acostré a un lugar solitario...
>
> (*Sirvo libre de amor*)

Con un anochecer mitológico comienza también la composición de Mena que hace juego con el *Claro amanecer*:

> *El hijo muy claro de Hyperión*
> *salía su gesto fulgente, esplandeçe*
> *quando erida Clitia fulmie* ["Oeste", según el Brocense] *mantida*
> *fondido de la mierte que cupo a Neptuno,*
> *quando se juntan las sombras en vno...*
>
> (*Cancionero...*, núm. 19)

Al tiempo que al pasto salen de guarida
las fieras silvestres, e humanidad
descansa e repose, e la fembra ardida
libró de Ofoleme la sacra çibdad ...

(*La comedieta de Ponça*, 8)

Santillana, tan deseoso de ostentar todas las marcas de la poesía erudita, introduce la lata mitológica aun en los más inadecuados contextos; por ejemplo, al poetizar la canonización de fray Vicente Ferrer y de fray Pedro de Villacreces,

a la sazón que Adriana
fue deseada en la ribera,
e la nocturnal lumbrera
se nos faze más çercana.

(*Cancionero...*, núm. 216)

Otras veces, en un contexto de tono delicadamente irreal, como la alegoría amorosa de *El sueño*, la hora está expresada no con recuerdos mitológicos, que al fin siempre retienen destellos de su antigua belleza, sino con una prosaica coyuntura de la *Farsalia*:

En el mi lecho yaçía
una noche, a la sazón
que Bruto al sabio Catón
demandó cómo faría
en las guerras que volvía
el surgo contra Pompeo,
segund lo cantó el Anneo
en su gentil poesía.

(*Cancionero...*, núm. 222)

Un amanecer mitológico normal es el que luce la *Vision*:

Al tiempo que va trençando
Apolo sus crines de oro
e recoje su thesoro,

faria el horizonte andando,
e Diana ya mostrando
su cara resplandeciente,
me fallé cabo una fuente,
do vi tres dueñas llorando.

(*Cancionero...*, núm. 426)

Tras los dos poetas máximos del reinado de don Juan II, la grey de imitadores repite dócilmente la formulación tradicional de la hora:

Avía recogido sus crines doradas
Apolo, faziendo lugar a Diana;

(Diego del Castillo, *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso*, en *Cancionero...*, núm. 459, 1)

Tornado era Febo a ver el tesoro
que con Jasón en Colros ganado;
su carro fulgente de fuego y de oro
al dulçe equinoccio ya era llegado;
la luz radiante de que es alumbrado
el orbe terreno tanto durasse
en nuestro emisferio, quanto morasse
la madre de Alcro por punto y por grado.

(Diego de Burgos, *Triunfo del Almirante*, en *Cancionero...*, núm. 93), 1)

Los cuatro caballos de Febo cirreo
andando y cumpliendo sus cursos y anfratos,
Latonia volviendo sus riendas a raros,
yo siempre muy firme con firme deseo.

(Juan del Encina, *A don Gutierre de Toledo, maestresala de Salamanca*)

vimos a Febo que ya trasponía
la última Tile del mar occidente.

(Juan de Padilla, el Cartujano, *Los doce triunfos*, V, 5, coplas 19)

Ya reguardaba después de subido
cómo subía por el orizonte
el cándido carro que tuvo Faetonte
quando del cielo se vido caído.

(*Ibid.*, VI, 1, copla 1)

Ya comenzaba la seña diurna
por el oriente mostrarse dorada;
teniendo Titonia primero privada
toda la fosca tiniebla nocturna.

(*Ibid.*, XI, 1, copla 1)

Los dos últimos ejemplos están seguidos en su texto por abundantes pormenores astronómicos que, en varios otros pasajes del mismo poema, tienden a desplazar lo propiamente mitológico:

El carro Latonio del todo salido,
entre los brazos del Cancro dorado
mostraba su curso, muy más elevado
puesto en el auge, muy esclarecido
con la presencia del sol radiado.
El círculo alto que dicen Estio
nos dividía con sus Azenlias
el cálido Cancro ...[12]

(*Ibid.*, IV, 1, copla 23)

El sol radiaba su vasta figura
entrado que hobo su grado primero:
Philiro tenía por su compañero,
y más la Corona se muestra muy pura;
deciende Cepheo con cara segura,
y toca las aguas del fresco tridente;
Andrómula cae por el occidente;
y Casiopeya, no menos escura,
deciende con ellas allí juntamente.

12. Los detalles astronómicos llenan toda esta copla, la inmediata y el comienzo de la siguiente.

Y vimos al Toro que ya declinaba
sus rígidos cuernos al mar oceano;
y el gran Orión que le iba cercano,
y viendo el Escopio, su rostro velaba.

(*Ibid.*, VIII, 1, coplas 2 y 3)[13]

En este respecto (y no es el único) Mena se nos aparece más moderno que sus discípulos, ya que la figuración mitológica, heredada ininterrumpidamente de la Antigüedad, es por su valor decorativo un ornamento favorito del hombre moderno, en tanto que el cúmulo de noticias incrustadas en una composición artística es reflejo típico del didacticismo medieval.

Fija la fortuna del motivo para el Siglo de Oro español su inclusión profusa en la epopeya de Ariosto:

Ma poi che 'l sol con l'aurree chiome sparte
del ricco albergo di Titone uscio
e fe 'l' ombra fuggire umida e nera ...

(*Orlando furioso*, VIII, 86)

Y tras Ariosto, la más alta epopeya hispánica:

Mas assi como a Aurora marchetada
os fermosos cabellos espalhou
em seo sereno, abrindo a rosa entrada
ao claro Hiperionio que acordou...

(*Os Lusíadas*, I, 54)[14]

13. La abundancia característica del Carvajal permite hallar, junto a estas dos pormenorizaciones, la visión convencional, escapulatoria en la poesía elevada de su siglo:

Ya comenzaba la parte del aire (= 'cielo')
a colorarse con el arrebol,
que se refleja del rayo del sol
del orizonte no mucho remoto,

(*Ibid.*, VII, 1, copla 1)

14. En contraste con Homero, Camoens prefiere el anochecer al amanecer como hora mitológica:

Mas Febo nas águas encontra
o carro de cristal o claro dia.

Su prestigio antiguo y su presencia en las bellas obras del Renacimiento que guían la poesía narrativa española, explican que los poetas adopten a porfía aquella primitiva concepción, por alejada que esté no sólo de la realidad psicológica del hombre moderno, sino también de su sistema de referencias, ensanchado con el conocimiento de un nuevo mundo y de un desconocido universo[9]. Basten los siguientes entre la muchedumbre de ejemplos que suministra una lectura sumaria de la poesía narrativa española:

> Del carro, pues, febeo
> el luminoso tiro,
> mordiendo oro, el eclíptico zafiro
> pisar porfía, cuando ...
>
> (Góngora, Soledad I, 709 y sigs.)

> Muchas las dulces illas
> que cisnes me recuerdan a la hora
> que, huyendo la Aurora
> los carros de Tirrío ...
>
> (Góngora, Soledad II, 792 y sigs.)[10]

> desde mayo a Irené, que alumbrase
> o largo mundo, con quanto resplandeció.
>
> (De Zurita, I, 26)

> Al pavor, mayo o Irené planeta
> que se hizo así de ella distinguido
> diciendo á desiada e Irene diera,
> a los colores la grana escobrando,
> e de esta manifiesta secreta
> Ha estado o Dios Nocturno a vista abrindo.
>
> (*Ibid.*, II, 1)

> Ya se ha o Sol ardente tendiendo
> para a casa de Tetis ...
>
> (*Ibid.*, III, 123)

12. También presenta Góngora el anochecer concebido en términos mitológicos:

> Invidia estrecaba, al no celo,
> el balcón de salto

Ya sonrojaba la bermeja Aurora
las mejillas de pálidas manzanas,
que a los rayos auríferos colora
que salen por las árticas ventanas ...

(Lope, *Jerusalén conquistada*, III, 74)

y cuando el Alba con los pies de rosa
borraba estrellas y pintaba flores ...

(*Ibid.*, VIII, 80)

Cuando la blanca Aurora las peinadas
madejas dilataba al mar de Oriente,
alzándose las aguas encrespadas
al vivo rayo de su limpia frente ...

(*Ibid.*, XIV, 1)

Ya la clara mañana
sesamaba de telas de colores
el cielo, el aire, el mar, y de oro y grana
sembraba por la tierra varias flores.

(Lope, *Laurel de Apolo*, silva VI, 1 y sigs.)

Ya por la inmensa cumbre titanea,
ilustrísimo príncipe, esmaltaba
entre las mismas perlas que lloraba,

---

las claras, aunque eclipsa, estrellas
y las Osas dos bellas,
siéntese siempre tiro
del carro perenne, honor del cielo.

(Soledad II, 612 y sigs.)

Curioso es que el panorama geográfico del hemisferio moderno permite a Góngora incluir el amanecer de un hemisferio con el anochecer del otro:

cual de aves se caló turba canora
a tolvano nogal que aunque leve
en cercado vecino,
cuando a nuestros antípodas la Aurora
las rosas goza deja de su frente...

(Soledad I, 653 y sigs.)

despierta el Alba de la luz febea,
la palestra florida,
la copia tan unida
de distintas colores
que era sólo una flor todas las flores.

(*Ibid.*, «Ilos IX, 1 y pas.»)

que apenas de Titón la amada esposa
salió otra vez ...

(Lope, *La Circe*, II, [illegible])

Coronada de flores, la mañana
asomó por un monte la cabeza,
teñido el puro rostro en nieve y grana

(*Ibid.*, II, [illegible])

que, bajando otra vez la blanca Aurora,
purpúrea comenzaba a sonrojarse.

(Lope, *La Filomena*, segunda parte, 683-686)

Ya el rojo y claro padre de Faetonte
los caballos con ágil movimiento
sacaba, a discurrir nuestro horizonte,
sentiendo espuma de oro y luz de aliento.

(Lope, *La Dragontea*, VI, 402)

Dejóse ya el Aurora el Océano,
los rosantes cabellos descogiendo,
y del Ida fronloso, a lo más llano
iba el lucero fúlgido saliendo ...

(*Ibid.*, VII, 461)

Ya se mostraba Hiperión Titano
con su rosada boca al nuevo mundo,
dorando el sesgo mar cerúleo y cano,
y el vientre al suelo prolífero y fecundo.

(*Ibid.*, X, 723)

Característico del goce parejo de Lope en la realidad y en el mito, es la frecuencia con que motiva o recombina la antigua

presentación mitológica, con pintoresca originalidad, partiendo de las situaciones de la narración o bien fantaseando a su albedrío:

Ya de heliotropo la cabeza hermosa,
la frente de jazmín serena y lisa,
las dos mejillas de purpúrea rosa,
la boca de clavel bañada en risa;
el cuerpo de azucenas, vergonzosa,
esmaltaba de roja manzanilla
la Aurora, huyendo tras la noche muda
porque ya la miraba el Sol desnuda ...

(Lope, *Jerusalén conquistada*, I, 10)

Antes que el Alba, con su dulce risa,
en el campo las flores provocase
a abrir los ojos, porque el Sol aprisa
sus lágrimas de perlas enjugase,
abríase el cielo ...

(*Ibid.*, III, 97)

La Noche apresuró, de lastimada,
su carro helado, anticipada un hora,
y fue a llamar llorando a la rosada
ventana de la luz madrugadora;

Salió por sus balcones desnuda
a despertar al Sol la blanca Aurora ...

(*Ibid.*, V, 3)

Salía el Alba a despertar las flores
dormidas en las camas de sus hojas.

(*Ibid.*, V, 37)

y el Sol también por el rosado Oriente
el tálamo dejaba de la Aurora.

(*Ibid.*, VIII, 3)

Corrió el Aurora la cortina a Febo,
y salió de su puerta al teatro humano
y dándole la Tierra aplauso nuevo,

representóle un acto soberano:
no coronado de silvestre acebo
(como de Admeto en el florido llano),
sino de rayos que el cambiante velo
bordaban de la luz y blanco cielo.

(*Ibid.*, XVI, 1)

Abría el Sol las puertas del Aurora,
los pimpollos de plantas y de flores
enjugando las lágrimas que llora,
que paran siempre en agua los dolores...

(Lope, *La Dragontea*, IX, 61)

Menos frecuente, aunque no rara, es en Lope la presentación mitológica de otros momentos, el anochecer, o el mediodía; en cambio, es peculiar de la riqueza de su genio la visión simultánea de varios momentos del día:

Iba el sol, y la triforme luna
mayores sombras desplegaba al suelo...
y cuando...
quitaba el sol el Alba pura el velo
que cubre honesta sus divinas luces...

(Lope, *Jerusalén conquistada*, II, 88)

Al alba, aunque de Apolo se escondía
con sus hermanas la Vergilia Eudora,
en la boca del Toro aparecía,
con cuyo llanto se bañó el Aurora,
la noche igual se comparaba al día,
viendo que el Sol la octava parte ahora
del Vellocino de oro...

(*Ibid.*, XVI, 1)

Aquí Laura llegaba
cuando, porque bajaba
y se mostró la rutilante Osa
vestida de diamantes,
se fueron por las sombras circunstantes,
para volver cuando la blanca Aurora
pintase alfombras en el prado á Flora.

(Lope, *Laurel de Apolo*, silva V, 600)

cuando la noche sobre el manto frío
peina la oscuridad de sus cabellos;
y al tiempo que el alfójar del rocío
el sol deshace con los rayos bellos ...

(Lope, *La Dragontea*, I, 20)

En *El Isidro*, Lope se complace en esmerar la indicación de la hora con opulencia de nombres e imágenes que se destacan sobre el fondo deliciosamente rústico del poema:

Cuando en medio está Cirseo
del cielo en nuestro horizonte,
pasaba del campo al monte,
a dando el sol Dídimeo
ambrosía a Janto y a Eionte.

(Lope, *Isidro*, I)

Ya de Titón, que la adora,
dejando los brazos bellos,
para verter perlas dellos,
sacaba la blanca Aurora
los aurígeros cabellos.

Y con la boca de rosa
Cintio de su luz hermosa
bañaba los montes altos,
huyendo la noche a saltos,
desvelada y vergonzosa.

(*Ibid.*, VIII)

Valbuena —en cierto modo un Lope, más abundante todavía en la ornamentación y más vacilante en la arquitectura— siembra a manos llenas por la intricada trama de su *Bernardo* la expresión mitológica de las principales horas del día, aunque siempre con predominio del amanecer:

Al tiempo que en las puertas del Oriente,
de azucenas y rosas coronada,
la Aurora rompe el velo transparente
que la luz de oro en sí tiene guardada ...

(Valbuena, *El Bernardo*, VI, 134)

La noche toda navegando fuimos
a vela y remo, y cuando el Alba abría
en el Oriente de oro los racimos
de que se cuaja y se enguirnalda el día...

(*Ibid.*, VII, 3)

Restituyendo al mundo las colores
que la ausencia del Sol llevó robadas,
la Aurora entre argentados resplandores
sale, siguiendo a Apolo sus pisadas.

(*Ibid.*, XI, 71)

Salía sembrando aljófares y plata
la blanca Aurora por el crespo río.

(*Ibid.*, XVIII, 99)

Al tiempo que el rey pérsico y Morgante,
de Plutón vomitados en la playa,
salir la Aurora vieron rutilante,
de aljófar llena su floreida saya.

(*Ibid.*, XXI, 142)

... cuando el Alba
de blanco aljófar los escarchos fríos
se viste, con que al sol hace la selva

(*Ibid.*, XXIII, 75)

Ya entre los cuernos del caliente Toro
el rubio dios que tuvo cuna en Delo,
abriendo al mundo el celestial tesoro
de nueva y tierna luz bordaba el suelo.

(*Ibid.*, XXIV, 4)

No presenta novedad en el tratamiento la *Nápoles recuperada* del Príncipe de Esquilache, donde, pese a lo histórico y reciente del tema central, se ocupa, más que en armas y audaces empresas, en damas y amores como genuino sucesor de Ariosto:

El tempo de Febo del Oriente deja
y en los frondosos valles y sombríos,
tendiendo de pinceles la madeja,
pintó las selvas y dotó los ríos.

(Esquilache, *Nápoles recuperada*, I, 43)

La negra Noche, desigual autora
de gustos, pesadumbres y reposo,
recogió las tinieblas a deshora,
que huyendo parte del planeta hermoso;
el dulce lecho despreció la Aurora
cansada de los brazos de su esposo,
y tienden por los aires a porfía
el alba perlas, y su luz el día.

(*Ibid.*, I, 51)

Apenas los umbrales de la puerta
pisó de Oriente la lumbrera de oro,
y al blanco día sin parar despierta
de fuentes y aves el alegre coro...

(*Ibid.*, II, 1)

El blando soplo de su aliento frío
sobre las blancas perlas desataba
la fresca Aurora, y con sutil rocío
las soñolientas flores despertaba.

(*Ibid.*, III, 97)

Apenas a los montes la mañana,
que el sol recuerda, con su llanto avisa
y el argentado rostro de Diana
ni el mar retrata ni su luz divisa.

(*Ibid.*, VI, 1)

Bajaba por los montes la mañana
que el sol envía a sosegar las aves,
por ver si templa su perfil de grana
los dulces gritos y lamentos graves.

(*Ibid.*, VII, 30)

Con más risueña frente, a los collados
salió tras ella [la Noche] la divina Aurora,
bajando a ver por los vecinos prados
la moda selva que su lumbre dora.

(*Ibid.*, VIII, 1)

Siguiendo el Sol a la mañana fría,
pisaba del Oriente los umbrales,
entrando alegre por su puerta el día
a verse en los espejos celestiales.

(*Ibid.*, XII, 1)

Dos tipos de epopeya muy cultivados en España, el sagrado y el histórico, parecerían reacios por esencia a la mitificación inactual de la naturaleza que es, en la Edad Moderna, la hora mitológica. Pero es tal la presión de las normas culturales de cada momento, que estos poetas, más originales en la elección de sus asuntos, no pueden renunciar a los elementos obligados en la expresión literaria de la época, so pena de renunciar a expresarse. La imperiosa ornamentación mitológica en la poesía del Siglo de Oro ilustra así el caso paralelo, en la poesía latina, de Lucano y Silio Itálico con sus epopeyas históricas, y de Prudencio, Juvenco, Draconcio, Avito, con sus epopeyas cristianas, todas tributarias de la convención mitológica. También aquí basta una selección de ejemplos:

Mira salir por el bordado Oriente
del mundo triste el general consuelo,
vertiendo luces la rosada Aurora,
que esparce perlas y que aljófar llora.

(Valdivielso, *Vida y muerte del patriarca San José*, 3, 43)

Al tiempo llega que, deshecha en llanto,
sale de entre las aguas cristalinas
la Aurora que, esparciendo su tesoro,
aljófar rico vierte y perlas finas;
que, descogiendo su cabello de oro
con sus luciyas hermosas y divinas,
los astros celestiales escurece
y las ligeras nubes enriquece.

(*Ibid.*, II, 72)

De entre los brazos de la noche escura
sale, el cabello de oro suelto al viento,
aquella cuya luz serena y pura
los astros de oro roba al firmamento,
privando del favor de su hermosura
al celoso troyano mal contento,
y en la cama de rosas y azahares
sentóse renovando sus pesares.

Y por entre cortinas de brocado,
entretejidas de olorosas flores,
el rostro saca de color rosado,
volviendo a cada cosa sus colores...

(*Ibid.*, V, 1-4)

Desea [la Virgen] que salga el padre de Faetonte
y que, esparciendo su benigna lumbre,
vuelva de plata el río, de oro el monte,
y que el desierto y el poblado alumbre;
desea que salga el cándido horizonte
para subir por la soberbia cumbre...

(*Ibid.*, VIII, 7)

Llegan [los ángeles] a los palacios del Aurora
en su cama de rosas acostada,
y viendo la beldad que la enamora,
con su música alegre y concertada,
los ricos cofres abre, en que atesora
la libreo del campo deseada,
esparciendo gozosa a manos llenas
lirios, jazmines, rosas y azucenas.

Quita de los cabellos de su frente
diamantes bellos y de aljófar granos,
abre de par en par el rico Oriente,
vertiendo sus tesoros soberanos.

(*Ibid.*, XIV, 12-13 [10])

10 Las flechas pasan del niño al amanecer, que han inspirado la imagen [illegible] de los dedos de rosa, a la del baño o cuna enfriando de los [illegible], sacado a Valdivielso, muy aficionado a pintar lo [illegible] y [illegible].

La blanca Aurora con su rojo paso
en nubes escondida caminaba,
y los celajes del oriente raso,
de oro confuso y nubia luz bordaba.

(Hurtado, *La Cristiada*, V, 1)

El Alba entonces bordará de flores
el prado, y de arreboles el Oriente.

(*Ibid.*, XI, 184)

El cielo entonces no resplandecía,
ni por los campos del rosado Oriente
Apolo, origen de la luz, vertía
los dorados arroyos de su fuente.

(Acevedo, *De la creación del mundo*, Día primero, 6)

Cuando el Alba, del día anunciadora,
el grande Olimpo sube fatigada,
y de cansancio tiernas perlas llora,
bajas tú [la Noche] alegre a la región salada.

(*Ibid.*, Día primero, 14)

y cuando del Océano sacando
los fogosos caballos voladores,
vas de oro en alto el carro levantando
encendido con vivos resplandores...

(*Ibid.*, Día cuarto, 6)

mientras el Alba hermosa resplandece,
vertiendo aljófar del rosado manto.

(*Ibid.*, Día quinto, 15)

---

una bella imagen que contrasta claramente con la acostumbrada rosado al alba:

Y antes que el Alba con su nubia estola
del Cielo hermoso las estrellas barra,
y con la luz que al rojo Apolo vola,
al mundo afeite cándida y bizarra.

(*Ibid.*, XX, 1)

Muestra el Aurora la rociada frente,
llenos de blancas perlas los regazos.

(*Ibid.*, Día quinto, 70)

Cuando con la rosada vestidura
vierte aljófar del cándido semblante
y dorados cabellos el Aurora,
del rubio Febo fiel anunciadora...

(*Ibid.*, Día quinto, 137)

Los cultores de la epopeya histórica, de estilo forzosamente menos florido, remontan gustosamente el tono para anunciar el amanecer o el anochecer:

Ya la cándida Aurora cristalina
nuestro rico horizonte regalaba,
y, aunque bañada alzó la faz divina,
las rosas en belleza atrás dejaba...

(Ruiz, *Austriada*, II, 49)

No fue posible detenelle un hora
más de las que tardó la noche fría
a dar lugar que la siguiente Aurora
con claros rayos llenos de alegría
mostrase el rostro que ilumina y dora
cuanto en la fértil madre el cielo cría,
y abriese al rubio Febo radiante
las claráboas puertas de Levante.

(Virués, *Monserrate*, XII, 20)

Ya la rosada Aurora tomenzaba
las nubes a bordar de mil labores...

(Ercilla, *Araucana*, I, II, 20)

Por entre dos altísimos ejidos
la esposa de Titón ya parecía,
los dorados cabellos esparcidos
que de la fresca helada sacudía.

(*Ibid.*, I, II, 54)

El carro de Faetón sale corriendo
del mar por el camino acostumbrado.

(*Ibid.*, I, II, 37)

Apolo en seguimiento de su amiga
tenido había los rayos de su lumbre,

(*Ibid.*, I, II, 37)

Los pasajes citados de Ercilla pertenecen todos a su página feliz, la prueba de Caupolicán, a cuya belleza contribuyen eficazmente subrayando con la lenta y suntuosa pintura tradicional la duración increíble de la prueba. Otros ejemplos tomados de las epopeyas de América:

Era llegado al mundo aquella hora
que la escura tiniebla, no pudiendo
sufrir la clara vista de la Aurora,
se va en el Occidente retrayendo;
cuando la mustia Clicie se mejora,
el rostro al rojo Oriente revolviendo,
mirando tras las sombras ir la estrella,
y al rubio Apolo Délfico tras ella.

(*Ibid.*, I, XIV, 7)

Al tiempo que su padre de Faetonte
en continuación de su carrera
quería ya salir del horizonte,
siendo Venus ya a la mensajera,
sus rayos extendiendo por el monte
de la sierra que estaba más afuera ...

(Castellanos, *Elegías de varones ilustres de Indias*, I parte, elegía XI, canto VI, 1)

Y al tiempo ya que la nevada cumbre
sus cándidos colores descubría,
tocados y heridos de la lumbre
que el hijo de Latona les envía ...

(*Ibid.*, II parte, «Historia y relación de las cosas acontecidas en Santa Marta», canto II)

Hasta se despedir febea lumbre
y volver las tinieblas a su juro,
viniendo, como tienen de costumbre,
todas las cosas de color oscuro.

(*Ibid.*)

En el tiempo que ya la lumbre pura
del radiante hijo de Latona
ha restituyendo su blancura
a la nevada cumbre de Tairona.

(*Ibid.*, II parte, elegía IV, canto I)

Cuando llegaron, ya la bella dama
del antiguo Titón mostró la cara,
e ya salía de la dulce cama
adonde del cansancio se repara,
y en la misma sazón febea llama
volvía las tinieblas en luz clara.

(*Ibid.*, II parte, canto III)

Febeo resplandor en esta hora
apartando se va del hemisferio
donde la belicosa gente mora,
y con oscuridad en el imperio
la noche se quedó por sucesora.

(*Ibid.*, II parte, elegía IV, canto III, 3)

Mas al tiempo que de la parte Eos
Apolo sus cabellos esparcía.

(*Ibid.*)

Porque ya descubriendo por Oriente
la dulce Venus su real corona,
anunciadora de la roja frente
del rutilante hijo de Latona...

(*Ibid.*, III parte, *Historia de Popayán*, canto VI, 3)

La roja Aurora sus purpúreas puertas
abría ya sobre dorado quicio...

(*Ibid.*, 76)

Quando la dulce Venus descubría
del sútil cabello la corona,
dándoles certidumbre que venía
el más claro del hijo de Latona.

(*Ibid.*, III parte: «Discurso del capitán Francisco Drake», tercio I)

Ya la de nombres tres y tres lugares
sus argentadas trenzas descogía ...

(Góngora, *Aravo desnudo*, VII, 31)

El tiempo que gastó la batería
fue desde que asurando resplandece
aquella que los campos humedece,
vistiéndolos de gracia y alegría;
hasta que ya la blanca flor del día
de todo punto abierta resplandece,
y el coronado rey de Creta y Delo
quiere quemar con ellas la del suelo.

(*Ibid.*, VIII, 43)

....cuando llega
huyendo el Sol de la cretense cuna,
donde al tartesio mar su carro entrega ...

(*Ibid.*, VIII, 45)

El padre de Faetón por entre arenas
a visitar a Doris iba, cuando ...

(*Ibid.*, III, 49)

Después cuando ya Febo caminando
volvía con su carro presuroso,
los campos con sus rayos matizando
de rojo, verde, blanco luminoso ...

(Barco Centenera, *Argentina*, XII, 39)

A priesa viene ya aquella doncella
que a Titón dio su queja siendo bella.

(*Ibid.*, XXIV, 49)

Armas antárticas, la epopeya inconclusa del desconocido Miramontes Zuázola, es quizá, entre las de asunto americano, la que con más felicidad maneja el repertorio de rápidos anejos a la épica del Siglo de Oro; y entre ellos resaltan profusamente la fecha astronómica (II, 144; IV, 313 y 315; VI, 477; VII, 549, 582, 585 y 595; IX, 771, 784; X, 928, etc.) y la hora mitológica. Los dos momentos favoritos son lógicamente los extremos, amanecer y anochecer (cf. para este último VII, 580; X, 928; XIV, 1.219; XVI, 1.352), sobre todo el primero, concebido como acción mítica de Apolo o de Aurora:

> Del palacio de Tetis, do repose
> el que su resplandor nos manifiesta,
> saca la crespa frente luminosa
> y pónela en cenit de una floresta.
>
> (*Armas antárticas*, ed. J. Jijón y Caamaño, Quito, 1921, IV, 313)

> Así entre su congoja y pesadumbre
> se estuvo vacilando hasta la hora
> que, bordando las cimas de la cumbre,
> se ve el risueño rostro de la Aurora.
>
> (VII, 580)

> Notífica la estrella matutina[17]
> la venida del sol resplandeciente,
> desplegando la Aurora la cortina
> por los balcones del rosado Oriente.
>
> (VII, 595)

17. El lucero no es ingrediente obligado del amanecer épico convencional (el verso de *Aeneis*, *Ephemeris*, 39: «dum ardet nero nilli lucifer aurora» es excepcional), antes parecería una nota personal del poeta, «pues, más adelante, lo considera en signo único de la hora expresada, bien que dignificándolo con un docto circunloquio:

> Por el bajo horizonte se mostraba
> de la aurora de Adonis el lucero.
>
> (XVI, 1.375)

Justo es recordar que, una que otra vez, Miramontes ha usado describir un amanecer no sin retórica, pero, a lo menos, sin los consabidos astros:

Con varios tornasoles matizadas
del luciente esplendor que Febo envía,
daban las pardas nubes retocadas
risueña muestra del alegre día.

(XV, 1.137)

Del regazo de Tetis la cabeza,
de resplandor vistiendo la alta cumbre,
levanta aquel por quien naturaleza
en la virtud opera de su lumbre.

(XVI, 1.357)

Rayaba la diáfana techumbre
con sus iluminados resplandores
Febo, vistiendo la eminente cumbre
de luz risueña y de fragantes flores.

(XVI, 1.897)

Ya por el oriental rubio horizonte
daba señales la rosada Aurora
del resplandor del padre de Faetonte,
que el mustio suelo, el mar y el aire dora,
vistiendo sierra, llano, valle y monte
de los colores de Amaltea y Flora,
verde, morado, azul, blanco, escarlata ...

(XX, 3.601)

Estas muestras (a las que pueden agregarse otras, menos desarrolladas pero de idéntico sentido: II, 151; III, 235; VI, 471; VIII, 672; IX, 784; XIX, 1.634) revelan el agrado del

---

Rayaba ya la luz por los cerros,
vistiendo de arreboles el Oriente,
llamando a cultivar los jornaleros,
cada cual a su oficio diferente ...

(IX, 800)

en tanto que luciente sol dorado
limpia las flechas de la saeta,
con cuya clara arenas rengan lotes

(XV, 991)

virtuoso en la variación retórica de un motivo dado. El ejemplo siguiente, en que el autor ha equiparado implícitamente la acción del mito con su lugar, muestra cómo ha palidecido, a fuerza de repetición, la visión mítica del amanecer, al punto de que, siguiendo una trayectoria familiar (cf. la evolución semántica de «orto» y «ocaso», «Oriente» y «Occidente», «Levante» y «Poniente»), ha venido a trasmitar en estado y lugar su antigua esencia de tiempo y movimiento:

> Adonde nace la rosada Aurora,
> rosas auroras esparciendo y flores,
> . . . . . .
> y a do fenece el sol, la postrer hora
> alumbrando al antípoda...
>
> (VIII, 718)

Todavía los últimos representantes del neoclasicismo —los últimos representantes de una tradición unitaria de cultura grecorromana que en los países hispánicos casi se ha desvanecido a partir del romanticismo— repiten el decorativo lugar común:

> Nace después la rutilante Aurora,
> trayendo el nuevo día en sus albores,
> y los puros aljófares que llora
> vierte en el seno a las dormidas flores.
>
> (Lista, *La inocencia perdida*, 28)

> No en tierno brillo la rosada Aurora,
> de oriflamber pintando el vago cielo,
> alza el cabello de la mar sonora,
> lloviendo perlas al florido suelo.
>
> (Meléndez, *La inocencia perdida*, II, 2)

Paralelamente al éxito con que los poetas recrean el motivo, a lo largo de tan duradera historia, los críticos apuntan a la inactualidad de la expresión épica. Horacio introduce malignamente la vieja visión, medio intuitiva, medio personi-

ficada, del anochecer y de la media noche en contextos humorísticos, al describir la batahola de un embarcadero:

> Iam nox inducere terris
> umbras et caelo diffundere signa parabat:
> tum pueri nautis, pueris convicia nauae
> ingerere.
>
> (*Sátiras*, I, V, 9 y sigs.)

o al pintar el viaje de los dos ratones del campo a la ciudad:

> Iamque tenebat
> nox medium caeli spatium, cum punit uterque
> in locupletes domo uestigia.
>
> (*Ibid.*, II, VI, 99 y sigs.)[18]

También Séneca, el de la *Apocolocyntosis* (metamorfosis ovidiana del emperador Claudio en calabaza), cae a su sabor de tan trasnochados circunloquios. Después de acumular en seis hexámetros toda suerte de información astronómica y agrícola, aclara: «Pienso que se entenderá mejor si digo: "era el día trece

18. Ya la noche se disponía a traer a la tierra las sombras y a esparcir por el cielo las constelaciones, entonces los niños llenos de insultos a los marineros y los marineros a los niños. — Y ya la noche ocupaba el centro del dobleo del cielo, cuando ambos ponen los pies en la casa ajena.

A propósito del poema sobre la guerra de los Galos del oscuro poeta Marco Furio Bibáculo («Elegías Alpinas» *Epístolas*, I, X, 36), también satiriza Horacio la perífrasis, entre astronómica y mitológica, para designar las estaciones del año. Bibáculo se había referido al invierno con el verso «Iuppiter hibernas canis nivem sparsit Alpes» [Júpiter esparce cana nieve sobre los Alpes invernales], y Horacio no lo olvida cuando habla de invierno y termina en su sabrosa parodia de la *Odisea*:

> Persta atque obdura, sed ribes Canicula findet
> Infantes, nutrit ceu pingui rectus ocellus
> Furius hibernas cana nive conspuit Alpes.
>
> (*Sátiras*, II, V, 40 y sigs.)

O sea: «Firme, no ceejas, que la rojiz Canícula hiende las tiernas criaturas; ya Furio, atiborrado de cerdo gordo, escupe cana nieve sobre los Alpes invernales».

del mes de octubre!' », y continúa con un precioso comentario acerca de la hora:

> Horam non possum certam tibi dicere, facilius inter philosophos quam inter horologia conuenit, tamen inter sextam et septimam erat. «Nimis rusticè» inquis: «cum omnes poetae, non contenti rerum et operum describere, ut etiam medium diem inquietem, tu sic transibis horam tam bonam?»
>
> Iam medium curru Phoebus diuiserat orbem
> et propior nocti Tessala quatiebat habenas
> obliquo flexam deducens tramite lucem ...
>
> (*Apocolocyntosis*, 2)[19]

Tal crítica presupone un refinado sentido de la forma que en la Edad Media no existe. Pero cuando en el Renacimiento los artistas han vertido una y otra vez a la lengua vulgar aquella perífrasis épica, también surge, a su lado, la sonrisa ante el viejo artificio. Conocida es la reacción de Sempronio ante el arrebato retórico de su amo (bastante análogo a la prosa de las narraciones sentimentales de Juan Rodríguez del Padrón):

> CALISTO: Ni comeré hasta entonce; aunque primero sean los caballos de Febo apacentados en aquellos verdes prados que suelen, cuando han dado fin á su jornada.
>
> SEMPRONIO: Deja, señor, esos rodeos, deja esas poesías, que no es habla conveniente la que á todos no es comida, la que todos no participan, la que pocos entienden. Di «aunque se ponga el sol», e sabrán todos lo que dices.
>
> (*Celestina*, auto VIII)

(19. Tan te cuesta decir la hora exacta —es cosa difícil que se pongan de acuerdo los filósofos que los relojes—; sin embargo, era entre las dos y la una. «¡Qué grosero! —dirás—, cuando todos los poetas, no conformes con describir la salida y la puesta del sol, mientan también al mediodía, así dejarás pasar así tan buena hora?»

Ya Febo había dividido con su carro la redondez del globo y, más cercano a la noche, sacudía las fatigadas riendas, haciendo bajar en oblicuo trayecto la desviada luz ...

No hay que buscar muy lejos el blanco de la sátira: no es sino la lengua ensornada con que, en la «Glosa» a la *Coronación*, Juan de Mena vierte libremente algunas fábulas de las *Metamorfosis*, en una deliberada tentativa de narración poética que le lleva a rebasar el estricto fin explicativo de la «Glosa». En el comento de la copla 25 la fábula narrada es la de Clicie, y en ella se destacan por su textura altamente decorativa las líneas que Mena introduce con cita expresa de su autor:

> Y dize Ouidio que como Febo descendia en ocidente, en aquel dorado carro de cuatro ruedas que tiraua los sus caualios, ¶ como Febo los dexasse en los suelos de España, que son los sus postrimeros pastos, recreando sus miembros, ¶ aprentándose por aquella yerua ambrosia limada, en este tiempo, Febo dexando allí los sus caualios ...[20]

Más directamente, Torres Naharro se burla de la perífrasis mitológica destinada a expresar la hora, insertándola para mayor contraste en el habla ruda de Galterio, el hortelano de la *Comedia Aquilana*, II:

> Hijo, collaço dormilón,
> apaña tus aragiñoços,
> que su padre de Feton
> ya ya por mesos rabeços.

Lope, tan aficionado a la hora mitológica, no deja de prodigarla humorísticamente en *La Gatomaquina*, junto con otros requisitos impuestos por la preceptiva del género épico:

20. *Pág.* 690 de la edición de Juan Steelsio, Amberes, 1557, ejemplar gentilmente facilitado por el profesor Arturo Marasso. El pasaje correspondiente de las *Metamorfosis*, IV, 214-217, dice así:

> Ave ab Hesperio nunc parcus Sola equorum
> extremas pro gramine haberet; ea fessa diurnis
> aventura ministeriis mutaque reparabat labori.
> Dumque ibi quadripedes cedentia gaudia carpunt ...

Al tiempo que el Aurora fugitiva
de su cansado esposo
arrojaba la luz a los mortales,
y el Sol infante, en líquidos pañales
de celajes azules,
mandaba recoger en sus baúles,
para poder abrir los de oro y rosa,
el manto de la noche temerosa ...

(*Gongora*, II)

cuando Febo dorado
asomaba la frente
por las ventanas del rosado Oriente,
como si azúcar fuera y de colores,
en campo verde iluminó las flores.

(*Ibid.*, III)

cuando del Sol el carro
que Etonte y Flegón amanecieron
atrás iba dejando el medialba ...

(*Ibid.*, VII)

Como, según hemos visto, la tradición popular del romance vela el tópico de la hora mitológica, Góngora lo presenta vilo y con intención satírica en romances burlescos:

Cuando la rosada Aurora
o violada si es mejor
(escojan los epítetos,
que ambos de botica son),
las alboradas de abril
vierte desde su balcón,
como en posesión del día
perlas que desate el Sol ...

(*El Niño y Clemente*, vers. 34)

A un tiempo dejaba el Sol
los colchones de las ondas

. . . . . .

y ella porque sus corderos,
en tanto que el Alba flora,
se longanicen las tripas
de esmeraldas y de aljófar.

(*Ibid.*, octav. 56)

Las octavas de Quevedo, titulados *De las mocedades y locuras de Orlando el enamorado*, ásperas caricaturas de la epopeya caballeresca a modo del *Bernardo*, presentan por tres veces la parodia de la hora mitológica:

cuando detrás inmensa luz se vía;
tal al nacer le apunta el bozo al día.

Empezó a chorrear amaneceres
y prólogos de luz que el cielo dora.

(*Orlando*, I, 54-55)

Ya el Madrugón del cielo amodorrido
daba en el horizonte cabezadas,
y pide el roedor medio dormido
a Tetis, un jergón y dos frazadas.

(*Ibid.*, II, 6)

Ya las chafarrinadas de la aurora
borrajeaban nubes y collados,
y el plastero del mundo que le dora
asomaba buriles esmaltados.

(*Ibid.*, II, 20)

Un repetido recurso cómico de *La Monquea* de Villaviciosa consiste, cabalmente, en circunscribir horas y fechas acumulando desmesuradamente alusiones astronómicas y mitológicas:

Aran las bestias dos el curso entero
que tarde el Sol mientras su luz divina
a los mortales muestra y va ligero
a la estación de Tetis cristalina.

(*Monquea*, I, 1)

Al son del arma despertó la Aurora,
temerosa dejando sus umbrales,
vertiendo en vez de lágrimas que llora
las perlas de sus rijos orientales;
la santa luz del Sol que el mundo adora
anunciaba a los míseros mortales,
renovando a sus cuerpos el quebranto,
y ella a sí misma por Memnón el llanto.

A la cuadra del Sol las Horas bellas
fueron con lento y perezoso paso,
quitándoles la luz a las estrellas;
o haciéndosela dar con rayo escaso;
y despertando a Febo la una dellas,
Eunomía, diputada para el caso,
contando la salida de la Aurora,
hizo salir al Sol la bella Hora.

(*Ibid.*, XII, 1-2)

Cf. también canto IV, octavas 1-7; XI, 96-99, y en especial el canto II, que describe en no menos de 135 endecasílabos las diferentes posiciones del sol en el zodíaco.

Don Quijote se sitúa, pues, en una convención retórica muchas veces secular cuando imagina que su historiador ha de iniciar con ese tópico el relato de su primera salida:

> Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus bellísimos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus barpadas lenguas habían saludado con dulce y melíflua armonía la venida de la rosada Aurora que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando ...

(*Quijote*, I, 2)

La parodia es perfecta, y no uno sino muchos elementos entran en su perfección: aparte el motivo del amanecer, la línea sinuosa del período, el adjetivo obligatorio y obligatoriamente antepuesto, los nombres y los acertijos mitológicos (no sólo «el rubicundo Apolo» y «la rosada Aurora» sino «el celoso ma-

rido» = Titón), y el chiste doble a expensas de la manida retórica al uso. En efecto: la asociación «puertas y *balcones* del horizonte» pone en ridículo las «puertas» que con bastante frecuencia figuran en el amanecer mitológico (cf. más arriba: *Os Lusiadas*, II, 1; *Jerusalén conquistada*, XVI, 43; *El Bernardo*, VI, 134; *Nápoles recuperada*, II, 1, y XII, 1; *El Monserrate*, XII, 20; *Elegías de los varones ilustres de Indias*, III; en parte *Historia e Popayán*, canto VI, 76), así como en *Rinconete y Cortadillo* la mención de «una ciudad que tenía cien puertas y otras tantos postigos» deshace en risa el prestigio clásico de las Telas beocia y egipcia. Pero además, es posible que Cervantes satirizara también el uso de «balcones» en esa pintura celeste que, en verdad, parece bastante extendido (cf. más arriba *Purgatorio*, IX, 2; *Soledad* II, 613; *Jerusalén conquistada*, V, 34; cf. además, *La Dragontea*, I, 28; *Vida y muerte del patriarca San José*, XIV, 1; *El Vasauro*, VIII, 78; *Armas antárticas*, VII, 595).

La obligatoriedad de esa vieja presentación retórica parecía tan amablemente risible a Cervantes que la vuelve a incluir en su relato directo, en la deliciosa aventura del Caballero de los Espejos, con mayor detalle y no menos hábil técnica de parodia:

> En esto ya comenzaban a *pregar* en los árboles mil suertes de pintados pajarillos, y en sus diversos y alegres cantos parecía que daban la norabuena y saludaban a la fresca Aurora, que ya por las puertas y balcones del Oriente iba descubriendo la hermosura de su rostro, sacudiendo de sus cabellos un número infinito de líquidas perlas, en cuyo suave licor bañándose las yerbas, parecía asimismo que ellas brotaban y llovían blanco y menudo aljófar: los sauces destilaban maná sabroso, reíanse las fuentes, murmuraban los arroyos, alegrábanse las selvas, y enriquecíanse los prados con su venida. Mas apenas dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas, cuando...
>
> (*Quijote*, II, 13)[21]

21. Con respecto a la anterior, obsérvese esta parodia tan fina variante de estilo retórico, en lugar del estilo de largo aliento: la descripción resulta con una

Lo primero que la luz de esa vetusta Aurora presenta a la vista de Sancho Panza es la espantable nariz, demasiadamente grande, corva, llena de verrugas y amoratada como berenjena, de Tomé Cecial, el otro escudero. La nariz de Tomé Cecial pertenece a toda una categoría de la realidad que ni la epopeya clásica ni su imitación renacentista admiten, y se convierte, a la inexorable luz de la ironía de Cervantes, en el grotesco símbolo de un nuevo criterio artístico, que no necesita esquematizar bellamente la variedad real, y que refleja, a su vez, la multiplicidad de experiencia esencial en el hombre moderno.

AGREGADOS INÉDITOS DE LA AUTORA

* Séneca el trágico, muy aficionado al amanecer retórico...

* Cf. *Rerum Vinior*, Officina, Basileae, 1852, cols. 358 y sigs. (La Widener Library de Harvard posee un ejemplar de este libro raro.)

* Cf. *La Galatea*, I, III, VI; *Persiles y Sigismunda*, I, 10; II, 1.

* [Se conservan dos fichas sueltas, sin indicación exacta de la página a que se refieren; pertenecen a la época californiana de la autora:]

a) Ludovico Dolce, *Il ragazzo*, ed. de 1541, II, 9: «Ta PRIMOTE: ... Et hoc questo optimo consiglio, poi che'l *rutilante et clarum iubar* s'inchina all'occaso per acquistare, la notte, nel gremio di Teide due marine, io, passo passo, me ne andrò al mio Fugurio ...».

b) Lope, *Ya sabe lo de Mazagatos*, II, 12: «—Si, que ya en el mar, señor, se zambulló de cabeza el sol».

Otros ejemplos del amanecer estilizado: *Tres Prisas*, pág. 32; *Pasatiempo*, pág. 102; y del anochecer estilizado: *Carnaval*, pág. 158.

[illegible] de breves miembros de ritmo gradual encuadrado entre dos oraciones algo más extensas: «los novios ... con su vendita».

LA LEYENDA DE ALEJANDRO EN LA LITERATURA MEDIEVAL

Romance Philology, XV, 3, febrero 1962, págs. 311-318, y XV, 4, mayo 1962, pág. 417-423, con la autorización de The Regents of the University of California.

I

Raro[1] es el libro de un joven, muerto antes de cumplir los veinticinco años, que se había propuesto estudiar en toda su extensión y complejidad la fama póstuma de Alejandro en Oriente y en Occidente. Lo ha editado piadosamente D. J. A. Ross, quien, además de volver a redactar varias páginas y agregar algunas noticias, ha añadido catorce ilustraciones, tan bien elegidas como comentadas[2]. Merece todo elogio la organización del libro, que ha impuesto orden en un material abundantísimo

1. A propósito de Gomez Cerv., *The Medieval Alexander*, ed. D. J. A. Ross, Cambridge University Press, Cambridge (Inglaterra), 1956, xvi + 415 págs., 9 lámas., 5 grabados.

2. Han quedado en pie varias reservas (págs. 46 y 210, 122 y 299, 148 y 147, 206 y sigs., y 219 y sigs., 291 y 403; las observaciones sobre el carácter nacional de la actitud de Francia ante Alejandro se reúnen en págs. 56, 141 y sigs., 216; de Italia, págs. 97, 107 y sigs., 260 y sigs., y de Alemania, págs. 143, 179, 214, 248, 255, 262, 360) y errores de hecho. Así, pág. 23: el *Epitomé rei militaris* de Vegecio no contiene «[illegible] alguna de A.», pero más que así lo dan a entender varios autores modernos que traducían esta obra con los *Strategemata* de Frontino. Pág. 102: la insinuación [illegible] que quiere Giraldo de Gales no apunta al directorio moral de A., sino a su sandalia [illegible] (cf. *Gemma ecclesiastica*, II, xv, del mismo Giraldo, y las vv. 25 y sigs. del epitafio editado por A. Hilka, «Studien zur Alexanderlegende», *RF*, XXIX, 1911, pág. 7[illegible], con quien sean su fuente). Pág. 130: «Dentro Cronológico», incluido entre los indéditos medievales de la profecía de Daniel, es superchería del jesuita Jerónimo Román de la Higuera, 1538-1611 (cf. J. Godoy Alcántara, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid, 1868, págs. 163-17[illegible] y 129-177; G. Cirot, *Mélanges historiques*, Burdeos-París, 1905, págs. 226-236). Pág. 216, n. 1: la referencia a M. Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, en *Obras completas*, II, Madrid, 1889, pág. 328, está equivocada y no se encuentra en todo el tomo.

y heterogéneo, enriquecido con nuevos aportes (págs. 121 y sigs., 135 y sigs.). La clasificación juiciosa, los resúmenes y la información bibliográfica avaloran muy en especial el panorama de las fuentes medievales de Occidente y sus principales derivados (págs. 9-74): bienvenido instrumento de trabajo para cuantos se interesen en tal investigación.

La tesis general de la obra sostiene definitivamente que, de las concepciones medievales de Alejandro, la caballeresca no es en modo alguno la única, si bien es la que se conoce mejor porque las reelaboraciones amenas de la novela del Seudo-Calístenes han sido mucho más estudiadas que los escritos de los moralistas, teólogos, compiladores de ejemplos y predicadores, en los cuales se hallan otras concepciones; al examen de éstas sigue el análisis de su trayectoria en la literatura profana del siglo XIV y en la de la baja Edad Media, cuando las divergencias nacionales se perfilan ya como factor diferencial.

Para esta pesquisa Cary ha rastreado la formulación y evolución de varias anécdotas, dado que éstas constituyen la fuente más general para el conocimiento de Alejandro entre los hombres de la Edad Media. El estudio diacrónico de cada anécdota se ajusta flexiblemente a la peculiaridad de cada tema para penetrar los diversos contextos culturales que colorean la anécdota y que no pocas veces acaban por proponer una moraleja diametralmente opuesta a la originaria. Por ejemplo: las mismas anécdotas con que Séneca, llevado de la animosidad de la diatriba estoica, fustiga la liberalidad de Alejandro como un alarde de vanidad, contrario a la razón y a la filantropía, llegan a ser testimonios de su generosidad ejemplar, gracias al concepto judeocristiano de la caridad y al de la virtud de «franqueza», ensalzada por los trovadores dentro de la sociedad feudal [3].

3. Cf. también págs. 87 y 362: reinterpretación de Philippe de Navarre en la anécdota política transmitida por Cicerón; págs. 63 y sigs., 91 y sigs.: alegoría por Dólopes y por los gimnosofistas, considerados como precursores del ascetismo cristiano; pág. 96 y sigs.: protesta del pirata transformada por Juan de Salisbury y sus sectarios en locción de regia paciencia. Paralelamente, Cary

El extenso ámbito de este estudio y el gran número de textos manejados no ha embotado la percepción de lo peculiar en la reacción de los varios tipos de escritores, de las nacionalidades y de los autores individuales. Así, contrapone Cary los moralistas, que mantienen cierto interés en comprender a Alejandro como individuo de una determinada época histórica, a los teólogos, alejados de toda preocupación psicológica e histórica. Por su parte, quienes compilan ejemplos tomados de la vida de Alejandro o quienes los usan en su predicación adoptan sin consistencia la imagen que mejor cuadra al punto que quieren ilustrar, bien que en conjunto se muestran más benévolos con el conquistador que los escritores doctos, ya por no estar en contacto directo con las antiguas fuentes hostiles (Séneca, Justino, Orosio), ya por acoger las leyendas orientales, favorables por lo general, ya por acuerdo (antes que por deferencia calculada, pág. 145) con la opinión vulgar, causa y efecto de su exaltación en la literatura caballeresca. El reflejo de estas reacciones, condicionado además por factores extraliterarios (págs. 226 y sig., 248), asoma en las obras amenas, que las seleccionan, combinan y recrean, partiendo ante todo de tendencias inherentes que luego se esfuerzan por racionalizar: testigo los casos en que estas obras, aun tomando sus anécdotas de escritores hostiles a Alejandro, reproducen los datos de sus fuentes, pero no la condena (págs. 166 y sigs.). Y no es otra la causa de las divergencias nacionales: la concepción caballeresca de Alejandro es típica de Francia, donde ese ideal surge dentro de su especial marco social, y arraiga profundamente en las artes y otras manifestaciones culturales, mientras que Alemania e Italia, aunque atraídas a la órbita francesa, muestran su modalidad propia, la primera en una adusta acti-

---

subraya la cambiante convivencia de conceptos morales entre maquiavelistas y humanistas, págs. 197 y sigs., 278, que activan la reinterpretación de las anécdotas ya que, bajo los ojos atentos, el lector medieval entiende nuevos consejillos. O señala, págs. 208, 214, cómo el mérito, condición difícil para el moralista antiguo, es para el medieval requisito social, cifrado en hidalguía de cuna y bravura militar.

tud moralizante, hostil al héroe, la segunda en una actitud intelectual que comienza por reproducir exactamente las fuentes latinas y acaba por parodiar con bonhomía irónica la fantasía caballeresca francesa [4].

No puede escatimarse admiración a lo realizado por el joven autor que, en condiciones más propicias, sin duda se hubiera planteado de nuevo los supuestos de su obra y salvado las fallas que la enfermedad y la muerte le impidieron subsanar. Pero, aparte la debida consideración a las circunstancias personales del autor, un libro lanzado al público es una creación autónoma que el reseñador, precisamente en interés del público, ha de juzgar en sí.

1. Cary aspira a averiguar la opinión general o popular de la Edad Media sobre Alejandro, y para ello rastrea la evolución de varias anécdotas en autores preferentemente mediocres. Por desgracia, no ha definido Cary qué entiende por opinión «general o popular», y parecería equipararla implícitamente con la del «hombre de la calle» de nuestros días, o sea la masa sin especialización intelectual que hoy basa sus opiniones en los medios de difusión cultural (periódicos, revistas, libros vulgarizadores, radio y televisión), muy superiores en número pero no en calidad al sermón en lengua vernácula y a la recitación juglaresca que ejercían idéntica función en la baja Edad Media. Pero ¿es posible conocer la opinión «general o popular» medieval así formada? Muy dudoso es que se la pueda inferir de la literatura, pues, en términos generales —en España, como es notorio, mucho menos que en Fran-

4. Cary ha estudiado en «Petrarch and Alexander the Great», *Italia*, V, 1958, págs. 43-57, la violenta antipatía de Petrarca al Conquistador, a quien concibe como el antípoda de su ideal de soberanía política. Como bien anota Cary, esa antipatía brota del fervor del humanista por la Roma antigua, entre otras razones, porque se atribuía a A. la premeditada de conquistarla y incendiarla, según otros, porque el vehemente elogio de la fama de A. en la Edad Media son las palabras caballerescas que Petrarca, en contraste con Dante («Astrea) repite antiguas polifemismos), detesta con sentido clásicos (pág. 47, n. 21: «el mismo Marcus et Aeneas; reges fabulosque Boiorum ac Philippus Macedonum Alexandri parens falso creditus»). Nótese la alusión a la universalidad de Netuno en la novela del Senado-Caballero y sus derivados.

cia e Inglaterra—, el letrado medieval está al servicio de la Iglesia y de la nobleza, adopta sus valoraciones y abomina con su escarnio al rústico y al villano. Aquí la divergencia entre el escritor medieval y el de hoy es extrema: sólo por excepción o por desliz no intencional la literatura de la Edad Media registra alguna vez la opinión «general o popular». Y, desde luego, la mediocridad del autor medieval no le garantiza como resonador de dicha opinión «general o popular», sino como portavoz del nivel más bajo dentro de la minoría culta: lo que su mediocridad garantiza es la reproducción rutinaria y empobrecida de la opinión lanzada en época anterior por autores no medioeres, o sea la opinión antigua del nivel más alto dentro de la misma minoría culta.

2. Llevado de su propia exigencia intelectual, Cary se ha empeñado en sistematizar rigurosamente opiniones muchas veces fragmentarias, vagas y contradictorias, cuyas fallas Middleton tenían muy sin cuidado a pensadores y artistas medievales. De tal empeño se resiente la presentación de místicos y eremitas, a quienes Cary supone netamente hostiles a Alejandro por partir de la Biblia y seguir a San Jerónimo y a San Agustín. Pues, según Cary, la Biblia muestra a Alejandro no como héroe sino como mero instrumento de la Providencia, ya que ve en él al antecesor del aborrecido Antíoco Epífanes, y los dos doctores mencionados reconcilian el punto de vista bíblico con los relatos favorables de Josefo (milagro del mar de Panfilia y Alejandro en Jerusalén: *Antigüedades judaicas*, II, 348, y XI, 317 y sigs.) y del Seudo-Epifanio (*Alejandro y las Diez tribus*, en Cary, pág. 132) y muestran a Dios forzando al impío pagano a adorarle.

Pero los textos que Cary se ha afanado por articular lógicamente no apoyan en modo alguno semejante interpretación. La Biblia (*Daniel*, VII, 6; VIII, 3-26; XI, 1-4; *I Macabeos*, I, 1-8) no contiene censura terminante[*], y las anécdo-

3. Así lo pensaba el erudito redactor de la primera alegoría de Daniel para resaltar la rapidez de las conquistas de A. (pág. 139). Lo segundo se ha interpretado siempre como alusión a la victoria sobre Darío sin mencionarlo «dem-

tas narradas por Josefo y el Seudo-Epifanio se repiten incesantemente en tratados medievales de teología y de moral para la mayor gloria del conquistador pagano, proponiéndole *a fortiori* como ejemplo del acatamiento que el príncipe debe al clero, y del poder de la plegaria. San Jerónimo no le muestra oposición sistemática; su referencia más hostil es el comentario a *Daniel,* VII, 6, «et potestas data est ei», donde destaca el designio providencial y no la bravura del rey como causa de su éxito, bien que sin plantear la predestinación con la rigidez nada ortodoxa con que lo hace Cary [6]. En cuanto a San Agustín (y a su secuaz Orosio), olvida Cary que *La ciudad de Dios* no niega el mérito de la conducta de Alejandro en Jerusalén por la necesidad lógica de concordar esta anécdota con la supuesta censura de Alejandro en la Biblia, sino en conformidad con la tesis polémica de que, antes del cristianismo, la historia no es más que *miseria mundi,* la sucesión de calamidades infligidas al género humano por despreciables tiranos. Por lo demás, San Agustín y Orosio se limitan a restarle importancia a esta anécdota enaltecedora, sin detenerse a trazar —como Cary— una concepción consistente de la relación entre Dios, la Providencia y Alejandro. Por eso, aunque el prestigio de esos dos autores impuso una que otra rara vez la interpretación nega-

tiva, y de ahí que Gualtero de Châtillon le adopte como ejemplo de Darío en el sepulcro que le erige A., *Alexandreis,* VII, 423 y sigs. En cuanto a *I Macabeos,* II, 18, supone Cary que la censura de A. se desprende de que inmediatamente el texto se refiere a Antíoco, pero si A. figura entre los Nueve de la Fama (pág. 240) a la par de Judas Macabeo, el caudillo de los judíos contra Antíoco, es claro que los lectores de la Edad Media no lo asociaban con este último. A decir verdad, lo que se desprende del texto aludido es la imagen del conquistador como ejemplo de la vanidad de las grandezas mundanas, que la intención ascética con que tantas veces se glosó la vida de A.; cf. Rábano Mauro, citado por el propio Cary, págs. 122 y sigs., y Jaime Balmes, *El criterio,* XIX, 1, como prueba del eco positivo que esos pasajes bíblicos podían despertar en un lector sin prejuicios.

6. Nótese el contraste entre la salvedad expresada de Cary, pág. 180: [A. no era] «not a mere puppet moved by the supreme power of God», y la cautela de Ruperto de Deutz, pág. 138: «permittente Deo, cujus permissio semper justa est, licet malitiosorum principum voluntas non semper sit injusta».

tiva de la anécdota en cuestión, no llegó a imponer una imagen total desfavorable de Alejandro. Otro tanto puede decirse acerca de las anécdotas de Ammón, Clito y Calístenes, en las que Cary se afana por descubrir un enlace conceptual que sólo encuentra —en forma tácita— en Vicente de Beauvais (pág. 114), quien, según detalla el mismo Cary (págs. 75 y sigs.), suele yuxtaponer sus materiales sin enlace conceptual alguno. La prueba de que los autores medievales no atendieron a tales sistematizaciones es que los escritos hostiles a Alejandro (empezando por Orosio) suelen omitir bonitamente su edificante conducta con el Sumo Sacerdote y con las Diez Tribus, así como los escritos favorables omiten la muerte de Clito y de Calístenes. Pues el letrado medieval, indiferente en el fondo a la verdad histórica, orienta las anécdotas como cuadra a su ocasional contexto, aunque contradiga el del folio siguiente (cf. págs. 144 y sigs.), y no conforme a una imagen unitaria como la que, por primera vez, aspira a elaborar Petrarca [7].

3. Frente a la excesiva sistematización lógica de los primeros capítulos, muestran los últimos una excesiva diferenciación de los distintos períodos, de la que es buen ejemplo el aldaba en puntualizar la boga y vicisitudes del elemento ma-

7. Otro caso en que por sistematización excesiva Cary se debate entre dificultades insistentes es el de A. y Fortuna. El antiguo reproche, de filiación peripatética y estoica, según el cual A. lo debía todo a la Fortuna, no aparece claramente en los escritos medievales. Éstos, en cambio, suelen contraponer los favores que Fortuna le otorga al clahavor implícito en su muerte repentina, a fin de subrayar lo lastible de los bienes terrenales. De ahí la observación de Boccacio, *Amorosa visione*, XXXIV, vs. 1 y sigs. (tras muerte libró a A. de perecedero, ya que la Fortuna no puede ser constante), que no comprende por qué Cary, pág. 194, nota de alaudo. La observación recurre repetidamente a cuadros estudiados de A.: Tito Livio, IX, xviii, 5, en la marginalia *Liber de Alexandre* (ed. R. S. Willis, Princeton-París, 1934), vs. 2427-2430; en la Edad Media, W. W. Tarn, *Alexander the Great*, Cambridge (Inglaterra), 1948, I, pág. 143, el número citado. Como, por otra parte, una de las antologías medievales de Fortuna es en ella un agente de Dios (cf. M. R. Pardo, *The Goddess Fortuna in Medieval Literature*, Cambridge (Mass.), 1937, págs. 19 y sigs.), se injuria también como contraposición cómica de materiales varios (Cary, págs. 353 y sigs.). La solución conciliatoria de Rudolf von Ems, pues quien la grandeza de A. es predicado de Fortuna al servicio de la divina Providencia.

ravilloso en la leyenda de Alejandro a la que, en verdad, es inherente (págs. 234 y sig.), o el atribuir a circunstancias peculiares del siglo XV el lamento de que Alejandro fuese pagano (pág. 239) y la atención concedida a la educación científica y filosófica que le imparte Aristóteles (pág. 255), cuando dos siglos antes ambos ocupan buen espacio en el *Libro de Alexandre*, cs. 2.667, 38-85). Estas nimias particularizaciones, apoyadas en esquemas ingenuos de los grandes períodos históricos (pág. 265: «medieval edification and Renaissance ribaldry»), se corresponden con cierto sesgo determinista que destaca como únicas y forzosas las reacciones a la leyenda de Alejandro que de hecho acontecieron (o que el autor cree que acontecieron). Así, la actuación de Alejandro con las Diez Tribus y con Gog y Magog, aunque narrada y glosada en infinidad de relatos, «no pudo» influir en el concepto general de Alejandro (págs. 132 y sigs.), y el episodio de Jerusalén «no tuvo» el más leve efecto (pág. 189); la minuciosa reelaboración de este episodio en la *Alejandreida* y en el *Libro de Alexandre*, y el hecho de que todavía en el siglo XVII Lope lo escoja como culminación de la carrera del Conquistador refuta tal determinismo[8].

8. Cf. «Alexandre en Jerusalén», *RFE*, X, 1998-1957, págs. 185-196. Con este desconocimiento carece parcialmente por las explicaciones medievales. Los predicadores no aceptan los autodioses más adecuados, «tan recogen las más aceptables (pág. 145; pero cf. 160 y sigs.: «dioses no religiosos escogidos por los predicadores»); la «caballería» en la literatura sobre A. «tuvieron los siglos XII a XIV en su mente central predilecta» (pág. 221; cf. págs. 234 y 306 y sigs.). Sorprende preferencia dedicada a la «epístola del rey más popular y dinámico, dirigida a Aristóteles» (Gerbalind). Pues «según Gary, págs. 155 y 212 y sigs., «identifica las nuevas circunstancias culturales renacentistas, fundamentadas en contrastes, la generosidad «más positiva del amor, pág. 154, o «amor como valor cultivable de una fuente, pág. 163. Quizá haya un tanto de «nostalgia» en «su interpretación de las ideas medievales: el fin, si la Edad Media «redujo el amor de Ó. al saber y su movimiento a los sabios, el motivo principal «es en la «una intensidad de Ó. o «qué amor para propiciarse a su personal (págs. 106, 162); «no la falsa «reducción del lenguaje «medieval al saber y el «saber lleva en parte la «falsa» Gary, pág. 109). Estas «preferencias convergen en «una «apreciación deficiente de la «creación literaria» «significativo que «todos los «buenos «eficios «entidad «sin «negativa», *ib. cit.*, págs. 171, 228. Si hemos de creer a Gary, los autores de los poemas «caballerescos sobre A. no expresan su «opinión «ni «cuando se «adhieren a «un «dogma» ni «cuando lo «forzan (pág. 223), y se «refiere-

Sospecho que Cary se sintió obligado a explicar premiosamente las vicisitudes de los rasgos de Alejandro en la literatura medieval porque dio por sentada la arbitrariedad de la leyenda antigua y sus ulteriores proliferaciones, de suerte que dichos rasgos serían una ocurrencia de cada autor o por lo menos de cada época. No es sino el hecho muy histórico de que Alejandro trascendió la idea de estado y culto nacional lo que constituye el punto de partida de su leyenda, o sea, de la acogida sentimental de varios pueblos sometidos, los cuales reinterpretaron en sus propios términos las modalidades del conquistador que les eran más caras: así, Alejandro es en Egipto hijo del último faraón; en Jerusalén muestra todo respeto al Nombre inefable, episodio que la clerecía medieval reinterpretará a su vez como reverencia ejemplar del poder temporal al espiritual. Los amores que le atribuyen algunos poemas caballerescos (porque así lo exigía el ideal cortesano del siglo XII) lograron escasa y efímera difusión (pág. 220) por no tener raíz en la biografía de Alejandro, mientras fue vasta y duradera la de sus aventuras fabulosas, porque poetizaban el ansia de descubrimiento que de veras acicateó tantas de sus expediciones (cf. V. Ehrenberg, *Alexander and the Greeks*, Oxford, 1938, págs. 52-61). Lo mismo dígase de la ambición de fama (págs. 106 y sigs., 196), que Cary trata mucho más someramente de lo que merece su importancia en la leyenda de Alejandro.

Al apuntar estos reparos, sería injusto no apuntar también la convicción de que, de haber podido revisar su libro, el mismo autor hubiera rectificado esas fallas. No es esto tributo sentimental sino inferencia objetiva. Véase, por ejemplo, el esmero

---

cia a una fuente docta es puro artificio retórico (págs. 241, 271, 347) aceptado también por Bossuet y Arcimis (pág. 271). En nuestro en este último caso vibra el joven investigador la experiencia de función de la universidad a la fuente docta, por ser atribuir a la erudición de cada época. En los siglos XII a XIII en el mapa dialectal de la literatura en lengua vulgar la que llegaba hasta nosotros, mientras en los poemas de Belardo y Arcimis la alusión irónica de la clerecía arcaizante de dos Tuerlas- refleja la actitud crítica del Renacimiento (pálidamente entre la nueva de sumidad)

dio de Godofredi de Viterbo como representante de la opinión italiana sobre Alejandro: Cary se percata de lo inusitado de su puritanismo dentro de la literatura italiana (págs. 93 y sigs., 180, 188), y acaba por advertir que su nacionalidad es controvertida y que probablemente fue alemán (pág. 263, n. 3), y bien típico de la adustez con que la literatura medieval alemana suele juzgar a Alejandro. La evolución del autor dentro del propio libro hace más lamentable su prematura pérdida.

La breve noticia biográfica (págs. v y sigs.) declara precisamente que Cary iba ampliando su conocimiento directo de los textos de la leyenda, y autoriza a creer que en una reelaboración ulterior recibirían tratamiento adecuado, entre otros, los textos rusos (pág. 58) y los españoles, apenas atendidos en la actual redacción. De la literatura española, Cary sólo ha estudiado algunos aspectos del *Libro de Alexandre* y omitido muchos otros; ha situado los *Bocados de oro* y el *Libro de los buenos proverbios* en el cuadro de las fuentes (págs. 22 y sigs.) y ha nombrado la *Historia general* (*sic*) de Alfonso el Sabio, algunas obras aljamiadas, el *Poema de Fernán González*, el *Victorial*, Ximenes (*sic*) y el *Lazarillo de Tormes*[9]. Pero al tratar por nacionalidades la leyenda de Alejandro en la baja Edad Media y en el Renacimiento, olvida por completo a España, como si después de aquellas esporádicas muestras el interés se hubiese extinguido en la Península. A rectificar esta impresión está destinado el muy provisional inventario que ofrezco en seguida.

9. Agreguemos dos obras de españoles, escritas respectivamente en latín y en hebreo: la *Disciplina clericalis* del converso Pedro Alfonso (que Cary tiene en cuenta para la epístola de Dolopatos, págs. 91, 146 y sig., 278, y para los filósofos ante la tumba, págs. 131 y sigs., 284, 300 y sigs.), autorre de la serie de cuentos de origen árabe consignados en las págs. 29-33, y el *Itinerario* del judío Benjamín de Tudela, citado en la pág. 356. — Sospecho que «Itinerario» procede de una cita de R. Steele en su ed. del *Secretum secretorum* (L. Gore, *Opera hactenus inedita*, Oxford, 1920, fasc. V, p. 66), la cual procede a su vez de una nota de H. Kraus sobre el título *De regimine principum*, que adoptan varios manuscritos («Ein Beitrag zur Literatur der Fürstenspiegel», *JREL*, X, 1869, pág. 297, n. 1). Por supuesto se trata del franciscano español Francisco Eximenis (c.1307-c.1409) y del *Lucidario del Cristia*, esto es, del *Regimen de prínceps*.

II

Siglo XIII

Poesía. El *Poema de Fernán González*, aparte alusiones elativas y numerosos ecos verbales, parece haber configurado

incorporado a su enciclopedia) *Crónica* como (*Libro dondeliño*).—Del *Libro de Alexandre* señala Cary, pág. 64 y sig., fuentes e influjo; 179 y sig., 187 y sig., 192 y sig., 312, semejanza crítica del héroe al mentor al morir; 207, relación con la *Alexandreida* y con los poemas caballerescos; 218 y sig., 329 y sig., sensualidad; 391 y sig., crímenes; 338, Nectanebo; 340, Peter la Guilda, entre otros aspectos del *Libro*, el amor al sabio y a la fama, peregrinaje al oráculo de Ammón, visita de Talestris, enfrentada de los sectas, descenso al mar, consulta a los árboles del Sol y de la Luna, vuelo en los grifos, etc. Es totalmente lógico que el *Libro* guarde silencio sobre la liberalidad del protagonista, por darse la pertinencia de ese cargo en España está en efecto a larga distancia de los poemas caballerescos franceses (pág. 216): lejos de omitir las palabras iniciales de Gautier de Châtillon, el *Libro* las traduce (c. 60, texto del ms. Ot «que fue franc e ardit») y aun agrega (c. 120): «esforçó e franqueza fue largo despendedor». Tampoco ha omitido la exhortación de Aristóteles a la liberalidad, como la amplifica (vs. 62 y sigs. y 87) y sucesivo con virtud de A. en torno número de pasajes (vs. 1514, 2336, 974, 1.285 y sigs., 1.8836, 1.894 y sigs.). Y como el recuerdo de su virtud se repite muchas veces en la literatura española de los siglos XIV y XV, sada de dificultosa tarea su perdoración. Cary la limita por el pasaje II del *Lazarillo* y con los modismos recogidos por el maestro Correas: de entre los infinitos ejemplos que podrían añadirse, sólo la pena señalar algunos de Cervantes (*Quijote*, I, XXXIX y XLVII; *Rinconete y Cortadillo*, III: «con alcanzarle mucho»), Lope de Vega (*La niña de plata*, III), Alarcón (*Las paredes del mundo*, III) y, con supremo, Calderón, *Darlo todo y no dar nada*, cuyo escrito en la consideración de A. en enlace con su caridad (como ya en la estrofa citada de Lope) y motivada por la leyenda de reconocimiento de Diógenes. Observa Cary (págs. 179 y sig., 187 y sig., 192 y sig.) que el *Libro* ha cristianizado la intervención de Nectanebo en la muerte del héroe (*Alexandreida*, X, 6 y sigs. = *Libro*, cc. 2.324 y sigs.) por no «compatible con la cristiandad», y afirma que no existe en hombre «el a Sinaxoch Sesia» (pág. 216): más recientemente ha observado R. S. Willis, *The Relationship of the Spanish Alexis to Alexandreis in the «Alexandreis» of Gautier de Châtillon*, Princeton, 1938, pág. 12 y sigs., que el *Libro* recibió las figuras mitológicas e personificadas (como agnosia, mantenimiento y bien acrisolado siempre que no ignorar la acción (págs. 33 y sig., 69 y sig.; también Atropos y Esto, c. 2.964); Filomena, 1.674c; dentro, 2.970d). O sea: no hay precisamente propensión literaria (ni escriptos evidentes

bajo la tutela del *Libro de Alexandre* varias situaciones de la leyenda del Conde de Castilla [10].

Prosa. La *Semeiança del mundo* debe a la *Imago mundi*, su fuente principal, dos trilladas anécdotas de Alejandro, y dos poco comunes a las *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla [11]. La

---

nos), algo propensión rellena, preferencia por el plazoso movimiento sobre el épico, visible desde el *Mío Cid* hasta *La Cava* y *La Filomena*, L. de Lope de Vega. A la par, descartada la mitología como intervención sobrenatural, el poeta del *Alexandre* puede alegorizar a sus anchas las *Metamorfosis*, como varios hacían en esa edad ovidiana y, lo que era mucho más raro en lengua vulgar, puede ocultar su embeleso erótico por ellas.

No parece conocer el primer libro I. Michael, «Interpretation of the Libro de Alexandre: the Author's Attitude Towards his Hero's Death», *BHS*, XXXVII, 1960, págs. 205-214, quien sitúa a viva fuerza el nacimiento de las últimas páginas del poema, contra la interpretación otrora sostenida independientemente por Cary, págs. 180, 188, 193, por Willis, «*Mester de clerecía* & Definition of the Libro de *Alexandre*», *RPh*, X, 1956-1957, págs. 223 y sig., y por él, *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, D. F., 1952, pág. 180 y sigs. Sería acaso refutar en detalle esta «interpretación» salpimentada de notas polémicas que pretende la puerta del lector para confirmar las citas aducidas en su apoyo. Porque, en efecto, hasta confirmarlas para ofrecerle el desenfadado atropello al texto y la desenvuelta sustitución a las críticas contrastadas de opiniones que nunca han faltado y que, por supuesto, al nivel crítico refita brillantemente. Como muestras del procedimiento valgan las siguientes. Michael, pág. 210: «Pero en el poema español, Naturaleza le da a conocer a Dios, obtiene su consejo de A. y recibe su permiso antes de emprender la lucha con Sinón, *Libro*, cc. 2.329 y sigs.; Dios reprueba la curiosidad científica de A. y, enterado de ello, Natura, sin queja, concede su permiso eterno, ya en busca de Sinón (cf. Cary, págs. 179, 192; Willis, pág. 222). Michael, pág. 211: «aventuras de A. de regreso [de la India] a Babilonia —la mujer parte consigue en su viaje el oráculo de Aquiles; la mayor parte consigue en la visita a los árboles del Sol y de la Luna (cc. 2.478 y sigs.), no al oráculo de Amonio en Libia (cc. 1.167 y sigs.), región que decididamente no está entre India y Babilonia». Pág. 213: «M. R. Lida interpreta esto [c. 2.640d] como la expiación de A. por los pecados (pág. 196)». [punto al Sr. Michael] a señalar en la página indicada de mi libro o en cualquier otra las palabras que me asigna.

10. Alusiones abiertas: cc. 276d, 593d, 557ab, 437c. La última sólo en el ms. de El Escorial (ed. R. Menéndez Pidal, *en Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, 1951); otras verbales: cf. cc. 31bd, 460b, -84c, 517c, 604c, y *Alexandre*, cc. 350cd, 2.477b, 2.598b, 1.371c, 1.157c. Pues episodios conjuntados conforme al *Alexandre*, cf. *La idea de la fama...*, págs. 202 y sigs.

11. *Semeiança del mundo*, ed. W. E. Bull y H. F. Williams, Berkeley-Los Angeles, 1939, pág. 59: las gentes de Gog, encerradas por Alejandro (< *Imago mundi*, XI; cf. Cary, págs. 295 y sig.); pág. 60: Alejandría, fundación de A. (< *Imago mundi*, XVIII); pág. 107: sepulcro de Darío, que A. manda labrar

Primera crónica general contiene alusiones elativas a Alejandro, la situación geográfica y cronológica de su imperio, la anécdota suetoniana de César ante su estatua y varias referencias breves. El único episodio desarrollado es el castigo de los esclavos rebeldes de Tiro, según Justino y Quinto Curcio (págs. 32*b* y sig.; *cf.* pág. LXXIX). La *General estoria* cita muchas veces la *Alejandreida* y, al narrar la adquisición de Bucéfalo, apunta a un relato distinto en «la estoria de Alexandre» (pág. 562*b*); en efecto, ésta aparece en la parte IV (inédita) en versión muy detallada que incluye la traducción de la *Historia de preliis*, I_3. La parte II_1 al narrar la guerra de Troya, se vale del *Libro de Alexandre* para referir el juicio de París. La *Partida II* contiene varios «castigos» de Aristóteles a Alejandro derivados del *Secretum secretorum*, no pudiéndose fijar a ciencia cierta si el texto utilizado fue la versión occidental breve, romanceada en *Poridat de las poridades*, o la versión oriental larga, vertida al latín por Felipe de Trípoli [12]. En los *Castigos e documentos* del rey don Sancho, Alejandro figura con otros varones ilustres

---

de piedra *cruzas* (ed. < *Etimologías*..., XVI, iv, 26); pág. 119: A. y su poema sobre el Arnis (< *Etimologías*, XIII, xxi, 16). Sorprende que el autor del *Alexandre*, vertiendo el fragmento de san Isidoro en su poema, cc. 1.468 y sigs., a mencionadnde expresamente, c. 1.467*d*, no tome partido de la contienda sobre la piedra *Alexandre*.

12. *Primera crónica general*, ed. R. Menéndez Pidal, Madrid, 1955: «Indias» elativas, pág. 40*a*, 82*a*, 143*b*, 225*b*; geografía y cronología: pág. 15*b*, 92*b*; anécdota de Suetonio, I, vii, 1: pág. 5*a* (invitada, según Menéndez Pidal, ed. cit., texto, del *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais; al insistencia en la fealdad de A. recuerda la novela del Sueño-Calisteno y sus numerosas derivaciones); referencia a la embajada de galos e iberos: pág. 105*a* (< Orosio, III, xix, 8 < Justino, XII, xiii, 1); *cf.* *Alejandreida*, X, 230 y sigs., y *Libro de Alexandre*, cc. 2.520 y sig., 2.602; a «Tiasonide», crisis de los consejeros: pág. 220*a* (< Rodrigo de Toledo, *De rebus Hispaniae*, I, 12, según Menéndez Pidal, pág. cxxvii); el anillo con que A. sellaba dadiga como asunto a Perdicas: pág. 72*b* (< Rodrigo de Toledo, I, 14, según Menéndez Pidal, *loc. cit.*, *cf.* Justino, XII, xv, 12; Quinto Curcio, X, v, 4). Para la otra de la *Alejandreida* en la *General estoria* y elogio de Gonzalo de Chillón, consúltese la parte IV, ed. ed. A. G. Solalinde, Madrid, 1930, I, pág. xiv y sig. La selección del mismo Solalinde, *Alfonso el Sabio*, Madrid, 1932, I, pág. 261 y sigs., contiene otros trozos de la parte I. Solalinde probó la utilización del *Libro de Alexandre* en RFE, XV, 1928, pág. 1-51.—Extracto del *Secretum secretorum* en *Poridat*

en breves series de ejemplos de esfuerzo, de muerte a traición y del provecho de los sabios consejos. El recuerdo de Alejandro surge varias veces en la *Gran conquista de Ultramar* cuando se introducen lugares asociados con sus hazañas, como Tiro o las varias Alejandrías. En el fantástico episodio del Caballero del Cisne es instructiva la descripción de la sala de armas del Emperador, decorada con «muchas estorias, asý commo la de Troya e de Alexandre» [13].

Siglo XIV

Poesía. Ofrece el *Libro de Buen Amor* dos alusiones elativas (cs. 1.081*d* y 1.215*d*) y la descripción de los meses representados en la tienda de don Amor (cs. 1.265-1.300), en compleja relación de dependencia con la descripción correspondiente de la tienda real en el *Libro de Alexandre*, cs. 2.548-2.566. La trivial alusión del *Poema de Alfonso Onceno*, c. 1.775*cd*, para ponderar la batalla del Salado, cobra valor si se repara en que es la única alusión clásica en todo el poema, aficionado a paragones caballerescos, tales como Roldán, Oliveros, Pepinos, etc.

Prosa. El *Libro del consejo e de los consejeros* de «Maestre Pedro» se abre con la reflexión de «un sabio que ha nombre Serulos» y que no es sino paráfrasis de las primeras líneas del prólogo en prosa de la *Alejandreida*. El cap. XII, sobre el lisonjero, trae la anécdota de Alejandro, que se reconoce mortal al verse herido (< Séneca, *Epístola* LIX, cf. Cary, págs. 152

Alfa II, nº. IV, leyes 2 y 4; V, 14 y 18; IX, 1, 2, 5-6, 9-11, 16, 29-37; X, 3; sobre la versión milanesa, cf. L. Kasten, «Partes de las partidas: A Spanish Prose of the Western Text of the *Secretum secretorum*», *RPh*, V, 1951-1952, pág. 152.

13. Cantigas e documentos, ed. A. Rey, Bloomington, 1952, págs. 172, 180, 313; *Gran conquista de Ultramar*, ed. P. de Gayangos, BAE, XLIV, pág. 90a y 410ab; Tiro: 396ab, 412a y particularmente 149ab; las varias Alejandrías, con mención de la Inglesa donde del puedes a leyer noticia sobre Bucéfalo, *La Leyenda del Caballero del Cisne*, ed. E. Monteverdi, Madrid, 1914, pág. 115.

y sig., 301), amplificándola con muy cristiano detallismo, y el siguiente inserta el dicho de Alejandro de que a veces el enemigo, por su abierto reproche, es más útil que el amigo (< *Bocados de oro*, ed. H. Knust, Tubinga, 1879, págs. 231 y 312). Merece señalarse que estos tres pasajes no se leen en el *Liber consolationis et consilii* de Albertano de Brescia, presunta fuente principal de «Maestre Pedro», y atestiguan por consiguiente la difusión de la leyenda de Alejandro en España [16]. Si muy deliberadamente don Juan Manuel deja a un lado los ejemplos de la Antigüedad, fray Juan García de Castrojeriz en su *Glosa al «Regimiento de principes» de Egidio Romano* esparce el más rico anecdotario de Alejandro en lengua castellana, compilado principalmente del «Policrato», esto es, el *Policraticus* de Juan de Salisbury. Anécdotas adicionales, procedentes de Valerio Máximo, Justino, Séneca y San Jerónimo, parecen haberle llegado a través de otros tratados político-morales y de ejemplarios para predicadores. En ciertos casos se vislumbra además la lectura directa de las fuentes antiguas, que a veces comienza mediante textos medievales. Las fuentes exclusivamente medievales son raras, pero su utilización es mucho más extensa [17].

16. Los tres pasajes corresponden a la ed. de A. Rey, *RFE*, V, 1931-1932, pág. 313, y VIII, 1934-1935, págs. 37 y sig. Sobre las fuentes, cf. V, pág. 315 y n. 6.

17. Para don Juan Manuel, cf. *RFE*, IV, 1930-1931, págs. 169-184. — Derivan del *Policraticus* las siguientes anécdotas de la *Glosa* de García de Castrojeriz (ed. J. Benoyo Pérez, Madrid, 1947, 3 tomos): I, 94, principes y sabios, más carta de Filipo a Aristóteles sobre el nacimiento de A. < *Policraticus*, IV, xii (la carta se remonta a *Aulo Gelio*, IX, 4); I, 111, A. y el poeta < *Policraticus*, III, xiv (con reinterpretación, favorable al rey, del relato desfavorable de *La ciudad de Dios*, IV, iv; cf. Cary, pág. 92 y sig.); I, 152, paciencia de A. con el amo Antígono < *Policraticus*, III, xiv (no hay fuente antigua sobre este episodio que A.); la anécdota parece ser una de las muchas fragüadas por Juan de Salisbury; cf. Cary, págs. 96, 139, 280); I, 155, frugalidad de A. < *Policraticus*, V, viii (< Frontino, IV, iii, a quien García de Castrojeriz sólo conoce con Vegecio); I, 160, comparada < *Policraticus*, V, viii (< Frontino, II, xvi); I, 163, comparada < *Policraticus*, V, viii (< Frontino, IV, iii, esta vez equivocado con «Valerio»); I, 168 y sig. = II, 57 = III, 175 y sig., pasajes de A. frente a Parmenión < *Policraticus*, VII, xxv (< Valerio Máximo, VI, iv, ext. 3); II, 16, muerte de Calístenes < *Policraticus*, VIII, xiv (con extrac-

Siglo XV

Poesía. Hay abundantes alusiones a Alejandro, elativas y ascéticas, en el *Cancionero de Baena*; menos vulgares son la oscura mención de fray López, núm. 117, c. 7, quien parece encarar el problema de mérito y fortuna en la carrera del Conquistador, y la de Pero Vélez de Guevara, núm. 319, c. 1, con probable referencia a las mujeres de la familia de Darío.

---

precaución, favorable al rey, del relato desfavorable de Valerio Máximo, VII, ii, ext. 11, cf. Cary, pág. 115; II, 209, amigo infidelis pero político < *Politicas*, VI, xiv (< Frontino, IV, iii); III, 67 = 515 y sig., carta en que Pérez recuerda a A. sus dádivas < *Politicas*, VIII, ii (< Cicerón, *Sobre los deberes*, II, xv, 53 y sigs., y Valerio Máximo, VII, ii, ext. 10; García de Castellarnau en [illegible] *Libro [illegible]* bien el centro del *Policrático*; cf. Cary, pág. 87 y sigs.); III, 204, A. dice a los jueces que han fallado contra él < *Politicas*, V, xii (¿Santiago de Juan de Salisbury?); III, 353, A. respetuoso de los templos < *Politicas*, VI, vii (según cita expresa de la *Glosa*; cf. Jourdain, *Aristóteles judaico*, XI, 317 y sigs.). — Anécdotas de la *Glosa* derivadas de tratados políticos medievales y ejemplares: I, 102, A. herido se muestra marial (cf. Cary, pág. 152 y sig., 301, y *Libro del consejo a de los consejeros*, XIII); I, 105 y sig. = III, 308, A. escoge soldados viejos (< Justino, XI, vi, 8 y sigs.; cf. Cary, págs. 161, 303, y *Alexandreida*, I, 249 y sigs.); I, 124, confía en su médico (< Valerio Máximo, III, viii, ext. 6; cf. Cary, pág. 160); I, 155, liberalidad de A. y mezquindad de Antípatro (< Séneca, *Sobre los beneficios*, II, xvi; Cary, pág. 56, 154, 777 y sig., 345, 350, 360, demuestra cómo la anécdota, contada por Séneca para condenar los dos extremos, se convierte desde Guillermo de Conches, *Moralium dogma philosophorum*, xiii, Gualdo de Gales, *De principis instructione*, I, viii, y Brunetto Latini, *Li Livres dou Trésor*, II, xiv, 7, en alabanza de A. Antiquete *El caballero Cifar*, ed. C. P. Warren, Ann Arbor, 1959, pág. 348 y sig., trata anécdotas de A. general en esta novela); II, 383, A. adquiere de su ayo «Leotilio» un defecto en su oficio (< San Jerónimo, *Epístola* CVII, 4; cf. Cary, pág. 288 y 304, sobre difusión de esta anécdota en ejemplares y en el tratado *De eruditione principum*, V, 9, de Guillermo Perault; cuya fuente española aquí es el citado editor de la *Glosa*, I, pág. xxxvi. — Presupone Fortuna dicha la anécdota de Calístenes en versión desfavorable a A. (I, 168), así como la fabla narrada Valerio Máximo, VII, ii, ext. 11, y las otras anécdotas desfavorables de la Epístola CXIII y de las *Cuestiones naturales*, III, Prefacio, de Séneca (III, 132 y 157), mientras parece indicarse la anécdota (I, 96) que reinterpreta como humildad de A. lo que en Séneca, *Epístola* XCI, es un sermón contra su soberbia. — Comentario de un texto antiguo mediante otro medieval: I, 35 y 324, la cuaderna del «mis de dominio y saber que Séneca (*Epístola* XCVIII, *Sobre los beneficios*, VII, ii; *Cuestiones naturales*, V, xviii)

Pablo de Santa María en *Las edades del mundo* anota varios hechos de la vida de Alejandro conforme al relato de Pedro Coméstor (o de su secuaz, don Lucas de Tuy), con un par de concesiones a episodios fabulosos[16]. Es curioso que Fernán Pérez de Guzmán, tan buen catador de la individualidad de sus

---

mediante la exploración aérea y marítima difundida por la novela del Seudo-Calístenes; I, 107 y sigs., A. y la teoría de Anaxarco sobre la pluralidad de los mundos (Valerio Máximo, VIII, XIV, ext. 2 < *Policraticus*, VIII, v, y *Disciplina* [illegible], LXXXIII) mediante el lamento fúnebre de la *Alexandreida*, X, 439 y sigs. — Pasajes exclusivamente medievales: I, 230-237, «antiguos ejemplos de *Aristóteles* según la traducción latina del *Secretum secretorum* de Felipe de Trípoli; III, 377-388, resumen de historia troyana según «lo que cuenta en la historia del *Libro de Alexandre*» (con mención, pág. 385, de la *Crónica troyana*). Las fuentes medievales asoman más brevemente: I, 91, al bajar al mar, A. «metió consigo un gallo que le certificase las horas», según «el otro *Alexandre*, que llamamos mágico» (?) (< ¿*Historia de preliis*, I,? Cf. Cary, pág. 341); I, 137, A., clemente con el paje enviado por Darío para asesinarle (< Arcipreste León, *Nativitas et victoria Alexandri Magni regis*, ed. F. Pfister, Heidelberg, 1913, II, XX; cf. *Historia Alexandri Magni de preliis*, ed. A. Hilka, *RF*, XXIX, 1910, pág. 26, y Cary, pág. 318); III, 574, antes de tomar «muchas cibdades engrandecidas de dentro con espejos cóncavos» parece un recuerdo confuso de los espejos ustorios con que, según la leyenda, Arquímedes incendió la flota romana y del espejo del Faro de Alejandría, en pie hasta el siglo XIII, que tanto excitó la fantasía medieval (cf. Hilka, *ibid.*, págs. 5-9).

16. A. en el *Cancionero de Baena* como modelo de liberalidad y hazañas: Alfonso Álvarez de Villasandino, núm. 135, c. 4; Francisco Imperial, núm. 226, c. 36 (con probable alusión al vuelo); fray Diego de Valencia, núm. 227, c. 26 —la c. 27 nombra a Darío y Poro como encarecimiento de riqueza—; anónimo, núm. 271, c. 5. Como ejemplo de codicia, ilustrado con el vuelo y bajada submarina: anónimo, núm. 560, c. 12; de la vanidad del mundo y poderío de la muerte: fray Migir, núm. 38, c. 14; Gonzalo Martínez de Medina, núms. 337, c. 10, y 339, c. 14 (la profecía de que A. moriría «so cielo d'oro ... en tierra d'arambre» parece derivar de *Bocados de oro*, pág. 290; cf. Cary, págs. 310 y 313 y sigs. Para la controversia sobre bastardía y crédito de A., cf. Tarn, *Alexander the Great*, I, 82, y Cary, págs. 98 y sigs. — *Las edades del mundo* (*Cancionero castellano del siglo XV*, ed. R. Foulché-Delbosc, II, Madrid, 1915, núm. 424, cs. 173-178) consignan la enseñanza de Aristóteles, victoria sobre Darío, reverencia al Sumo Sacerdote, conquista de Jerusalén, división de sus reinos entre doce servidores, para que ninguno de ellos pudiera igualársele en señorío (cf. Cary, págs. 157, 287) y distribución final en cuatro partes. A la novela del Seudo-Calístenes se remontan los amores con Candace, reina de la India (cf. Cary, págs. 219 y sigs.) y, a Justino, XII, XVI, 7, el [illegible] de caballos.

contemporáneos en las *Generaciones e semblanças*, no percibiese la de los próceres de la Antigüedad, ya que en sus versos, como en tanto tratado medieval, Alejandro aparece encarnando indiferentemente vicios o virtudes, o ejemplificando ascéticamente la vanidad de los bienes del mundo ante la muerte. A esta última categoría pertenece la versión del epitafio de Alejandro en los mss. del *Mar de historias* que, sin ser muy literal ni muy poética, es clara y fácil [17].

17. A. como ejemplo de vicios: *Cancionero castellano...*, I, 1912, número 368, cc. 146 y sigs.; codicia (para distribuir dádivas y poder hacer pecado más leve —cf. Cary, pág. 328— que el de codicia para atesorar, como Midas); la vitativa indiferencia por el dato de gloria empírica (vid. el poema de Boecio, *Consolación de la filosofía*, II, prosa 7, del que deriva también Juan de Salisbury, *Barbarismus*, v. 875: «Hinc est pecunias quas dondit ultima mortis», y Milton, *Lycidas*, v. 71: «Thus bar inferiority of a noble mind, La contrapartida A.: Midas parece haberse tenido proverbial: cf. más adelante Santillana, Manrique, Lucena y todavía Alonso de Castillo Solórzano, *La gitanilla de Sevilla*, en *La novela picaresca española*, ed. A. Valbuena Prat, Madrid, 1943, I, pág. 1.508b); «ibid. 271, c. 57, «sobrebia (por la que se arrojó culto divino hasta que, envenenado, «sintió que era hombre humano e habidos, verso que rujiere la anécdota de S. herido; paralelos a esta «sobrebia» del «poderoso» entretenimiento en Cary, pág. 292); c. 89, «invidia (el la hostilidad de los historiadores antiguos ni el «rechazo de los poemas caballerescos franceses lograrían arrojar esta «cultura»: cf. Tarn, *Alexander the Great*, II, 319-326, 337 y sigs.; las acusaciones de injusta estimación hacia la «antiguos hoste» de Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia*; cf. Cary, págs. 96 y sigs., 218 y sigs., 329 y sigs. y «ensilio citado en n. 3 de este mismo artículo. Pero cabalmente la generación de Pérez de Guzmán representa el apogeo de Petrarca como escritor doctrinal; «ibid. 275, c. 45, «vanagloria (tema «edil de las guerras de A., frente a Hércules que «guerreó por amor a su pueblo» (< Séneca, *Sobre las bienhechurías*, I, xiii; cf. Cary, págs. 318 y sig.); «ibid. 308, c. 71, A. tenía «la gótica gente» (< San Isidoro, *Historia Gothorum*, ed. T. Mommsen, *MGH, Auctores antiquissimi*, XI, 268, que remonta a Orosio, I, xxv, 2; ya en el siglo IX, Alvaro de Córdoba, parecía a fuer de convento, adopta el infamante ««cornicinem», *Epístola* XX, ed. P. J. Madoz, Madrid, 1947, pág. 281); c. 167, A., «siempre triunfante, debe llamarse ««cornuno y no ««cornuto (cf. ««cornuvenia indicada en la n. 16). A. como ejemplo de ««rebelde: «ibid. 266, c. 729, ««soberbia y ««rebelldía»; c. 350, ««ira a ««ira y ««lirra [««ira alborotó a Homero, ««ira a la ««ira de A. ante la muerte de Aquiles, fiada por Cicerón, *Pro Archia*, X, 24, y ««ira» por San Jerónimo, *Vita Sancti Hilarionis*, PL, XXIII, col. 29, y Petrarca, ««ira ««Ultimo Alexandro a la famosa tumba...», ««ira Sini que a la ««ira», ««ira repetida, de la ««ira precisa destinada a ««ira los ««ira homicidas»; ««ira, XII, cc. 149 y sigs. ««ira a la ««ira (con ««ira del ««ira de A. en Quinto Curcio, IX, xx, 5 y sigs., *Metamorfosis*, IX, 551 y sigs., *Libro de Alexandre*, cc. 2.288 y sigs.). A. como

Muy típico de la formación intelectual del Marqués de Santillana es su apego a la tradición medieval en sus menciones de Alejandro. Así, la estética «Pregunta de nobles» le nombra

---

ejemplo aquí [illegible] 294, c. b, y 295, c. A. Sobre los supuestos epitafios de A., cf. Hilka, «Studien...», pág. 69 y sigs., y Cary, págs. 169, 211; sobre el paralelismo entre el epitafio «En ego qui totum mundum [illegible]» y el motivo, «[illegible]», de los filósofos ante la muerte, cf. Cary, págs. 99, 131 y sig., 136, 168, 300 y sigs. La traducción de Pérez de Guzmán, impresa por primera vez (hasta ahora el original [illegible] en el ms. del *Mare historiarum*, Biblioteca Nacional de Madrid) en la ed. de *Generaciones y semblanzas* de J. Domínguez Bordona, Madrid, 1924, págs. 133-138, presenta un texto latino con las siguientes diferencias respecto de los publicados: v. 5, *terrefore* [illegible] *terrali*] (Hilka y Domínguez Bordona, *terrebore* [illegible] *eternali*); v. 7, *aterra ter* [illegible] (= Domínguez Bordona, Hilka: *multi sed nisi [illegible]*); v. 10, *terra* (= Domínguez Bordona, Hilka: *terra*); v. 15, *gryphis residunt* (= Hilka, Domínguez Bordona: *gryis* [?] *residunt*); v. 16, *aves bestie [illegible]* (= Domínguez Bordona; Hilka: *aves bestie [illegible]*); v. 18, *plaga* (Domínguez Bordona: *plaga*; Hilka, *nulla*); v. 19, *quasque florida arte* (Domínguez Bordona: *quam florida arte*; Hilka, *quasque florida [illegible]*); v. 21, *cui cunctis [illegible]* (= Domínguez Bordona; Hilka: *cui [illegible]*); v. 26, *ex fragili* (= Hilka; Domínguez Bordona: *ex frigida*); v. 27, *Si [illegible]* (= Hilka; Domínguez Bordona: *[illegible]*); v. 29, *dicebar* (= Domínguez Bordona; Hilka: *dicere*); v. 30, *Quis tam aut gaudis* (= Domínguez Bordona; Hilka: *Quis tam, [illegible], gaudis*). Este mismo epitafio había sido traducido, sin duda algunos años antes, por Clemente Sánchez de Vercial en su *Libro de los ejemplos por a b c.*, CCXXV (ed. P. de Gayangos, BAE, LI, pág. 502 y sigs.). Ambos coinciden en atribuir el epitafio a Demóstenes (y la aparición de Sánchez de Vercial, «una grand filosofos, que llevó a la jornada del Ancipente Lado, II, III, donde el filósofo Demóstenes aconseja a los atenienses [illegible] a A.), ambos salvan los versos vv. 25 y sig., gracias a Giraldo de Gales (cf. n. 1 de este artículo) y ambos vieron esta última en una cuarteta, siendo Pérez de Guzmán más diestro versificador y más fiel traductor. La traducción de Sánchez de Vercial presenta un texto latino que en el v. 5 decía *terrefore*, en el 13, *gryphis*, en el 18, *plaga*, y en los vv. 19, 21 y 29 decía respectivamente *arte*, *terrebere* y *dicebar*, como los de Pérez de Guzmán y Domínguez Bordona. En vez omitía los vv. 27 y sig. y agregaba al final un dístico («Aunque todo el mundo Toulouse a conquistar, Contigo que con Nos podías luchar») que no figura en los de Pérez de Guzmán, Hilka y Domínguez Bordona. Además, Sánchez de Vercial (o su texto latino) sustituye el v. 14 («[illegible] Tarsiorum [sic Hilka, Domínguez Bordona: sed Tarsiorum] [illegible] [illegible]») por la construcción acaba en los cuartetos pentámetros y hexámetros que corresponden a dísticos distintos, pero, al llegar al verso hexámetro 24, vuelve al primer hexámetro, rellenando la cuarteta con su adición («[illegible] nil [illegible]») y con el segundo hexámetro forma la primera parte de la cuarteta siguiente, de cuarto que, a partir de aquí, cada cuarteta «nueva» corresponde a un dístico del original.

dentro de una versión del tópico *Ubi sunt?*; los *Proverbios*, cs. 64 y sig., contraponen su ejemplar liberalidad a la codicia de Midas y a la tacañería de Antígono; la *Comedieta de Ponza*, c. 32, contiene una trivial alusión elativa; el *Infierno de los enamorados*, c. 56, enumera a Olimpias y Pausanias entre las víctimas de Amor, conforme a la novela del Seudo-Calístenes: tan fantástica historieta, así como el favor con que el marqués —a diferencia de su tío, Pérez de Guzmán— encara siempre a Alejandro, prueba que se apoya en fuentes no doctas. A la inversa, la falta de alusiones a Alejandro en la obra poética de Juan de Mena ha de achacarse a la antipatía hacia el mundo caballeresco medieval que se vislumbra también en su total silencio sobre personajes artúricos y carolingios. Es éste un aspecto, no menos elocuente por negativo, de su posición prerrenacentista, en estrecho enlace con el fervor de Petrarca por la Antigüedad clásica. Más rutinario, Gómez Manrique mantiene a Alejandro en su consabido papel como arquetipo de virtudes o como ejemplo ascético, aunque, al comentar en prosa sus poemas, concede cierta atención al personaje histórico, delineándolo a través de bien conocidas anécdotas [18].

18. En las *Glosas a sus Proverbios*, cs. 64 y sig., Santillana cita dos veces a Séneca: una, el su libro *De beneficiis*, pero no deriva directamente de él, 1.°, porque contra la intención expresa de Séneca, conoce la anécdota en «Valerio de A.», a sea, conforme a la reinterpretación medieval, y 2.°, porque transforma al filósofo cínico y al estoico que, según Séneca, pidió dádivas a Antígono y a A. en «un pobre omne y mal pequeño mesquino». Para otras y paralelas de esta última transformación, cf. Cary, págs. 361 y 364; añádase que, elevado ordinariamente en la Edad Media el tipo del mendigo pedigüeño y la confusión de «cy y «ca» en los mss., varios escritores mencionaron una «Cynica petit alimosna» en «el legat Tirion ... demandava ni menos de cosa» (García de Castrojeriz, Glosa, 2, 153), «el mesquino ... li demanda un besante» (Brunetto Latini, *Li livres dels tresors*, II, xcv, 7). La novela del Seudo-Calístenes aporta el bachillerado motivo que impulsó a Pausanias a matar a Filipo por el amor de Olimpias, sospechosa de complicidad en el asesinato (cf. Justino, IX, vi y viii); el vocablo del nombre en el *Infierno de los enamorados*, c. 56 («Pausanias») implica la forma «Pausanias» del *Libro de Alexandre*, cs. 170d, 175b (ms. 1.° Pasanas), 178a (ms. 1.° Pasanas), 180c, 182a. — Las únicas alusiones a A. en la obra de Juan de Mena se encuentran, que yo sepa, en composiciones de

El recuerdo favorable del Conquistador abunda en el poema *De contempto del mundo* del condestable don Pedro de Portugal, enlazado con difundidas reinterpretaciones medievales de su anecdotario. En cambio, Diego de Burgos, secretario de Santillana, en su *Triunfo del Marqués*, es quizá el primero en ofrecer una imagen de Alejandro del todo hostil, probablemente bajo el influjo de Petrarca. Fernando de la Torre y Fernando Filipe de Escobar traen una vez más el nombre del macedonio, ya para el tópico de la muerte vencedora, ya como derbado de poderío y liberalidad, mientras Diego Guillén de Avila, traductor de Frontino, encabeza con el afortunado y valiente Alejandro la visión de los guerreros griegos en su *Loor de don Alonso Carrillo*, c. 101. En el *Desprecio de la Fortuna*, c. 21, de Diego de San Pedro, Alejandro personifica por sí solo la vanidad de los bienes mundanos, y es extremo de dominio y bazafería en *Los doze triunfos de los doze apóstoles*, IX, II, cs. 5 y 10, de Juan de Padilla, el Cartujano. No menos triviales son las alusiones elativas del *Cancionero* de Juan del Encina y su mención dentro del tópico de la muerte vencedora; por el contrario, los curiosos vs. 31 y sigs. del romance que sirve

---

antiguedades [illegible] c. 14 de las [illegible] agregadas al *Laberinto*, el ya citado «Dezir sobre la justicia» (*Cancionero de Baena*, núm. 340) y el «Razonamiento que fizo Juan de Mena con la Muerte» (*Cancionero castellano*..., ed. Rodríguez Marín, I, núm. 55); cf. *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1980, pp. 106-130; a los argumentos contra la paternidad de Mena, agréguese la mención de «don Estor el troyano, Rey Artús o Carlo Magno» en el «Panegírico» [illegible] A. en la poesía de Gómez Manrique: tempo arquetipo de [illegible] tradicionalidad de las Coplas contra los pecados mortales de Juan de Mena, Cancionero castellano..., I, pág. 143[illegible], de Jaquemes (*ibid.*, II, núm. 394, c. 1; 417, c. 1, frente a Midas, arquetipo de alcaiata, de tentaliana y fortaleza (núm. 336, vs. 74 y 79); como ejemplo genético (núm. 377, c. 21). De las obras en prosa, el publicado al Conde de Benavente (*Cancionero*..., II, pág. 2a y sigs.) trata de César ante el sepulcro de A. (= Escorial, X. 39 y sigs., contaminado con Suetonio, I, vii, 1); de la carta de Filipo a Aristóteles y de la preferencia de A. por los poemas (*id.*, n. 15); el comentario a la c. 14 de la *Consolatoria* a doña Juana Manrique, Condesa de Castro (*ibid.*, núm. 317, pág. 616), muestra la predilección de César ante la estatua de A. en Gades, fuera de estado joven de Suetonio.

de recapitulación a la *Trivagia* parecen recoger el eco de una tradición local[19].

Prosa. También parecen reflejar tradiciones locales las noticias de Ruy González de Clavijo sobre la ciudad de Sanga (hoy Zenjan), de donde Darío «salió con su huesre e poderio quando peleó con Alixandre», y sobre la llanura del Biamo (hoy Ala-Amu Dariya), donde «ubo su vatalla Alixandre con

19. *De contemptu del mundo* (*Cancionero general de García de Resende*, ed. A. J. González Guimaldis, Coimbra, 1910, II, págs. 278-287), c. 7 y 76: Darío y A. entre los ejemplos de Fortuna y Muerte; c. 17: Pompeyo sumido a Filipo por «más de tanto valor» (< Valerio Máximo, VIII, xv, ext. 4, acaso a través de *Gesta Romanorum*, cáp. 149); c. 100: A. clemente con el soldado atrido (< Frontino, IV, vi = Polieno, V, viii) y otro Poro; c. 103: muerte de Clito y Calístenes (apoyada al «modo bíblico de sobre» (< reinterpretación poetizada del *Polieuctes*, VIII, xiv; cf. Carr, págs. 113 y 291). — *Triunfo del Marqués* (*Cancionero...*, II, núm. 991), c. 63: las conquistas de A. se explican por su fortuna y por lo inerme de su enemigo (< T. Livio, IX, xvii, 16); c. 191: sus riquezas sirven para enseñar a *Dinguesa*, que las *despreció* (< Séneca, *Sobre los beneficios*, V, vii); c. 103: la espléndida parcela sobre Calístenes y Lisímaco (< Justino, XV, iii, 3-7) adopta su crueldad. — Cito a Fernando de la Torre y a Escobar por el Cancionero *De Juan Fernández de Hijar* (Lisa), ed. J. M. Azáceta, Madrid, 1956, I, núm. 25, c. 4, y II, núm. 69, cc. 1, 7 y 10; y por el *Cancionero y obras en prosa de Fernando de la Torre*, ed. A. Paz y Melia, Dresden, 1907, pág. 137; a Diego Guillén de Avila por la ed. fac. de la RAE, Madrid, 1951; a Diego de San Pedro por la ed. S. Gili y Gaya, Madrid, 1950, pág. 245, y a Juan de Padilla por el *Cancionero...*, I, núm. 160. Ha el terrón en prosa intercalado en el *Retablo de la vida de Cristo* (*ibid.*, núm. 161, pág. 447a), el Cartujano recuerda a Darío y a A. en una copiosa lamentación de nuestros ilustres. — Juan del Encina, *Cancionero* (ed. fac. de la RAE, Madrid, 1928): alusiones dichas en el «Prohemio a los Reyes Católicos», «A los Duques de Alba», «A don Guiomar de Toledo», *Tetrastis de Amor*; *La dolorosa muerte del príncipe don Juan*. El «mirador» a «otra nación» de la *Trivagia* (Madrid, 1786, pág. 103) dice: «También se alzó contra España, / Gran Ciudad en grosedad, ... / De do no pasó Alexandre / A sus fuertes provincias». Quizá «Espilas» sea Spulato, y la tradición recogida por el poeta recuerde vagamente la conquista de A. contra los illirios y eriñalos «ar, en efecto, marcó el máximo avance de su imperio al Norte y al Oeste de Europa, ya que pronto atendió a unificar Grecia y conquistar el Asia (Arriano, I, i, 4 y sigs.). Se ha puesto en duda la «ciclopeidad» de esos romances a Juan del Encina; de hecho ni la *Trivagia*, ni el *Viaje de Jerusalén* de Enrique Enríquez de Ribera, Marqués de Tarifa, a quien acompañó Encina, remiten a Espela o a A.; cf. P. M. Arnola, *The «Viaje a Jerusalén». A Contribution to the Study of Spanish Travel Literature*, Tesis Doctoral de la Universidad de California, Berkeley, 1956.

Poros [30]. En cambio, los ejemplarios redactados en castellano, ajenos al enfoque histórico o psicológico del personaje, continúan acarreando anécdotas, en su mayor parte familiares, de filiación oriental y occidental, cuya fuente inmediata no siempre es fácil determinar. El *Libro de exemplos por a.b.c.* de Clemente Sánchez de Vercial contiene una veintena de estas anécdotas, ilustraciones de otras tantas sentencias morales [31]; menos es

30. *Embajada a Tamorlán*, ed. F. López Estrada, Madrid, 1943, págs. 110 y sig. y 142: en este último pasaje Gonzalez de Clavijo (o su fuente de información) confunden a Beso, el sátrapa traidor a Darío, apresado en la Batalla del Asno Durmiente, el Oro de la Antigüedad, por un enemigo más limpio, Poro, rey de la India.

31. Ed. A. Morel-Fatio, *Rr.*, IX, 1878, núm. 6, sobre el reconocimiento (respuesta carta de Dindimo acerca de los brahmanes; cf. Cary, págs. 35, 43, 50 y sigs., 179, 254, 280 y sig.); núm. 34, sobre la amada cultivar (vuart de A. con figura de caballero simple) a la corte de Poro; cf. Gesta Romanorum, núm. 198, Cary, págs. 364 y sig.); núm. 42, sobre la fortuna, que favorece a los malos (pese a la cita formal de la *ciudad de Dios*, la *anécdota* del pirata Dioméides deriva del *Polieuctos*, III, xiv; ed. 1ª de Gaisford, BAE, LI, núm. xii, sobre la sentencia (< *Polieuctos*, V, vii, derivado de Frontino, II, xi, a través Sánchez de Vercial, como García de Cantoria, equivoca con Vegecio); núm. XV, sobre el llevar con paciencia la servidumbre, pero el texto se limita a extraer el reproche de «un caballero noble» contra la crueldad de A. (< Quinto Curcio, VII, viii, 12, 26, 13, en este orden, más algunos conceptos morales que delatan transmisión indirecta, e independiente de la noticia de la *Alejandreida*, VIII, vv. 330 y sigs., y del *Libro de Alexandre*, cc. 1.916 y sigs.); núm. XXVI, sobre que el don debe corresponder al daño (cf. n. 42; aquí sólo se cuenta la actual del pasaje de Séneca, perteneciente a A.; la actual perteneciente a Antígono frente al cf. CCLV); para la asociación con Nerón y Calígula, cf. Cary, pág. 329); núm. XLVII, sobre la discreción (A. y el músico < Valerio Máximo, VII, iii, ext. 1), núm. XCVI, sobre la constancia (A. y su médico < Valerio Máximo, III, viii, ext. 6); núm. CIX, sobre agüeros en el nacimiento de personajes ilustres (cf. de A. se remonta a la novela del Arcipreste León, I, ii; cf. *Libro de Alexandre*, c. xiv); núm. CXLIV, sobre la necio de creerse inmortal (reelaboración antihalmanística de la anécdota de A. que se reconoce mortal al verse herido < Séneca, Epístola LIX, xii; la fuente es aquí consejo providencial por haber exigido Sócrates cicuta, reinterpretación ajena a Valerio Máximo, IX, v, ext. 1, citado como fuente); núm. CLXIV, sobre un pensamiento felicísimo al revés (A. y Anaxímenes, aquí «Maximiano» < Valerio Máximo, VII, iii, ext. 4); núm. CLXXXVIII, sobre la mentirosidad (A., Parmenión y la pluma de Darío < Valerio Máximo, VI, vi, ext. 3); núm. CXC, el que una de nadie es más que un rey (A. y Platón; variante de A. y Sócrates 'Diógenes' en la *Disciplina clericalis*, núm. XXVIII, a su vez variante oriental de la anécdota de A. y Diógenes al sol? Cf. Cary, pág. 144 y sigs.); núm. CCXXV, sobre que no dominar siempre presente la muerte (epílogo de A., cf. n. 17); núm. CCXLVIII,

el número recogido en el *Espéculo de los legos*, en el *Tratado de moral* y en la *Flor de virtudes* [22].

Enrique de Villena se singulariza por utilizar las consejas sobre Alejandro como mero material para sus «explicaciones científicas». Dos menciones tópicas de Alejandro se leen en el *Arcipreste de Talavera*, en la serie arquetípica de valientes que el fanfarrón cree superar (I, XXX) y en la serie de los «fuertes

---

sobre que el noble honra a sus servidores (A. y Hefestión < Valerio Máximo, IV, VII, ext. 2); núm. CCXXIX, sobre la paciencia de los príncipes (< García de Castronuño, *Glosa*, I, 132; Sánchez de Vercial lo adornó con una la predicación, pero mantiene la interpretación arbitraria con que la *Glosa* trataba el *Policraticus*, III, xiv; cf. n. 15); CCLXXXV, sobre que la riqueza atraviesa en su codicia (encuentro de A. y Diógenes, narrado según Valerio Máximo, IV, III, ext. 5, y comentado según Séneca, *Sobre los beneficios*, V, vii); núm. CCCIV, sobre que el señorío suele pertenecer a malvados (comienza con un *Vae mundo!* que sólo enumera imperios, y continúa ilustrando la morbilia con el ejemplo de A., Nerón, Calígula, etc.; cf. núm. CXXVI; para la violenta crueldad de A., vencido por el vino, la frivolidad y la soberbia, cf. Cary, págs. 80 y siguiente); núm. CCCLXXXI, sobre que el pobre vive más seguro que el poderoso (Sócrates, los cínicos y el rey < *Disciplina clericalis*, núm. XXVIII; cf. núm. CXCI).

22. *Espéculo de los legos*, ed. J. M. Mohedano Hernández, Madrid, 1951, núms. 106 y 231. A. adquiere el saber deferencia de su ayo (cf. n. 15 sobre García de Castronuño, *Glosa*, II, 16); núm. 220, A. en Jerusalén (< Pedro Comestor; cf. RFE, X, 1957, pág. 187); núms. 306 y 381, la piedra maravillosa (epílogo contra la codicia, cuya versión más antigua se encuentra en el Talmud de Babilonia; cf. Cary, págs. 19 y sig., 130 y sig., 136 y sigs., 299 y sig., 347 y sig., 373 y sig.); núm. 382, los filósofos ante la tumba (< *Disciplina clericalis*, núm. XXXIII; cf. Cary, págs. 32, 99, 151 y sig., 156, 169, 193, 300 y sigs., 348); núm. 385, A. y los gimnosofistas (cf. Cary, págs. 168, 167 y sig., 288, 304; apólogo: *Bocados de oro*, págs. 294 y sig.). — El *Tratado de moral* (*Cancionero de Juan Fernández de Hita*, II, núm. LXXIII) deriva todo su material sobre A. de los *Bocados de oro*: II, alocución de A. sobre lo que debe pensar el rey (< *Bocados de oro*, pág. 319 = *Buenos proverbios*, pág. 39); *ibid.*, Aristóteles aconseja a A. buenas obras para conducirse de las gentes (< *Bocados de oro*, pág. 261 = *Buenos proverbios*, pág. 15); VI, A. y el buen cuchillo mal cuidado (< *Bocados de oro*, pág. 309 = *Buenos proverbios*, pág. 30); *ibid.*, A. honra más a su maestro que a su padre (< *Bocados de oro*, pág. 311; cf. Cary, págs. 168 y sig.). — *Flor de virtudes* (*Cancionero de Juan Fernández de Hita*, II, núm. LXXVIII) incluye la compilación italiana de Ipad (Cato), publicada a fines del siglo XIII: VIII, los filósofos ante la tumba (cf. Cary, pág. 46); los nombres propios asignados a los filósofos, junto con los de varias «anécdotas», constituyen una muestra interpretativa de Antigüedad tardomedieval: XI, A. y el pirata (cf. Cary, págs. 348 y sig.); XIII, A. y el pobre a quien regala una ciudad (cf. Cary, págs. 349 y 360); XVIII, A. y el loco (cf. Cary, pág. 349).

del mundo» que Fortuna se jacta de haber derrocado (Medio Parte, II). Alonso de Madrigal no se desdeña de repetir textualmente la respuesta que en los *Bocados de oro*, pág. 309, destaca la continencia de Alejandro. En la *Visión delectable*, II_c x (BAE, XXXVI, pág. 390a), del judaizante Alfonso de la Torre, enumera Justicia, entre las iniquidades cometidas por no estar ella en este mundo, las de Alejandro contra «las ultramarinas tierras». Fernando de la Torre, pariente de Alfonso, ofrece dentro de una versión del *Vbi sunt?* una mención del imperio y largueza de Alejandro que, por su tono hostil, concuerda con la anécdota de la carta a él dirigida por un «García el Negro». Documenta el leve tránsito entre la erudición medieval y la renacentista el que Pero Díaz de Toledo, primer traductor castellano de Platón, encabece su glosa de la *Exclamación e querella de la gouernación* de Gómez Manrique con la máxima del prólogo de la *Alejandreida*, que tan minuciosamente había parafraseado «Maestre Pedro» siglo y medio antes, si bien sus anécdotas de Alejandro derivan todas de fuentes antiguas. De las dos alusiones ascéticas a la historia de Alejandro en la *Tragedia de la insigne reina doña Isabel* del condestable don Pedro de Portugal, la segunda refleja inequívocamente la boga de Boccaccio, *De casibus virorum illustrium*. El *Vergel de los príncipes* de Rodrigo Sánchez de Arévalo autoriza sus preceptos sobre la guerra con un par de anécdotas fantaseadas de Alejandro. Para Alfonso de Palencia, *Tratado de la perfección del triunfo militar* (ed. A. M. Fabié, Madrid, 1876, págs. 28, 30, 77), Alejandro es arquetipo de grandeza, ya por la monarquía

---

XXXV, adaptación de A. (cf. Gary, pág. 166). Además, el original italiano pone en boca de A. más sentencias (cf. Gary, pág. 349), de las cuales la versión castellana atribuye las dos primeras al nombrado Alejandro de Hales (XI y XIII), la cuarta a «Sodochu profeta» (XXII), la quinta a Gallieno (XXXIII) y sólo la tercera (XVII) y la sexta, casi irreconocible de puro abreviada (XXXIX), a «Alexandre». La forma «Sodochu» sugiere un texto italiano distinto del publicado, más bien que un derrame personal del traductor. Gary omite la máxima «Alexandre dixo: nada vale la honrada muerte que non la vil señoría» (XXVII), no sé si por inadvertencia o por falsar en el texto de *Fior di virtù*, ed. B. Fabbrini-Sensi, Nápoles, 1870, que me es inaccesible.

que los macedonios ganaron bajo su mando, ya como noble que, por consumir toda su edad en caballerías, mostró poca afición a la caza, ya como uno de los griegos que, no por hado ni fortuna, sino por valor, «sobrepujaron en valor militar casi todas las naciones». A pesar de su ansia de erudición y ornamento a la antigua, en la obra de Juan de Lucena, como en tanto tratado moral de los siglos previos, Alejandro sigue siendo paradigma impersonal para lecciones independientes y a veces contradictorias y, haciendo caso omiso de las novedades de Petrarca, Lucena celebra la continencia del Conquistador no sólo con el caso histórico de la mujer e hijas de Darío, sino también con la sentencia que le asignan los *Bocados de oro*, página 309 [23].

23. Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules*, ed. M. Morreale, Madrid, 1958, págs. 55 y sig.: el perro que el rey de Albania regaló a A. (< Plinio, *Historia natural*, VIII, 149 y sig.) como parecido al can Cérbero; *Tratado del mojamiento*, ed. J. Soler, «Tres tratados», *RHi*, XLI, 1917, pág. 180: la doncella argentina enviada a A. por la Reina de la India como caso de mirada gnóstica (reflejo de la novela del Seudo-Calístenes que pasó al *Secretum secretorum*, ed. R. Steele, y R. Ruiz, *Opera...*, V, 60 *n Partidas de las partidas*, ed. L. Kasten, Madrid, 1957, pág. 411; *Arte cinegética*, ed. E. Díaz Rico, Barcelona, 1948, pág. 86, la mandrágora pícaro pícaro, «que yaze Alexandre sobre todos otorgo, según Aristóteles en su lapidario [sic]»). — Alonso de Madrigal, el Tostado, *Tratado de como el sabe es semejante a Dios*, ed. A. Paz y Melia, *Opúsculos literarios de los siglos XIV a XVI*, Madrid, 1892, pág. 234, 2.ª reedición: cf. Cary, págs. 329 y sig. — Fernando de la Torre, *Libro de las cosas varias e graciosas*, VI (*Cancionero e obras en prosa*, pág. 33 y sig.): «¿Qué del grande e mayor diezmo e poderoso señor del mundo, Alexandre, e de su tiranía desmedida ... ?» Cree que es esta la primera crítica a la liberalidad de A. en castellano; en latín, Diego García de Campos en la aclimatadora epístola dedicatoria de su *Historia al arzobispo don Rodrigo de Toledo* (ed. P. M. Alonso, Madrid, 1943, pág. 103 y sig.) habla «aquesto que A. aquel diezmo el dinero el diluvio el cordero prodigio sangrienta sentir dif largas ... Et fecerem popili et fatum solitiles fecit constituit sui propositi»; para juicios negativos de moralistas medievales sobre la liberalidad de A., cf. Cary, págs. 85-91. «García el Mayor», en *Cancionero e obras en prosa*, II, pág. 6: A., herido en el muslo de una ciudad de la India, no es dado atar por el cirujano (< Quinto Curcio, IX, 9, 28 > *Alexandreida*, IX, vv. 189 y sigs., y *Libro de Alexandre*, cc. 2.252 y sigs.; cf. Fernán Pérez de Guzmán, *Mar de historias*, VIII, cc. 23 del presente estudio), pero «aunque fuerte para sufrir el dolor esto pudo ser, fuerte cuanto la desmedida ambición a los ojos del mundo». — Pero Díaz de Toledo, *Glosa* (Foulché-Delbosc, *Cancionero castellano...*, II, pág. 131): «segund escribe que el [sic] sufrió, ovidando de la patria

Juan Rodríguez del Padrón, al contraponer varones y mujeres ilustres para ventaja de éstas, empequeñece a Alejandro, que extendió sus conquistas «por los juýzios astrónomos del su maestro» más que por fortaleza propia. Entre las muestras del género parte didáctico, parte retórico de que había de ser «fruto tardío» la obra de fray Antonio de Guevara, ofrece el *Cancionero de Herberay des Essarts* una paráfrasis de algunos párrafos de la embajada de los escitas según Quinto Curcio, VII, VIII, 12-30. La deliciosa *Historia de la Doncella de Francia* revela el temple caballeresco de su autor en la admiración al rey de Macedonia; la heroína misma declara: «Acuérdome auer leýdo en las cosas de Alexandre ...»; sólo al considerar a Darío como víctima de Fortuna suena un leve eco ascético, aunque sin reproche para su vencedor [24].

---

de aquel grande Alexandre, en el prohemio e introducción suya al *mediengo*», pág. 146; A. ante la tumba de Aquiles (< Gonzalo, *Pro doctrina*, X, 24); 141b: A. y el pirata (< *La ciudad de Dios*, IV, iv, y en *Policraticus*, III, xiv), pág. 143b: A. y los cretenses (< Justino, XI, ii, 4 y sigs.) — *Tragedia de la infeliz...*, ed. C. Michaelis de Vasconcelos, Coimbra, 1922, pág. 81 y 113; El inventario de los libros del condestable atestigua su interés por obras medievales sobre A., pues registra un suntuoso ejemplar de *Alexandre, en francés* y *De ailta et mirthar Alexandri Magni* (*ibid.*, pág. 173 y sig. y 134). — *Vergel de los príncipes*, ed. F. R. de Uhagón, Madrid, 1900, pág. 23: A. heredó un reino pequeño y lo aumentó por las armas, según «dice el sabio Policrates» (< *Policraticus*, VI, xiv; cf. n. 13 arriba de García de Castrojeriz, *Glosa*, II, 299); (*ibid.*): Aristóteles aconseja a A. «estudio en el tiempo para ganar su fama militar» (< *Policraticus*, VI, ix, relaborado en forma antiaristotélica); apéndice: pág. 26: «Dice Valerio Máximo que la victoria no se «funda por muchedumbre de gente, mas por caballeros exercitados en armas» (< *Policraticus*, VI, xiv, ilustrado precisamente con la primera de las anécdotas de A. aquí citada). — Juan de Lucena, *Libro de vita beata*, ed. A. Paz y Melia, *Opúsculos literarios...*, página 121: anécdotas de Calístenes, que cuenta por «dolor al rey, «quiso de la anécdota (fragmento) de las precauciones de A. para ganarse de adulaciones; pág. 122: A., defensor de magníficos, como Milón lo es de avaros, y pág. 130: A., ejemplo de la vanidad de la fama terrena, pág. 140: anécdota (fragmento) de A., que por «a «de presente» pagó a «un caballero desdeñoso»; y pág. 157: A. se escapa al «no que» loca Timoteo (fragmento de la anécdota del Sumo Zendarco < Séneca, *Sobre la ira*, II, xi; pág. 158: «sentencia» de A. Carta «alegatoria a las letras», *ibid.*, pág. 161: A., modelo de moderación; pág. 230: de «virtud variada».

24. Juan Rodríguez del Padrón, *Triunfo de las damas* (*Obra*, ed. A. Paz y Melia, Madrid, 1884, pág. 137). — «Leyo que fue amonesta por los ciuis e

Móvil decisivo para la historiografía del siglo XV es el concepto de la fama, que renueva la actualidad de Alejandro Magno. De ahí que en la lista de «los sabios antiguos» y los «ilustres príncipes» por ellos historiados, el prólogo de la *Crónica de don Juan II* no omita a Quinto Curcio y a Alejandro, y que de todos los personajes que Fernán Pérez de Guzmán entresacó para su *Mar de historias* del inmenso *Mare historiarum* de fray Juan de Colonna, Alejandro sea quien recibe más pormenorizada atención [29]. Mayor aún es la prominencia de Alejandro

---

Alexandre» (*Cancionero de Herberay des Essarts*, ed. Ch.-V. Aubrun, Bordeaux, 1951, núm. 116, pág. 13 y sig.) para el papel de este motivo en la leyenda de A., cf. Cary, págs. 149, 173, 298 y sig., y n. 21 sobre *Libro de ejemplos por a.b.c.* XV; para su huella en el *Relat de príncipes*, cf. *RFE*, VII, 1940, pág. 362. El profesor Aubrun, *ibid.*, pág. 119, menciona un «Ilaconximiento de Demóstenes a Alejandro» atribuido a Pero Torellas en un ms. inédito de la Biblioteca Nacional de París. — *Historia de la Pucelle de France* (ed. C. Salvaneu, *RH*, LXVI, 1926; pág. 579, A. recordado entre los Nueve de la Fama: cf. Cary, pág. 246 y sig., 345 y sig.; pág. 573, entre los ejemplos de noble antibárbico; pág. 596, entre los paragones interpuestos por Juana de Arco; pág. 572 y sig.: Juana cuenta la anécdota de la quema del arco hecho según la ha leído en las obras de Alexandre: cf. *Alexandreida*, VII, vv. 89 y sig., y *Libro de Alexandre*, cc. 1.889 y sig.; pág. 586 y sig., anécdota de A. y su médico, primeramente farmacado; pág. 578: Darío, víctima de Fortuna.

29. *Mar de historias*, caps. VI-XIV (ed. R. Foulché-Delbosc, *RH*, XXVIII, 1913, págs. 457-476). Sobre fray Juan de Colonna y su *Mare historiarum*, no tratado en cuenta por Cary, cf. G. Waitz, *MGH, Scriptores*, XXIV, 1879, páginas 266 y sig. Por serme inaccesible el texto latino, no puedo determinar la originalidad de la versión castellana. Los capítulos indicados no forman un relato continuo, sino una selección de episodios de Quinto Curcio, escritos con bastante aproximación: fuerte de Tiro < IV, ii, 13 y sig.; elección de Abdalónimo < IV, ii, 16 y sig.; carta a Darío para ensalzar la traición en el real de A. < IV, x, 16 y sig.; generosidad de A. con la mujer de Darío < IV, x, 25 y sig.; propuesta de Darío, admirada por Parmenión y rechazada por A. < IV, xi, 2 y sig.; abnegación de Darío a su ejército < IV, xii, 9 y sig.; A. es el primero en escalar el muro < IX, iv, 30; herido, no se deja atar por el médico < IX, v, 28; Cálaro reprende su temeridad < IX, vi, 3 y sig.; respuesta de A. < IX, vi, 11 y sig. Aquí el compilador intercala las sentencias de Séneca, Epístolas XCIV y CXIX, una fabulosa descripción de la India y el relato de la muerte a traición del Rey (< Justino, XII, vii, 5; xv, 8 y sig., xvi, 1 y 8 y sig.; cf. Cary, pág. 516), para volver a Quinto Curcio, X, v, 7 y sig., al cuento al llanto de grieguas, penas y, en particular, de la madre de Darío. Después, con típica desgracidad medieval, transcribe uno tras otro el elogio de Quinto Curcio, X, v, 26 y sig., y el agrio consejo de Justino, IX, viii,

como ejemplo de conducta caballeresca galardonada con fama literaria en las crónicas particulares, ante todo el *Victorial*, acaso así bautizado a la zaga de la *Natiuitas et victoria Alexandri Magni regis* del Arcipreste León, quien además prodiga en su texto el adjetivo *victorialis*. Aunque más parcas en su admiración, tampoco falta el recuerdo de Alejandro en la *Crónica de don Álvaro de Luna* y en la *del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*. Hasta Diego Rodríguez de Almela, pese a su plan de ceñirse a anécdotas de historia sagrada y de historia española, no puede menos de recordar un par de veces al Conquistador, aparte referir en detalle las anécdotas de tradición judeo-cristiana. Y Mosén Diego de Valera justifica los títulos de «hablistán y parabolano» que le otorgó Juan de Valdés, cuando achaca al «gran Alixandre de Macedonia» la invención de las enseñas y blasones (*Tratado de las armas*, ed. J. A. de Balenchana, Madrid, 1878, pág. 282)[28].

II y sigs., entre A. y Filipo, remataría con la anécdota de A. y la pluralidad de las mitrelas, que expone primero en la breve redacción de Séneca, *Epístola* XCI, y luego en la de Valerio Máximo, VIII, xv, ext. 2. Entre todas relaciones se ha de la disputa entre los sucesores de A., inmediatamente según Quinto Curcio, X, vi, 4 y sigs., y la división de su imperio según Justino, XIII, iv, 9 y sigs.

28. Arcipreste León, ed. F. Pinto, I, xxxv: «[illegible] xxxviii: «[illegible]»; II, xxi: «[illegible]». Para A. en el *Victorial*, cf. *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, págs. 239 y sig., y «Alejandro en Jerusalén», págs. 193 y sig. Para el «[illegible]» de A., «[illegible]», según la [illegible] *del Victorial* (ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1940, pág. 171), por «el conde Antipas» en [illegible] con los judíos, cf. la *Historia Alexandri Magni* de Lampito (pág. 30) que, al «[illegible] a Antipatro, especifica: «de cuius [illegible] pueri fuit Herodes», sin duda por [illegible] con Antipatro el idumeo, padre del rey Herodes. Diego Rodríguez de Almela, *Valerio de las historias de la Sagrada Escritura y de los hechos de España* (ed. J. A. Moreno, Madrid, 1793, págs. 297 y 306). Para [illegible] rey «Herodes Antipatro»; quitó el «[illegible] de su hijo, el [illegible] Herodes Antipas de los Evangelios, «[illegible] a la [illegible] Agripa» [illegible] de A., a [illegible] con Hércules y Aníbal, como [illegible] (pág. 41); [illegible] de su especial [illegible] (pág. 62, *Libro de Alexandre*, v. 73); y el [illegible] para probar que el corazón [illegible] (pág. 251 y sig. < *Bienes proverbios*, p. 36). — Para las otras dos críticas, cf. *La idea de la fama* ..., págs. 244, 250 y sig., 254. — Es muy verosímil que el recuerdo de los principios

En los umbrales del siglo XVI, *La Celestina* refleja todavía la larga fascinación que la leyenda de Alejandro ejerció sobre la mente medieval. Y la refleja con característica divergencia entre el «antiguo auctor» y Fernando de Rojas. Éste se limita a adornar la labia persuasiva de Celestina, cuando pondera ante Melibea las gracias de Calisto (acto IV), con una alusión elativa al rasgo más familiar: «en franqueza, Alexandre». Pero el «antiguo auctor» exclama sarcásticamente por boca de Sempronio, el pedante atosigado de erudición trasnochada (acto I): «¡Qué Nembrot, qué Magno Alexandre, los quales no sólo del señorío del mundo, mas del cielo se juzgaron ser dignos!» ¿Será azar o será indicio de tradición oriental esta curiosa asociación de Alejandro con Nemrod, también jinete celestial en la leyenda árabe? [27].

---

de Aristóteles a *A.*, desarrolladas en el *Libro de Alexandre*, el *Poema de Fernán González* y el *Viaxe*, haya sugerido a Diego Enríquez del Castillo las conclusiones que en su *Crónica de Enrique IV* (ed. J. M. de Flores, Madrid, 2.ª ed., págs. 37 y sigs.) imputa al Marqués de Sevilla, cuando el Rey «hizo cortes generales e determinó hacer guerra contra los moros». — Rodríguez de Almela, *Valerio de las historias*, pág. 114: «Alexandre y otros como exemplo de conquistas». Sucesión del matrimonio de A. (< Pedro Comestor, *Historia scholastica*, PL, CXCVIII, col. 1.498; págs. 26 y 31 y sigs.: A. en Jerusalén y A. con las Diez Tribus (< ibid., col. 1.486 y sigs., incluso la trilleda moralizada, cf. Cary, págs. 18, 73, 132, 256). — Menciones típicas de A. como dechado de liberalidad y clemencia se hallan en otros escritos de Valera: dedicatoria del *Tratado de amor*, pág. 245; carta a Juan II (inserta en su *Crónica abreviada* [en *Memorial de diversas hazañas*, ed. J. de M. Carriazo, Madrid, 1941, pág. 320]). — Ni ha sido identificada, que yo sepa, la *Conjuración del Gran Alexandre e Aviñal emperador de Cartago e Cipión Africano de Roma* (con los apócrifos nóm. 1.058-1.063 de la *Florencia de philósophos*, atribuida a Fernán Pérez de Guzmán, ed. R. Foulché-Delbosc, *RHi*, XI, 1904, pág. 146).

27. Cf. G. Miller, «L'Ascension d'Alexandre», *Syria*, IV, 1923, pág. 117. El mito del héroe —específicamente Etana, sustituto Gilgamesh y Nemrod— que «ha de ir en un águila para obtener la planta de la vida o de la juventud», fue muy popular en Babilonia desde los comienzos de la civilización sumero-acadia, se transfirió a A., conquistador fundador de Babilonia, y pervivió en la novela del Seudo-Calístenes probablemente por mediación judía, cf. S. H. Langdon, *Semitic (The Mythology of All Races*, ed. J. A. MacCulloch y G. F. Moore, v. V), Boston, 1931, pág. 172 y sigs., y del mismo autor, *The Legend of Etana and the Eagle*, Paris, 1931. Además, una leyenda oriental que pasaría en la tradición judeocristiana (p. ej., por Isidoro de Sevilla, *Crónica mayor*, ed.

T. Mommsen, *MGH. Auctores antiquissimi*, XI, 320; Pedro Comestor, *Historia scholastica*, col. 1.089; Lucas de Tuy, *Chronicon mundi*, ed. A. Schott, *Hispania illustrata*, Francfort, 1608, IV, 8 —donde, aunque se declara intérprete de la *Crónica de San Isidoro*, se la ofrece interpolada con la *Historia scholastica*— y su romanceamiento, ed. J. Piquer, Madrid, 1926, págs. 29 y sig.], relata a Nemrod con la torre de Babel, erigida para escalar el cielo. Las dos memorias de Nemrod acabaron por fundirse; cf. A. Wallis Budge, *The Alexander Book in Ethiopia*, Oxford, 1933, pág. 17, n. 2.

NOTAS PARA LA PRIMERA DE LAS «COPLAS DE DON JORGE MANRIQUE POR LA MUERTE DE SU PADRE»

Romance Philology, XVI, 2, november 1962, pages 170-175, copyright © 1962 by The Regents of the University of California

En su excelente estudio «Jorge Manrique and the Cult of Death in the *Cuatrocientos*» (*Publ. of the Univ. of Calif. at Los Angeles, Lang. and Lit.*, I, 1937, pág. 140), miss Anna Krause señalaba en el comienzo de las *Coplas*:

> Remuerde ['despierte'] el alma dormida,
> alaba el seso y despierta,

el eco de un verso del Marqués de Santillana en la *Comedieta de Ponza*, c. 2:

> O lúcido Jove, la mi mano guía,
> despierta el engenio, aluma la mente.

Creo que no puede ponerse en duda el hallazgo: en los citados versos de Jorge Manrique se encuentran idéntico paralelismo e idéntica pareja de verbos. No obstante, la diferencia de tono entre ambos comienzos es diametral y sintomática de la muy alejada modalidad de los dos poetas parientes. Santillana, muy sensible a lo pintoresco y prestado de la Antigüedad como ornato erudito o decorativo, inserta en su poema político de circunstancias, concebido según módulos corrientes en la baja Edad Media, la invocación a Júpiter y a las Musas. Pero semejante invocación, requerida por los aires del Renacimiento que soplaban desde Italia, es de hecho tan ajena a una verdadera compenetración con la nueva actitud que, cumplido el requisi-

to, el poeta se desprende sin más del adorno pegadizo (c. 3 *a-g*):

> Dexado el estilo de los que fingían
> metáforas vanas con dulçe loçdela,
> diré lo que priso mi última çela.

En cambio, la obra de Jorge Manrique muestra muy tibia simpatía por la Antigüedad («Dexemos a los troyanos, / que sus males non los vimos / ni sus glorias; / dexemos a los romanos, / aunque oýmos e leýmos / sus estorias»), y los inevitables paragones para enaltecer al Maestre («En ventura Octaviano ...») no derivan de la historiografía romana o renacentista, sino de la *Primera crónica general* alfonsina [1]. De ahí que emplee casi las mismas palabras de Santillana no en una invocación mitológica —cuyo cariz insincero rechaza tres coplas más adelante: «Deso las inuocaciones / de los famosos poetas / y oradores»—, sino en una exhortación (y por eso cambia el modo verbal, de imperativo en subjuntivo) al alma y al entendimiento suyos y de todo hombre, dada la naturaleza

1. E. R. Curtius, «Jorge Manrique und der Kaiserspiegel», *ZRPh*, LII, 1932, págs. 129-151. Las coincidencias señaladas por Curtius entre las *Coplas* y la *Primera crónica general* en la caracterización de los emperadores Tito, Trajano, Adriano, Antonino Pío (Antonio en la mayoría de los mss. de la *Crónica*), Marco Aurelio, Alejandro Severo y Aureliano no dejan lugar a dudas. Creo que también procede de la última fuente el verso «En ventura, Octaviano», pues en el capítulo CXCIII leemos la famosa fórmula: «más bienaventurado era que Augusto es mejor que Traiano»; así como los vs. «Julio César en ganar / e batallar» reflejan el contenido del capítulo CXVIII: «... Julio César ... ganando ciento setenta ya ganado gran preo ... por muchas batallas ... cosas said fechas e ganadas ...». La mejor prueba de que los paragones de Jorge Manrique derivan de la *Crónica general* es su empleo del nombre «Marco Aurelio». La *Primera crónica*, capítulo CCXI, da a este emperador su nombre completo, «Marco Aurelio Antonino Vero», y le llama luego «Marco Antonino», con la sola excepción del párrafo siguiente: «E este Marcho Aurelio fue tan amenguado et tan ramos, que fizo desde ninos pequenos ramos que le quedó la cara ninos gruesa, ni por alegría ni por pesar que pusiesse», pero cabalmente éste es el párrafo que calcó el mago del emperador remedo en las *Coplas*: «Marco Aurelio en igualdad / de estudiantes». A su vez, a la *Crónica general* y a las maravillosas *Coplas* debe fray Antonio de Guevara la forma poco exacta de este nombre imperial, que él fijó definitivamente gracias al éxito extraordinario de su *Marco Aurelio* con el *Reloj de príncipes*.

universal de estas reflexiones, a despertar por sí mismos, no por impulso externo, para meditar en el tema de la primera parte de las *Coplas*, 1-13: transitoriedad de la vida y vanidad del mundo.

La exhortación a despertar, dirigida en idéntico modo verbal al alma entorpecida por el sueño, se encuentra en un antiguo himno, quizá del siglo V, atribuido a San Ambrosio. «Vox clara ecce intonat ...»[2], cuya estrofa segunda comienza en forma extraordinariamente próxima al primer verso de las *Coplas*:

Mens iam resurgat torpida ...

¿Mera coincidencia? Téngase en cuenta que este himno ha sido adoptado en la liturgia cristiana para maitines del primer domingo de Adviento, y que don Rodrigo Manrique murió el 11 de noviembre de 1476 (Jorge Manrique, *Cancionero*, ed. A. Cortina, Madrid, 1941, pág. XXIII). No creo extravagante suponer que el himno, escuchado a los pocos días del funeral del Maestre[3], pudo estimular singularmente la creación poética de su hijo. Si se permite aducir en confirmación un testimonio a distancia de siglos, recordaré que otro esencial poeta, Boris Pasternak, presenta a su héroe, el Doctor Zhivago, en un

2. Tal es la versión original, que puede verse en C. Blume, *Analecta hymnica Medii Aevi*, LI, Leipzig, 1908, núm. 49, pág. 48 y sig. Desde la ed. de 1632 del *Breviarium Romanum*, la liturgia católica ha adoptado la introducción que empieza: «En clara nos redempti ...», pero manteniendo sin apenas el resto en cuestión; cf., p. ej., M. Britt, *The Hymns of the Breviary and Missal*, Londres, 1922, núm. 37, pág. 99, y J. Julian, *A Dictionary of Hymnology*, Nueva York, 1957, pág. 351. Este Autor fijaría en el año mediados; ver J. P. Gilson, *The Mozarabic Psalter*, Londres, 1907, pág. 187.

3. Según el rito romano, el Adviento dura cuatro semanas y comienza el domingo más cercano al día de san Andrés, podemos, esto es, entre el 27 de noviembre y el 3 de diciembre. Pero en el rito cisterciense (como también en el mozárabe) duraba otras semanas, comenzando alrededor del día de san Martín (11 de noviembre); cf. P. Gerardo Prado, *Manual de Liturgia hispano-cisterciense o mozárabe*, Madrid, 1927, pág. 255. Hallándose Ocaña, la villa en que murió don Rodrigo, cerca de Toledo, es posible que se observase la fecha de la liturgia indígena, que acercaría aún más el himno de Adviento al funeral del Maestre.

trance crucial de la narración, cambiando el rumbo de su vida bajo la inspiración de ese mismo verso:

> De pronto, a lo lejos, desde la puerta del sol parecía haberse detenido, un ruiseñor rompió a cantar. «¡Despierta, despierta!», llamaba e insistía. Y el canto sonaba casi como el llamado antes de la Pascua: «Alma mía, alma mía, levántate. ¿Por qué dormitas?» [8]

Que yo sepa, no se ha anotado precedente o paralelo alguno para los vv. 3 y sigs.:

> cómo se passa la vida,
> cómo se viene la muerte
> tan callando.

Tampoco se ha señalado que «tan callando», muy apropiado al deslizarse inadvertido de la vida en el sjetreo diario —es decir, a la vida en tanto que tiempo—, no es igualmente apropiado a la muerte. Precisamente en el poema ascético más celebrado en la época de Jorge Manrique, las póstumas *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena (continuadas, entre otros, por Gómez Manrique), destacan las señales y avisos que la muerte da de su llegada. Además, partiendo de un lugar común estóico, de larga fortuna en las literaturas latina y romances, Juan de Mena contrapone en su más bella estrofa la vida como un lento morir a la muerte, acto repentino que es el «fin de la carrera» [9]: Y en el poema mismo la muerte, lejos de acercarse «tan callando» al Maestre, le llama con vigorosa elocuencia.

8. Capítulo IX, 16. Asociaron el rotejo con el canto mas al doctor Yakov Malkiel. El original juega con la palabra «¡Despierta, despierta! (¡ehzi!, ehzi!)» y su fuente encontrarían para vigorar el canto del ruiseñor. Para juegos análogos por *h*, *ain*, *yod*, imperativo de *ocupa*, y con las *aynas* y *ayl*, ver R. Kelley, «*Ehzi*, oder ab Nachtigallenstimme», ZFSL, VIII, 1884, págs. 120-122.

9. *Coplas contra los pecados mortales*, 5: canas, arrugas, vista turbia y mente desmemoriada vienen sin que nos probles / el, Muerte, quando te llegare, con la sara imagen inquietante de la Muerte como desposado que despacha dones a la novia antes de llegar a su presencia. Para el concepto desarrollado en la c. 6, «La vida passada es parte / de la muerte sabenidera», cf. *Jaen de*

Ahora bien: el pensamiento de que el tiempo o los años se deslizan a la callada no es de ninguna manera común, pero se repite con peculiar insistencia en varios poemas de Ovidio, por ejemplo *Fastos*, I, 65, y VI, 771:

> Iane biceps, anni tacite labentis origo...
>
> Tempora labuntur, tacitisque senescimus annis...;

Tristes, IV, VI, 17, y IV, X, 27:

> cuncta potest igitur tacito pede lapsa uetustas...
>
> Interea tacito passu labentibus annis...;

Cartas del Ponto, IV, II, 42:

> per quae clam tacitum tempus abire solet...

El poema de Ovidio más divulgado, *Arte de amar*, II, 670, ofrece una especial variante del mismo concepto. Aquí no son el tiempo o los años los que desaparecen silenciosamente, antes bien, a la mención previa de los años y el vigor juvenil, el poeta opone la personificación de la vejez:

> Dum uires annique sinant, tolerate labores:
> iam uenit tacito curua senecta pede[6].

Quizá fuera este último verso el que, merced a la asociación espontánea entre vejez y muerte, sugiriese para la llegada de ésta la nota de silencio que pertenece propiamente al deslizarse del

---

Mena, poeta del Prerrenacimiento español. México, 1950, pág. 125, y «Contribución al estudio de las fuentes literarias de Jorge Luis Borges», *Sur*, números 213-214, 1952, págs. 12 y sigs.

6. Este verso es un calco del de *Ibidem*, v. 16: «nec uenit unde curua senecta pedes», pero es discutible que la modificación más sensible consista en sustituir el trivial «tardus» por «tacitus», el epíteto que Ovidio lleva específicamente con el tiempo. A los ejemplos enumerados en el texto, puede agregarse el siguiente por de casos, que parafrasean dicho epíteto: *Amores*, I, VIII, 49: «habitus oculis fallitque colorbilis aetas», y *Tristes*, III, VIII, 36: «[senectus]

tiempo vital. O dicho de otro modo: quizá pueda presumirse que Jorge Manrique, reflejando el concepto que parece haber obsesionado a Ovidio, pensó en el desaparecer inadvertido de la vida («cómo se pasa la vida / ... / tan callando»), y no rechazó el verso paralelo («cómo se viene la muerte»), porque el «callado pie» que el *Arte de amar* atribuye a la Vejez, asociable con la Muerte, paliaba la incongruencia de extender al término de la vida la nota apropiada a su duración.

---

que atrapiamos ynsu muy [ademas antes». Séneca, sin adscribirse a la poesía de Ovidio, no deja de mostrar este concepto, *De brevitate vitae*, VIII, 3: «nihil turpiorem [scias]; nihil alienissimi solicitatis nostri, tacita labitur ...». Recordemos que la comparación del tiempo vital con el curso del agua se halla asimismo en el *Arte de amar*, III, 62: «... *cursu semper moro fluentis aquae*», si bien en forma no muy arraigada a la de las Coplas.

«ARPADAS LENGUAS»

Bandera dedicada a D. Ramón Menéndez Pidal, II, 1951, págs. 227-237.

Desde el siglo XVI se encuentra con bastante frecuencia el adjetivo *arpado* para calificar la lengua de las aves cantoras y, por extensión, aplicado una que otra vez a las aves mismas o usado figuradamente. El ejemplo más antiguo que conozco se halla en las *Coplas nuevamente trobadas sobre la prisión del Rey de Francia*, de Andrés Ortiz (J. E. Gillet, *A Spanish Play on the Battle of Pavia*, 1525, *PMLA*, XLV, 1930, pág. 521, vs. 105 y sig.):

> Veo del otro [¿un?] cabo las aves cantar
> con *lenguas harpadas* en esta montaña.

Aparece un par de veces en las imitaciones de *La Celestina*:

> ¡Ah, todas las aves del canto suave! ¿Oíme? ¿por qué todas en uno no os juntáis a cantar la mi alegría que llevo en este mi corazón, y cantar con vuestras *lenguas arpadas* a quien lo quisiese saber, mi maravillosa suerte ... ?
>
> *Sancho de Muñón, Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 1542 (CLERC, Madrid, 1973, pág. 164)

> Pues yo juro por lo que a ley de quien soy debo, que si Livio otra vez al mundo volviera, con su *arpada lengua* y limada policía mayor materia en la vida désta [la tercera Dolosina] hallara para escrebir que quando los hechos de todo el pueblo romano por décadas relató.
>
> *Alonso de Villegas Selvago, Comedia Selvagia*, 1554 (CLERC, Madrid, 1973, pág. 113)

Desde mediados del siglo los ejemplos se multiplican, y parecería que tuvo cierta importancia en la difusión de la fórmula Antonio de Torquemada, quien la inserta en dos floridas descripciones del amanecer:

> Y en las cimas de los árboles estaban sentadas grande abundancia de aves y pájaros de diversos colores y calcas, grandes y pequeños, los cuales, con *sus arpadas y* differentes *lenguas* cantando, hacían una música y una armonía tan acordada que yo jamás quisiera dexar de oírla si permitido me fuera.
>
> *Coloquio pastoril*, 1552, parte II (NBAE, VII, pág. 370b)

> Las aves, con el frescor de la mañana, puestas en los verdes ramos de muchos y diversos árboles, con sus *harpadas lenguas* hacían suaves y dulces cantares.
>
> *Olivante de Laura*, 1564, libro II, cap. 43 (en *Quijote*, ed. J. Bowle, Salisbury, 1781, parte II, t. III, pág. 14)

Como han señalado los comentadores del *Quijote*, la rebuscada descripción del amanecer parece haber sido un lugar común de la novela de caballerías, en el que las *arpadas lenguas* de los pajarillos figuran repetidamente como ingrediente fijo:

> Y las aves celestes, con dulces y alegres canillenas, el nuevo tiempo regocijaban con la melodía de sus picos y *arpadas lenguas*.
>
> *Febo el troyano*, 1576, «Prólogo» (en *Quijote*, ed. C. Cornejo, Madrid, 1905, t. I, pág. 71)

> Cuando a la asomada de Oriente el lúcido Febo su cara nos muestra y los músicos pajaritos las muy frescas arboledas suavemente cantando trarejan, mostrando la muy gran diversidad y dulzura y suavidad de sus tan *arpadas lenguas* ...
>
> *Belianís de Grecia*, 1580, libro II, cap. 43 (en *Quijote*, ed. D. Clemencín, BC, Madrid, 1874, t. I, pág. 20, n. 31)

No cabe duda de que Cervantes apuntase a la trillada retórica de estos trozos purpúreos de los libros de caballerías al encabezar con una descripción del mismo jaez la futura crónica de Don Quijote (I, 2):

> Y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus *harpadas lenguas* habían saludado con dulce y melíflua armonía la venida de la rosada aurora ...

También desde la segunda mitad del siglo XVI las *arpadas lenguas* comienzan a menudear en la poesía. Vale la pena señalar su presencia en los versos intercalados en *La conversión de la Magdalena*, 1588, de fray Pedro Malón de Chaide, parte II, cap. 3, presencia no independiente, quizá, de lecturas caballerescas [1]:

> Sobre las altas breñas
> diste a las aves nido
> do sin recelo libres anidasen;
> y en medio de las peñas,
> con tanto no aprendido,
> con sus *harpadas lenguas* te alabasen.

Es muy probable que pertenezca a los últimos decenios del siglo XVI la obra del desconocido Francisco de la Torre, en cuya canción «Verde y eterna yedra» (libro II, canción 1) leemos:

> De blanca o tórtola doliente,
> canción, buscad la *harpada*
> *lengua*, y allí llorad mi vida amargada.

1. Véase el siguiente párrafo del «Prólogo del autor a los lectores del tercero libro»: «Pregunta, ¿qué otra cosa son libros de amores, y las Dianas y Boscanes y Garcilasos, y los innumerables libros y salvas de Infelisano cretense y mentiras de los *Amadises*, *Florisales* y Don Belianís, y otra flota de semejantes portentos como los escritos, puesto en menos de pocos años, sino cuchillo en poder de furiosos?» Confirma la sospecha de que fray Pedro debió ser aficionado a «los mentirosos libros» la mención elogiosa de Garcilaso, cuitas, pese a la retórica imaginación de la pregunta, es el visible modelo de su lenguaje

Valbuena lo repite varias veces en *El Bernardo*, 1624, canto XI, octavas 170 y 196; canto XXI, octava 10:

> y mi [habla un ruiseñor] *arpada*
> *lengua*, de graves reyes escuchada.
>
> [Las aves] con *arpadas lenguas* siempre al cielo
> misterios a éste semejantes cantan.
>
> De las *arpadas lenguas* la armonía
> con que alegran los árboles el viento.

Barco Centenera lo adopta, entre otros ornamentos convencionales, para suplir la pobreza de su inspiración (*La Argentina*, 1602, canto XIII, octava 37):

> Aquí la gran maldad la Filomena
> lamenta de Tereo, su cuñado;
> con su *lengua harpada* bien resuena.

También aparece en un amanerado romancillo inserto en la novela *La fuerza del amor*, 1637, de doña María de Zayas y Sotomayor (BAE, XXXIII, pág. 563*b*):

> Escuchad, bellas aves,
> y con *harpadas lenguas*
> ayudadme mis celos
> con dulces cantinelas.

Sin limitarse a la poesía erudita, las *arpadas lenguas* invaden la de corte popular, según demuestra el siguiente romance glosado de los *Cancionerillos de Praga* (ed. R. Foulché-Delbosc, *RHi*, LXI, 1924, pág. 537, núm. 145):

---

poético: Cf. *RFM*, I, 1939, págs. 26-27, y en los versos que se citan a continuación, junto al posible cacto caballeresco *harpadas lenguas*, se halla el eco de fray Luis y de Garcilaso, «cito cuito no aprendido».

En las claras fontezlas
se los árboles sombríos,
oyendo las pajaricas
con sus *lenguas harpadicas*,
reciben los ayres fríos.

Bastante frecuente es su presencia en las obras de teatro. Así, en la Epístola con que Juan Timoneda dedica al Arzobispo de Valencia su *Segundo Ternario Sacramental que contiene tres autos*, Valencia, 1575 (en Gallardo, *Ensayo*, ... t. IV, col. 729, núm. 4.033):

> No solamente sé que dio atrevimiento a los hombres, pero también a las cherriadoras aves que con sus *harpadicas lenguas* el Ochavario con diferenciados cantos adornassen.

Otros ejemplos en la *Loa famosa de la lengua* y en el *Baile de la Maya*, ambas piezas de 1616 (NBAE, XVIII, págs. 421 y 485, núms. 147 y 197):

El retintín de las aves
resonaba por los montes,
y con las arpadas lenguas
formaban sonoras voces.

Gozosas las aves
saltando entre peñas,
la letra repiten
con *arpadas lenguas*».

Por último, también se halla en la prosa narrativa de este período; por ejemplo, en la novela pastoril de Valbuena, *El siglo de oro en las selvas de Erifile*, 1608, égloga IV (Madrid, 1821, pág. 83):

> desta sola [ave: un ruiseñor] *y de su arpada lengua* sacaría más primores que de todo el resto de la destreza humana».

Otras veces la expresión se encuentra asociada a la descripción retórica del amanecer, lo que sugiere influjo de la tradición caballeresca, concentrada paródicamente en el ya citado pasaje del *Quijote*:

> Las dulces y *arpadas lenguas* del pintado jilguero, calandria y filomena, con su ordinaria salva, daban a los humanos noticia cierta de la venida alegre del sol.
>
> Gonzalo de Céspedes y Meneses, *El español Gerardo*, 1615-1617 (BAE, XVIII, pág. 175a)

> Con esto le halló la mañana, anunciándola los pajarillos de los vecinos campos con sus *harpadas lenguas*.
>
> Alonso de Castillo Solórzano, *La garduña de Sevilla*, 1634 (CC, pág. 281)

Desde fines del siglo XVI el adjetivo se traslada a la voz, al canto, al pico, a las aves mismas. En la jornada segunda de la *Numancia*, cuando el demonio arrebata la víctima del sacrificio, el sacerdote, horrorizado por lo siniestro del agüero, interroga a los dioses:

> ¿Qué prodigios son estos tan ynsanos?
> ¿No os an enternecido ya los llantos
> deste pueblo llloroso y afligido,
> ni la *harpada voz* de aquestos cantos?

Schevill y Bonilla, en su edición de las *Comedias* de Cervantes (Madrid, 1920, t. V, pág. 311), comentan: «La "voz arpada" debe de significar 'entrecortada' [por el dolor]». Schevill y Bonilla pensaban exclusivamente en *arpado* como participio de *arpar* 'cortar, rasgar', del que se tratará más adelante. Tal acepción es posible, pero del todo anómala; no conozco otro ejemplo de *arpado* 'entrecortado', y los ejemplos que aducen estos editores (*La Celestina*, IX; Timoneda, *Febo el troyano*; *Quijote*, I, 2) tampoco la ahonan. Pienso que, llevados por lo lúgubre del contexto, Schevill y Bonilla se resistieron a admi-

tir la «arpada voz» en el sentido ya usual de 'armoniosa'. Pero cabalmente Cervantes pudo contrastar el lloro del pueblo por una parte («¿No es ser envenecido ya los llantos ...?») con el bien entonado cántico ritual por la otra («¿si la harpada los de aquestos cantos?»). El hecho de que Cervantes ridiculizase en el *Quijote* un uso retórico de filiación pastoril y caballeresca que él mismo había practicado muy en serio, lejos de ser excepcional, es una muestra más de su habitual dualismo como creador y como crítico.

Curioso también es el uso de Quevedo en *La hora de todos y la fortuna con seso*, XV:

> Estaba un potentado, después de comer, arrullando su desvanecimiento con *lisonjas arpadas* en los picos de sus criados.

La contigüidad de palabras como «arrullando» y «picos» indica en Quevedo la asociación habitual de *arpado* con el canto de pájaros, mientras la construcción verbal del participio hace pensar en el pico como instrumento en el que se producen esas lisonjas-tones. Quizá, con la condensación de connotaciones de un mismo vocablo, característica de su estilo, quiso Quevedo asociar a la imagen del pájaro (de lengua, canto o pico armonioso; esto es, *arpado*) la del arpa, en la que él veía el étimon del adjetivo. Lo que parece inadmisible es la explicación de Cejador, quien, en su edición de ese texto (CC, Madrid, 1917, pág. 110), anota: «*Arpadas*, lisonjas quebradas, cortadas como los gorjeos y quiebros de las aves». Como Schevill y Bonilla, quiere Cejador (aquí lo mismo que en su edición de *La Celestina*, 1913, t. II, pág. 28, y en su *Tesoro de la lengua castellana, R*, Madrid, 1908, pág. 167) enlazar de algún modo *arpado* 'armonioso' con el antiguo *arpar* 'cortar, rasgar', pero la transición semántica que ofrece no es feliz, pues presupone que siempre que *arpado* se halla asociado a las aves cantoras tiene el sentido de 'quebrado, cortado', cuando, como queda documentado, los más antiguos y los más numerosos ejemplos ligan intensamente al adjetivo con el sustantivo *len-*

gua, al que no conviene en absoluto la calificación de quebrada ni cortada. Otros ejemplos:

> Y las vecinas selvas convidando
> de su [de un ruiseñor] *arpado canto* al gran señuelo.
>
> Bernardo de Valbuena, *El Bernardo*, canto XI, octava 160

> Suene la dulce armonía,
> canten las aves alegres
> con dulces *y arpados picos*
> de amor los tiernos motetes.
>
> Lope, *El hijo de la Iglesia* (BAE, II, pág. 556b)[1]

> *Arpadas* y sonoras, dulces *aves*,
> que cantando suaves,
> llores con voz su funga con elemento,
> o copia que ha llorado el sol al viento.
>
> Francisco de Rojas Zorrilla, *Casarse por vengarse*, I (BAE, LIV, pág. 103a)

> Suenan cítaras volantes
> entre *arpados ruiseñores*.
>
> Gaspar de Ávila, *El niño de los pendientes*, II (BAE, XLIII, pág. 556b)

Alguna muestra en la poesía del siglo XVIII:

> Pajarillo sonoro,
> no prives del encanto
> de tu picuelo de oro
> a estas selvas y fuentes
> que aguardan impacientes
> oír tu *lengua arpada*,
> de reyes escuchada.
>
> José Iglesias de la Casa, Cancilena VII (BAE, LXI, pág. 136a)

> Pesados vientos lleven tu gemido [a un ruiseñor]
> en las cuevas de amor bien aceptado,

y con pecho en tus penas lastimado,
bien es responda al canto dolorido
de su *picudo arpado*.

Id., Idilio II, «Los celos» (BAE, LXI, pág. 466)[2]

Así, viniendo a los modernos, escribe José Heriberto García de Quevedo en el poema *María*, 1850; segunda parte, libro V, *La venida del ángel*, III (comentado por Zorrilla e incluido en sus *Obras completas*, París, s. d., t. III, pág. 105*b*):

Y de las aves el *arpado coro*
entonó más armónicas canciones.

Con esa misma nota de convención poética acaba la condesa de Pardo Bazán su novela *La prueba*, dada a luz en 1890 (*Obras completas*, t. XXII, Madrid, s. d., pág. 392, penúltimo párrafo):

En aquel instante amanecía y los cantores ruiseñores de Aranjuez, desde la frondosa copa de los árboles centenarios, saludaban al nuevo día con sus *arpadas lenguas*.

Aún puede agregarse un ejemplo del catalán moderno, debido probablemente a influjo del uso castellano, ya que los diccionarios no registran ejemplo catalán medieval:

Un al altre constantse l'homicidi,
mal de contar ab tes arpades llengues.

Jacinto Verdaguer, *Canigó*, 1885, X
(en A. M. Alcover, *Diccionari Català-Valencià-Balear*,
Palma de Mallorca, 1930, s.v.)

Los antiguos diccionarios (Nebrija, Alcalá, Las Casas, Molina, Córdova, Minsheu, Oudin, Victor, Covarrubias, La

2. No tengo a mi alcance el poema de don Alonso Solís, conde de Saldueña, *El Paleyo*, Madrid, 1734, en cuyo canto tercero se halla *arpado* en esta acepción, según el *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana*, Madrid, 1787, s.v., del padre Esteban de Terreros y Pando.

Porte, Sobrino, Stevens y Pineda) no registran este uso de *arpado*, salvo el *Vocabulario español e italiano*, de Lorenzo Franciosini, quien consigna en las ediciones que me son accesibles (1636 y 1735): «*Harpado*, sonoro come harpa. *Harpado*, Sonato come harpa». El *Diccionario de Autoridades* procede en curiosa forma vergonzante, ya que, no obstante explicarlo como participio de *harpar*, 'cortar en puntas alguna cosa'. Lat. *Varie carpidare*. Vale también arañar o rasgar con las uñas. Lat. *Harpagare*», incluye como ejemplo las citadas líneas del *Quijote*. El padre Esteban de Terreros y Pando es quien le da entrada en su *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes de las tres lenguas francesa, latina e italiana* (Madrid, 1787), explicándolo como «lo mismo que músico, sonoro» y citando un ejemplo del *Pelayo*, del conde de Saldueña. El *Diccionario de la Academia* lo incluyó en su sexta edición (1822), con la siguiente definición: «Poét. Sonoro. Se dijo por alusión al sonido del arpa. *Canorus*», que en la décima (1852) reza así: «Poét. Se aplica también a los pájaros cuyo canto es grato y armonioso con alusión a los sonidos del arpa», y se viene repitiendo sin más cambio que la supresión de la presunta etimología «con alusión a los sonidos del arpa», desde la edición duodécima (1884). El *Diccionario histórico* (Madrid, 1933) lo explica así: «*Arpado, da* de arpa. Dícese de los pájaros de canto grato y armonioso. U. más concertado con la voz lengua». Los ejemplos aducidos son los de Rojas Zorrilla y de García de Quevedo, más un pasaje de *La Celestina*, acto IX, el cual, precisamente, no se refiere a «pájaros de canto grato y armonioso»:

> ¿Quién enseñó a las picazas y papagayos imitar nuestra propia habla con sus *arpadas lenguas*, nuestro órgano y voz, sino ésta [el hambre]?

Por otra parte, la lengua española conoce el verbo *arpar* 'arañar o rasgar con las uñas', 'hacer tiras o pedazos alguna

coso' (RAE, 17.ª ed., 1947), y su participio *arpado* con el sentido adicional 'que remata en dientecillos como de sierra'. Los ejemplos se escalonan desde *La gran conquista de Ultramar*, redactada en castellano entre los siglos XIII y XIV (BAE, XLIV, pág. 260):

> Que allí veriades tantos paños *arpados* e rotos, e tanta barba larga e tanta cabeza despelicada e vuelta e enbetunada.

Aparece dos veces en el acto XVIII de *La Celestina*, la primera en este mismo sentido:

> No tengo que enseñar sino esta capa *arpada* que traigo a cuestas, ...

y la segunda en el sentido que la Academia registra en primer término:

> Matar vn hombre, cortar vna pierna o braço, *harpar* el gesto de alguna que se aya ygualado contigo ...

Ambas acepciones, con sus derivados, se hallan en varias imitaciones de *La Celestina*:

> Pues ya que esta racha tiene, en el buen rostro se sufre, que más costuras tiene en él y *arpaduras* que en la capa que trae a cuestas.
>
> Feliciano de Silva, *Segunda comedia de Celestina*, 1534 (CLEBC, Madrid, 1874, pág. 120)

> Mira mi capa *arpada* y el broquel con trecientas picaduras ... O *harpado* gestos o cortado miembros o he molido a palos los alguaciles ... Rebañar brazos, cortar piernas, *harpar* gestos ...
>
> Sancho de Muñón, *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, 1542 (CLEBC, Madrid, 1872, págs. 39, 65, 102)

Fuy a buscar mi capa de grana que me avía dado Floriano en pago de la que me *harparon* los seys por su servicio y honra.

Juan Rodríguez Florián, *Comedia Florina*, 1554
(NBAE, XIV, pág. 287*a*)

Otros ejemplos pertenecientes a la primera mitad del siglo XVI:

Descoser, bien malo es
desnudar vergüenza ajena,
¡mas la cosa sana y buena
harpalla de dos a tres!

Echan por tajo un revés,
dejan al hombre rempido,
muy peor que descosido ...

Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa de Santa Susaña*. Recopilación en verso
(Libros de Antaño, Madrid, 1882, II, pág. 142)

Señor, quien tiene buena lengua
no le falta qué *harpar*
de la señora Tamar
sobre lo que se ha soñado.

Diego Sánchez de Badajoz, *Farsa de Tamar*
(Libros de Antaño, Madrid, 1882, I, pág. 159)

Bajo el influjo del *Cancionero de Baena* (cf. *infra*, pág. 225), Cejador, en su *Vocabulario medieval castellano* (1929, obra póstuma), s.v., explica como 'guarnecer con franja', etc., el primer *harpar*, y como 'murmurar' el segundo. A poco que se consideren los dos pasajes, se echa de ver que en ambos casos el sentido es sencillamente 'cortar', que en el segundo Sánchez de Badajoz emplea metafóricamente en la acepción de 'murmurar'. Ello resalta en la *Farsa de Santa Susaña* por la abundancia de imágenes semejantes («descoser», «echar tajos», «romper»). Aun hoy se habla en lengua familiar de las «tijeras» que manejan los maldicientes. Los dos matices señalados de *arpar* se encuentran en un mismo lugar de *Los problemas*, XIX, del médico ajuglarado Francisco López de Villalobos (BAE, XXXVI, pág. 421*a*):

> Y cuando le viere [al mancebo] todo *arpado* y la calza tranzada, con los muslos descubiertos y con otras insignias de ferocidad ..., acordándose de su marido ..., que no tiene *arpada* la ropa sino las carnes y los huesos y las coyunturas ...

Otros textos ejemplifican *arpar* 'arañar, rasgar':

> Se iban los señores y caballeros principales a la estatua o ídolo grande ante la cual se sacrificaban *harpándose* un poquito de las lenguas con una navaja.
>
> Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia de Indias*, cap. 190 (NBAE, XIII, pág. 501a)

En la edición citada, M. Serrano y Sanz reproduce al pie de página la enmienda con que el mismo Las Casas reemplaza el término específico por el genérico: *harpándose* por «cortándose».

> Y luego contaba quintas veces me había descalabrado y *harpado* la cara.
>
> *Lazarillo de Tormes*, 1554, tratado I

> Llegóse a la tienda de un mozo un soldado que tenía la cara muy *harpada*.
>
> Melchor de Santa Cruz de Dueñas, *Floresta española*, 1574, núm. 848 (Bibliófilos Madrileños, Madrid, 1916, I, pág. 163)

> No adornado de hermosos vestidos, mas desnudo, y toda su carne *harpada* con heridas.
>
> Fray Luis de Granada, *Introducción del símbolo de la fe*, 1583, parte III, cap. 16 (BAE, VI, pág. 427b)

> Quien le viera amortajado, *harpado* con tantas heridas, frío y sin rastro de su antigua hermosura ...
>
> Fray Alonso de Cabrera, *De las consideraciones sobre todos los Evangelios de la Cuaresma*, 1602 (NBAE, III, pág. 456)

En las guerras vestidos de hierro, *arpados* los cuerpos, tragando por momentos la muerte.

Pedro de Valderrama, *Ejercicios espirituales para todos los días de Quaresma*, 1602 (en J. Cejador y Frauca, *Tesoro de la lengua castellana*, II, Madrid, 1908, pág. 167)

Que este mi santo cuerpo, concebido
de sangre virginal, será deshecho,
roto y *arpado*, y de una cruz pendiente.

Fray Diego de Hojeda, *La Cristiada*, 1611, libro I, octava 164 (BAE, XVII, pág. 410a)

Sus propias carnes con dolor comiendo,
y *arpando* con rigor sus corazones.

Ibid., libro VII, octava 207 (pág. 596)

Fue flechado por aquella bárbara gente hasta que acabó su vida; *arpado* todo el cuerpo y puestos los ojos en el cielo, suplicaba a Nuestro Señor le perdonase sus pecados.

Ruy Díaz de Guzmán, *Argentina*, 1612 (ed. M. A. Pelliza, Buenos Aires, 1882, pág. 53)

No creo que esta voz sea frecuente en español moderno, bien que pertenece a la lengua hablada; se halla, en efecto, un derivado en uno de los *Cuentos populares españoles*, de Aurelio M. Espinosa (Stanford University, California, 1923, t. I, número 66, pág. 126), recogido en Río Tuerto, Santander:

El pobre viajero, cuando el matador entró en la casa a matar al viejo, fue y le libró una *arpada* a la capa con una daga.

A diferencia del *arpado* examinado más arriba en su acepción musical, el verbo *arpar*, su participio y algunos derivados o palabras de la misma familia han sido registrados por los diccionarios antiguos, comenzando en 1571 por el *Vocabulario de lengua castellana y mexicana*, de fray Alonso de Molina (Colección de incunables americanos, IV, ed. facsimilar, Ma-

drid, 1944): «*Harpar*, cortar paño en muchas partes»; en 1578 por el *Vocabulario en lengua çapoteca*, de fray Juan de Córdova (ed. facsimilar de W. Jiménez Moreno, México, 1942): «*Harpar* paño o assí cortar menudo çapatos»; y principalmente en el *Dictionary in Spanish and English*, 1599, de Percivale-Minsheu:

> *Harpada cara*, the face crossed, the face wounded, the face flashed over with cuts.
> *Harpador*, one that doth any thing in great haste or speede. Also a harper.
> *Harpadura*, a skotching or notching of any thing.
> *Harpar*, to crosse the face; to wound the face. Also to do any thing in great haste or with speede [3].

Más satisfactoria es la explicación del *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, de César Oudin, París, 1607:

> *Harpadura*, taillade, dechirement, balafrure.
> *Harpar*, taillader, dechirer balafrer, cicatriser.
> *Harpado*, dechiré, cicatrisé, balafré, tailladé.
> *Capa harpada*, la cape dechirée et decoupée.
> *Cara harpada*, visage balafré.

La explicación de Oudin con sus dos ejemplos (tomados, respectivamente, de *La Celestina* y de *El Lazarillo*) se repiten en el *Tesoro de las tres lenguas francesa, italiana y española*, de Hieroame Victor, 1609; en el *Vocabulario* de Franciosini (quien, como se ha visto, agrega la nueva acepción musical de *arpado*); en el *Nuevo dictionario o Thesoro de la lengua española y flamenca*, 1659, de Arnaldo de La Porte [4]; en el *Diccionario nuevo*

3. Muy curiosa es esta segunda explicación, así como la primera de *Harpador*. No sé de otro diccionario español o extranjero que la registre, ni de texto alguno que ofrezca tan curiosa acepción de "prisa". ¿Podría deberse a contaminación con *arrapar* "arrebatar"?

4. La segunda edición, 1684, del Tesoro, de Oudin, agrega: «*Harpada*, cicatriz, acuchillado, acuchillado con un cortes. Esta explicación, de la que tampoco hallo ejemplos, pasa al *Nuevo dictionario*, de Arnaldo de La Porte, quien agre-

de las lenguas española y francesa, 1705, de Francisco Sobrino; en *A New Dictionary Spanish and English*, 1726, de John Stevens. Covarrubias trae más rica información:

> *Harpado* vale rompido y como desgarrado del harpón ...
> *Harpar* es dividir en tiras, quasi farpar, de farpa, que en lenguaje antiguo castellano vale tira o pedaço que cuelga de alguna ropa. Y assi la ley treze, titulo veinte y tres de la segunda Partida, llama farpes las puntas de los pendones y vanderas; porque hablando del estandarte Real dize: «Estandarte llaman a la seña quadrada sin farpes ...»

Sin duda se debe a influjo de la explicación de Covarrubias el que John Stevens registre por separado: «*Arpado*, full of scats» y «*Harpado*, torn or rent with hooks». El *Diccionario de Autoridades* combina las dos explicaciones de Covarrubias, y aun añade de suyo:

> *Harpa*. Se toma también por punta cortada en triángulo. Lat. *Harpa, ae*.
> *Harpa*. Se llama, asimismo, la garra que se echa con la mano para agarrar con las uñas. Lat. *Ungues adhibere*.
> *Harpa*. Ave de rapiña ...
> *Harpar*. Cortar en puntas alguna cosa. Lat. *Varie carpidere*.
> *Harpar*. Vale también arañar o rasgar con las uñas. Lat. *Harpagare*.
> *Lazar. de Tormes*. Cap. I: Y luego contaba quántas veces me había descalabrado y harpado la cara.
> *Harpado, da*. Part. pass. del verbo harpar en sus acepciones

---

ga a la habitual explicación de *arpado*, 'rasgado, desgarrado' (*descabellado, abatimiento*; una cosa, *arrojo-harrdo, arrojo-harrdo*; malcriado, rustiquismo, en la parte fraseológica como 'agarrado, engañado, asido' y 'fiado, afirmado, penetrado'. La explicación alternante de Oudin y de La Porte quizá parta del uso portugués de *arpar*. Cf. el *Grande dicionário portuguez ou Thesouro da língua portugueza*, Porto, 1871, del doctor Frei Domingos Vieira, que da como sentido antiguo de *arpar*: 'arañar, rasgar con as unhas', y como sentido actual: 'rasgar com ferro, lança; com o arpão; engarrar, abalroar por meio de arpão, abordar'.

Lat. *Harpatus vel Harpagatus. Cuspidatus*[8]. Fray Luis de Granada, *Symb.*, part. 3, cap. 16: Y rnda su carne harpada con heridas. Cervantes, *Quix.*, t. I, cap. 2: Los pequeños y pintados paxarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y melíflua harmonía la venida de la rosada aurora.

La segunda edición del *Diccionario de Autoridades*, de 1770, en su primer tomo (único que apareció) varía un tanto la explicación:

Arpado, Part. pas. del verbo *arpar*.
Arpar. Hacer tiras o pedazos alguna ropa u otra cosa. Viene, según Covarrubias en la voz *harpar*, de la *harpa*, que en lo antiguo valía tira o pedazo que cuelga de la ropa. *Proscindere, in frusta secare*.
Arpar. Arañar o rasgar con las uñas. *Lacerare, dilaniare*. *Lazar. de T.*, c. 1: Me había descalabrado y arpado la cara.

De aquí derivan su información los diccionarios posteriores.

8. Extraña la naturaleza de las glosas latinas con que los antiguos diccionarios explican *harpa* y *harpado*. No es exageración afirmar que los vocablos latinos, clásicos y tardíos, relacionados, no tienen en ellos, y que los que figuran no son latinos. No lo son, en efecto, *harpa* 'parte curada en triángulo' (los únicos significados conocidos, y antiguos tardíos, del latín *harpa* son 'instrumento musical' y 'hoz'); ni *harpagare*, *harpagatus* 'arañar, desgarrar' (único significado conocido en 'robar, saquear', en Plauto, *Asilaria*, II, 2, 24; *Bacchides*, IV, 4, 11; *Pseudolus*, I, 2, 6; IV, 2, 2, y en autores tardíos), ni *harpator* (único significado conocido y tardío es: 'tañer el arpa'). Por otra parte, *cuspidatus* no quiere decir más de 'terminado en punta, puntiagudo, agudo', lo que no corresponde a ninguno ejemplo conocido de *arpado* ni, por supuesto, a las dos acepciones que el *Diccionario de Autoridades*. Acerca de *harpar*, este Diccionario no ofrece traducción latina, mientras el de Terreros vierte con singular *frobrias accerimas*. Tampoco es acertada la versión latina de *arpado* 'Frobrias Acerrimas' que da el de *Autoridades*, pues ni sola frobria remata en pico, ni *acerimas*, por sí solo, indica pluralidad de picos más bien que uno solo. La traducción exacta es la de Terreros: *frobria acerrima*. En cuanto al último del glosario del *Comentario de Burna*, hay latín *harpa* o *harpa* 'tiraje, lienzo, guarnición', latinos es que Pedro José Pidal no indicara sus fuentes. Lo que más se le acerca es *harpatus*, *harpatrius*, en Ducange-Charpentier, latinización de *harpar*, francés antiguo *harpier*.

hasta la edición cuarta del *Académico* (1803), que de las definiciones de la segunda edición del de *Autoridades*, agregando al participio la acepción: «Se aplica a las cosas que rematan en unos dientecillos como de sierra. *Dentatus*», y en esta forma se viene repitiendo sin variante hasta la decimoséptima edición (1947). La acepción agregada deriva sin duda de *farpa* 'punta', señalado por Covarrubias y, aunque escasa, también hay documentación de ella y de su primitivo:

> E han las orejas muí grandes e redondas e *farpadas*.
>
> Ruy González de Clavijo, *Embajada a Tamorlán* (en *Diccionario de Autoridades*, s.v. «farpado»)

> Almenillas pequeñas e esmaltadas, verdes e azules, *farpadas*.
>
> *Ibid.* (ed. F. López Estrada, Madrid, 1943, pág. 194)

> Nyn sería contentado,
> magquera soy triviñés,
> con vestido de baldés
> aunque fuese bien *farpado*.
>
> Alfonso Alvarez de Villasandino, *Cancionero de Baena*, núm. 356, estrofa 3

> Vista negro halandrán
> alterado en amargura,
> *farpado* de gran tristura,
> brosladado de muchos afán.
>
> *Cancionero de Baena*, núm. 79 (sin nombre de autor: el Decir más conocido con nombre de autor es el núm. 87, de Ferrán Manuel de Lando)

El glosario de dicho *Cancionero* en la edición de Pedro José Pidal, Madrid, 1851, reza: «*Farpado*. Guarnecido, lo que tiene guarnición o remate de alguna cosa (viene del latín bajo *farpa* o *ferpa*, que significa franja, listón, guarnición)». Piensa que esa guarnición consistiera en una franja rematada en puntas (cf. *punta* o *puntilla* 'encaje que forma ondas o puntas en

una de sus orillas', según el *Diccionario Académico*) y, en efecto, la sobreveste guarnecida de ondas o puntas es frecuente en la indumentaria del siglo XV: testigo, la estatua yacente de doña Sancha de Rojas, esposa de Gómez Manrique, en el Monasterio de Fres del Val, Burgos (Francisco Aznar, *Indumentaria española*, Madrid, 1881, estampa XLIII), y uno de los Reyes Magos en la Adoración de los Reyes del autor del *Bambino Vispo*, en la National Gallery of Art, de Washington (Millia Davenport, *The Book of Costume*, Nueva York, 1948, ilustración 693). Esa misma acepción se mantiene del siglo XV al XIX en el léxico arcaizante, ya de la heráldica, ya de la novela local:

> La tercera manera de señas es dicha palline: es más larga que ancha, e con *farpas*.
>
> Bernardo Morale, *Nobiliario* [sic], [libro 3, cap. ...] (redactado entre 1477 y 1487), en *Diccionario de Autoridades*, s.v., *alarpado*.

> Se organizan [las armas] según las ocenvaló el rey Don Pelayo, de un escudo de oro con un estandarte cuadrado, *arpado* su punta en cinco, puestas en sarter ...
>
> Luis Vilar y Pascual [obra de heráldica entre 1819 y 1879], en Antonio de Paula, *Gran Diccionario de la lengua castellana*, s.v., Madrid, 1950.

> Vestía de ordinario [la criada] ... sujeto con pinada, gracioso escusalí con refomado de doble *farpa*.
>
> A. Bojo y Sisó [en A. de Pagés, 1904], s.v.

Es evidente la conexión entre estas *farpas* y el participio ejemplificado en el *Cancionero de Baena* y en las líneas de Vilar y Pascual. A su vez, este participio corresponde a la acepción de *arpar* que el *Diccionario de Autoridades* define en su primera edición como «rizar en puntas alguna cosa. Lat. *Varicuspidare*», y de donde lo toman, en latín, el *Diccionario* de Sobrino, aumentado por Francisco Cormón, 1776, y el del padre Esteban de Terreros y Pando. Lo curioso es que estas

farpas y este *farpado* mantuvieron su *f* inicial —prueba de que debían de ser inusitados en la lengua general; cf. la observación de Covarrubias sobre su valor «en lenguaje antiguo castellano»—, y ello contribuyó a apartados del grupo *arpar* 'arañar, desgarrar' y sus derivados. Así los registran por separado los diccionarios de Franciosini («*Farpa*, Striscia o pezzo di panno o drappo»); de Sobrino («*Farpas*: les queues ou poiintes des enseignes de guerre»); de Stevens («*Farpa* in old Spanish is a rag or rent, or a loose piece hanging from a garment. In the old Laws of Spain, called Leys de las partidas, part 2, law 13, they call the points of the standards, cut like streamers, *farpas*»); de Pineda, quien copia literalmente a Stevens; de *Autoridades* («*Farpa*. Las puntas cortadas al canto de alguna cosa, como se ponen en cierta especie de banderas o estandartes [sigue ejemplo del *Nobiliario vero*, de Hernán Mexía]. *Farpado, da*. Lo que remata y está cortado en farpas, de cuyo nombre se forma. Lat. *Fimbriatus*. *Acuminatus* [sigue ejemplo de la *Embajada a Tamorlán*, de Ruy González de Clavijo]»); de Terreros («*Farpa* en el blasón punta redonda, v. Pálos. *Farpas*, las puntas cortadas al canto de alguna cosa. Fr. *Pointes*, etc. Lat. *Fimbriae acuminatae*, especialmente se dice de las puntas de las insignias militares hendidas por medio, como lo están los Estandartes de Dragones, vanderolas, etc. *Farpado*, cosa que tiene farpas. Fr. *Pointu, denelé*. Lat. *fimbriis acuminatus*»); de Payés («*Farpa*, cada una de las puntas cortadas al canto de alguna cosa, como se ponen en ciertas banderas y estandartes [sigue ejemplo de Hernán Mexía y de A. Rojo y Sojo]. *Farpado*, que remata y está cortado en farpas [sigue ejemplo de Ruy González de Clavijo]»); de la Real Academia, última edición («*Farpa*, cada una de las puntas agudas que queda al hacer una o varias estrecheces en el borde de algunas cosas como banderas, estandartes, planos de velera, etc. *Farpado*, que remata y está cortado en farpas»). Especializada esta acepción de *arpado* en el matiz de 'dentado, serrado', no ha mantenido la *f* inicial. Los ejemplos, que no parecen remontarse más allá del siglo XVI, aparecen primariamente en la descripción de hojas.

Las hojas son verdes, oscuras, delgadas y *harpadas*.

Fray Bartolomé de las Casas, *Apologética historia de Indias*, cap. 15 (NBAE, XXIII, pág. 35a)

Tenga [el gallo] la cresta muy derecha, enhiesta, y que la tenga muy colorada y muy *harpada*, que los que tienen las crestas alevantadas no son tales como los otros.

Gabriel Alonso de Herrera, *Agricultura general*, 1513, libro V, cap. 17 (Madrid, 1620, pág. 143, col. b)

La hoja de la batata es más *harpada* que la del ajo.

Gonzalo Hernández de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias*, libro VII, cap. 8 (Madrid, 1851-1855, I, pág. 214a)

Tiene las hojas largas, *harpadas* a la redonda.

Juan de Mal Lara, en A. de Pagés, *Diccionario*, s.v. «harpado»

Vides y *harpadas* nuezas a labores
un verde templo estaban componiendo.

Lope, soneto *A la hermosura* (OC, I, 192, núm. XXVII, pág. 223)

Es fácil que de ahí derive la acepción de 'erizada, áspera', en que a lo que parece la empleó el autor de una loa de 1644, que vuelve a lo divino un examen médico (NBAE, XVIII, número 176, pág. 461):

Hícele sacar la lengua
y hallésela toda *arpada*,
seca de no confesar
y roja de decir faltas.

No se descuenta la posibilidad de que los tres versos que describen la lengua sean no sólo paralelos, sino equivalentes, y

el poeta haya entendido *arpada* en su sentido más general de 'quebrada, cortada, rasgada, herida' de pura seca.

¿Cuál es el origen de *arpado* 'armonioso'? El primitivo *arpa* 'instrumento musical' es inaceptable directamente; ante todo porque en el pasaje más antiguo en que *arpado* califica lengua de pájaros (el ya citado de *La Celestina*, acto IX), como no se trata de pájaros cantores falta el imprescindible *tertium comparationis* que permitiría aplicar la imagen del arpa. En segundo término, *arpado* ← *arpa* sería el raro caso, en español y en las demás lenguas romances, de un adjetivo elativo de sonido derivado del nombre de un instrumento de música: el contraste obvio es *aflautado* ← *flauta*, con exclusivo sentido peyorativo. Precisamente por ser *arpado* 'armonioso' tardío y peculiar del español, mientras *arpado* de *arpar* 'arañar, rasgar' es antiguo y general (se halla, por ejemplo, en portugués y en catalán), se impone examinar la asociación semántica entre uno y otro que explique el tránsito del uno al otro significado. Así procedió Cejador (en la citada nota de su edición de Quevedo), bien que su examen pecó de sumario y precipitado; así también el padre Mir en su *Rebusco de voces castizas*, Madrid, 1907, p. 9:

> Examinada la voz *harpar* en su origen *harpa*, no es posible dejar de ver la punta que hace de garra para asir. Esto es *harpar*: agarrar con la punta, ora sea de la uña, o de la lengua, o del cuchillo, o de otro instrumento; ya sea que el agarramiento rasgue y cause herida, ya sea que no, pues todo el ser de *harpar* está en la punta que se hiere. En los pajarillos que cantan vemos las lenguas *harpadas*, esto es, cortadas en punta muy aguda, porque el corte agudo ayuda a mover, partir y rasgar el aire con suma ligereza para el canto. El instrumento músico llamado *harpa* se toca con la punta de los dedos, como pellizcando las cuerdas. Por manera que ningún vocablo hay castellano (*harpón, harpía, harpirto, harpeo*, etc.) compuesto de *harpa* donde no asome la punta, retorcida o

tura, agitarse o asiente. No es negocio de uñaradas el *harpar* ni tampoco de araños propiamente. La frase de Pineda «meter cera con el *harpar de la voz*,[8] significa o cantar mucho, o parlar sin descanso, o mover la lengua, pero *harpar con la voz* no es sino *rasgar el aire con ella*, lo cual puede hacerse sin cantar y sin hablar. También las *harpadas lenguas* de Cervantes dicen el mismo sarcasmo de lenguas puntiagudas, afilagatas, afiladas, ligerísimas, con que los pintados pajarillos saludaban la venida de la rosada aurora. No está el *harpar* en el cantar, como ni en el *arañar* o *rasgar con las uñas*, puesto que, aunque se comprendan estas acepciones en el *harpar*, es este verbo de más comprensiva significación.

El padre Mir quiso zanjar de una vez la dificultad etimológica de *harpar* y su familia, tratando de dar con una imagen básica a la que todos los términos en cuestión pudie-

8. Se refiere el padre Mir a un ejemplo, que cita más arriba, de la *Abrocellana venatoria*, de fray Juan de Pineda, 1589, primera parte, diálogo 4, capítulo 3, dedicado al ruiseñor, donde se lee: «Atended, por mi vida, al ruido que hace y oiréis que mete con el *harpar de su voz* nuestra Philomela ...» Este *arpar* de «metaforicamente musical de repite algo más abajo: «Ya silba, ya gorjea, ya *harpa*, ya reclama...» Aquí fray Juan vierte la descripción del canto del ruiseñor, según Plinio, *Historia natural*, X, 43: *modulatur edituo jocum, et mane continua spiritu exhibitae de longum* [«ya silba» (?)], *mane auriculae inflexae* [«ya gorgea (?)], *mane distragulae concito* [«ya harpa (?)], *vespertae interna* [?], *pressitatae vocatio* [«ya reclama (?)]. Como se ve, Plinio describe sus variaciones precisamente cinco modos de musejar el ruiseñor el siglo de su vida, mientras su traductor los reduce a cuatro sagas acciones que difícilmente las corresponden. En el tercer modo de Plinio se halla, por cierto, la idea de «cantar» [*mane distragulae concito* «ya divide [su voz, a manera de *tracuto*] cantándola»], pero las acciones de Pineda no ofrecen sino los términos más generales aplicables al canto de las aves, y por eso no creo que «ya harpa» quiera decir nada más preciso que 'ya emite sus armonías'; semejantemente, este *arpar* puede haber surgido como formación regresiva de *arpado* 'armonioso'. Otro uso extraño es el de Jerónimo de Huerta en su libro de caballerías en verso, *Florando de Castilla*, canto VIII (BAE, XXXVI, pág. 254a): «Andaban cantando pájaros muy presos ... / y *arpando* el pico hacen arpado / con quebrantos y dulce cadencia». Parece que la acepción *arpado* 'armonioso' subraya la de *arpar* 'sonar' en el sentido de un ajustar más o menos *metálico* que conduce a un más fino canto. Comparemos unas palabras locosas de Lope en el *Entremés del poeta* (RAE, II, pág. 297b), que vienen a ofrecer bastantes de esta acepción: «Aquí me dicen que vive una señora, a cuya oposición vengo desde Bolonia aquí, para entonarme y dar en fila a la lengua». Una vez interpretado el lenguaje *arpado*

ran reducirse, incluyendo *arpa* 'instrumento musical' y *harpía* (!), y asociándoles *arpado* 'armonioso', mediante sutilezas anatómicas y fisiológicas tan verbosas como poco convincentes. El error particular en la explicación de *arpado* 'armonioso' estriba en que el padre Mir hace caso omiso de sus circunstancias históricas; así insiste en el pasaje transcrito, y algo más arriba, en que *harpadas lenguas* «no lo dijo Cervantes porque fuesen de canto grato y armonioso, sino porque las lenguas eran rasgadas, puntiagudas, afiladas». Bien claro ha quedado que tampoco lo dijo Cervantes por esta segunda razón, sino por repetir un manoseado ingrediente en su parodia de la descripción caballeresca de un amanecer y que, por lo demás, no puede ser éste el sentido de la *harpada hoz* de la *Numancia*. Queda en pie el problema de cómo surgió la connotación musical en el participio del antiguo verbo *arpar*: esta asociación es lo que cumple explicar, ya que no interesa aquí el étimon último de *arpa* y de *arpar*.

Es bien sabido que el pasaje de *La Celestina*, que por primera vez aplica *arpado* a lenguas de pájaros, traduce los versos 8 y 9 del prólogo de las *Sátiras*, de Persio, frecuentemente citados y parafraseados desde los últimos siglos de la Edad Media [7]:

'armonioso', dificil debía ser divorciarlo de los dos otrosmos anteriores, *arpa* 'instrumento de cuerda' y *arpar* 'asaltar, desgarrar'. Los juegos de palabras, no siempre de intención cómica, lo prueban. Así el maestro Valdivielso, *Vida y muerte del patriarca san José*, canto XXII, octava 43 (BAE, XXIX, pág. 232b), instruido quizá la desgracielda que se halla una que otra vez en Lope, entre el arpa de David y la Cruz: «arpa suave y tenaz / alcide, arpado yo, seda salida». O el chiste siguiente, dirigido a un personaje que cuenta acompañándose del arpa en la Loa que compusieron Rueda y Asensio (NBAE, XVIII, pág. 378A, núm. 251): «Pasatiempo de gitanas, / pájaro de arpados manos, / calandria del pensadero, / calandria de los teatros ...».

7. Por ejemplo: en las poesías latinas atribuidas bajo el nombre de Walter Map, siglos XII-XIII (ed. T. Wright, Londres, 1841), *Apocalypsis Goliae*, vv. 353-354; *De palpone et usurariis*, 905-906; *De vanitate et fallacia mundi*, 119. La edición de Persio de Scott Connell, Roma, 1911, pág. 22 y sigs., aparte la *Chronica Polonorum*, de Vicente de Cracovia, siglos XII-XIII (*Monumenta Poloniae historica*, II, A. Bielowski, Lwów, 1872, pág. 351, el *De rebus gestis*

Quis expedivit psittaco suum *chaere*
picaque *doroi* verba nostra conari?

Persio ilustra la máxima de que la necesidad es madre de las artes señalando que, por hambre, el papagayo y la picaza imitan el lenguaje humano. Fernando de Rojas tradujo fielmente los nombres latinos, deteniendo su atención en la lengua de las aves imitadoras. Ahora bien: hay un texto de zoología —*el* texto de zoología en tiempos de Fernando de Rojas— que habla de dos aves cuya lengua tiene la particularidad de carecer de paladar:

Ἔνιον δὲ τούτου [*scil.* μελαγχορύφου] καὶ ἀηδόνι, καθ' τοὺς ἄλλους ἤνιθας, τὸ μὴ ἔχειν τῆς γλώττης τὸ ἄνω.

Aristóteles, Historia natural de los animales, IX, 15 (616b)[8]

Verdad es que las dos aves nombradas por Aristóteles no coinciden con las de Persio, pues son la una el ruiseñor y la otra,

---

Riccardi I, ms. 8. D. 1191, de Richard de Devizes (*Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores*, R. Howlett, núm. 82, vol. III, Londres, 1886) y, en el siglo XVI, la Epístola IV, 8, de Coluccio Salutati (*Fonti per la storia d'Italia. Epistolario di C. S.*, Roma, F. Novati, 1893, I, pág. 264). A comienzos del siglo XVI pueden añadirse dos libros españoles escritos bajo el influjo de *La Celestina*. El primero es la anónima *Comedia Thebayda*, Valencia, 1521 (Colección de libros españoles raros o curiosos, Madrid, 1894, pág. 111): «Ellos dicen que la necesidad es muy amiga de la especulación, y así el Persio, en su Epígrama, nos da cierta y verdadera doctrina de ello». En el otro *La Lozana andaluza*, de Francisco Delicado, compuesto en Roma en 1524 (*ibid.*, 1871), por dos veces. La primera el autor comenta en propia persona un soliloquio de la Lozana (pág. 214): «Y yo sé qué otra cosa ellos de urraca y de todos que saben hablar, y que ella sabría «vivir; el Persio le dijo, ¡oh pese a tan con la p... antiguo! y no le bastaba Ovidio sino Persio ...». Dos páginas más adelante la Lozana declara al autor que la necesidad es maestra de su ingenio: «Cuando otro vecino mercal estaba diciendo el modo que tengo de comer para vivir, que quien vea a los papagayos a hablar, me vendrá a mí a ganar». Recuérdese también la *pelotilla* del *Guzmán de Alfarache*, parte primera, II, 1: «Ella [la necesidad] es maestra de todas las cosas, inventora útil, por quien hablan los mudos, piensan, gozan y padecen».

8. «En propio de ave y del ruiseñor, en contraste con las demás aves, no tiene la punta de la lengua». La más antigua de las traducciones latinas a mi alcance (*Libri de animalibus Aristotelis interprete Theodoro Gaza*, Venecia, 1476)

menos ilustre (μελαγκόρυφος o κορυδός; cf. *Historia natural de los animales*, VIII, 3 [592*b*, 22], IX, 15 [616*b*, 4] IX, 49 *B* [552*b*, 31], y Plinio, *Historia natural*, X, 86); es la llamada en latín *melancoryphos*, *atricapilla*, *atricapi* o *ficedula*. Pero tanto Nebrija como Covarrubias entienden por *ficedula* el tordo común, ave parlera; y Covarrubias, antes de lanzarse a detallar su prodigiosa habilidad imitativa, explica muy ardido a su Aristóteles (s. v. «tordo»): «Esta avecica tiene la lengua *arpada*, y por esto imita la voz humana, y no sólo una voz, pero muchas juntas en armonía». Puesto que aquí, tratándose del ave indicada por Aristóteles, Covarrubias (que no conoce *arpado* 'armonioso') se vale de *arpado*, seguramente para traducir el «no tener la punta de la lengua», es muy verosímil que igual fuera la intención de Rojas, bien que éste insertara como descripción de las dos aves de Persio lo que corresponde a las dos de Aristóteles. El desliz quedaba facilitado por ser una de estas dos últimas también imitadora de la voz humana; no es esta situación una etapa puramente conjetural, ya que corresponde exactamente, como se ha visto, a la posición de Francisco Delicado, quien sólo sustituye el

---

tiene: «Propiamente hablando, el lenguaje parece contener todo el lenguaje normalmente admite cualquier». Pero es muy probable que las versiones nacidas en el siglo XV en las universidades españolas no fueran las renacentistas, sino las del siglo XIII, la *Indexhistoria* de Miguel Escoto y la geocéntrica de Guillermo de Moerbeke, especialmente cuidadas y difundidas hasta fines del siglo XV. (Ver Sybil H. Wingate, *The Mediaeval Latin Versions of the Aristotelian Scientific Corpus, with Special Reference to the Biological Works*, Londres, 1931, págs. 76, 83, 90, 128.) Puede que esas versiones, linealmente muy inferiores a la de Teodoro de Gaza, emplearan una expresión latina —quizás una sola palabra— más cercana a las *harpaliis linguis* del bachiller Rojas que el «*vel linguae varietas aversitas circumst*», elegante y no muy fiel. Plinio parafrasea la observación lanzada al ruiseñor, *Historia natural*, X, 43: «*lingua eorum versatur illa prima vox, ut quae ceteris nullum*». Todos los escritores antiguos han comentado que quien conserva esa peculiaridad con el ruiseñor era la última que mostrada, o sea el *melancoryphos*, mientras los modernos piensan que el nombre denominativo *κορυδός* hace referir a la alondrilla, de quien se habla al comienzo del capítulo, y a la que de veras corresponde ese rasgo descriptivo. Cf. las notas de H. Albert-Fr. Wimmer, *Aristoteles Thierkunde*, Leipzig, 1868, y de la traducción de la *Historia* por D'Arcy W. Thompson, Oxford, 1910, a dichos pasajes.

papagayo —el ave parlera por excelencia— de los versos de Persio con el tordo de la *Historia natural de los animales*. Además, ¿podía Rojas usar *arpado*, ya que no en el sentido de 'armonioso', inadecuado a la voz de papagayo y picaza, en igual sentido elativo, como entrañan las explicaciones de Cejador y Mir? Decididamente, no. Rojas se proponía subrayar la dificultad, vencida por la urgencia del hambre, y para eso venía muy a su propósito contraponer la dificultad de lo imitado y el éxito de la imitación con lo imperfecto del instrumento imitador, la lengua roma, que no tiene punta —en palabras de Aristóteles—, falta de un trozo, desgarrada, *arpada*. Así, pues, Rojas aplicó en su sentido recto y castizo el participio de *arpar* en el mismo sentido en que lo usa dos veces, él o quien fuere, en el acto XVIII. Las *arpadas lenguas* de *La Celestina* son un resabio de la naturaleza vista a través de las páginas de Aristóteles, y conglutinado al modo medieval con recuerdos de un poeta de segundo orden, caro al letrado de la Edad Media por su recóndita doctrina.

Puesto en circulación por la popularísima tragicomedia, no es difícil concebir cómo *arpado* evolucionó rápidamente en la dirección de 'armonioso' y vino a aplicarse en especial a los pájaros cantores. La primera y más eficaz circunstancia fue sin duda la asociación con «arpa» que se impone no ya al vulgo, poco versado en Aristóteles, sino hasta a los compiladores del *Diccionario Histórico*. Pero aun los lectores atentos de *La Celestina*, que recordaban *arpado* como calificativo de aves que imitan la voz humana y no cantoras, no sentirían reparo en extenderlo como epíteto elogioso de estas últimas, en virtud de la muy divulgada y muy arraigada costumbre de interpretar el canto de los pájaros como un habla más o menos incomprensible [8]. Y sería más hacedera esa extensión

8. «Pero a menos que posea desconocida habla femenina, a menos de pájaro-brujas, dice Clitemnestra de Casandra que ha comprendido a tus palabras, en el *Agamenón*, de Esquilo, 1.034-1.037. Herodoto, recomendando el sitio dedicado en el que una paloma, posada habló una encina, ordenaba la erección de un templo, explica (II, 57): «Mientras hablaba en lengua extranjera les parecía que

cercana todavía la Edad Media que en nuestros tiempos. Porque, para nosotros, papagayo y picaza son aves francamente prosaicas, y su habilidad imitativa es para materia de risa: las comparaciones poco halagüeñas con el hablar del papagayo muestran todo el desprecio del hombre moderno por la memoria mecánica, otra faz de su bien conocido culto por lo creador y original. No así en la Edad Media: el *Libro de*

---

gaimbe como un pájaro». En la *Antígona*, de Sófocles, 1.203-1.303, Tiresias describe así su agitado delirio: «Oído mío desconocido de aves que chillan con malignos impulsos y voz forastera». De pronto de *Las aves*, de Aristófanes, derrítese a su interlocutor (1.681): «Antes bien balbucea como las golondrinas». Y en *Las ranas*, 679 y sigs., el poeta forma a su rival «radio parodiando la imagen de ruiseñor o la alaja posada en los labios del escriba de talento: «Una golondrina traía, posada en los pezones Sátiros de Cleóstrato, mamaba un terrible chirrido medio extranjero». A la inversa, Virgilio atribuye a la golondrina el don del habla en las *Geórgicas*, IV, 307, «escuela hirondo», y en la *Eneida*, XII, 473, «chillaba joyosa». Marial presenta en epigramas contiguos (XIV, 73 y 76) al ruiseñor como gaveta mudo y a la picaza como ave locuaz. La lengua en que discuten los pájaros es un lugar común de la literatura francesa hasta la Edad Moderna: «n'ni chantir sur l'arbroet / les oisiles en leur latin» (K. Bartsch, *Romanze und Pastourelle*, Leipzig, 1870, pág. 26); «El rossignolz nos dit en son latine (*Ibid.*, Baude de la Kalerie, pág. 91); «Lors puit dicient en lor jargon / Que cil nieux qui si canjoie» (Marie de France, Fable 22); «Il n'y a ne bete n'oiseau / Qu'en son jargon ne chante et ciere» (Charles d'Orléans, «Le temps à présent son mantiau...»); «Par le langoureux, par le chant et par le maintien des oyseaulx» (Laurent de Premierfait, *Traicté nouvellement de vieillesse*, en P. Godefroy, *Dictionnaire de l'ancienne langue française*, s.v. «jargonner», Paris, 1885); «le jargonnoit des oisiletes» (*Id.*, *Dictionnaire*, *Ibid.*); «l'oy d'aulne part le pyvert jargonner» (Clément Marot, *Epitaphe du roy*, *Ibid.*, s.v. «introcoter»); «Quand les oys, cygnes et canards sauvages et ensemble jargonnent» (Ambroise Paré, *Animaux*, 2, en E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, 1863, s.v. «jargonner»); «Cependant les [la urraca?] aloes de tous ait plus dit / Sur cul, sur cela, sur tout» (La Fontaine, *Fables*, XII, 11, *Ibid.*, s.v. «jaser»). En español se habla de la «jaladrable» de los pájaros y, por afinidad, el adjetivo «jaladro», traído por el Diccionario *Académico* en su tercera acepción, «aplícase también al ave canora». Los ejemplos numerosos, sobre todo en el siglo XVIII: «Y no tanto que en sus nidos / desatinan las *parleras* / avecillas canoras» (Vicente García de la Huerta, Idilio II, BAE, LXL, pág. 215c); «Mientras en blandas orillas / la cantan la alborada / las *parleritas* aves a la Aurora» (Juan Meléndez Valdés, Eclogas I, en *Poesías*, Madrid, 1820, II, pág. 335). *La picara Justina*, 1605, que pertenece cabalmente una muestra del arcaísmo 'parlero' (BibliOtEca Madrileña, Madrid, 1912; I, pág. 28): «Los galanes son *Hidalgos* eclesiásticos y pícaros *hermaños*», lo que se explica más abajo: «Los de nuestra facción ... dicen de todas más que relator en sala de crímenes y son de sí no sellan».

Alexandre se explaya deleitado en las excelencias del papagayo, y no tienen a menos incluirle entre las aves celebradas por su canto Juan Ruiz, fray Diego de Valencia y aun, con la tenacidad de la tradición medieval, característica del arte español, Sancho de Muñón y Bernardo de Valbuena [10]. Y es cla-

10. *La pastor bien tallada de* la cantiga de don Diniz, *Cancioneiro de la Vaticana*, 137, trae en la mano «un papagaio muito formoso / cantando muy saboroso». La enumeración y alabanza de las aves de Melodía que aparecen en el *Libro de Alexandre*, 1.947b (Willis, no. 93), coincide en 1.950ab con estas otras: «Allí son los papagayos, cuyas voces sonadas / que vencen a las voces de aquo a las regadas». Entre las aves que salen al encuentro de don Amor, no olvida Juan Ruiz al admirado papagayo (*Buen Amor*, 1230c): «Recibiólo las aves, gallos e ruiseñores, / calandrias, papagayos mayores e menores, / dan cantos placenteros e de dulces sabores». Para aislar al cuervo, el poeta le dice (*Ibid.*, 1.439ab): «Menos que la calandria, nin el papagayo, / mejor grisa que negro nin valente nin gallo». Muy interesantes son las coplas paralelas 1.614ab y 1.615cd, que contrastan a la dueña chica con el ave pequeña y cantora, para formular una apreciación inaceptable para el gusto moderno: «Chica es la calandria e chica el ruiseñor, / pero esta dólor canta que otra ave mayor, / ahora la primera copa, y respondel la segunda: «Soy aves pequeñas papagayo e merla, / pero cualquiera dellas es dulce gritadora». El *Poema de Alfonso XI* (v. 1946, 412 y 413), alude deliberadamente a ave cantora con un ave parlera: «Aquel cuyano el nom de mano / quando el ayuntamiento pasa, / respondel el papagayo / de la voz tiniente plática. / La calandria del otro parte / de la voz ferramos troval, / el tordo que cogiere / el ayre que mucho tal». El franciscano fray Diego de Valencia, al describir su vergel simbólico (*Cancionero de Baena*, núm. 303, copla 4): «Calandrias e ruiseñores / en el canto noche e dia, / e facen gran melodia / en dulzuras e dolçuras, / e otras aves mediocres, / papagayos, filomenas». En la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia* (ed. citada, pág. 194), el galán enamorado se inventaría a «todas las aves del canto suave: con «dos papagayos, dos ruiseñores», y Valbuena en la *Grandeza mexicana*, cap. 91 (Madrid, 1821, pág. 63): «calandrias, papagayos, ruiseñores, / que en suaves e sublimes armonías, / con el murmur del agua y de los vientos, / templan la de apacibles melodías». La tarea poética de Valbuena —el fácil brillo verbal con que intenta dar volverles a poner las riquezas heredadas— queda subrayada en estos versos que sitúan en México el ruiseñor, alemán a América, y atribuyen al papagayo, *aves* grata toda concibe en el aprendizaje memorístico, el canto «con agendidos», que Garcilaso y fray Luis hablan loado en las aves rústicas. En contraste con la admiración medieval por las aves locuaces, baste recordar la segunda parte de *La Celestina*, en que Lucía se representa a sí misma en el ruiseñor y reprueba a su consejero Pedro de Turres Rámila como «un mero criado» al son de la novelística amorosa» (BAE, XXXVIII, pág. 484b), a quien los dioses «nadean a silvajo» en que «el hablar, no piedad mandaron / que sólo sea del dolor en pena, / lo que aprendiere con mortal fatiga, / sin saber lo que dice, aunque lo diga» (*Ibid.*, pág. 497a) [1].

ro que el sentir como ave poética al papagayo pudo contribuir a que *arpado* se entendiera como calificación favorable del gorjeo de un ave cantora. Es posible, por último, que autores doctos acallasen sus escrúpulos ante la nueva acepción recordando que, según Aristóteles, también era *arpada* la lengua del ruiseñor; no deja de ser significativo que poeta tan culto como debió de serlo Francisco de la Torre —según lo acreditan sus exquisitos ensayos de lírica sin rima, al modo clásico grecorromano—, hable precisamente de la «lengua arpada de Filomena».

Así pues, un hecho lingüístico tan nimio como la variación semántica del participio *arpado* basta para demostrar la asociación inextricable de lengua e historia. Pues la nueva connotación surgió y perduró por muy determinadas circunstancias de historia cultural, por lo que, a su vez, el rastreo de su biografía ilumina —todo lo tenuamente que se quiera— fases y perfiles de la cultura española. No es el menos paradójico de ellos el contraste entre la tutela aristotélica que impone su adjetivación al bachiller Rojas, aun cuando traduce un texto de otro autor, y el olvido de Aristóteles del siglo XVIII acá, que ha velado con falsas asociaciones el origen de aquella variación.

AGREGADOS INÉDITOS DE LA AUTORA

* Calderón, *En este sitio todo es verdad y todo mentira*, I, 4: «Con *arpadas lenguas* / les aves la bienvenida / dan a rosas y azucenas».

** Antonio de Eslava, *Noches de invierno*: 1609 (reimpr. Madrid, 1943, pág. 127): «... los pintados pájaros con sus *arpadas lenguas* ...».

* Lope, *El desdén vengado* (ed. J. Leonard): I: «Añade al uso de agua: / "turba volátil *harpada*"».

* El pasaje de Persio («Quis expedivit psittaco ...») imitado por el acto IX de *La Celestina* («la hortelana, que no hay mejor cantora en el mundo ... ¿Quién mostró a las picazas y papagayos ...?»), fue cita muy manoseada en la Edad Media. Ver Walter Map(ed.): *De nugis curialium*, ed. M. R. James, Oxford, 1914.

Agregar al inventario de pasajes el siguiente: Quiñones de Benavente, *Los que representó Antonio de Prado* (en *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas ...*, ed. E. Cotarelo y Mori, vol. II, NBAE, XVIII, Madrid, 1911, pág. 515b): «Oye, que en tu compañía / cantando te dan la muestra / unos con *arpadas manos*, / y otros con *arpadas lenguas*».

Ejemplo extraído de un texto portugués del siglo XIX: C. Castelo Branco, *Novelas do Minho*, V: *O filho natural*, segunda parte, Lisboa, 1876, pág. 11: «O diabo de Pedraça, sobre ser genealógico de *harpadas línguas*, era discursivo em coisas sérias ...».

Alberto Lista, *Lecciones de literatura española*, Madrid, 1836, ofrece, a propósito de *La Celestina*, una explicación disparatada de *harpar*:

* *La Celestina*, acto XIX: «Papagayos, ruiseñores ...».

* [No es éste, desde luego, un lugar apropiado para discutir el mérito de la ingeniosa conjetura etimológica de la autora. Así me ciñeré a dos breves agregados. Para una discusión de *harpa* 'uccello rapace', *harpar*, etc., ver Giovanni Alessio, *Revue de Linguistique Romane*, XVII, 1950, págs. 71 s. sigs. Para la historia de **ferro pedis* > esp. ant. *ferropese* 'cadena, grillo del prisionero' (Berceo) y su plausible relación con *arrapiezo*, *harapo*, *harap-oso*, *-ienta* (no faltan variantes dialectales con *-n-*), véase mi propia monografía, *Studies in the Reconstruction of Hispano-Latin Word Families*, University of California Publications in Linguistics, XI, 1954, pág. 153, donde remito al lector a «Arpadas lenguas», tal vez sin aprovechar aquel espléndido artículo como lo hubiera merecido. Y. M.]

EL HILO NARRATIVO DE LAS «SOLEDADES»

Discursos leídos en la Academia Argentina de Letras, el 31 de agosto de 1982, en el homenaje a don Luis de Góngora, con motivo de cumplirse el cuarto centenario de su nacimiento.

Debo confesar ante todo que los ochenta discursos de Dión Coceyano Crisóstomo no constituyen mi libro de cabecera. Sólo un azar de lecturas me llevó a repasar hace poco el Discurso VII de este simpático conferenciante (o, más exactamente, predicador), perseguido por el emperador Domiciano y favorecido por el «pío, feliz, triunfador Trajano». A pesar de su privilegiada posición en su ciudad natal de Prusa, en Bitinia (Asia Menor), Dión abrazó la filosofía cínica y estoica y, sin renunciar al lucimiento oratorio, por lo menos en su juventud, actuó durante lo más y mejor de su vida como moralista práctico, no como pensador original o profundo. En suma: personaje muy típico de la cultura helenística bajo los Antoninos, comparable a su coetáneo Plutarco, a quien supera mucho como estilista, y de quien difiere en ceñirse al sencillo y utilitario Jenofonte como modelo preferente, y en dirigirse a un público más vasto y más lego.

El Discurso VII pertenece a la vejez de Dión, según se desprende de varias indicaciones del texto y de la evolución de su estilo. Parece haberse pronunciado en Roma con la mira de aconsejar la vida de campo, no como lugar consuelo poético, sino para remediar males que amenazaban muy de veras a la sociedad romana y que al cabo acarrearon su ruina. Predica Dión la conveniencia de que la plebe se establezca en el campo, despoblado e inculto a consecuencia del latifundio que retiene en el despilfarro de la ciudad a los propietarios ricos y arrae a los campesinos desposeídos, con los que congestiona la población urbana, fomentando su ociosidad y

parasitismo. Y como contraste ilustrativo, inserta la *Historia del cazador de Euboea*, pequeña obra maestra que dio nombre a todo el discurso (*Discurso euboico*) y fue tan gustada que desde muy temprano se la ha editado aparte, lo que acabó por borrar su primitiva intención de ejemplo para metamorfosearla en idilio, versión en prosa de la tópica alabanza de la vida de campo.

La *Historia del cazador de Euboea* cuenta que, navegando el autor en compañía de unos pescadores, la barca se estrella contra los escollos de la costa rocosa de Euboea; sus compañeros le dejan para unirse a un grupo de pescadores de púrpura; él queda solo y, no conociendo el lugar, vaga descaminado por la playa. Ve un ciervo despeñado, oye ladridos y se encuentra con un cazador que le ofrece hospitalidad en su cabaña, prometiendo ponerle al día siguiente en el camino que desea. El rústico —cazador ocasional, pastor de profesión— advierte que su interlocutor es hombre de ciudad, y le halla enfermizo y macilento. De camino le cuenta su historia con gran sensatez y discreción: es campesino e hijo de campesinos, ha emparentado con un amigo de la infancia, y las dos familias viven en chozas vecinas. Al llegar a éstas, el cazador admira el huerto cultivado al frente, comparte la frugal cena cuyos manjares enumera, particularizando las frutas. La hija casadera del huésped sirve la cena; la conversación gira sobre la cercana boda de la muchacha con el hijo de la otra familia, el cual ha venido a obsequiarle un conejo, y el náufrago interceda para acelerar la boda. Queda ésta fijada para dentro de dos días; invitan a ella al visitante, que acepta, deleitado por la sencillez y buena voluntad de los rústicos. Aquí acaba propiamente la *Historia del cazador de Euboea*; el resto del Discurso VII es su aplicación y comentario moralizante.

Casi es pecado, ante los maestros en estudios comparatos que me honran con su atención, repasar las notables semejanzas entre esta *Historia* y el hilo argumental de las *Soledades*, pero quizá convenga hacerlo para puntualizar netamente el

grado y tipo de semejanza. Comienza la Soledad I introduciendo a un joven, náufrago (9) en una costa de escollos y rocas (24 y 51), que logra salvarse. Después de vagar por la playa (42 y sigs.), «descaminado, enfermo y peregrino», como anunciaba el soneto de 1594, llega a una cabaña de cabrerizos (59 y sigs.), que le hospedan benévolamente (136 y sigs.). Al otro día oye el «venatorio estruendo» de «armas y perros» (230 y sigs.), admira la culta conversación del pastor (242 y sigs.) y enumera los manjares de un festín, entre ellos el «conejuelo temeroso» (298 y sigs.). Su rústico huésped, también padre de familia, le invita a unas bodas (533 y sigs.), cuyo banquete se describe, particularizando las frutas (859 y sigs.). La Soledad II (59 y sigs.) cuenta cómo el náufrago se embarca con dos pescadores, llega a una isla en que se levantan «los chozas» (101 y sigs.), es amablemente acogido. El náufrago admira el huerto cultivado al frente de las chozas (220 y sigs.) y otras tipicas rústicas (incluso unos «travieses conejuelos», 277 y sigs.). Las hijas casaderas del huésped sirven la cena (337 y sigs.). El visitante intercede para ajustar las bodas de las muchachas con unos mozos pescadores (635 y sigs.), vuelve a embarcarse con éstos (682 y sigs.) y oye fragor de cacería (709 y sigs.), en el que se destaca el ladrido de un perro de aguas (799 y sigs.). Repetidamente alude el poeta al múrice y la púrpura (I, 166; II, 383, 557, 7901 y subraya la condición ciudadana del náufrago (I, 97 y sigs.; II, 659 y sigs.).

Desde luego, la intención y clave poética, por así decirlo, son radicalmente distintas en Dión y en Góngora. El propósito de Dión era práctico, si bien el encanto de su ilustración episódica lo obliteró, y llevó al puro goce estético de su idilio rural. Aun así, el todo de la *Historia del cazador de Eubea* no es el de una alabanza tan embellecedora que identifique la vida de campo con la Edad de Oro, conforme han hecho varios poetas latinos y conforme insinúa Góngora mismo en las *Soledades* [1]. Antes bien es el de una «moderada uto-

1. Cf. Aratio, *Fenómenos celestes*, 112; Virgilio, *Geórgicas*, II, 532 y sigs.; Soledad I, 140 y sigs.; Soledad II, 337 y sigs.

plas [2], una verdadera viñeta de género, que reúne los rasgos concretos de la vida de campo sin acicalarlos en exceso, más cerca de la descripción pintoresca del Epodo de Horacio («Beatus ille qui procul negotiis...») que de la exaltación escapista del Canto II de las *Geórgicas* («O fortunatos nimium sua si bona norint...»). La intención de Góngora, todos sabemos, es valerse de un leve diseño narrativo sobre el cual bordar su suntuosa estilización del mundo material. Claro es que la diferencia de intención y tono en las dos obras no impide su relación fecunda: el «Beatus ille» es el punto de partida innegable de las estancias «¡Oh bienaventurado / albergue a cualquier hora...!», aunque poco tengan en común la alada lírica de Góngora y los yambos deliberadamente terrestres de Horacio, sobre todo los últimos («Haec ubi locutus fenerator Alfius ...»), que iluminan burlonamente el elogio del campo al convertirlo en desahogo verbal del usurero empedernido. Por otra parte, dentro del esquema argumental de las *Soledades*, escueto adrede, los contactos con la «Historia del cazador de Eubea» son demasiado esenciales y abundantes para poderlos achacar a coincidencia fortuita.

Ahora bien: ¿fueron posibles y verosímiles estos contactos? Pienso en casos como el de los *Mimos* de Herodas (o Hermodas), que ofrecen semejanzas con situaciones, personajes y aun giros de *La Celestina*, semejanzas que emanan de la afinidad de ambiente evocado [3], ya que los *Mimos* fueron poco leídos en la Antigüedad y desconocidos después hasta 1891.

2. La expresión es de H. von Arnim, *Leben und Werke des Dion von Prusa*, Berlín, 1898, pág. 492.

3. Véase el primero de los *Mimos*, titulado «La corredora o alcahueta», que pone en mitad la visita de la vieja Gila a una joven casada, y cómo ésta recibe pacíficamente la derrota. Al igual de Celestina, la vieja de Herodas observa o ha observado conflictos Diana (10); se divierte (33 y sig., 83); recuerda a su interlocutora lo fugitivo de la vida y la juventud (37 y sigs.); le ilustra mediante un proverbio los inconvenientes del celibato; usa su maestría de amores (41 y sig.); saborea el vino (86 y sig.) y vive a expensas de dos mujeres ricas (89 y sig.). Al igual de Centurio en la *Tragicomedia*, el protagonista del segundo de los *Mimos* hace gala de su burlesca carencia sentimental y se jacta de su indecente pedantería, heredada en su familia (74 y sigs.).

Pero no es éste el caso de Dión. Sus *Discursos* se han conservado bien —cuando ha perecido tanto escrito antiguo, más valioso en belleza y en pensamiento—, precisamente merced a la claridad y atticismo de su prosa, que valió a su autor el dictado de «Boca de oro». Dión es uno de los primeros clásicos griegos que llegan a la imprenta, parece que en Milán, 1476; la traducción de discursos sueltos había comenzado ya cincuenta años antes, nada menos que con Francisco Filelfo, intérprete latino del Discurso XI, sobre Troya; en 1555 aparece en Basilea la traducción latina completa de Tomás Naogeorgius, que se reimprime bien sola (Venecia, 1585), bien enfrentada al texto griego (edición de Federico Morel, París, 1604)[4]. Es decir: desde 1555, cualquier persona culta podía conocer toda la obra conservada de Dión sin necesidad de haber ido en griego más allá del *pues, podás* que Góngora hace en cierto romance jocoso[5].

Pero hay mucho más que la mera posibilidad de que el poeta conociese la *Historia del cazador de Eubea*. Sabido es el respeto que Góngora profesaba al admirable hebraísta, helenista, economista, filósofo, sociólogo e historiador Pedro de Valencia, que pasó su primera juventud en Córdoba y a cuyo dictamen sometió las *Soledades*[6]. Pues bien: entre los trabajos de Pedro de Valencia, el más conocido hoy, aparte la «Carta escrita a don Luis de Góngora en censura de sus poesías», es cabalmente la traducción castellana del Discurso XX de Dión,

4. Todos estos datos, de la edición de J. W. Cohoon, *The Loeb Classical Library*, Londres-Nueva York, 1932, I, pág. xxii.

5. Véase el romance de 1611, titulado «Versos que se dijo en Granada a un sobrino del administrador del Hospital Real, que se le cae de los brazos Góngora, en efecto, no puede haber pasado adelante, ya que Pedro de Valencia, en la carta citada más abajo, expresa el deseo de dejar a conocer poetas griegos «traducidos a la letra, aunque fuese en prosa castellana» (pág. 412).

6. Véase M. Serrano y Sanz, «Pedro de Valencia. Estudio biográfico y crítico», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, segunda serie, III, 1899, págs. 144, 290, 321 y 392. La «Carta» ocupa las páginas 406-416. Para fijar la fecha de la muerte del humanista, Serrano y Sanz, pág. 134, cita la carta de Góngora de 14 de abril de 1620, que sondeaba los buenos sentimientos del poeta con despecho del dictamen desfavorable sobre las *Soledades*.

llamado «Del retiramiento», que Gregorio Mayáns reimprimió entre sus propios *Ensayos oratorios*, Madrid, 1739, págs. 193-207, y que por su tema explica la simpatía con que acogió a Dión el neoestoicismo de los siglos XVI y XVII. Dada esta circunstancia, no creo descabellado conjeturar que acaso, antes de la composición de las *Soledades*, Pedro de Valencia pudo llamar o renovar la atención de Góngora a la obra de Dión. Esta obra brinda, sobre todo en su porción juvenil, más de una aguda paradoja, a propósito para recomendarla a poeta de tan sutil ingenio: así, el mencionado Discurso VI, según el cual los troyanos y no los griegos fueron los vencedores en la guerra de Troya. Me parece verosímil que, hojeando los Discursos, Góngora retuviese especialmente la *Historia del cazador de Eubea*, esto es, el trozo antológico por excelencia que, como idilio rural, se avenía tan bien con la idealización de la vida de campo, insistente desde el Renacimiento. Pues, en efecto, el tipo, número, reestructuración y recreación de los elementos de la «Historia» dentro de las *Soledades* arguyen el recuerdo de una lectura íntimamente asimilada más bien que la imitación a libro abierto.

Creo, pues, que debe agregarse la *Historia del cazador de Eubea* a las fuentes de las *Soledades*. La cual quizá merezca situarse entre aquellas verdades de las que decía don Quijote que algunos se cansan en saber y averiguar y «que después de sabidas y averiguadas, no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria». Sin embargo, la vanidad maternal me lleva a esperar que de este dato pueden inferirse dos conclusiones de algún provecho. Primera: que yo sepa, la semejanza entre el argumento de las *Soledades* y el idilio en prosa de Dión no se ha señalado hasta ahora. Como Góngora ha sido tan prolijamente anotado desde el siglo XVII, para apostar con seguridad la novedad del dato pedí socorro al profesor de la Universidad de Barcelona, don Antonio Vilanova, buen conocedor de los comentarios gongorianos, quien con rara generosidad y gentileza me ha informado puntualmente en una larga carta, que concluye así:

> En resumen: absolutamente nada que tenga la menor importancia en los antiguos exegetas y comentaristas gongorinos respecto a Dión Crisóstomo. Y no recuerdo que ninguno de los modernos haya dicho nada sobre el particular ...[7]

Bien mirado, el hecho de que este dato haya escapado a los doctos y minuciosos escoliastas de Góngora no tiene nada de misterioso, pues básicamente (es decir, aparte el uso de las fuentes antiguas como ilustración arqueológica), su trabajo es un comentario analítico del estilo, ya que en el estilo radicaba la principal novedad de Góngora, que procede por unidades breves: aclaración de tal imagen o concepto, desciframiento de tal alusión mitológica, señalamiento de tal imitación de poetas antiguos o modernos. Las líneas generales del *Polifemo* y de las *Soledades* no atrajeron la atención de los comentadores, con la parcial excepción de Jáuregui y del abad de Ruze[8], por ser tan conocidamente ovidianas aquéllas

7. Transcribo a continuación algunos párrafos muy instructivos del informe del profesor Villanova: «Joseph Pellicer en las *Lecciones solemnes* (Madrid, 1630, incluye ... a Dión Crisóstomo en su gigantesco *Indice de Autores* (Clase LVI, Oradores griegos, fol. 204) y le cita una vez en su comentario al *Polifemo*, y ocho veces en sus anotaciones a las *Soledades* ... Sólo en las citas nueva a ocho aparece manuscritos breves pasajes [en fols.], sin trascendencia, de Dión Crisóstomo. Las demás citas son para ensalzar de relieve. — He revisado asimismo las *Soledades comentadas* de Salcedo Coronel (Madrid, 1636) y he encontrado sólo dos citas, sin interés alguno, de Dión Crisóstomo, referentes al mismo tema: las diferencias o contiendas entre las abejas ... No creo ... que en *Dos Anotaciones y defensas* de Pedro Díaz de Rivas, inéditas, en la Biblioteca Nacional de Madrid] aparezca ninguna revelación importante respecto al tema que a usted le interesa. — Tampoco encuentro alusión alguna en el *Diccionario* de Martín Vásquez Siruela, ni en el *Discurso del "Antídoto"* del abad de Ruze ... y menos menos, claro está, en el *Apologético* de Espinosa Medrano.

8. *Juan de Jáuregui, Antídoto contra las «Soledades»* (F. Ingelfo de Urrea, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899, pág. 130): «Pasemos luego a la trama de esta fábula y centro a ver si en ella sale un personaje la primera figura que Vmd. nos representa, y no le da nombre. Este fue el tronco y cifra del mar, sin que sepáis cómo ni por qué, él no sirve sino de relleno ... Y finalmente todo el proceso del poemilla nos dijo el pinde sin nada frívolo y pomposo; Francisco de Córdoba, abad de Ruze, *Examen del «Antídoto»* (M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, 1925, pág. 406): «aunque estas *Soledades* carecen de nada de una parte, pues se dividen en quatro: si

y tan desdibujadas éstas. Dicho de otro modo: por erudita y útil que sea la labor de Pellicer, Salcedo Coronel y demás comentadores, no es exhaustiva ni aun en lo que atañe a las fuentes clásicas.

La segunda conclusión es que, al estudiar las fuentes de autores anteriores al Romanticismo, toda cautela es poca para no proyectar anacrónicamente en la época estudiada *nuestra* valoración de los clásicos, de la que depende nuestro grado de familiaridad con ellos. Hoy día, difícilto que se le ocurra leer a Dión por pasatiempo no ya a un escritor o a un crítico, pero ni siquiera a un helenista profesional. No es el único caso de fama y olvido. ¿Quién no recuerda aquel verso que entre las glorias de Itálica menciona a «Silio peregrino»? Sin duda las *Pénicas* de Silio Itálico eran leídas en los tiempos en que Rodrigo Caro compuso su Canción, y algún eco suyo resuena también en los versos de Quevedo[9]. Yo confieso que todas las veces que me he resuelto a hincar el diente en esa respetable epopeya —diecisiete cantos, doce mil y pico de hexámetros, trescientas y tantas tiradas oratorias—, no he podido pasar de las primeras líneas sin sentir en los ojos el suave

---

en la primera, que sale ya a saltico a luz, este mancebo está por bautizar, tenga V. m. paciencia, que en la segunda ó la tercera se le bautizarán y sabrá su nombre, pues Heliodoro en buena parte de su *Historia etiópica* nos hizo desear los nombres de la doncella y el mancebo, sujetos principales de su Poema, que al fin termina un Thalamus y Cariclea. Tras el bautismo le vendrá la fatiga ...». Al defender el género literario de las *Soledades*, el ideal de Ruiz [illegible] a publicar su comentario, implícito en la comparación con la *Historia etiópica*, de que en las tres partes restantes la acción del poema sería variada y completa, a la manera de Ariosto (pág. 424 y sigs.): cf. A. Vilanova, «El pensamiento de amor en las *Soledades* de Góngora», *Estudios dedicados a don Ramón Menéndez Pidal*, III, Madrid, 1952, págs. 430-460. Vale la pena recordar que Pellicer, ciñéndose de identificar la procedencia exclusiva de los episodios aislados de las *Soledades*, muestra el más cabalísimo desconocimiento tanto del argumento general, que califica (pág. 372) de «el asumpto más estéril, más escabroso que pudiera encomendarle el odio del que intentara desbaratar o embarazar alguna su *Lorenza*».

9. Cf. *Pénicas*, I, 225 y sigs.: «Prodiga gente arrimas en propensos facilibus ausiis. Nunquam ubi trascendit Iovem virtus arcus, Impatiens ensi spectis cuniam spectans», y la *Epístola al Conde-Duque*, 7 y sigs.: «Y pródiga del alma, hacida fuerte, / consiste en los alientos de los años / enseñarse en Saturno de la muerte».

golpe de las adormideras de Morfeo. Y a la inversa: ¡cuánta efusiva alabanza se ha declamado del romanticismo acá sobre los versos del emperador Adriano a su alma: «Animula vagula, blandula...». Lo bueno es que estos versos, tan extrañamente afines a nuestra sensibilidad, parecían muy poquita cosa a Elio Espartiano, el biógrafo del emperador, quien tras citarlos en la *Historia augusta*, 5 25, comenta: «También hizo versos griegos a este tenor, y no mucho mejores».

Así, pues, la obra de Dión, arrumbada hoy, gozó de relativa boga a comienzos del siglo XVII, época muy atenta a la diatriba cínico-estoica, y parece haber contribuido, aunque en mínima parte, a la maravilla poética de *las Soledades*. Con tales conclusiones cierro estas páginas, que dedico a la memoria inolvidable de un gran humanista y un gran gongorista hispanoamericano, don Alfonso Reyes.

HORACIO EN LA LITERATURA MUNDIAL

Revista de Filología Española, II, 1940, págs. 370-378.

Si es instructivo seguir el rastro de un autor clásico a lo largo de una literatura moderna porque permite comprenderla conforme a un orden que difiere de la habitual presentación por fechas o por géneros, mucho más lo es abarcar en conjunto todos esos cortes aislados, conocerlos en su verdadera realidad y relación, ya que las secciones —examen de tal o cual literatura— no son más que porciones recortadas en la realidad cultural por el interés y el saber de quienes las han practicado. A los resultados que ofrece el estudio de la influencia de un clásico dentro de una sola literatura, la investigación de conjunto agrega ventajas mucho más valiosas que la mera multiplicación de datos; abre una perspectiva nueva en la apreciación histórica del autor influyente, porque destaca qué es lo que en sus escritos mira al pasado (aquello que sólo cobra sentido con relación a la herencia cultural recibida), y qué es lo que ha creado para el porvenir (aquello que será descubierto y renovado por las sucesivas generaciones literarias). Además, el estudio de la literatura mundial no sólo da a conocer para cada época la reacción común ante el pensamiento crítico, moral o poético de determinado modelo clásico, sino que permite de rechazo la justa medida de lo que hay de peculiarmente nacional y local en la reacción de cada literatura.

Reunir historiadores de las distintas literaturas que asimismo estén interesados en la tradición clásica, coordinar sus esfuerzos para asegurar a sus investigaciones unidad verdadera, es empresa que podría dar buen empleo a las energías que parece desencadenar en el hombre de nuestro siglo el culto

solemne de las fechas. El anuncio de *Orazio nella letteratura mondiale*, publicación del bimilenario que reúne las conferencias pronunciadas en el Istituto di Studi Romani [1], permitía esperar la ansiada obra de conjunto sobre la influencia de este poeta, pero su examen prueba sobradamente que el contenido no corresponde ni a la amplitud de su título ni a la calidad de la casa de estudios que la edita. Ante todo, el lector se encuentra con una singular lista de colaboradores: junto a nombres autorizados figuran en ella los de aficionados responsables de la mediocridad de buen número de conferencias, que nada dicen que no esté mejor dicho en las obras especiales. Y como obra de vulgarización, el volumen presenta graves fallas; carece —para empezar por ciertos aspectos a que tal género de escritos debe atender en primer término— de índice adecuado y de bibliografía. Sigue además este curso sobre *Orazio nella letteratura mondiale* un criterio de selección difícil de descubrir, ya que, incluyendo el estudio de una literatura eslava (la polaca), de las literaturas ibéricas (española, portuguesa, catalana), de una literatura americana (la estadounidense), omite al mismo tiempo toda consideración de la literatura rusa, y deparó a los que esperábamos el juicio que tal asamblea de especialistas pronunciaría sobre la influencia horaciana en las letras de la América latina, la sorpresa de una omisión total. Es justo recordar, no obstante, que desde los días de la colonia Horacio ha sido una fuerza viva en nuestra cultura, y que en el siglo pasado fue mucho mayor su importancia en el suelo americano que en el peninsular: testigos los poetas de la Independencia, inspirados en el alarde de virtud romana de las odas que celebran los triunfos de Augusto y los suyos; y testigos, más adelante, los hombres de letras como Pesado, Ros Bárcena, Bello, Caro, que son retoño póstumo de la minoría culta en los países privilegiados de la época

1. *Orazio nella letteratura mondiale*, ensayos de R. Castle, A. Terentius, M. J. Hessen, J. Hanzi, J. Marouzeau, E. Newald, W. Novotny, L. Pietralunga, C. Riba, L. Strelisch, A. W. van Buren, H. Wagenvoort, H. M. O. White, Istituto di Studi Romani, Roma, 1936, 25? pág.

colonial; testigo también el honesto esfuerzo de Mitre, con su desaliño típico de la Argentina, Cenicienta del Virreinato, cuyas realizaciones culturales tienen por eso la imperfección fecunda de los comienzos.

Tampoco representa esta recopilación, como debiera toda obra de vulgarización, el estado actual de los estudios horacianos; pasma, en efecto, hallar *virginibus puerisque canto* interpretado no en función del papel de vate religioso que Horacio asume con tanta complacencia (cf. *Epístolas*, II, 1, 132-135) sino en el sentido de que el poeta se propone hablar claro para que lo entiendan las gentes de pocos años y el hombre común (págs. 12 y sig.). Verdad es que dos versos más arriba leemos *Odi profanum vulgus*, pero ello no es sino una nota de austeridad casi religiosa que había sido ajena, podemos decir, a los dos primeros libros de las odas, y con este peregrino razonamiento debemos contentarnos, aunque todos recordemos en el segundo libro el *ejercere vulgus* de la oda a Grosfo. Aparte la crítica de detalle, es preciso señalar algunas fallas generales evidentes: así, con ser muy sumarias las conferencias, contados son los autores que no reducen aún más su exposición con prolijos lamentos sobre la falta de espacio; en este sentido descuellan las páginas de Newald por la longitud de sus vaguedades iniciales y de las inocentes fantasías finales en que trata de profetizar el porvenir de la literatura alemana; no les van en zaga las de van Buren, que entre mil increíbles niñerías (véase, por ejemplo, págs. 13 y sigs. acerca de la utilidad de las máximas) logra no aventurar una sola palabra sobre el tema anunciado, so pretexto de que literatura es vida y vida es literatura. Cuando algo dicen, los estudios se limitan a la enumeración más o menos veloz de nombres y fechas fijados por la nacionalidad del conferenciante, sin que en general asome el intento de explicar el porqué del papel de Horacio en tal o cual época; aun el trabajo de Marouzeau (que dentro de la menos que mediocridad del conjunto es, con el de White, de los más aceptables) no señala las conclusiones que cada hecho esboza inequívocamente —el hecho, por ejem-

plo, de que en Francia sea más feliz la imitación de los *Sermones* que de las *Carmina*, contrariamente a lo que sucede en España— y da muestras de incomprensión histórica no menor que la que echan a los hombres de la Edad Media, cuando se enfada con ellos (pág. 63) porque no tenían idea histórica de la obra de Horacio ni respetaban la ortografía de su nombre: tanto valdría llamar al orden a Cervantes porque firmaba *Cerbantes*. Y el defecto más hondo: los estudios se suceden sin la menor coordinación. Hay puntos varias veces repetidos —como la actuación de Conrado Celtes y, en general, la poesía neolatina del Renacimiento— que ganarían coherencia con un enfoque unitario; hay una desproporción casi cómica en la extensión pareja que se ha impuesto a todas las conferencias: para alargar el capítulo de Polonia hasta la dimensión de regla ha sido necesario dedicar más de cuatro páginas, de las diez que comprende todo el estudio, a la vida de un sólo poeta; como es de suponer, tal desproporción no contribuye a dar una idea equilibrada del conjunto. Absorbidos en el catálogo de sus horacianos connacionales, los colaboradores del volumen se encierran tan estrechamente en su campo particular que cada cual llega a atribuir a razones peculiares a su país la boga de las *Sátiras* de la Edad Media, de las *Odas* en el Renacimiento, de la traducción en metros sin rima desde el siglo XVIII, sin reparar en que no son sino manifestaciones locales de fenómenos comunes a Europa toda. Lo más lamentable de tal falta de coordinación es que el libro carezca de un par de páginas que presenten al lector el balance de todas esas vidas paralelas del poeta, balance instructivo como pocos para el conocimiento de la literatura europea y para la apreciación de Horacio.

Porque nos enfrentamos con una figura que, sin ser una culminación dentro de ninguna actividad vital —ni como artista ni como pensador, ni como personalidad moral, ni como hombre de acción—, posee un arraigo tal que el ámbito de su influencia trasciende los cuadros de la historia meramente literaria, para convertirse en uno de los rasgos definidos de la

cultura de la Europa moderna. En la Edad Media, Horacio (sobre todo Horacio como lírico) es figura secundaria, y se sitúa muy por debajo de Virgilio y de Ovidio. La razón es clara: el primer mérito de Horacio es su forma exquisita, su pura forma; aunque no se perciba el ritmo delicado del verso o la arquitectura de la narración en un episodio de la *Eneida*, aunque se pierda el juego malicioso de las *Heroidas* o el encadenamiento como de sueño de las *Metamorfosis*, queda siempre el reclamo sólido de una apasionada anécdota; pero si se deja de percibir la forma de composiciones que huyen cuidadosamente de la anécdota y del argumento, si cesa la comprensión de su métrica, Horacio, «Romanae fidicen lyrae», se convierte en el «Orazio satiro» de la *Divina commedia*; las *Odas y Epodos*, dice Hugo de Trimberg, «nostris temporibus credo valere parum». Perdida la visión integral de su obra, lo que queda de Horacio son máximas chatas, buen material para centones, que nada dicen al gusto medieval: «vivitur/sit licet his durus, utilitate valet».

El imperio de Horacio comienza de veras con el Renacimiento, cuando surge el problema de la forma literaria con planteo semejante al que tuvo para Horacio mismo: las lenguas modernas se hallan, en efecto, ante el latín como el latín de la época de Augusto ante el griego; pero no hubo modelo griego único que elevara la poesía latina en la medida en que las *Odas* de Horacio elevaron la expresión poética moderna. De un extremo a otro de Europa, cada lengua nacional, al tomar conciencia de sí como vehículo de expresión poética, entra en la órbita horaciana, y lo mismo se observa en la lírica neolatina: su magnífica floración desde el Renacimiento hasta mediados del siglo XVIII sigue, en las formas de más vuelo, idéntico modelo formal. La lírica de Horacio, salvo poesía de imitación, obra con seguridad y eficacia sobre toda poesía de imitación, ésa es su esfera y su límite. Así lo prueba el caso de Italia, donde, hasta el siglo XVIII, Horacio ejerció menor influjo que Virgilio, Ovidio, Lucrecio, Tibulo, porque la lengua italiana era la única entre las modernas en presentar una

forma acabada, la petrarquesca, que la erige en maestra de las restantes. Las lenguas que se hallan al borde o más allá del mundo románico revelan sin más señaladamente el alcance cultural de la imitación horaciana; una nación como Hungría, que ha sido durante siglos frontera de Europa, da al cultivo de las letras latinas una patética importancia, insistida en los países más seguros de su puesto en la sociedad occidental, y, correspondiendo a la urgencia de su problema de expresión, que en ella es problema de cultura nacional, se aplica con fervor no interrumpido al estudio de la forma horaciana. Rumania, que crece en un ambiente no latino, identifica su deseo de independencia con su sentimiento de latinidad, tanto más exacerbado cuanto más problemático; su literatura no comienza hasta el siglo XIX, y el máximo representante de ella, Miguel Eminescu, contemporáneo del naturalismo, presenta un laborioso cultivo de la estrofa sáfica junto con la imitación externa de los más manoseados lugares comunes horacianos (como su modelo, el romano canta, desea coronarse de verde laurel, y no admira nada): parecería que toda nacionalidad, al querer dar a su lengua tango literario dentro de la tradición cultural grecolatina, pasara por una etapa previa de aprendizaje horaciano. Hoy, como en el siglo XVIII o en la Edad Media, muchos serán los lectores de Horacio que prefieran los *Sermones*, pero la mayor realidad de su influencia pertenece sin duda alguna a la obra lírica, que justifica el merecimiento en que él insista con inteligente orgullo, el de transmisor de la forma griega (*Odas*, III, 30; IV, 3; *Epístolas*, I, 19).

Características de la Edad Moderna son los horacianos que, en literaturas tan absolutamente incomunicadas entre sí como la española, la dinamarquesa y la húngara, abonilan las bellas cadencias del poeta romano con la inspiración de la Biblia y de la filosofía neoplatónica. En la base de esta asociación hay un estado de ánimo comparable al del hombre medieval que expresa su pensamiento propio con los amados hemistiquios de la *Eneida*; los poetas prendados de la forma horaciana la emplean del Renacimiento abajo para expresar sus problemas

y sus soluciones personales, que guardan con la reflexión sensata, amable y trivial de Horacio una diametral divergencia, subrayada precisamente por la identidad de la forma.

Un poderoso motivo circunstancial estrecha la conexión de los líricos modernos con su modelo: el hombre de letras, dependiente de la buena voluntad de un noble protector como Horacio del favor de Mecenas, encuentra también en su clásico predilecto la brújula para sortear delicadamente las dificultades de la corte (cf., por una parte, instrucciones como las de las *Epístolas* XVII y XVIII; por otra, las graciosas lisonjas a Augusto, a Mecenas, a Agripa, a Planco, a Tiberio). Queda además una afinidad dolorosa: la edad del Imperio, como la del absolutismo monárquico, lleva a muchos hombres de pensamiento a una filosofía de retirada —«secretum iter et fallentis semita vitae», «la escondida senda»—, pero la cual es tan poco importante la temible máquina oficial (que atenada al vulgo), que ni siquiera tiene por indigno acatarla en lo externo a fin de no conturbarse la preciosa libertad interior.

La lírica de Horacio ha dominado con señorío absoluto mientras se desarrollaban los «siglos de oro» de las literaturas europeas: siempre importante, ya que la tradición que la rende no deja de cultivarse, en el siglo XVIII lo es sin embargo menos que los *Sermones*. Porque el siglo XVIII es el siglo de la razón, de la crítica, de la polémica, de la prosa: la *Epístola a los Pisones* interesa más que *Diffugere niues*; la compenetración íntima con Horacio se encuentra en la prosa, en las páginas de Addison y Steele, por ejemplo, y no en el verso; interesa casi exclusivamente la dosis de verdad universal, ética o estética, que se halla en su obra. Ya Boileau había extraído un sistema del azar deliberado del *Arte poética*, y Dacier y Fénélon se habían hecho lenguas de su sólida filosofía: de ahí a erigir en normas estéticas los consejos esparcidos en sus hexámetros y a prestar un alcance ingenuamente desmedido a sus felices fórmulas de sentido común, no había más que un paso. Pero el 1700, siglo de la razón, es también el siglo de la sensibilidad, y Horacio, bajo cuyo nombre se ampara tradi-

cionalmente el neoclasicismo, ejerce un influjo apenas menor en la expresión literaria de la sensibilidad prerromántica. Recordemos el panorama de la literatura inglesa de donde ese movimiento es más genial: si los franceses del siglo de Boileau y de Le Nôtre se prendaron del *lucidus ordo* y de la juiciosa simetría de las *Odas*, Shaftesbury, Pope, Gray, Goldsmith, Johnson, Fielding, Cowper y la pléyade menor gustaron en particular de Horacio por muchas afinidades no precisamente estéticas: por su variedad, por ejemplo, virtud rara en los poetas antiguos, y principalmente por la variedad de temas que se suceden, al parecer, mediante simple asociación, haciendo de cada sátira o epístola una suerte de sabroso *essay*. El siglo de los salones se deleita en una obra en que predomina el tono de la conversación culta, y encuentra en Horacio el más moderno de los antiguos. La moda de las memorias y confesiones descubre una nueva conexión con las confidencias de Horacio que no son, como las de los poetas elegíacos, la historia de un proceso interior, sino el divertido relato de peripecias externas: «El viaje», «El encontradizo», «El banquete», a imagen de las correspondientes sátiras de Horacio, constituyen verdaderas especies literarias; los detalles menudos o bajos enumeran a los espíritus fatigados de la tensión de la poesía «sublime», y el hallarlos en la lengua culta crea un contraste que para el lector moderno subraya la caricatura. A Horacio, en fin, se remonta en este momento buena parte de la idealización estética y moral de la naturaleza, ya que, justificando la tradicional asociación con Virgilio, algunas de sus *Odas* colaboran con las *Églogas* y las *Geórgicas* en el cuadro idílico amanerado en que se complacen poetas y artistas, y proyectan al ambiente mental el contraste entre el paisaje urbano y el rural. Tan unido está Horacio al desarrollo del pensamiento europeo que su trayectoria de cuatro siglos desde el Renacimiento hasta el Romanticismo se refleja con nitidez en los diversos sentidos con que se colora la imitación de un mismo motivo horaciano. El «Beatus ille» («contaminado» por cierto con las *Geórgicas*, II, 458 y sigs.: «O fortunatos nimium sua

si bona norint»), por ejemplo, es para el Renacimiento el ideal estoico de la conformidad con la naturaleza, oportunamente corroborado en la referencia a la Edad de Oro, al pasado humano ejemplar —«ut prisca gens mortalium»—; bajo la férrea disciplina que impone la Contrarreforma, el elogio del campo es exteriorización del ansia renunciada de libertad; su nota más sincera y actual no es tanto el acuerdo con la naturaleza mediante un vivir sencillo, cuanto el deseo de un «ya seguro puerto», desmedidamente expresado cuando la coerción ha sido más implacable, como en el caso de Luis de León. En el siglo XVIII, «Beatus ille» es una consideración teórica a lo *Rousseau* que opone la vida social a la vida natural, la convención humana a la obra divina: «God made the country and man made the town». Ni falta siquiera, para recomendar el epodo, el halago del bienestar material, primariamente importante para los sociólogos del siglo XVIII.

Cuando Europa supera la posición de aprendizaje ante la literatura latina, toca a su fin la imitación horaciana que había sido su más precioso instrumento. El individualismo romántico, reflejado en su exigencia de historicismo y de color local, impone una nueva manera de abordar a Horacio, que cunde rápidamente en las literaturas no romances: la versión en metro antiguo, la versión «arqueológica». Tal deseo de comprensión histórica, que mueve a contemplar a Horacio en su circunstancia formal, en lugar de traerlo a la del lector como se había hecho desde el Renacimiento, es el golpe de gracia para la influencia horaciana; con él cesa su recreación e incorporación a la poesía moderna. En el siglo XIX la influencia de Horacio perdura de veras sólo en las literaturas de ritmo retrasado, como la húngara y la rumana, o por razones políticas, en las literaturas de las naciones nuevas (himnos de Carducci en Italia, de Quintana Roo en México, de Olmedo en el Perú, de Varela en la Argentina). Pero esta poesía es estéticamente un retrofuo de la oda solemne del siglo XVIII. Los grandes del romanticismo reniegan a veces de las normas literarias de la generación anterior, materializadas en la sujeción a la *Epístola*

a los Prisones: sólo se salva el arte leve de las odas no moralizadoras ni patrióticas, en el elogio de Victor Hugo, por ejemplo, y en la imitación de Leconte de Lisle, de donde deriva el frívolo horacianismo de Rubén Darío, que más es alusión a Horacio convertido en símbolo epicúreo que acercamiento directo a su poesía.

El estudio de Horacio en las literaturas ibéricas, a cargo de Carles Riba, es una revisión apresurada que se ha contentado —según declara el autor mismo— con resumir las opiniones que sobre los principales horacianos emitió Menéndez y Pelayo hace más de medio siglo. Es lástima que no haya intentado una interpretación más personal un crítico capaz de las finas observaciones que así y todo agrega de pasada. A propósito, por ejemplo, de «Benditos aquellos» señala que la palabra *beatus* tuvo para el marqués una misteriosa resonancia cristiana; a propósito de la versión de Garcilaso del mismo tema horaciano (Égloga II), indica como estado de ánimo moderno la ternura íntima del sentimiento de soledad que es esencial en el lírico de Toledo, más cercano a Virgilio que a Horacio, y que convierte el atractivo moral y natural que celebraba el epodo en el símbolo o materialización de ese sentimiento. La excesiva adhesión a Menéndez y Pelayo lleva en cambio a Riba a incurrir aun a sabiendas en las mismas arbitrariedades que su guía; y así es vago e inexacto el estudio de Luis de León, es exagerada la parte de misticismo supuesta en este poeta intelectualísimo, indefendible el paralelo entre la actitud religiosa de uno y otro poeta. Entre las combinaciones creadas por Francisco de la Torre cuenta, como Menéndez y Pelayo, la de dos endecasílabos alternados con dos heptasílabos con rima *abab*, que no es otra que la empleada por Luis de León en la más célebre de sus traducciones, la del «Beatus ille». Si bien la cronología incierta de Francisco de la Torre no permite puntualizar rigurosamente su relación con fray Luis, parece muy probable que la prioridad en el hallazgo de la estrofa corresponde al poeta más célebre. La afirmación de Menéndez y

Pelayo se fundaba quizás en que la obra poética de Luis de León se imprimió en fecha tardía (1637), pero esa combinación era conocida mucho antes, no sólo porque los versos de fray Luis circularon manuscritos, sino porque en ella está versificada la paráfrasis del salmo «Benedic, anima mea» con que termina el libro primero *De los nombres de Cristo*, publicado en 1583. También por seguir las huellas de Menéndez y Pelayo, Riba no atina con la historia verdadera de la estrofa sáfico-adónica en España: desde los oscuros momentos de la introducción hasta las primerizas y vacuas *Latinas* de Villegas, la forma no tiene importancia ni arraigo en español, tanto que Villegas mismo no la emplea en su traducción de Horacio, salvo un solo experimento. Su auge, como el del verso blanco, traduce el empeño de remedar una característica sensible de la versificación de las lenguas sabias y corresponde a la aspiración a una forma refinada, sin atractivo para el vulgo, que caracterizará al neoclasicismo. No convence tampoco la apreciación del horacianismo de Cabanyes, exagerado en Menéndez y Pelayo por amistad y en Riba por patriotismo local: antes que poeta, Cabanyes es campeón de cierta virtud corneliana que nada tiene que ver con Horacio; repugna mucho más todavía al modo de ser del latino, que es ante todo el hombre de su oficio, la insistencia en poner la poesía al servicio de la moral, lo que introduce en el retardado romanticismo español un resabio de la forma demasiado simple en que desde el siglo XVI se venía concibiendo la función ética de la poesía.

La precipitación con que ha sido compuesta la conferencia es sin duda la causa de varias otras afirmaciones discutibles, tales como la rotunda exclusión de Góngora de entre los secuaces castellanos de Horacio. Menéndez y Pelayo, más exacto a pesar de su voluminosa incomprensión de Góngora, se limitó a señalar varias imitaciones y a rechazar todo influjo horaciano en «sus posteriores desvaríos». Pero ese influjo existe; aun cuando pese de exagerada la tesis de Lucien-Paul Thomas sobre el orden de palabras de Horacio como modelo del de Góngora, siempre es posible agregar varias reminiscencias

ocasionales, y entre ellas una joya de precio, la canción de la Soledad I, «¡Oh bienaventurado / albergue a cualquier hora!», que cierra el ciclo renacentista de las variaciones sobre el «Beatus ille», con la rítica hallada por Garcilaso («¡Crán bienaventurado / aquél puede llamarse!»), cuya poética ambigüedad conserva el equívoco de la versión inicial de Santillana. El juicio de Menéndez y Pelayo sobre los Argensola es mucho más acertado de lo que haría creer su expositor, pues bien señala en las sátiras el estilo pesado y lento que, además, se propone como modelo a Juvenal y no a Horacio, y en las poesías líricas la densidad de pensamiento que sólo excepcionalmente se torna ligereza horaciana. No pueden admitirse, en fin, las consideraciones sobre la inconciliable oposición que existe en la literatura española entre «los valores realistas, nacionales, populares y los idealistas, universales, selectos». Semejante «antítesis irreducible» queda desmentida por el cultivo de los dos valores en un mismo individuo que Riba presenta como «rara paradoja», y que no es posible reducir a la categoría de excepción cuando los individuos son los representantes máximos de las letras españolas: san Juan de la Cruz, Cervantes, Lope, Góngora, Quevedo. Por lo demás es bien sabido que todo el arte de la península —su epopeya, su teatro, su lírica, su literatura sagrada— se singulariza frente al de otros países de Europa por la fusión de lo culto y lo popular que Dámaso Alonso ejemplifica, justamente, en el terreno de la versión clásica, con las traducciones de Luis de León[2].

Señalemos por último un par de inexactitudes materiales. Riba afirma (pág. 196) que Garcilaso hace corresponder la lira a la estrofa alcaica o asclepiadea, olvidando que la última parte de la canción «A la flor de Gnido» traslada los hexámetros de las *Metamorfosis*, y que a tal punto no se sintió la supuesta correspondencia que Luis de León y la mayoría de los intérpretes vierten con esa estancia y sus variantes cualquier estrofa

2. Dámaso Alonso, «Fray Luis de León y la poesía renacentista», *UDLH*, III, 1947, págs. 92/94.

horacianas. En la página siguiente Rilke califica de «desconcertante», en una poesía de Camoens, el cielo que «da fresca tierra se namora». El verso resume un pensamiento de Anaxágoras cuya formulación literaria ha sido muy fecunda. Esquilo lo desarrolló en *Las Danaides* y Eurípides en el *Crisipo*, ambas tragedias perdidas; en la poesía latina lo recrean Lucrecio (I, 250-251, y II, 991 y sigs.) y Virgilio (*Geórgicas*, II, 325 y sigs.; cf. *Peruigilium Veneris*, vs. 59-61. El verso de Camoens está más cerca de Esquilo («El puro cielo se llena de amor por penetrar la tierra») que de ninguno de los otros poetas; ni debe asombrar la imitación directa de un autor en apariencia tan remoto de los gustos del siglo XVI, pues el Renacimiento acoge con igual fervor todas las reliquias de la Antigüedad; conocido es el entusiasmo que por Píndaro y por Licofrón a la vez sentía Ronsard, uno de cuyos sonetos («Or' que Jupin espoint de sa semence») vierte el motivo de Esquilo imitado por Camoens.

El Istituto di Studi Romani ha celebrado el bimilenario de Horacio con un libro, en suma, de mérito y provecho escasos, compuesto por autores modernos que, al parecer, conciben la conferencia como un género literario incompatible con la originalidad y exactitud de pensamiento.

PERDURACIÓN DE LA LITERATURA ANTIGUA EN OCCIDENTE

(A propósito de Ernst Robert Curtius, «Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter»)

Romance Philology, V. 2-3, noviembre 1951-febrero 1952, págs. 99-111, con autorización de The Regents of the University of California.

Nadie que haya leído este volumen podrá dejar de reconocerlo como la contribución más original al estudio de la literatura latina de la Edad Media, y como la investigación más vasta en tema y más rica en detalle que ha presentado en los últimos años la filología alemana. Tales notas, que podrían sonar a hipérbole desaforada, son aquí descripción objetiva. La enumeración de materias, por esquemática que sea, desplegará mejor que encarecimiento alguno la variedad del contenido y, a la vez, proporcionará las necesarias referencias para la discusión de sus méritos y de sus fallas.

1. *Literatura europea.* Característico del siglo XIX es el auge del conocimiento de la naturaleza y de la conciencia histórica, la cual ha condicionado, entre otras tentativas de explicar la totalidad de la historia humana, a las de Bergson y Toynbee, que ven en la creación poética el instrumento adecuado para expresar la unidad del desarrollo histórico. A la luz del concepto bergsoniano de la *fonction fabulatrice*, biológico y antropológico, resulta lo falso de fragmentar la historia de la cultura de Europa, expresada en su literatura, en períodos y nacionalidades. La literatura europea es una unidad de sentido que abarca el lapso de Homero a Goethe; la clave de su conocimiento es la literatura latina medieval, enlace del mundo mediterráneo antiguo y del mundo occidental moderno, que permite percibir la literatura europea como autónoma unidad de sentido, incomparable con las bellas artes, y apreciar con nuevos ojos las literaturas nacionales. Con la historia literaria, narrativa y catalogadora, no se puede penetrar la estructura de esa unidad:

para ello se requiere un método analítico, que proporcionan la historia y la filología comparadas.

2. *Edad Media latina*. Las fechas del comienzo oscilan entre Constantino y Carlomagno, trecho señalado por un agotamiento de la cultura antigua, a la vez que por una creación decisiva. No oscilan menos las fechas de su término (entre fines del siglo XV y fines del XVIII), según sea el punto de vista cultural, político o estudiantil. En la baja de cultura resultante de la ocupación del Mediterráneo occidental por los árabes, el latín deja de ser lengua hablada para convertirse en lengua culta, privilegio de la única casta letrada, el clero. Su más alto cultivo coincide con el nacimiento de las literaturas romances en los siglos XII y XIII. El humanismo le da impulso y valor nuevo, sin rechazar del todo los autores medievales. Pero no sólo arraigan en la Edad Media la lengua y la literatura de Roma: también se mantienen vivos y fecundos su iglesia, su pensamiento político universalista, su cultura. El estudio de *Romania y románico* revela que la Edad Media admite tres unidades lingüísticas: latina, románica y bárbara. Del siglo XII al XVIII se suceden hegemonías de diversas literaturas romances (francesa, italiana, española, francesa). Peculiar es la situación de Inglaterra: romanizada en la Edad Media, separada de la Romania en la Reforma, pero no incorporada al mundo germánico ni al escandinavo.

3. *Literatura e instrucción*. El concepto de artes liberales, básico en la instrucción medieval, se remonta a los sofistas; en el siglo V, Mariano Capela lo consagra en su novela alegórica, que ejerció increíble influjo. La primera de las siete artes es la gramática ('estudio de lengua y literatura', como en la Antigüedad), aplicada exclusivamente al latín. Sus conceptos —vicios de dicción, figuras de dicción y de pensamiento, etc— son de filiación greco-romana. Conforme a la actitud patrística más general, el anglosajón Aldhelmo (s. VII) sólo admite de los estudios clásicos los formales (gramática y métrica) para aplicarlos a la Biblia. Beda continúa la directiva de Aldhelmo, y Alcuino la introduce en la reforma educativa de Carlomagno. Los autores leídos en la escuela medieval no están escogidos con criterio devoto, estético, cronológico ni temático. La Edad Media, sin sentido de crítica ni de historia, busca en los autores conocimiento científico, enseñanza moral concentrada en sentencias o personificada en ejemplos. En las escuelas catedralicias del siglo XII priva ya la poesía, ya la gramática y retórica, ya la filosofía y teología, según la personalidad del jefe. En las universidades el predo-

mínio de filosofía y teología es decisivo. Santo Tomás, partiendo de la clasificación aristotélica de las ciencias, halla insuficientes las siete artes liberales como sistema del conocimiento humano.

4. *Retórica.* Comienza con los sofistas como enseñanza de la elocuencia, que comprende elementos filosóficos (lógica) y estilísticos (ornamentación gorgiana). En Roma el *Tratado a Herennio* y los de Cicerón transmiten los preceptos helenísticos. Con el Imperio decae la elocuencia, y la retórica invade todos los géneros literarios. Quintiliano la expone en un libro original, que concibe al orador como un ideal humano, y en la retórica de la segunda sofística se forman los grandes prosistadores griegos del siglo IV. (Una parte importante de la retórica es la tópica, o colección de lugares comunes, de argumentos no individuales, que pueden agregarse a todo discurso.) La retórica se incorpora al sistema de las siete artes liberales: cuando San Jerónimo equipara repetidamente la Biblia con la poesía pagana y cuando San Agustín recomienda la exégesis alegórica que se practicaba con Virgilio, implícitamente autorizan la aplicación a la Biblia del análisis retórico, de regla en las letras profanas. Casiodoro explica retórica en sus *Instituciones*, adaptándola ocasionalmente a la liturgia monástica. El libro que le dedica San Isidoro en las *Etimologías* detalla sobre todo las figuras retóricas. En el siglo XI varios tratados abrocan la teoría del ornato, y las *artes dictaminis*, la preceptiva del arte epistolar. En el siguiente aparecen las poéticas latinas, en vasto contacto con la retórica. Juan de Salisbury, hostil al predominio de la filosofía, cultiva el antiguo ideal humano del orador. La elaborada metalología retórica sirve de modelo a las de otras artes, aun después de la Edad Media. La necesidad de teoría, preceptiva y estilística literaria explica que se hayan escrito importantes tratados de retórica hasta bien entrado el siglo XIX.

5. *Tópica.* A la antigua tópica normativa, Curtius agrega una tópica histórica. Ejemplo de tópico: en la consolación se suelen mencionar personajes que, ilustres y solo en apariencia, a la muerte (*Ilíada*, XVIII, 117 y sigs.; Horacio, *Odas*, I, 28, 7 y sigs.; Ovidio, *Amores*, III, 9, 21 y sigs.; Marco Aurelio, III, 3). Los poetas cristianos reemplazan los personajes ilustres del paganismo por figuras bíblicas. A veces se agrega que ni los más viejos (Néstor, Titón) ni los más jóvenes (Arquímedes) se libraron de morir: así aparece el tópico en la más famosa consolación moderna, la de Malherbe a Du Périer. Hay tópicos peculiares del cortesano (afectación de modestia,

manifiesto de novedad, consagración de la obra a un mecenas o a Dios; la posición de la sabiduría obliga a comunicarla; se ha de evitar la pereza) y de la conclusión (final breve y explícito; el poeta alega fatiga o el anochecer). Son tópicos de origen poético la invocación a la Naturaleza, que la Edad Media convierte en enumeración de objetos naturales, y «el mundo al revés», derivado del *adynaton* clásico y enlazado frecuentemente con la crítica moralista, en particular con el conflicto entre la vieja y la nueva generación. Proceden de la tardía Antigüedad el tópico del «niño viejo» como ideal humano, importante en la hagiografía y en el panegírico, y el de la «vieja convertida en joven». Ambos revelan una antigua aspiración del subconsciente colectivo.

6. *La diosa Naturaleza.* Indistinta en Ovidio, la Naturaleza tiene en Claudiano (en contacto con la teología patente en los *Himnos órficos*) carácter y atribuciones bien definidas. De su arraigo en la tardía Antigüedad da testimonio negativo la polémica de Lactancio y de Prudencio. Curiosa es su aparición, bajo el nombre griego de *Physis*, en un anónimo del siglo XI, y muy importante, a mediados del XII, su papel de creadora del hombre en el libro en prosa y verso *De universitate mundi* de Bernardo, apodado *Silvestris*. Esta obra, relacionada con el platonismo de Chartres, refleja un humanismo optimista y pagano, impregnado del culto a la fecundidad atestiguado en la leyenda del Santo Grial. Alano de Lila cristaniza en su obra *De planctu naturae* la concepción de Bernardo Silvestre, subordinando la Naturaleza a Dios. En el *Anticlaudianus* del mismo autor la cristianización es mayor aún: el hombre perfecto recibe su alma de Dios; la Naturaleza sólo forja su cuerpo. Alano se esfuerza por conciliar dentro del orden divino las fuerzas vitales, pujantes en el siglo XII, según lo prueba el coetáneo florecimiento de la lírica amorosa. Otras soluciones son el rechazo ascético de Bernardo de Cluny [1], la sublimación marial de San Bernardo de Claraval, el erotismo desenfrenado del *Concilio amoroso de Remiremont*. En la Virgen Madre y en la Naturaleza que interviene junto a Dios en la creación, ve Curtius una potencia femenina que es un arquetipo del subconsciente. La continuación del *Roman de la Rose* por Jean de Meun lleva la exaltación naturalista de Alano de Lila hasta el libertinaje de herejías abiertas por Santo Tomás y conde-

1. Este me parece un apellido más apropiado para el autor del poema *De contemptu mundi*, ya que lo único que de él consta es que fue monje en Cluny.

tudas por las autoridades de París. Lo que no mermó el influjo del poema.

7. *Metáforas.* Paralelamente a la tópica histórica podría hacerse el estudio histórico de las figuras retóricas, comenzando por la más importante, la metáfora. Ejemplos: metáfora de la navegación para indicar la composición literaria; metáforas basadas en relaciones personales (parentesco, servidumbre), en manjares, en partes del cuerpo; metáfora que concibe la vida como comedia y culmina en el auto de Calderón *El gran teatro del mundo*, convertida en drama teológico.

8. *Poesía y retórica.* Ojeada a la nomenclatura de poesía y teoría poética en la Antigüedad. Esta y la Edad Media no perciben diferencia esencial entre poesía y prosa (de ahí la boga de la paráfrasis: gran parte de la poesía cristiana primitiva, por ejemplo, no es sino versificación del Evangelio). Contribuye a borrar la frontera entre poética y retórica el reconocer mérito oratorio a Homero y a Virgilio, la coexistencia de diversos tipos de poesía (métrica, acentual; cf. además *prosa* 'secuencia') y de prosa (rítmica, rimada). La Edad Media no posee palabra única y autorizada para *poesía*. Los tres antiguos géneros retóricos persisten en la Edad Media: el judicial en Italia, donde más se conservaron los estudios jurídicos; el deliberativo brindó los temas novelescos de las declamationes, y los morales o satíricos de las suasorias. El más importante fue el demostrativo, que influye sobre todo en el panegírico de una ciudad o país, del príncipe, de la Naturaleza. Tópicos frecuentes en el panegírico de una persona son los que expresan incapacidad de celebrarla dignamente, o los que afirman que ha sobrepasado los dechados antiguos, o insisten en el valor del presente, no menos digno de loa que el pasado.

9. *Héroes y principes.* En la Edad Media hay epopeya únicamente cuando a través de Virgilio hay contacto homérico. Homero contrapone dos tipos de héroe: el guerrero joven e impetuoso y el rey anciano y sabio, contraste que se remonta a la religión indoeuropea prehistórica. Virgilio, vuelto del ideal del *Ara pacis*, presenta en Eneas un nuevo tipo heroico, *pietate insignis et armis*, perfeccionado y purificado a lo largo del poema. Estacio, Dictis y Dares vuelven al contraste primitivo. En su definición de héroe épico, San Isidoro fija la tradición antigua: varias poesías latinas y la *Chanson de Roland* reflejan la definición isidoriana. En la Roma imperial el tópico *sapientia-fortitudo*, convertido en excelencia en

armas y letras, había pasado al elogio del emperador, y como los reyes bárbaros procuraban remedar en todo a los emperadores, penetró en el panegírico medieval del príncipe. Al Renacimiento llega como ideal cortesano, particularmente caro al Siglo de Oro español. Otros tópicos del panegírico son la reflexión sobre la verdadera nobleza, planteada por los sofistas y renovada por las condiciones sociales de los siglos XIII y XIV, y el elogio de la belleza física, ponderada muchas veces como obra singular de la Naturaleza.

10. *El paisaje ideal.* La descripción medieval de la Naturaleza no se propone copiar la realidad: así, poetas nórdicos anuncian la primavera con el florecer del olivo, vid, palma y cedro, y durante siglos los poetas poblan a Europa de leones, lo que prueba el influjo de la poesía antigua. El paisaje homérico es risueño y habitado, así también el bucólico, más detallista. Mercad y Virgilio, épica y bucólica son los géneros antiguos más influyentes. En la Eneida hay dos paisajes que pasan a la Edad Media: el bosque grandioso y el prado ameno. El primero tiende a convertirse en enumeración de árboles; el segundo, en trozo de lucimiento: muy frecuente desde fines del siglo XI, lo acoge en el siguiente la épica filosófica, la lírica de los goliardos, la epopeya. En el *roman courtois* predomina el paisaje de bosque grandioso, pero a veces (constituyendo la antigua tradición del Tempe: cf. Teócrito, XXII, 36 y sigs., aparece dentro de éste el paisaje ameno, como en el *Roman de Tristan*, 2.126 y sigs., en el *Mío Cid*, 2.695 y sigs., en el *Orlando furioso*, I, 33.

11. *Poesía y filosofía.* La Antigüedad, aunque no Homero, tiene en mucho el valor didáctico de la poesía: de ahí las censuras contra Homero de Jenófanes, Heraclito y Platón. La alegoría surge para conciliar el interés didáctico con la estima de Homero. Por motivos parecidos Filón alegoriza la Biblia: ambas corrientes convergen en el vasto alegorismo medieval. Además, cunde en la Edad Media la opinión de que la poesía debe poseer contenido científico (que, de hecho, cree hallar en los poemas de Homero y Virgilio) y, como para el hombre medieval *sapientia*, *philosophia* y *scientia* son uno mismo, acaba por identificarlas con poesía. La confusión se facilita porque en la tardía Antigüedad es vario y vago el sentido de filosofía, al punto de designar cualquier ramo del saber. La apologética cristiana, heredera de la judía, sostiene que el cristianismo es la verdadera filosofía (de la que la filosofía griega fue mera introducción), y este concepto perdura hasta Erasmo. En los siglos de

prestigio del monacato se suele identificar a éste, como más puro representante del cristianismo, con la verdadera filosofía.

12. *Poesía y teología.* Es frecuente en la Edad Media la igualación entre poesía y teología o el concepto de «poeta teólogo» (Alano de Lila, Giovanni del Virgilio, Albertino Mussato, y el Siglo de Oro español). Se remonta a los poetas griegos que trataron del origen del cosmos (θεολογοῦντες, dice la *Metafísica* de Aristóteles, 983*b*, 29), y que mencionan Lactancio y San Agustín. La «concordancia entre la mitología griega y la Biblia procede de la apologética judeocristiana de Alejandría y, aunque rechazada por los Padres latinos, fue bien acogida por los poetas. En la polémica entre Mussato y el dominico Giovannino de Mantua, éste representa el pensamiento tomista, entonces reciente, y aquél la tradición medieval, nada humanística. Los conceptos de la carta de Dante a Can Grande coinciden en parte con Servio en su Comentario a la *Eneida*, en parte con Warnerio de Basilea (siglo XI), en parte con la retórica y en parte con la escolástica. Pero mientras la escolástica, como descendiente de la dialéctica del siglo XII, hostil a la literatura, juega a la poesía «infima inter omnes doctrinas», Dante reconoce a la poesía función cognoscitiva. Petrarca y Boccaccio no mantienen tan delicado equilibrio, y adoptan la conciliación tradicional entre poesía y teología, para defender la poesía de los ataques de los rigoristas.

13. *Las musas.* A través de la *Eneida*, la invocación a las musas se mantiene como ornato épico. El auge de inmortalidad, vivísima a fines del Imperio, da nueva vida al culto de las musas, por eso los rechazos explícitamente de poesía cristiana y el rechazo (más el frecuente contraste con la verdadera inspiración) constituye un tópico del siglo IV al XVII. En la poesía anglosajona, de Aldhelmo a Milton, ese rechazo se basa en su poética de la Biblia. El humanismo carolingio pone de moda la invocación a las musas, presente también en la *Divina commedia* junto con numerosas menciones y fórmulas sustitutivas, todo ello más individual que tópico. Boccaccio, quien reduce las musas a una piadosa alegoría, es mucho más típicamente medieval. La mejor formulación del tópico del rechazo es la de Jorge Manrique. La extraordinaria persistencia del motivo se debe a la boga de la epopeya clásica, con la que está indisolublemente ligado, y cuyas peripecias comparte (Ariosto, Falengo, Tasso, Milton). Calderón insiste, como el cristianismo primitivo, en la identidad fundamental de mitología e historia sagrada, y en Cristo como

divino artista. El espíritu crítico del siglo XVIII se mofa de los mitos (Tyer *Jonst*); los prerrománticos reconocen, no sin simpatía, la decadencia del mito (Gray, Blake).

14. *Clasicismo. Clásico* 'de [primera] clase' aparece por primera vez como término literario en Aulo Gelio, XIX, 8, 15, aplicado a autores antiguos. (El concepto de antiguos y modernos es sumamente vago y cambiante a través de los tiempos.) En la Edad Media la tradición de los estudios literarios, del derecho y de la Iglesia se apoya en un canon de autores. En los estudios literarios se forma un canon ecléctico de autores antiguos, basado en el cristiano y el pagano, y representado con variantes en Dante y en Chaucer. El canon isabelino y el de Luis XIV están mucho más arriba del medieval que del actual. De las literaturas modernas, la italiana es la primera en fijar su canon, como defensa contra la competencia de la literatura latina humanística. Francia sistematiza en el siglo XVII su clasicismo: su éxito no emana de la excelencia del sistema, sino de su afinidad con el alma francesa, muy fuerte en el siglo de su hegemonía política. El Siglo de Oro español, ajeno a toda sistematización, conserva la variedad de sus fuentes medievales, árabes y latinas: apenas si en lo formal le afecta el influjo italiano. La oposición «clásicos y románticos» carece de sentido para España e Inglaterra (que no poseen «clásicos»), para Alemania (donde «clásicos» y «románticos» coinciden en tiempo y espacio) y para Italia. Y es absurdo, como señalan los franceses de nuestros días, atribuir vigencia universal a las particulares circunstancias francesas.

15. *Amaneramiento.* Es lo opuesto a lo clásico «ideal» y a lo clásico «correcto». Procedimientos normales caen en el amaneramiento por exageración y acumulación: hipérbaton de Góngora; algunas perífrasis de Dante; paronomasia en la poesía latina medieval, en Dante y en Gracián; algunas metáforas rebuscadas de la poesía latina del siglo XII y del culteranismo, como «hidrópicos», «cifras de plumas». Ojeada al amaneramiento formal (sílabas sin alguna letra, versos que combinan una consonante con diversas vocales, poesías figuradas, juegos de Ausonio, versos de enumeración acumulativa, *versus rapportati*, recapitulación calderoniana), característico de la literatura latina medieval y del Siglo de Oro español. Ejemplos de amaneramiento en el pensar: ambos tipos se hallan en el culteranismo y en el conceptismo, derivado uno y otro del arte medieval. En la *Agudeza y arte de ingenio*, Gracián sistematiza inte-

lectual (no estéticamente) el ingenio, cuyo valor frente al juicio discuten Quintiliano, Valdés y el mismo Gracián. En el canon de ingenio de éste predominan los antiguos, pero figuran también autores latinos tardíos, medievales, y, como en la Edad Media, autores sagrados y profanos.

16. *El libro como símbolo.* La época helénica no venera el libro; la helenística le presta mayor atención: metáforas basadas en el libro aparecen en la *Antología griega*, en Plotino con valor cognoscitivo y con valor estético en Proclo y Nonno. Análogamente, tales metáforas faltan en la literatura latina clásica, y abundan en Ausonio y Claudiano. El Antiguo Testamento contiene pocas y grandiosas, y unas pocas se hallan también en el Nuevo: las dos corrientes convergen en la Edad Media. La veneración al libro y su uso metafórico son típicos de Prudencio; también San Isidoro le presta gran atención. La poesía latina de los siglos XII y XIII emplea con frecuencia el libro como metáfora; así se forma el concepto 'libro de la naturaleza' con que los escolásticos hablan de expresar su cientificismo empírico y que, como opuesto al conocimiento libresco, aparece en el naturalismo del siglo XVIII y en la crítica literaria romántica. La poesía de Dante es la más amplia y alta formulación del mundo libresco; en ella todo conocer es un leer, todo crear un escribir. La poesía inglesa de comienzos del siglo XVI mantiene, entre otras actitudes medievales, la veneración al libro, que también se expresa muy variadamente en Shakespeare, bien que para él el libro es poco estético y no instrumento de saber. La abundancia y sutileza de las imágenes libresca de Góngora, Lope, Calderón, Gracián se explica por la poesía latinomedieval más la poesía árabe, impregnada del culto a la escritura y al libro. Goethe parece ser el último poeta que haya acogido en sus versos el tema del libro (*West-östlicher Divan*).

17. *Dante.* Muy reciente, y no sólo debido a razones literarias, es el reconocimiento de Dante como una de las cumbres de la poesía moderna. Dante se halla en relación crucial con la Edad Media latina: el tratado *De vulgari eloquentia* y los elogios al estilo de Virgilio en la *Commedia* prueban cómo estaba empapado de la retórica medieval. Aun no se ha investigado adecuadamente la reelaboración de la *Eneida* (y, en particular, la del Canto VI) dentro de la *Commedia*. El viaje a través de las esferas, de origen oriental, penetra en Roma con el *Sueño de Escipión* y se difunde en la Edad Media con Marciano Capela, Bernardo Silvestre y Alano de Lila,

con quien Dante tiene muchos puntos de contacto. También presenta la *Commedia* la yuxtaposición medieval de parangones sagrados y profanos; lo que contribuyó a su impopularidad en el Renacimiento. Dentro del inmenso marco cósmico y teológico de su poema, Dante entreteje toda la historia y, ante todo, su propia historia vivida. Los numerosos personajes se articulan principalmente en cofradías y, dentro del *Infierno*, en la clasificación aristotélica de los vicios; ambos principios se combinan con la disposición según números favoritos: 7, 10 o 12. Beatriz no es el recuerdo sublimado de la amada, sino un mito de redención: es una emanación divina con función específica en el sistema místico-profético, que brotó del conflicto entre el cesarismo de Dante y la política racionalista y mercantil de Florencia. Por reflejar en lengua vulgar el mundo de la latinidad medieval, la *Divina commedia* trasciende ya la Edad Media.

18. *Epílogo*. El autor justifica el método temático, no lógico, de su exposición, indica cómo llegó a sus investigaciones, e infiere de su experiencia normas generales. Una rápida ojeada a la literatura francesa, española e inglesa demuestra la íntima relación que guardan con la literatura latina medieval. La literatura romance comienza excepcionalmente temprano en Francia gracias a la reforma educativa de Carlomagno. La rima es la gran conquista formal de la Edad Media. Las formas literarias (géneros, estrofas) funcionan como diseño (*pattern, Gitter*) en que cristaliza la sustancia poética. Ejemplos de las varias formas de la continuidad literaria, de su modo de transmitirse, de su acogida. La tradición literaria, irreemplazable por su contenido de belleza, es el instrumento con que el espíritu europeo asegura su identidad, comparable a la memoria que asegura la identidad del individuo. Para lograrla, debe formarse un canon de autores creadores de belleza. (El concepto del artista comparable a la Naturaleza creadora, fugazmente sugerido por Macrobio a propósito de Virgilio, procede de Goethe.)

Excursos. I. *Antigüedad malentendida*. Consejas medievales para explicar los detalles de las estatuas de los Dioscuros y de Marco Aurelio en Roma. Errores en la identificación de personajes e interpretación literaria.

II. *Fórmulas de devoción y humildad*. De las muchas usuales en la Edad Media, las de devoción emanan de la Biblia y del cere-

monial cortesano; las de humildad deben más a la retórica antigua que a la Biblia.

III. *Tecnicismos de gramática y retórica usados como metáforas.* Ejemplos orientales, medievales (latinos) y modernos (españoles).

IV. *Bromas y seres en la literatura medieval.* La frontera entre lo cómico y lo grave es incierta en la Antigüedad. Aunque la Iglesia discute la licitud de la risa, la Edad Media gusta de mezclar opuestos; por ejemplo, motivos cómicos en relatos hagiográficos, incluso en relatos de martirios. Como el letrado medieval no toma en serio la poesía profana, hay notas jocosas aun en la *Chanson de Roland* y en el *Mío Cid*. Ojeada a diversos motivos cómicos.

V y VI. *La ciencia literaria desde el siglo I hasta el XIII*[7]. Importancia de Quintiliano; contribución de Diomedes, Mario Victorino, Prisciano, Macrobio. Teoría literaria de San Jerónimo, Casiodoro, San Isidoro, Aldhelmo; de los poetas hispanocristianos Prudencio, Juvenco, Sedulio y Fortunato; de Notker Bálbulo, Aimeric y Conrado de Hirsau.

VII a XII y XIII. *Fragmentos de una historia de la teoría poética.* En la Edad Media la poesía latina es un menester penoso que se aprende en la escuela y se practica para medrar en el mundo. A diferencia de los demás oficios, el del poeta no tiene lugar fijo en la sociedad: de ahí quejas, sátira y pordiosero. La concepción platónica del delirio poético llega a la Edad Media a través del latín y coexiste con la que ve en la poesía un ejercicio fatigoso: preciso es aguardar al Renacimiento para hallarla inteligentemente vivificada. Ejemplos de Homero a Ariosto de declaraciones sobre el valor eternizador de la poesía. Noticia lisúdrica sobre la interpretación hedonística de la poesía, representada, al bien escasamente, en la Edad Media. Hugo de San Víctor, San Bernardo de Claravalle y la escolástica parisiense desdeñan la literatura; sólo Bernardo Silvestre y Domingo González (*Gondisalvus*) la admiten, como introducción a la filosofía; la defensa de Juan de Salisbury es excepcional. La filosofía dominante en las universidades es hostil a la poesía latina (y, por supuesto, no toma en cuenta la romance), que declina desde el siglo XIII. De esa desatención ya se resiente la mala filología de los escolásticos, que señaló Rogerio Bacon. Ejemplos de poe-

7. Cuando el contenido de los capítulos lo requiera, me he permitido agregar los siguientes títulos *ad libitum*.

tas orgullosos de su oficio. La idea de Dios como artífice, sublimación de un concepto común a muchas mitologías, se transmite por la Biblia y el *Timeo*: ejemplos de la Edad Media y del Siglo de Oro español.

XIII. *La brevedad como ideal estilístico.* Es un ideal grecorromano, corroborado con pasajes bíblicos, pero sólo en la Edad Media cobra gran importancia: por una parte, la recomendación antigua de brevedad, no siempre bien entendida, se convierte en tópico; por otra parte, se llega a pensar que la maestría de un poeta se revela en poder tratar en forma abreviada o ampliada un mismo asunto. De hecho, abundan en el siglo XII versiones abreviadas de obras antiguas.

XIV. *La etimología como forma de pensamiento.* No es rara en la poesía antigua la explicación etimológica de nombres propios; además, la recomiendan la retórica con su preceptiva, y la Biblia y los Padres (San Jerónimo, San Agustín) con su ejemplo. San Isidoro la consagra al tomarla como criterio de su enciclopedia. Para la Edad Media la etimología es un juego decorativo, abundantemente documentado en latín y romance.

XV y XVI. *El número como principio de composición literaria y estilística.* Escasean los preceptos antiguos sobre composición. La Edad Media, con su deficiente sentido de forma, gusta de atenerse a un principio numérico. Así, los treinta y tres años de vida de Jesús explican el número de las subdivisiones del escrito de San Agustín *Contra Faustum Manichaeum*, de las *Instituciones* de Casiodoro, del *Pantheon* de Godofredo de Viterbo, del *Sendo Turpin* y, entre muchísimos casos más, de las partes de la *Divina commedia*. Tanto en la Biblia como en otros libros orientales hay sentencias numéricas (por ejemplo, *Proverbios*, XXX, 15): parecen rasgo de pensamiento primitivo.

XVII. *Cómo se nombra el autor en la Edad Media.* La Antigüedad no sentó normas sobre este punto. En la Edad Media no es raro que el autor no se nombre, pero lo más común, sobre todo en el siglo XII, es nombrarse, particularmente al final, entre oraciones.

XVIII. *El sistema de virtudes caballerescas.* No existe tal sistema: característico de la Edad Media es el ideal vario, de raíces diversas. A la aclaración histórica del ideal caballeresco contribuye C. Erdmann, quien lo concibe como fusión del caballero cruzado del Norte de Francia y el caballero cortesano del Mediodía, expuesto al influjo hispanoárabe.

XIX. *El mono como metáfora.* Poco frecuente en la Antigüedad, abunda en los siglos XII y XIII, en el Renacimiento y en la Edad Moderna.

XX a XXIII. *Fragmentos de un estudio de la cultura española.* El retardo cultural de España se ejemplifica en lo social con un paralelo entre el feudalismo francés y el español según C. Sánchez Albornoz, y en lo intelectual con la *Visión deleitable* del converso judaizante Alfonso de la Torre. J. P. Wickersham Crawford ha demostrado que esta obra, escrita en 1440 y leída en el mundo hispánico hasta fines del siglo XVII, no sólo desconoce el humanismo italiano, sino también el tomismo; sus fuentes (Marciano Capela, San Isidoro, Alano de Lila, y también Algarel y Maimónides) no pasan del siglo XII. El anónimo *Panegírico por la poesía* (Sevilla, 1627) documenta la teoría del arte en el Siglo de Oro español, empapada de teología y medieval en todos respectos. (El panegírico de un arte es un verdadero género retórico, practicado en la Antigüedad.) La apologética cristiana rechaza otras veces la poesía y otras la admite, dándole entonces origen divino, por asimilar Cristo a Orfeo. La justificación teológica de la poesía, repetida por San Isidoro, es siempre cara a España, desde Santillana hasta fray Luis de León. La innovación de los *loci theologici* de Melchor Cano, al favorecer la patrística por sobre la escolástica, da argumentos para la defensa de la actitud que acoge históricamente toda literatura, aunque pagana. No es menos teocéntrico el *Tratado defendiendo la nobleza de la pintura* de Calderón: Dios, poseedor de todas las artes y ciencias, es el primer pintor, como artífice del hombre; en algunas comedias aparecen otros problemas, tal el de la imitación y del decoro. Otros autores del Siglo de Oro, Santa Teresa, fray Luis de León, Lope, representan también el concepto de Dios artista. Sólo España, por su tradicional pensamiento teológico, podía desarrollar tal defensa teórica de la pintura.

XXIV y XXV. *Fragmentos de un estudio de la literatura europea y la latinidad.* El lema de *L'esprit des lois* refunde dos versos de Ovidio: el prólogo, en estilo marcadamente ornamental —como requería la retórica— contiene dos alusiones al libro VI de la *Eneida*. El amor que profesó Diderot a Horacio ayuda a comprender mejor *Le neveu de Rameau*, segunda de las sátiras de Diderot y que, como la primera, tiene su clave en el verso de Horacio que le sirve de epígrafe.

Este sumario, con ser no más que el esqueleto lógico del libro, no su compendio, quizá pueda dar idea así de sus fallas como de sus virtudes generales. Y, ante todo, de su hondo sentido de Europa como unidad cultural orgánica, de su respeto a la integridad de sus dos dimensiones: la de su desarrollo en el tiempo, pues subraya lo artificioso y puramente práctico de los cortes, y la de su extensión en el espacio, pues señala los numerosos contactos entre las culturas nacionales, signos de un enlace más íntimo, que consiste en su común fondo latinomedieval. El insistir en la integridad de la cultura europea es hoy más urgente que nunca, pues, aunque en principio se la dé por sentada, de hecho las necesidades prácticas de la enseñanza y de la investigación especializada siempre la fragmentan. En lugar de contentarse con afirmarla en el prefacio y olvidarla en el texto, Curtius la ha erigido en tesis central, corroborándola con la diversidad de estudios particulares con que la prueba y con la muchedumbre de ejemplos concretos con que la abona. Casi todos esos estudios particulares, ya demuestren en corte longitudinal la continuidad de un esquema estilístico (la perífrasis, por ejemplo, pág. 277), de un motivo literario (el paisaje idealizado, pág. 189), de un mito (las musas, pág. 233), de un principio cosmológico (la Naturaleza, página 114), de un problema gnoseológico y pedagógico (artes liberales, pág. 47) o estético (valoración de la poesía, págs. 219, 532), ya estudien en corte transversal el arte y pensamiento de determinado autor (Dante, pág. 352; Calderón, pág. 543), refiriéndolos a las líneas tradicionales descubiertas en la investigación longitudinal, compendian eruditas monografías previas del autor[3], que garantizan la originalidad de sus aserto y el amplio exacto de información. Los ejemplos que puede agregar el erudito «local» no salen sino como confirmación del

3. A veces, al reconsiderar un problema para incluirlo en el libro, Curtius rectifica sus conclusiones. El artículo «Calderón und die Malerei», *RF*, L, 1936, págs. 89-136, veía en la estética renacentista y barroca de Italia la clave del pensamiento de Calderón sobre la pintura; en el excurso XXIII la clave es el pensamiento teológico medieval.

resultado expuesto, pues claro está que en tan amplio campo el material es poco menos que inagotable.

A ese título me permito agregar tres ejemplos argentinos, esto es, pertenecientes a una de las antiguas posesiones españolas que, en contraste con México y Perú, maduró culturalmente sólo a partir del siglo XIX, cuando la unidad literaria de Europa había perdido mucho de su vitalidad y que, por lo tanto, atestiguan la increíble tenacidad de la tradición europea. Exactamente fiel al esquema laudatorio de Claudiano «tuceat superata vetustas», seguido por Sidonio, Fortunato y Dante (pág. 170 y sigs.)[4], es la copilla que don Vicente López y Planes, autor del himno nacional argentino, escribió en el frente del Cabildo de Buenos Aires para la conmemoración patriótica del 25 de mayo de 1818: «Calle Esparta su virtud; / sus hazañas calle Roma: / ¡Silencio! que al mundo asoma / la gran Capital del Sud».

La clasificación de la poesía según hable el autor solo (lírica), según alterne el autor con los personales (épica) o según hablen los personajes solos (dramática), que se remonta a la *República*, III, 6 y 7, de Platón y fue transmitida a la Edad Media por el gramático latino Diomedes (pág. 439), se enseñaba en Buenos Aires en mis días de colegio: para lo cual conviene recordar que la mayor parte de las preceptivas literarias —incluyendo la que me sirvió de texto— estaban redactadas por jesuitas y, aunque un tanto renovadas en su ejemplificación, eran muy conservadoras en su teoría.

A los casos de números simbólicos usados como principio de composición literaria (pág. 496) podría agregarse el de Berceo quien, al acabar el segundo libro de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, declara que quiere comenzar el tercero para «que sean tres los libros e uno el dictado. // Comme son tres personas e una Deidat, / que sean tres los libros, una çertinidat, / los libros signifiquen la Sancta Trinidat, / la materia ungada, la simple Deidat» (ed. J. D. Fitz-Gerald, 533*d* y sigs.). Era muy previsible que el devoto Berceo presentase en el siglo XIII tal simbolismo; lo curioso es hallarlo en un poema

acabado en 1878 y en el que el sentimiento religioso es levísimo. Me refiero a *La vuelta de Martín Fierro*, que dice hacia el final (canto 33): «Aquí este punto me planto / y a continuar me resisto— / éstos son treinta y tres cantos, / que es la misma edá de Cristo».

El tener la vista puesta en el conjunto europeo, pero partiendo de investigaciones originales en cada campo particular, permite a Curtius ser justo en la apreciación de las partes. En este sentido, el libro constituye una grata excepción a las obras generales de historia o de arte de Europa, en las que el desconocimiento de España es la regla. A esta excepcional atención se agrega la cantidad y calidad de sus aciertos en materia española. Uno de los aspectos más originales de su tesis general —tenacidad de la literatura latina medieval en las literaturas vulgares— halla, en efecto, en la literatura española su más brillante confirmación. Pues si es verdad que pecaría de absurdo reducir el gongorismo a un factor único (ya sea al artificio del caballero Marino, al súbito afloramiento de la poesía hispanoárabiga, a la tradición renacentista de la latinidad medieval), tampoco es extraño prescindir de esta última en la explicación total. Los autores de la tardía Antigüedad, decisivos para la formación literaria medieval, eran leídos y gustados en el Siglo de Oro. Por todos los manuales corre el dato elocuente de que Lope de Vega tradujo a los diez años de edad el poema de Claudiano *De raptu Proserpinae*; citas y versiones de autores latinos tardíos y medievales abundan en los mejores poetas de ese período.

Al «Collige, virgo, rosas» de Ausonio se remonta el famoso soneto de Garcilaso «En tanto que de rosa y azucena...». Fernando de Herrera tradujo el idilio de Ausonio *De rosis* (*Anotaciones a Garcilaso*, Sevilla, 1580, pág. 176); se ha perdido su traducción del *De raptu Proserpinae* y su imitación de la *Gigantomachia* de Claudiano; en las *Anotaciones a Garcilaso*, págs. 237 y 199, alude al poema *De bello Gothico*, 529 y sigs., de Claudiano, y a Macrobio, *Somnium Scipionis*, V, 5, 19. Su amigo Francisco de Medina tradujo el epigrama de Ausa-

nio sobre la ninfa Eco y el manoseadísimo dístico «Colligite, virgo, rosas», también vertido en una soberbia cuarteta por fray Luis de León en la *Exposición del libro de Job*, XXXVIII, 13. Lope, en la dedicatoria de *El cardenal de Belén*, cita a Claudiano y a Boecio, en la de *El dómine Lucas* cita y traduce cuatro versos de Paulino de Nola a Ausonio, Poema XI, v. 57 y sigs.; un soneto de *El remedio en la desdicha*, I, recogido en las *Rimas* impresas con *La hermosura de Angélica* y aludido en las de Tomé de Burguillos («La que venció desnuda, ajora armada...») es versión libre de los epigramas *In Venerem armatam* que corrían como de Ausonio y habían sido imitados en dos sonetos, uno de ellos atribuido a Gregorio Silvestre (*RH*, XVIII, 1908, pág. 512, y XXII, 1910, pág. 524); el soneto «Llevaba un ciego al hombro los despojos...» se inspira en otro epigrama atribuido a Ausonio, «In caecum et claudum» [4]. Lope vertió también varias líricas devotas, «Stabat mater» (BAE, XXXV, núm. 301), «Ave maris stella» (*ibid.*, núm. 300) —también traducido por fray José de Valdivielso y por Calderón (*ibid.*, núms. 298 y 299)—, y cita en un soneto a San Bernardo de Claravalle (*ibid.*, núm. 75). En una sola obra, *La constancia y paciencia del santo Job*, Quevedo alega dos considerables pasajes de Claudiano (*De raptu Proserpinae*, I, 50 y sigs., *In Rufinum*, I, y sigs.) y uno de Boecio, *Consolación*, IV, prosa 6. Juan de Jáuregui tradujo el epigrama de Ausonio «Illa ego sum Dido», el de Claudiano, «Aspice sudantes», y varios himnos: «Iam lucis orto sidere», «Veni, sancte spiritus», y los de Santo Tomás de Aquino, «Pange, lingua, gloriosi» (traducido también por fray Luis de León y en el *Cancionero de Úbeda*) y «Laudi, Sion, salvatorem» (traducido asimismo por fray Hortensio Paravicino, BAE, XXXV, número 373). Bartolomé Leonardo de Argensola tradujo de San Ambrosio, «Iesu, corona virginum», y de San Pedro Damián,

4. Aérgase la cita del poema «De phoenice», atribuido a Lactancio, en la dedicatoria de *La cuna por la sepultura*, y la referencia al epigrama XXXVII de Claudiano en *Sonar a nadie disperto*, II, 2.

«Ad perennis vitae fontem». Manuel Faría y Sousa, el comentador de Camoens, publicó una traducción del *De rapta Proserpinae* elogiada por Lope en su *Jerusalén*, XIX, 85. Agustín de Salazar y Torres vertió varios epigramas ausonianos («Collige, virgo, rosas», «Pone arcum» «Paean», «Hoc quod amare vocant», «Armatam Pallas Venerem») y uno de Pentadio, «Hic est ille». Esteban Manuel de Villegas, exquisito intérprete de Boecio, tradujo el epigrama de Ausonio «Trinacrii quondam» y muestra conocer la teoría medieval de los cinco grados de amor en el soneto «Tres los rosados de mi Lida hermosa...». En carta a Lorenzo Ramírez de Prado (*Las críticas*, Madrid, 1797, t. I, pág. XXVII, cita sus anotaciones a las *Epístolas* de Sinesio, al primer libro de Marciano Capela, a todo Ausonio y a las obras menores de Claudiano. Antonio de Solís y Rivadeneyra traduce a Sedulio; Juan de Arguijo y Manuel de Salinas vierten el epigrama atribuido a Ausonio «Infelix Dido». Cosme Gómez Tejada de los Reyes traduce «Quod vivae sectabor iter...?» del mismo Ausonio, Calderón, además de la mencionada versión del «Ave maris stella» en el auto sacramental *A María el corazón*, traduce en *El sacro Parnaso* el «Pange, lingua»; cita en la comedia *Las tres justicias en una*, I, 16, el final del epigrama de Ausonio «Armatam Pallas Venerem»; imita el «Collige, virgo, rosas» en el soneto «¿Ves esa rosa que tan bella y pura...?», inserto en *Antes que todo es mi dama*, I, 3, y en los dos sonetos del famoso soneto «Estas que fueron pompa y alegría...» de *El príncipe constante*, II, 14, vierte con bastante fidelidad algunos versos del ritmo de Alano de Lila «Omnis mundi creatura». Todavía en el siglo XVIII el padre Feijoo exorcisa con versos de Claudiano y de su predilecto Lucano, entre otros, a una supuesta poseída (*Demoníacos*, § 30, en *Teatro crítico universal*, t. VIII, Madrid, 1779, pág. 97). Fray Diego González, el mejor de los poetas de la escuela salmantina, traduce el himno «Veni, creator spiritus», atribuido a Rabano Mauro; Luzán, el «Pange, lingua» y, según el padre Arévalo, García de la Huerta proyectaba una traducción de Prudencio. Vale la pena recordar que el *Labe-*

rinto de Juan de Mena —admirado todavía en el siglo XVI como el poema nacional por excelencia— a la vez que se alaba ante Virgilio, Ovidio y Lucano en actitud renacentista (esto es, atenta a la valoración estética), los utiliza también al modo medieval, desde el punto de vista didáctico, y entreteje concienzudas reelaboraciones de San Jerónimo, Boecio, San Isidoro, «San Anselmo», Alano de Lila, y alusiones a Estacio, Dictis y Dares, Prudencio y Claudiano.

Más importante aún es el influjo de la prosa medieval, pues, según cree (*RFH*, VII, 1945, págs. 379 y sigs.), el «mos synonymorum» del tratado de San Ildefonso de Toledo *De virginitate Sanctae Mariae* es la raíz del estilo de fray Antonio de Guevara, que sorprendió a la Europa moderna como novedad española y que tan hondamente moldeó la prosa ornamental del Siglo de Oro. Muy instructivo es el cotejo de un hecho de la literatura española con los correspondientes de otras literaturas coetáneas, que permite determinar las condiciones generales en Europa de la boga del tema de las armas y las letras, por ejemplo, y por contraste aquilatar su peculiaridad —el ser cuestión no teórica sino vital en España, donde tantos grandes autores (Garcilaso y Cervantes, entre infinidad de otros) vivieron «tomando ora la espada, ora la pluma»—. Así también, en conexión y en contraste con el Siglo de Oro de las principales literaturas europeas, el español aparece sagazmente caracterizado por su variedad de géneros, gusto e inspiración, por su originalidad y riqueza, resultante del cruce de toda su diversidad medieval, no interrumpida por el prestigio formal y teórico del Renacimiento italiano. Pocas veces ha recibido tan inteligente atención la historia del pensamiento español como en el estudio de la estética del Siglo de Oro, todo fundada en teología y patística, o en el examen de la *Agudeza y arte de ingenio*, anatomía del estilo amanerado, a propósito de la cual surgen muchas discretas observaciones sobre culteranismo y conceptismo, o sobre todo al mostrar por Calderón la tradicional predilección de los alemanes y expresada con comprensión minuciosa y exacta. Por otra parte, la aspiración a situar

a cada autor en su medio cultural —principio constante de la investigación de Curtius— es en extremo oportuna en el estudio de la literatura española del Siglo de Oro: las humanidades están tan poco cultivadas entre los hispanistas[3] que tara vez pueden éstos asir con justeza la relación entre los autores españoles y sus fuentes latinas, y aun sucede que, juzgando por sí mismos, crean que no pueden ser sino de segunda mano las citas y alusiones a los autores que no figuran hoy en el currículo docente.

Hacer el inventario de los aciertos del libro sería larga tarea pero, aun sin destacar las páginas que resumen brillantes estudios ya conocidos (las dedicadas a las musas, por ejemplo, o las que llevan el título demasiado modesto de «El libro como símbolo», y en rigor trazan la historia del mundo del libro dentro de la tradición europea), no es posible dejar de señalar el cúmulo de valiosas observaciones históricas que contiene, sobre todo a propósito de la Edad Media (sus límites, sus períodos, su concepto del pasado, la variedad de su reacción ante la Antigüedad, la peculiaridad del siglo XII) y del Renacimiento, entendido como fase de la historia de Italia y como su irradiación en otros países. No son inferiores las observaciones de estética e historia literaria que abarcan la exegesis de autores no bastante estudiados en ese aspecto (Quintiliano, San Jerónimo, Macrobio, San Isidoro, Aldhelmo, Dante) o de autores poco atendidos, aunque instructivos como expositores de su época o como vehículos de transmisión (gramáticos romanos tardíos, poetas cristianos primitivos), junto con una muchedumbre de observaciones felices más o menos desarrolladas:

3. La traducción española del libro de A. F. G. Bell, *Luis de León*, Barcelona, 1927, pág. 232, atribuye a fray Luis el verso de la Égloga IV (61), de Virgilio, «Incipe, parvo puer, risu cognoscere matrem», que el autor había citado para caracterizar un pasaje de *La perfecta casada*, xxiii. A su vez, Bell (pág. 224 de la edición inglesa, Oxford, 1925) halla en las ediciones de traducción de *Los nombres de Cristo* el verdejo del Desarbolamiento: otra es la conclusión que se impone leído el estudio de Curtius, págs. 136 s. sigs., sobre este tópico, tan cristiano desde Tindaro, Pinto, I, 92; Nemea, V, 51, y Platón, Teeteto, 176a.

tales la caracterización del clasicismo francés, el error de universalizar los períodos de la literatura francesa; la sensibilidad anglosajona a la Biblia como obra literaria; lo efímero del contenido científico de la poesía; la relación —que no puede ser casual— entre la exaltación naturalista de los grandes poemas filosóficos latinos del siglo XII y los comienzos, hacia la misma época, de la lírica amorosa en lengua vulgar.

También merecen señalarse ciertos rasgos prácticos, ya que el libro está de intento dirigido a un público no especializado. Por eso está provisto de profusa bibliografía, muchas veces comentada, que constituye una valiosa guía para el lector general. Antes de detallar el estado medieval y moderno de numerosos temas, el autor suele trazar una breve historia desde sus orígenes hasta la Edad Media. Y en estos «epítomes» (sobre las universidades, por ejemplo, sobre la retórica, sobre la poética antigua), forzosamente no originales, pero nunca faltos de observaciones acertadas ni de formulación densa y segura, a que ha condescendido Curtius, debemos ver una muestra de su generosidad, un sacrificio personal de su preciosa actividad de investigador al ideal que ha presidido a la redacción de este libro: preservar el humanismo europeo.

El hecho de que los reparos que siguen ocupen más espacio que los elogios no implica una valoración negativa del libro: resulta sencillamente de que basta apuntar las excelencias mientras es necesario hurgar todo lo minuciosamente posible las objeciones. Si (con todo el respeto debido a obra de tal envergadura) me atrevo a señalar las que estimo sus imperfecciones, lo hago precisamente en interés de la obra misma. Pues si mis reparos no son erróneos, el tenerlos presentes aquilatará el valor del libro y, si lo son, el dilucidarlos evitará que otros lectores yerren como yo. A buen seguro, un maestro como Curtius preferirá una crítica atenta al dithirambo de reseñadores intimidados por el prestigio de su nombre. Que a todo gran autor cuadra lo que *Job*, XIII, 7, dice del Autor mismo: «Dios no necesita la mentira de los hombres».

Base esencial de este libro es la unidad de la cultura europea, extendida en el tiempo, de Homero a Goethe, y circunscrita en el espacio a la Europa mediterránea primero, y luego a la occidental. Tal como aparece a lo largo del libro, este concepto resulta algo cavrecho, pues implícitamente se desprende que todo lo que no sea grecorromano y germánico no cuenta en la cultura europea; y no por razones geográficas, puesto que Curtius admite en ella a Alejandría, y también a Alemania y Austria, que difícilmente podrán considerarse partes de la Europa occidental. Los árabes aparecen como un factor negativo, que fuerza a la unidad europea a abandonar el Mediterráneo y a replegarse sobre el Oeste (pág. 29); su influjo positivo no recibe atención adecuada. La extraordinaria importancia de su impacto en la filosofía medieval —importante vicisitud de la unidad europea, ya que el pensamiento filosófico árabe no es original, sino inspirado en el griego— nunca está estudiada; aunque varias veces se habla de su consecuencia, el triunfo del aristotelismo en el siglo XIII (págs. 61, 63, 135, 225, 265). No hay mención alguna de las investigaciones de Miguel Asín Palacios a propósito de la *Divina commedia* y la *Vita nova*, ni tampoco se recuerda a los árabes al tocar de pasada el origen de la lírica romance (págs. 129 y 158), aunque la simultánea influencia filosófica y literaria (en el cuento y la fábula) le prestan visos de probabilidad. Al subrayar la continuidad con que los españoles sienten su historia literaria, Curtius alega que los manuales incluyen a los autores hispanolatinos (pág. 270): a decir verdad, manuales tan populares como los de Hurtado y Palencia y Fitzmaurice-Kelly, así como la reciente *Historia general de las literaturas hispánicas*, incluyen también a los autores hispanoárabes e hispanojudíos, según lo venían haciendo desde el siglo XV Fernán Pérez de Guzmán (*Loores de los claros varones de España*, coplas 285 y sig.) y Juan de Mena (Proemio de la *Ilíada en romance*). Curtius sólo admite influjo árabe en el culteranismo y conceptismo español (págs. 345 y sig.), y aun para éstos parece considerar a veces explicación suficiente la persistencia de la

poesía latinomedieval (pág. 283). No es pecado de omisión solamente; en obra como ésta, que acentúa la unidad e integridad de la visión total, la omisión engendra el error. Ante todo porque, de puro identificado con ese estrecho concepto de la unidad europea, el autor acaba por caer en el sofisma histórico bastante común de perder de vista lo peculiaridad de lo grecorromano. Así, por ejemplo, Curtius se siente obligado varias veces (págs. 159 y sig., 427 y sigs.) a subrayar la afición medieval a la fusión de opuestos: latín-romance, verso-prosa, ritmo-rima, trágico-cómico, sagrado-profano. Bien mirado, esa afición está muy lejos de ser rasgo diferencial de la Edad Media: la mixtura de verso y prosa aparece ya en el siglo III antes de la era vulgar en las sátiras del siropalestino Menipo de Gádara, y luego en sus imitadores romanos, Varrón, Petronio y Séneca. Las tragedias de Shakespeare, como las del Siglo de Oro español, no renuncian a los donaires de bufones y graciosos; el arte romántico eleva a norma la diversidad y fusión de géneros. Por otra parte, la alternancia de verso y prosa es frecuentísima en la literatura oriental, árabe (Ibn Dawud, *Libro de Venus*; Ibn Hazm, *El collar de la paloma*; Abulécher el Turtosí, *Lámpara de los príncipes*; es, además, característica de la historiografía y de la novela popular)[6], persa (Sa'dí, *Gulistán*; 'Ubaid Zákání, *Hazaliyát*; Jámí, *Baháristán*)[7], India (Açvaghosa, *Sútrálaṅkára*; Árya Çura, *Játakamála*; Pañcatantra; Subandhu, *Vásavadattá*; Bana, *Harsacarita*; el tipo literario llamado *campū*)[8]. Parecería, pues, que lo normal es la variedad, la mezcla, la fluidez; la excepción es la literatura griega (y, por supuesto, las que siguen su ejemplo: la romana del siglo de Augusto y la neoclásica), con su enérgico sentido de forma concentrada, con su elegante esquematización, con su exigencia de unidad y división neta en géneros y estilos.

6. H. A. R. Gibb, *The Legacy of Islam*, Oxford, 1931, págs. 187, 192 y 193.

7. R. Levy, *Persian Literature*, Oxford, 1923, págs. 61, 74 y 85.

8. A. B. Keith, *A History of Sanskrit Literature*, Oxford, 1920, págs. 56, 60, 244, 310, 330 y 332.

En segundo lugar, la omisión señalada falsea la interpretación de todos los varios e importantes hechos de la historia cultural europea cuya clave no reside en el factor grecorromano ni en el germánico. Véanse los dos ejemplos siguientes.

El excelente Excurso XX ilustra el retardo cultural de España con el curioso caso del bachiller Alfonso de la Torre, quien, a mediados del siglo XV, basa su enciclopedia filosófica en autores de la temprana Edad Media, en el naturalismo del siglo XII, en el aristotelismo de árabes y judíos, y desconoce muy significativamente el tomismo, la filosofía católica por excelencia. Sin pretender inferir conclusión general alguna de este hecho particular, ni usarlo como prueba para una teoría que lo rebase, no es admisible catalogarlo en abstracto como un ejemplo más del retardo español cuando de éste no se da explicación alguna y de aquél no se toma en cuenta la circunstancia de ser el bachiller no sólo converso sino judaizante y, por lo tanto, con presumible aversión muy personal a la filosofía oficial de la Iglesia católica.

Parte Curtius (págs. 305 y sigs.) del culto de Oriente por el libro y la escritura y luego señala que la poesía helenística de la *Antología griega* muestra más interés por ambos que la helénica. Lo que extraña no señale es que ese interés creciente corre parejas con el creciente influjo oriental en la literatura griega helenística, al cual debe atribuírsele en toda verosimilitud. ¿Cómo, si no, explicar que la más original poesía «libresca», la dedicatoria de la primera antología, se deba a Meleagro, activo en Gádara y Tiro y muy consciente de no ser griego? * ¿O que sean Plotino, Nonno y Proclo, tan poco helénicos, quienes empleen metáforas basadas en las letras y el libro? Lo mismo acontece en la literatura latina. Si Pruden-

8. Cf. dos de los epigramas que compone para él mismo: «La isla de Tiro me sustentó, y me dio a luz la Musa Gádira, que se halla en Siria ... Si soy sirio, ¿de qué te maravillas? Fenicios, vivimos en una sola patria: el mundo ...» (*Antología griega*, VII, 417); «... Meleagro, a quien Eucrates a edad adulta le dieron Tiro y la sagrada tierra de Gádara. Si eres sirio, salve; si eres fenicio, saludos; si griego, 'alégrate' ...».

cio es el primero en presentar profusas muestras de su veneración al libro, ello apunta a que aumenta el prestigio del libro porque, a través del cristianismo, ha aumentado el influjo oriental y, en particular, el hebraico.

A Curtius se le ha pasado por alto la explicación obvia de estos hechos porque el cristianismo que trae a colación para adaptar tal o cual fenómeno literario es un cristianismo sin raíces, concebido medievalmente como un cuerpo de doctrina sin enlace con el pasado. El autor, tan amigo de remontarse a las primeras fuentes —a la desconocida epopeya indoeuropea, por ejemplo, para explicar la conocida *Ilíada* (pág. 177)—, desconcierta presentando el cristianismo como *la* religión del libro (pág. 312). Claro es que su escrupulosidad acaba por imponerse, y en su ejemplificación los casos más numerosos y significativos pertenecen al Antiguo Testamento. Pero la frase con que los introduce: «Ya el Antiguo Testamento encierra gran número de metáforas libresca» (pág. 313), está tan lejos de reflejar la verdad como la del historiador de filosofía que concediese: «Ya la *Metafísica* de Aristóteles encierra una exposición de la teoría de la materia y la forma que, por supuesto, pertenece en propiedad a Santo Tomás de Aquino». Tan extraño proceder no es, por lo demás, la excepción, sino la regla [10].

Extraña también en un crítico de la fina receptividad de Curtius la pobre presentación del judaísmo helenístico, tan significativo no sólo para la historia del sincretismo antiguo sino para los comienzos del cristianismo (cf. págs. 47, 216, 445, 535: el tema está totalmente omitido en el índice». La desatem-

10 El famoso versículo de la Sabiduría de Salomón, XI, 21, «Todo lo dispuiste conforme a medida y número y peso», reflejado en cierta poesía medieval, es en ella «la única huella de cristianismo» (pág. 124, nota): acaso acierta. Sin ello reconocerse que la formulación no es feliz. En las páginas dedicadas al canon eclesiástico, con sus Padres y Doctores de la Iglesia (págs. 262 y sig.), sorprende que no se diga palabra sobre el origen hebraico de tales ciudades, que también constituyen una valiosa aportación de continuidad de cultura. El silencio no se debe a falta de espacio, pues en la pág. 262 nos ensalza diversiles informes sobre la vida, obra, manejos económicos y malaventuras del abate Migne.

ción sistemática a sus dos figuras más importantes, Filón y Josefo, perjudica y no poco a la exactitud del libro. Filón ejerce directa e indirectamente un influjo tenaz, manifestado en muchos testimonios evidentes (cf. *RFH*, IV, 1942, págs. 152-171); a él se remonta un tópico tan interesante como el concepto *Philosophia, ancilla theologiae* (*La Nación*, Buenos Aires, 1941). Sin duda es Filón el más importante precedente del tratado teológico que prueba la existencia de Dios por las maravillas de la Creación, desde Orígenes, San Basilio y San Ambrosio hasta el libro I de la *Introducción del símbolo de la fe*. Sobre todo, la incalculable trascendencia de su papel como iniciador en la exegesis alegórica de la Biblia, vital para el pensamiento de la Edad Media, no puede reducirse a dos líneas escasas (página 209)[11].

Sorprende asimismo que este libro, tan atento a la historia de las ideas, no aclare la filiación de un aserto de San Jerónimo, fundamental para justificar el ejercicio de la poesía a sus ojos y luego a los de generaciones de lectores: el de que ciertos libros del Antiguo Testamento están escritos en el original en hexámetros y pentámetros (págs. 54, 80, 446: con la imitación de Arator; 220: imitación de Albertino Mussato;

11. Véase H. A. Wolfson, *Philo*, Harvard University Press, Cambridge, 1947. Verdad es que Curtius se muestra en general poco feliz en la interpretación de la alegoría medieval. La explica (págs. 208 y sigs.) como un procedimiento literario en el que convergen la *exégesis* pagana de los clásicos (Servio o Macrobio, por ejemplo) y la exégesis cristiana de la Biblia. Calificarse la independencia de estos dos contextos prueba cómo pasa inerme desde el Imperio el pensamiento alegórico. No es hacer justicia a su importancia si se lo reduce a un procedimiento de interpretación literaria; sino atiende a Persio, V, 152, y a la *Thebaida*, a la *Psicomaquia*, a Claudiano, demasiado se forma creadora tanto en bárbaros extendió como se extendió la interpretación alegórica si no hubiese coincidido con una nueva disposición de espíritu. Curtius admite sumariamente el hecho (pág. 210), pero no analiza la unidad del pensamiento alegórico a través de sus diversas expresiones, pues mientras escasea en detalle algunos aspectos de la personificación alegórica (págs. 109 y sigs., 114 y sigs.), despacha a pelo otras la interpretación alegórica. Tampoco percibe que esta forma mental, tan ajena al hombre de hoy, es quizá el rasgo intelectual más primitivo de la Edad Media y, como tal, no sólo expresado en su literatura (creaciones o comentarios), sino en su ordenaso filosófico, en sus bellas artes, incluso la arquitectura, y hasta en sus fiestas y ceremonias.

534: imitación de Juan del Encina; 535: de Alfonso de Valdés). El aserto no es invención de San Jerónimo; Josefo lo presenta repetidas veces (*Antigüedades judaicas*, II, 16, 4; IV, 8, 44 y VII, 12, 3), refiriéndose a poemas de Moisés en hexámetros, y a cánticos de David en trímetros y penámetros. La explicación más verosímil de tan extraño traslado de la métrica griega al hebreo es la de que Josefo compara en conjunto el número de unidades acentuadas de cada versículo con el número de unidades cuantitativas del verso griego. Un hecho importante (que valla Curtius) es la ferviente veneración de Eusebio de Cesarea y de San Jerónimo por Josefo, la cual explica hasta cierto punto su adhesión a las afirmaciones de las *Antigüedades*. Pues tanto Eusebio (*Preparación evangélica*, XI, 5) como San Jerónimo (prólogo a su traducción del libro II de la *Crónica* de Eusebio, Migne, t. XXVII, col. 225, y prólogo a su traducción del *Libro de Job*, *ibid.*, cols. 1.139-1.141) repiten los vagos términos de Josefo precisándolos peligrosamente. Fácil es concebir la fruición con que se serviría San Jerónimo del trampolín que le brindaba su autor predilecto para hallar en la Biblia los requisitos formales de la poesía grecorromana. De igual modo, la discreta comparación entre los hijos de los ángeles y los gigantes de las *Antigüedades judaicas*, I, 3, 1 (con referencia a *Génesis*, VI, 1 y sigs.) se convierte [12] en correspondencia sistemática entre mitología pagana e historia sagrada, adoptada por Avito, Aldhelmo y otros muchos (págs. 224 y sig.) hasta el Siglo de Oro español.

Con tan inexplicable silencio es probable se relacione la más chocante omisión en un estudio sobre la unidad de la cultura europea: la de un capítulo sobre la Biblia. Claro es que Curtius menciona la Biblia cuando ofrece paralelos a un tópico, y exa-

12. Curtius alega que Tertuliano, *Apología*, 22, y Lactancio, *Instituciones divinas*, X (sic), 14, adoptan la equiparación de Josefo entre ángeles caídos y gigantes. Aparte la pequeña inexactitud (Josefo no se refiere a los ángeles mismos, sino a sus hijos), la afirmación es insostenible. Ningún capítulo de Tertuliano ni de Lactancio recoge tal equiparación, aunque uno y otro se refieren a los ángeles caídos; el primero, más claramente que en la *Apología*, en el tratado *De virginibus velandis*, 7; el segundo, en la obra citada, II, 14.

mina en varios lugares la reacción estética ante ella de varios Padres de la Iglesia y de varios autores de la Edad Media [13]. Pero es significativo que ese fragmentarismo haya sido el punto de vista adoptado, y que la Biblia en sí —el influjo de sus ideas, de sus símbolos, de sus relatos, de sus personajes, de su estilo— no haya sido estudiada, con encarnar más ampliamente de lo que reivindicaba Hofmannsthal para la Iglesia católica (pág. 398), la más importante antigüedad viva dentro de la civilización actual.

Del libro en conjunto, y muy particularmente de la Introducción, del final del capítulo 7 y del Epílogo, se desprende que la continuidad europea es altamente valiosa por constituir un tipo superior de cultura. Además, muchos otros pasajes del libro dan esa continuidad por valiosa en sí, y cada hecho que la apoya aparece nimbado de un halo sentimental [14]. Estricta-

13. Aquí también es Curtius la lectura de Curtius. Pues si sus páginas sobre las Escrituras menores (Casiodoro, Aldhelmo, Beda) son tan originales como convincentes, no puede decirse lo mismo de las que dedica a San Agustín y a San Jerónimo (págs. 48, 54, 80, 366, 446, y artículos «Zur Literaturästhetik des Mittelalters», ZRPh, LVIII, 1938). Es evidente que ha excluido la apreciación estética del autor bíblico, desatendido los textos que no cuadran a su hilo-rítmico «tema» (por ejemplo, el figurativo en la Epístola XXI, 13) y tomado al pie de la letra sus juicios literarios. San Jerónimo, en efecto, afirma muchas veces, a la defensiva, que la Biblia no es inferior a la literatura pagana (págs. 80 y 446). Pero, a diferencia de «Longino» (haya o no judío, como quiere Monsacré), quien subraya la sublime de las primeras líneas del Génesis, San Jerónimo nunca señala positivamente la belleza de tal o cual pasaje. Lo que el doctor sacaba, apoyándose en su nueva versión expugnaría ante la Biblia, no dejaba de los ataques paganos de que escaba indudablo (cf. Prefacio a su traducción del libro II de las *Crónicas de Eusebio* —y la famosa confesión de la Epístola XXII— con su sumaríssima antipatía a la Biblia traducida; el tenso la constante acumulando sobre el original bíblico tan problemáticos como el de que los Salmos posean rimas de Alceo, Safo, Píndaro y Horacio). San Jerónimo, y lo mismo San Agustín, tenían de persuadirse a sí mismos y a los demás de que la Biblia cumple todas las exigencias de la preceptiva literaria que los era familiar (págs. 48, 54). El contraste con abiertamente como Aldhelmo y Beda, que habían adquirido en la Iglesia toda su latinidad, es en algún sentido más acusado de lo que supone Curtius, ya que el sometimiento estético de los grandes Padres del siglo IV por la Biblia es más de la cabeza que del corazón.

14. Por ejemplo, pág. 396; pág. 217 y sig., a propósito de que dos autores del siglo XII mantenía el matrimonio con la filosofía, lo que se remontaba a los tiempos de la Iglesia. Hay hechos calificados de «importante para la historia

mente ¿dónde reside el valor de la continuidad? Que en la historia europea de Homero a Goethe haya habido grandes momentos, cumbres del pensamiento, del arte, de formas de vida, es una afirmación obvia. Obvia también es la existencia, entre esas cumbres, de una continuidad histórica, en el sentido de que gradualmente, en una gradación de siglos, se ha pasado de una cumbre a otra. En sí, las cumbres son entidades diferenciadas, sustantivas, cuyos méritos y tachas no se resuelven en sus precedentes. Si se piensa valorando —reconociendo las cumbres—, lo importante son las grandes individualidades —épocas o personajes— relacionadas entre sí, pero de ninguna manera continuas en su esencia. Al contrario: por su esencia son irreductibles y discontinuas: lo importante es la *Eneida* y la *Divina comedia*, no Servio ni Macrobio que, en cierto modo, representan la continuidad —la bondonada— entre aquellas cumbres. Por útil que sea la continuidad latina para jus-

---

de la literatura porque hacen visibles las continuidades (pág. 240). A veces, al faltar la exacta representación histórica, se demuestra las innovaciones porque no desmentían la continuidad (pág. 425), y se prescinde de valoración para percibir íntegramente la continuidad (págs. 395 y sig.). Así, sabios Curtius (pág. 27) la estrechez clasicista de la historia literaria frente a la amplitud de la historia general, sólo porque a aquélla le interesa la valoración (estética) y a ésta no. Así puede dar como posible de la pervivencia del latín el que Dante, Petrarca y Boccaccio fueran jóvenes latinos a la vez que italianos, calladas la inferior diferencia de valor entre sus libros latinos y sus obras italianas (pág. 34). Otros documentos del prestigio de la cultura latina son los escritos de Godofredo de Viterbo dedicados al emperador Enrique VI, aunque esos escritos son un exponente extremo de mistería intelectual y utilidad artística (pág. 37), o el ardiente cultivo de la poesía latina, aunque el hombre medieval la sintiese como una forma perenne (pág. 464). Repetidas veces (págs. 28, 33, 35, 56, 391) se realza el «Renacimiento» carolingio por su superior papel crucial en la preservación de la cultura antigua, sin pasar inferior en lo menguado de su producción intelectual y artística. El crisol literario que es Curtius de tiempo contemporáneo valorando sin pretensión de objetividad ya la época cristiana primitiva, cuya lectura «es un ejercicio» (pág. 44), ya el petrarquismo que «se extendió sobre Italia y Francia como una pintura» (pág. 230), ya la Francia del siglo XVII, que no podía tener la libertad artística de la católica España con hallarse «inferiorizada por el jansenismo» (pág. 249). Estima Curtius como un frente la epopeya cristiana de Tasso y Milton (pág. 240) y, sobre todo, no disimula su aversión al clasicismo francés (págs. 268, 27) y sig., 342).

gar muchos pormenores del arte de Dante, no explica más que el origen de unos materiales disgregados: el principio activo en la belleza de la *Commedia* es, al fin, la incógnita nunca despejada, el genio personal del individuo Dante Alighieri [17].

Con su concepto de continuidad europea, Curtius aspira a superar la fragmentación de la historia cultural en nacionalidades y períodos, pero la ganancia no es grande: la barrera, aunque algo más holgada, persiste en principio, pues se rechaza para el presente y el futuro, no ya el arte viejo del Asia y el nuevo de América, sino también la literatura europea que no cae dentro del perímetro de la Europa occidental caprichosamente recortado por Curtius: el final del Epílogo (pág. 398) lo bello se identifica sencillamente con la belleza literaria de Homero a Goethe: «extra Occidens nulla salus», viene a concluir Curtius con medieval dogmatismo. Por otra parte, si se insiste (y con razón) en lo convencional de los cortes históricos, sólo justificados para la práctica de la enseñanza, no es menos convencional cortar la historia de la humanidad el año de la muerte de Goethe. Esa infracción del autor a su propio principio de continuidad ¿no es una quiebra tan arbitraria como aquella por la que Hegel hizo rematar su dinámico proceso dialéctico en la mole estática del estado prusiano? Adoptado el fluir continuo de la historia como premisa mayor del libro, cabe preguntar si no es ilusión de contemporáneo pensar que el presente en que vivimos no está tan condicionado por la Edad Moderna como ésta lo ha estado por la Edad Media.

Así, pues, a pesar de las salvedades del Epílogo, todo el libro testimonia mayor estima de la continuidad que de la crea-

17. Curtius mismo reconoce estos lastres conceptuales en las últimas páginas del libro, 368 y sigs. Allí apoya que la transitoriedad y la continuidad por sus valores en sí (pág. 368); que los períodos en que la tradición se pierde son los más fecundos (pág. 400); que entiende por tradición europea una «memoria creadora», y reconocerla para fomentarla un cánon de autores fundado en bellezas (ibid.). No parece que tuvo de tener en otros términos la verificación de las ideas básicas del libro, sino que, valiéndose el autor en demostrar la unidad europea, sostuvo la continuidad y que, una vez demostrada, eclosiona finalmente los elementos valiosos y creadores.

ción original, de los elementos transmitidos que de su revitalización en un todo orgánico y singular: la obra de arte concreta. De ahí la exaltación de la Edad Media [16], la evidente preferencia por Calderón sobre Lope, la sátira contra la diferenciación en períodos (pág. 19). Curtius, más inclinado a subrayar la identidad que a percibir las diferencias, exagera la baja espiritual, la repetición pasiva, en desmedro de la orientación nueva. En el Excurso I, por ejemplo, cataloga varias consejas medievales con que se explicaban obras de arte no entendidas, y se refiere a parecidos errores literarios, pero no recuerda que la Antigüedad positivamente fantaseada (y no negativamente

16 Al pasar revista a los «creadores» de la Edad Media, por ejemplo (págs. 50 y sigs.), enumera a todos con pareja unción, exactamente como el hombre medieval, indiferentemente deslumbrado por los autores antiguos. No hubiera sido superfluo señalar los que alcanzaron influir por su grandeza y los que lo ejercieron por las circunstancias, y apreciar la jerarquía que corresponde, entre Tucídides y Mariana, a un historiador (!) como Orosio; entre Aristóteles y Galileo, a un pensador (!) como Marciano Capela. Significativa es la laboriosa apología de San Isidoro (págs. 450 y sigs.): si el mismo celo se desplegase en hallar circunstancias atenuantes para todos los autores modernos, la historia literaria sería una cinta de superlativos. Queda señalada la exageración con que está apreciado el «renacimiento» carolingio: la literatura francesa medieval es la primera en aparición e importancia entre las románicas, gracias a la reforma educativa de Carlomagno (pág. 391). ¿Admitiría Curtius tal efecto a distancia para explicar la generación del 98 como resultado del influjo de la [illegible] de [illegible] (!) Si se ha dejado de creer que unos profesores bizantinos sean la causa primera de la renovación de Italia, ¿creeremos que un grupo de pedantes británicos pudo renovar a Europa a cuatro siglos de plazo? La comparación con el presente favorece siempre a la Edad Media: afirma Curtius (pág. 51) que la enseñanza medieval del latín debía de ser superior a la del gimnasio alemán del siglo pasado, aunque la última se hallase lejos de la perfección, dudo que pudiese ser peor que la medieval, a juzgar por los fantásticos errores de clérigos ingleses (cf. G. G. Coulton, *Medieval Panorama*, Cambridge, 1938, pág. 158; S. Gaselee, *An Anthology of Medieval Latin*, Londres, 1925, págs. 62 y sigs.), sin tener en cuenta la enorme diferencia de proporción del latín en la educación medieval y en la de nuestros días. O bien, a propósito de las licencias rítmicas de Maximiano, admitidas en el canon medieval, Curtius observa (pág. 58) que la Edad Media era menos exigente que la Modernidad. Esa licencia es lícitamente estilística; como es sabido, la obscenidad de la poesía moderna es una peculiaridad medieval no superada en época alguna de la cultura europea, y basta el solo ejemplo de la *Alda* del abad benedictino y doctor en teología Guillermo de Blois para comprobarlo. Muy exagerado se halla el valor de la literatura latina medieval, la cual por instructiva que sea para ilustrar la vernácu-

«malentendida») constituye una peculiarísima creación literaria medieval. Testigo, entre otras muchas, las historietas del rey Fotonen y de su hermano Lenncin en el *De nugis curialium* de Walter Map (ed. M. R. James, Oxford, 1914, págs. 150 y sigs.); las que llenan el *De disciplina scolarium*, atribuido a Boecio y que lleva en acróstico la firma de un tal Conrado (Migne, *Patrología Latina*, LXIV); las siete cortesanías que Tales de Mileto grabó con letras de oro en el coloso de Roma, según el *Morale scolarium* de Juan de Garlandia (ed. L. J. Paetow, Berkeley, 1927, pág. 231); las consejas de la famosa *Epistola Valerii ad Rufinum de non ducenda uxore*, las que corren bajo los nombres de «Flaviano» y «Valerio» (cf. P. Lehmann, *Pseudoantike Literatur des Mittelalters*, Leipzig, 1927, págs. 26 y 29, e I. Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge*, París, 1934, págs. 294, 368 y 429); la que inserta Gautier de Châtillon en su *Alexandreis*, X, 322 y sigs., atribuyendo a su héroe el proyecto de conquistar Roma. En España Juan de Lucena y sobre todo fray Antonio de Guevara infunden brío renacentista a esta fantasía medieval (*RFH*, VII, 1945, páginas 563 y sigs.) [b]. No es reconocer el alcance muy peculiar de lo cómico en el *Mío Cid* —episodios humorísticos enlazan y motivan la acción; el protagonista, en la más tensa situación, no re-

---

[illegible] entre la *Ilíada* y la *Divina commedia* —o, más exactamente, la soberanía de la Antigüedad y el nacimiento de las literaturas nacionales— no ha tenido otra alguna muy grande figura entre aquellas líndes. Como todo «dictator propriae urbis», Gattina compara el ideal del pasado con la realidad del presente, Goethe tan el especialista científico, el nuevo héroe, tendiendo en lengua y pensamiento. Pero con quien Arlo compararíase más es con el bárbaro, no menos especificado, de los tiempos recios: ignorante de todo recoto de componer versos latinos o medianamente y de rectar los nombres de las figuras mitológicas. Porque, en efecto, con la flaqueza apologética por la Edad Media como parcial en Gattina cierta ceremonia académica al presente: los maestros de Shakespeare pudieron reconocerse al lector escolástico, abrumado bajo una tradición congelada; su defensa (pág. 344 y sig.) es muy superflua para el lector de hoy, [illegible] en 1930 es la identificación de poesía y vicio [illegible] (pág. 193). De igual modo sorprende su rotunda afirmación de que el «sonetto» es una forma [illegible] (pág. 420); más [illegible] a [illegible] hispánica [illegible] le da el mentís.

nuncia al chiste; v. 3.302— reducirlo a consecuencia de la estima sólo relativa que el medieval tiene por la épica, en contraste con la poesía devota o didáctica (fuera de que esta explicación no aclara el humorismo de la epopeya antigua), según hace Curtius en el Excurso IV, págs. 430 y sigs. Análogamente, en el capítulo sobre amaneramiento, son excelentes las páginas (295 y sigs.) dedicadas a Gracián, pero incompletas, ya que lo único que estudian es su preceptiva, la *Agudeza y arte de ingenio*, dejándose a un lado el documento primordial: la obra misma de Gracián, y su estilo.

Por su simpatía con lo más fácilmente transmisible de la obra literaria, exagera Curtius la importancia de los géneros formales. En la misma pág. 395 en que expresa su aprensión al verso libre, previene sobre lo raro de la novedad creadora en el mundo del espíritu y sobre lo imprescindible de los esquemas formales —géneros literarios, formas estróficas— sin los cuales el poeta no puede hacer poesía. Si hay épocas para las que no rigen semejantes esquemas formales, ellas son la presente y la Edad Media, cuya literatura vulgar crea la mayor parte de sus géneros y de sus formas métricas, comenzando por la rima (cf. pág. 394); hasta la tradicionalista latinidad medieval creó nuevos géneros y nueva versificación. Tan exagerada opinión de los esquemas formales, así como la no casual afinidad con la retórica abstracta y reguladora [17], son otras tantas fases de una misma actitud interior, no bastante alerta a las circunstancias particulares que hacen la historia ni a la

17. Aquí y allí asoman muestras de una estrechez rígidas en el modo de concebir la poesía, arte sólo el que un estilo o movimiento poético usa el resultado de una teoría literaria previa. Dentro forma con Dante, Petrarca y Boccacio el origen de la literatura vulgar, y el «probablemente que «resulta» de una «escuela» en el dominado petrarquismo (pág. 290). Las «lecciones» quinientistas sobre la Poética de Aristóteles «son fuente de gramática para la poesía italiana» (pág. 267). La preceptiva de Quintiliano influyó tan poco como la de Horacio sobre la producción de la Edad Imperial (pág. 296). Como se ve, los tres casos son sospechosos, pues, en efecto, sería más difícil hallar la teoría o la «escuela» cuya estricta observancia haya «producido» ningún gran obra de arte. Otra huella de pensamiento estético preconcebido aparece al señalar una «sentencia» en Virgilio, pág. 377, nota 1.

creación individual. Esa escasa atención a lo particular concreto es, a mi entender, la raíz de las frecuentes caídas de Curtius en cierto determinismo, muy adverso a la libertad del espíritu afirmada apasionadamente en el Epílogo (pág. 398). Por una suerte de profecía al revés, se da a entender varias veces que el fenómeno «estudiado» era la única solución posible (págs. 78, 97, 255). El caso más pintoresco es el del vocablo *clásicos*, sin el cual «¿cómo se las habría compuesto la estética moderna para reunir a Rafael, Racine, Mozart, Goethe bajo un concepto común?» (pág. 254). Sospecho que usando cualquier otra palabra, ya que por una parte Curtius apunta los equivalentes de *classicus* en griego y en latín (pág. 253), y por la otra observa que Bembo establece el primer canon clásico en lengua vulgar —sin usar el término en cuestión. La «relativa importancia de la pintura en el teatro del Siglo de Oro «sólo podía darse en España» (pág. 553), pues «sólo» allí prevalecían teorías teocéntricas sobre las artes; difícil es no tomar en cuenta, además, que en la España del Siglo de Oro teatro y pintura coexisten con igual extraordinaria pujanza, lo que no se repitió ni en la Italia del Renacimiento, ni en la Inglaterra de Shakespeare, ni en la Francia de Racine. La vigencia clásica de la *Divina commedia*, frente a lo anticuado de *Beowulf*, la *Chanson de Roland*, los *Nibelungos* (y, podría agregarse, *Mío Cid*), se «demuestra» necesariamente por razones estéticas (pág. 246), sin parar mientes en las circunstancias históricas accidentales —la ruptura de esos países con el pasado medieval, la dificultad lingüística, el azar de la transmisión manuscrita. Otras veces, un hecho, arbitrariamente apreciado, se presenta como consecuencia fatal de otro, dentro de una explicación conjetural, pero es claro que al apreciar de otro modo aquel mismo hecho, se da al traste con la fatalidad del enlace causal (y, de paso, con la verosimilitud de la teoría). Curtius asegura (pág. 248) que la *Jerusalén libertada* y el *Paraíso perdido* son «recaídas» porque después de Dante el cosmos cristiano «sólo podía convertirse en poesía en el teatro sacramental de Calderón, apoyado en la concepción

integralista, «medieval», del cosmos, corriente en la España del siglo XVII. La explicación está peligrosamente ligada al gusto personal de Curtius por Calderón y a su antipatía por lo neoclásico: quien comience por afirmar el valor de ambas epopeyas (y sobre todo quien las considere más valiosas que los autos de Calderón), avienta todo aquel determinista castillo de naipes.

La más importante consecuencia de esa escasa atención artística individual es la exaltación de la tópica, o catálogo histórico del lugar común, a clave de la unidad de cultura europea (págs. 77, 85, 253). Pues el lugar común en sí es lo inerte, lo muerto dentro de la transmisión literaria, que cobra valor cuando se lo retrea y diversifica, esto es, cuando deja de ser tópico: su inventario marca estrictamente el rastro de la inercia espiritual de Europa, no de su unidad creadora. La tópica, como método de análisis literario, resuelve una obra en sus motivos heredados, y señala su puesto dentro de la unidad europea, demostrando la pervivencia continua de esos motivos en otras obras, de Homero a Goethe. Tal método es un característico procedimiento alemán [18] que, con leves variantes,

18 Uno de los hombres paradigmáticos del libro de Curtius es el fuerte hispanófilo, en pugna con su fervor por la unidad europea. La universidad y el gimnasio alemanes aparecen como puntos de referencia (págs. 16, 29, 31, 39 nota 1, 387) y atraviesa de generalizaciones sin validez fuera de Alemania. En un estudio que afirma como valor positivo la unidad europea, sorprende hallar a Jiménez calificado de «Dejenerationsip» (pág. 332), lo mismo que a Alemán el José de Mother Bibliodo (pág. 480) y alemanas también la sabiduría de Gottfried de Viterbo que se apoyaba por Lucano y con Horacio (pág. 307; cf. también la importancia en la «unidad» europea del malogrado Aldfelmo, pág. 425). No menos sorprendente es explicar la carrera universal de Aristóteles y Ulfilas, al mismo el perverso estilo de la Antigüedad «tardía», como «característica racial celta (pág. 332), cuando nunca antes se complicaba el pergamino por afinidad racial entre el cordobés Góngora y los «Cuidados» [illegible] poesía, [illegible] «[illegible] [illegible] pergamino». Siempre se una «[illegible] para el lector que parte de una lengua moderna: a no dentro como prótesis el griego al el latín, [illegible] como antilogía que la palabra latina y griega opera en el alemán (cf. pág. 71: «presta servicio a la palabra mediante el poder del logos»; pág. 121: «los hombres del libro»; pág. 136: «este libro puede llamarse una Nova

expresa un mismo despego de la realidad. Por un lado el crítico, indiferente a la esencial unidad de la obra de arte concreta, la fragmenta en átomos conjeturales —los tópicos de Curtius o las cantilenas de la teoría romántica de la epopeya—; por el otro, se precipita a asir la palpable semejanza material, sin parar mientes a la íntima, irreducible diversidad. Véanse los casos siguientes:

Pág. 34, nota 2. Por ser el latín la lengua sabia e inalterable para el hombre medieval, observa Curtius que a ella se traducen poesías de la lengua vulgar; traducciones son la *Historia destructionis Troiae* de Guido delle Colonne, la *Gesta Aucis Ernesti*, el *Carmen de proditione Guenonis*, etc. A lo que el autor agrega: «De igual modo, todavía a mediados del siglo XVI [se tradujeron al latín] las famosas *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre. —Goethe leyó con gusto en latín

---

Romanica, pág. 398: «la relación con la tradición literaria se mueve entre dos conceptos ideales: el temor (*Ehrfurcht*) y la *libida ratio*; pág. 399: «se puede comprender el recuerdo según la letra —y según el pretexto». De igual índole es el desconfiamiento verdaderamente medieval que elevan las autoridades, no ello las desplegadas en la pág. 8, desde Herodoto hasta Ortega y Gasset, sino las expuestas a manos llenas por todo el libro para apoyar con su nombre ilustre las trivialidades más inconcusas (cf. pág. 73, juicio de Montaigne sobre Quintiliano; pág. 231, alrededor de Novalis; pág. 395, nota 4, testimonio de Saint-Beuve para convencer al lector de la belleza del «libro inane»; pág. 398, cita de Platón para servir de epílogo al largo panegírico). Goethe y Humboldt son las autoridades favoritas y, a decir verdad, no sé si se hace justicia a un escritor artista tomando al pie de la letra como poesía para la investigación científica, muchas frases, aunque bellas e ingeniosas, aunque su tiempo dichas con tan grave intención. Las observaciones de Goethe sobre el calderonismo de Calderón (pág. 347) reflejan las opiniones corrientes de los críticos románticos, que explicaban por los dichos lo que en la literatura española no era «orígen» «genuino». Dado de que la graciosa observación de Goethe sobre los libros no «leídos» (pág. 393) pueda erigirse en criterio de cultura. La cita de Goethe a todo cuanto sirva por convertirse en un «sin fuerte» el programa que trata Goethe para estudiar las «artificios estilísticamente, dentro de una lengua «primitiva», tiene muy poco que ver con la ciencia de la medieva, histórica y comparativa, que pensaba Curtius (pág. 304 y sig.). En suma: abrumado por la balumba de «autoridades», pienso si el lector extranjero de Curtius no echará de menos la pensa española —la de Cervantes, digo, que se confiaba: «contentándose pobrete y pensando de alabarse buscando autores que digan lo que yo sé sin decir sus nombres».

Hermann und Dorothea». Muy distintos son resultado e intención en los primeros y en los últimos casos, pues si en las versiones medievales la invención de hacer digna de la clerecía la invención vulgar es evidente, no puede decirse lo mismo de las modernas. ¿Cuál pudo ser, a mediados del siglo XVI, la intención del traductor de Manrique (y en 1624 de Gaspar Barth, intérprete de *La Celestina*), cuando las lenguas vulgares ya habían ganado jerarquía literaria y cuando el español gozaba precisamente del máximo de su prestigiosa expansión? Quizá fuese el latinizador de las *Coplas* un rezagado venerador del latín; quizá un pedante estrafalario, como lo fue Gaspar Barth; quizá se gozase en tan sabio donaire como los dómines de Oxford que han vertido al latín los sueños de Shakespeare y al griego Humpty Dumpty y Sherlock Holmes [19]: como quiera que fuese, las *Coplas* y *La Celestina* se leyeron en español y no en latín. En cuanto a la traducción latina de *Hermann und Dorothea*, claro es que no se debió a que se siguiese viendo en el latín la única lengua que pudiese fijar una obra literaria, sino al deseo de ejecutar un juego de ingenio particularmente intencionado, ya que, según observaba el mismo Goethe (*Conversaciones con Eckermann*, 18 de enero de 1825), testimonia el poema «la intención de arte antiguo con que lo había creado».

Pág. 139: Aun en el supuesto caso de que sean tópicas las imágenes basadas en relación personal («la lluvia, hija de las nubes», etc.), no hay tal tópico en las palabras que se atribuyen a Epaminondas: «Dejo dos hijas maravillosas, [las batallas de] Leuctra y Mantinea» [20]. La imagen surge ya en una

19. A la luz del estudio de G. Aristín, «Sobre el moderno latín de las Coplas de Jorge Manrique», *RH*, XIV, 1906, pág. 25 ss. se dilata [illegible] en la más remota. El maestro parco latín sólo en Juan Hurtado de Mendoza, autor del Fresno de Tacote, quien de unas doce poesías castellanas y de varias composiciones latinas. Una de ellas, de sino humorístico («[illegible] quasi [illegible] Tonitrus»), le muestra muy vinculado con el círculo universitario complutense.

20. Así en Valerio Máximo, III, 2, Ext. 3, y en Diodoro, XV, 87, 7, sólo el adjetivo; en Cornelio Nepote, XV, 10: «Como hija dejo la batalla de Leuctra, que no sólo me sobrevivirá sino fortísimamente será tenenda».

serie de contrastes (en Valerio Máximo: «non finis ... vitae meae, sed ... initium ... : nunc enim vester Epaminondas nascitur quia sic moritur ... Orbus quoque, non tamen sine liberis morior quoniam mirificas filias Leuctram et Mantineam relinquo»), ya como respuesta al amigo que lamentaba su falta de hijos (en Diodoro) o su celibato (en Cornelio Nepote), es decir, motivada objetivamente en el contexto.

Pág. 231, nota 1, y pág. 492, nota 1. Tampoco son felices estas precipitadas tentativas de inscribir en series tópicas todo el tratado *De los nombres de Cristo* o una de sus partes. La aplicación a Cristo de varios nombres místicos de la Biblia (que Curtius ejemplifica con San Isidoro, *Etimologías*, VII, 2, y con una carta de Petrarca, *Familiarum rerum*, X, 4, siendo ambos pasajes totalmente heterogéneos) es tan vaga y general entre los autores eclesiásticos que nada agrega al conocimiento de aquella obra de fray Luis. Tanto valdría decir que *La perfecta casada* y *La exposición del libro de Job* se hallan respectivamente en la tradición del libro edificante para mujeres y en la del comentario de las Escrituras. La segunda tentativa enlaza con la etimología medieval, practicada sobre todo como ornamento retórico, el segundo capítulo de *Los nombres de Cristo*, que no sólo discute la etimología, sino toda la teoría del nombre partiendo de la posición platónico-augustiniana e introduciendo muchedumbre de originales atisbos. Contra lo que se propone demostrar Curtius, no podría discurrirse contraste más terminante entre el goce medieval de jugar con el vocablo y la rigurosa y madurez del pensamiento renacentista ante el problema de la lengua.

Pág. 286. Curtius halla idénticos la *Grammaticomastix* de Ausonio y los versos de cabo roto, porque algunas líneas de aquélla acaban en vocablos truncos, por ejemplo, *gan-* en lugar de *gaudium*, *al-* en lugar de *altum*. En verdad, de los 22 versos de la *Grammaticomastix*, todos concluidos en monosílabos, sólo siete terminan en vocablos truncos. De ellos, el primero, sexto y séptimo rematan con expresiones de Ennio, quien no las corrió con intención jocosa sino para imitar (según sus luces) formas

homéricas dobles como δὶς y δίμυ, κρὶ y κριθή. Los otros cuatro vocablos truncos proceden todos de un epigrama bastante oscuro atribuido a Virgilio. Así, pues, para Ausonio el vocablo trunco no es esencial (y, en efecto, tiene otras composiciones cuyos versos acaban en monosílabos, sin truncar palabra). En segundo lugar, Ausonio no trunca ningún vocablo; se limita a incluir los que le ofrecía su erudición literaria: en efecto, los versos restantes contienen puntos más o menos espinosos de explicación literaria o gramatical (de ahí el título de la composición). No hay, por consiguiente, la menor identidad con los versos de cabo roto cuyo inventor, el poeta maleante Alonso Álvarez de Soria (según F. Rodríguez Marín, *El Loayse de «El celoso extremeño»*, Sevilla, 1901, pág. 167), tiene vocablos que ha truncado expresamente para ello, no necesariamente monosílabos, y en los cuales el regocijo y no la erudición es la regla[5].

Págs. 321 y sigs. La creación de la imagen «libro de la naturaleza» responde a dos rasgos muy característicos de la mentalidad medieval: el culto casi místico de la letra escrita junto con la estima de la lectura como la más alta ocupación intelectual (según ha demostrado magistralmente el mismo Curtius), y la tendencia a la alegoría que, avezada a desentrañar en los libros «los arcaígicos sesos prudentes», acaba por no ver en la realidad sino el símbolo de una escondida y más verdadera realidad. Al fin, ambos rasgos coinciden para elevar el mundo físico a la categoría de libro: tal es el sentido, todavía, de la fórmula tantas veces repetida en la *Introducción del símbolo de la fe* de fray Luis de Granada. Muy distinto es ya el clima cuando Raimundo Sabunde, en su *Theologia naturalis* o *Liber creaturarum*, prescinde de la revelación y contrapone como idea central la infalible del «libro de la naturaleza» al yerto con que pueden interpretarse las Escrituras[6]. Tampoco es exposición fiel aseverar (pág. 324): «Los pensadores del Renacimiento adoptaron la metáfora del libro». La verdad es que invirtieron la intención primitiva, subrayando el valor infinitamente superior de la naturaleza sobre todo libro. Así insinúa

Nicolás de Cusa (no bastante atendido por Curtius) y expresan Galileo su revolución en el modo de pensamiento y creación del método experimental; Diderot y Rousseau, su culto de la naturaleza y menosprecio del libro, cuya exagerada estima había sido cabalmente el punto de partida de la imagen. El supuesto tópico «libro de la naturaleza» está pensado a fines del siglo XVIII con valor diametralmente opuesto al que tenía al surgir en el siglo XIV: no puede hablarse, luego, de continuidad de pensamiento sino, a lo sumo, de pervivencia de una fórmula verbal.

Págs. 417 y sigs. Tampoco puede asegurarse continuación deliberada en el uso de las metáforas gramaticales y retóricas, ante todo porque no faltan tales juegos fuera de la tradición occidental, en la literatura árabe, por ejemplo; cf. *El libro de las banderas de los campeones*, ed. E. García Gómez, Madrid, 1942, pág. 286: «Los términos 'señor', 'glorioso', 'bien nacido', 'generoso', son para él [el mecenas], respectivamente, adjetivo, aposición, pleonasmo y sinónimo». En segundo lugar, las muestras de la *Antología griega* son gracias bastante escabrosas destinadas a ridiculizar la desdeñada profesión del gramático con términos familiares a todos por la instrucción elemental. Las metáforas medievales no apuntan al mismo blanco, pues se hallan sobre todo en sátiras contra el clero o contra las costumbres en general y también en la poesía devota, por ejemplo, en el himno de Adán de San Víctor «Verbi vere substantivi» y en el ritmo de Alano de Lila que tiene por estribillo «In hac Verbi copula / stupet omnis regula». Por una parte, el letrado medieval satisface con tales metáforas su deseo de agotar las posibilidades de la palabra, que expresa también mediante otros artificios, como la «declinación» de Sedulio Escoto «Bonus vir est Robertus»; la etimología, que Curtius estudia en el Excurso XIV; el retruécano, no siempre jocoso, como el de Albertino Mussato «quisquis erat vates, vas erat ille dei», pág. 221, el de Dante sobre Ascesi, antigua forma vulgar de Assisi, pág. 492. Por otra parte, este jugar con tecnicismos en los que, a diferencia de lo que pasaba en la Antigüedad,

sólo estaba imbuida la clerecía, obraba como una halagadora contraseña de cultura en la cofradía de los letrados. El uso humorístico de la nomenclatura gramatical en el *Doctrinal du temps présent* de Pierre Michault, en el *rondeau* de Charles d'Orléans «Maistre Estien Le Gout, nominatif...» o en *Las alegres comadres de Windsor*, IV, 1, ya traslucen escasa veneración por el tecnicismo. En el Siglo de Oro español la alusión a la nomenclatura gramatical y retórica es bastante frecuente: recuérdese a Alonso de Ledesma, BAE, XXXV, pág. 73*a*; *Guzmán de Alfarache*, segunda parte, I, 2; Lope, *El rústico del cielo*, BAE, V, pág. 248; *El rey sin reino*, VI, pág. 374; *La Dorotea*, II, 6; Calderón, *La vida es sueño*, III, 8; *Afectos de odio y amor*, I, 15; *El José de las mujeres*, III, 11 [21]. Pienso que el auge de los jesuitas en la educación, con su insistencia en el aprendizaje formal de la lengua, explica la frecuencia de tales tecnicismos en Calderón y en Gracián. A su vez, el culteranismo, ávido de referencias concretas, gusta de emplear diversas jergas técnicas; dos favoritas son la astronomía y la retórica, según demuestra el repetido uso de palabras como *antípoda*, *coluro*, *epiciclo*, y también *cláusula*, *parénteris*, *hipérbole*, *ironía*. Aparte este empleo positivo de los tecnicismos retóricos, hay otro que implica cierto menosprecio por la altisonante nomenclatura, y suele enlazarse precisamente con la censura al culteranismo: así, *La Dorotea*, II, 1. En general, Lope, el poeta que aspira a una elegante naturalidad, emplea humorísticamente estos vocablos. Y con esta prevención del hombre moderno a las normas mecanizadas de la retórica, y con la polémica contra Góngora, en la que no interviene, se asocia, según creo, la broma de Cervantes, que da a su descoxada princesa el nombre de Antinomasia, por ser «músico y peregrino», exactamente como, en la conocida anécdota, Népomucène Lemercier intimidó a una coldoso placera diciéndole: «Tais-toi, vieille catachrèse!» En suma: el empleo figurado de los tecnicismos gramaticales y retóricos es tan

21 Además, Moreto, *El valiente justiciero*, II, 9

diverso en extensión, sentido y ambiente histórico que difícilmente pueden reducirse sus variadas formas a un tópico único formulado en la *Antología griega*.

Pág. 499. El uso de varios números favoritos como principio de composición está abonado por tal copia de ejemplos que no hay por qué tachar como tan discutibles como el del *Laberinto* de Mena, quien no demuestra la menor preocupación numérica por su poema, ni siquiera la predilección bastante común por los números redondos, pues acabó su poema en 297 coplas. Según una tradición recogida por el Brocense, don Juan II había encargado igual número de coplas que días tiene el año. Lo curioso es que esta consejo, que parecería fabricada para justificar alguna continuación que llegase hasta la copla 365, es singularmente ociosa, pues con todos sus agregados el *Laberinto* no llega sino a las 324. Más todavía: de esas 324 coplas, las 24 últimas con seguridad no son de Mena; por lo tanto, difícilmente pueda serlo la tercera copla, que introduce las 24, de modo que el agregado de las dos coplas más semejantes tampoco redondea el número. El que el vulgo llamase *Las trescientas* al poema de 297 o 299 coplas sólo ilustra la natural propensión a los números redondos. También parece forzado el paralelismo entre las nueve tragedias de Racine y las nueve de Séneca (pág. 252, nota 4). Por otra parte, como el paralelo con Séneca no honra a Racine, Curtius, que no pudiera simpatía a la poesía inspirada en la Biblia, propone restar *Esther* y *Athalie*, con lo que se logra el místico número siete que es, por añadidura, el de las tragedias conservadas de Esquilo y de Sófocles. Eurípides, con quien por cierto presenta Racine más afinidad, queda fuera de la discusión, puesto que sus obras conservadas llegan a diecinueve (incluyendo el cómico *Cíclope* y el incierto *Reto*). Otra extensión precipitada de un tópico se halla en la distinción de los nueve guerreros de la fe en el *Paraíso*, XVIII, 37 y sigs. (pág. 375); su disposición, dice Curtius, «se basa en el esquema de los Nueve de la Fama (tres paganos, tres judíos, tres cristianos)». Con los Nueve de la fama la pía hueste de Dante sólo tiene en común el número.

no la disposición, puesto que, en lugar de subdividirse en los tres grupos señalados, comprende dos judíos y siete cristianos.

Si, por una parte, Curtius no se detiene bastante ante la singularidad de los fenómenos literarios y se apresura con exceso a encasillarlos bajo rúbricas generales, por la otra tampoco atiende bastante a lo que, por ser reacción humana espontánea a estímulos semejantes, surge en diversos tiempos y lugares sin necesaria relación genética. Véanse los ejemplos siguientes.

Pág. 88. ¿Hay, de veras, un stójico de la consolación, formado en la Antigüedad y transmitido hasta Malherbe, o es que la naturaleza humana, sabedora de que «aver compagna al mal scema la pena», consuela al afligido con los ejemplos semejantes de que dispone en cada caso? Aquiles se consuela de su muerte inminente pensando que ni Heracles ha escapado a ella (XVIII, 117 y sigs.)[22]. Lucrecio recuerda los reyes, los sabios y los poetas que murieron, para inculcar resignación al lector (III, 1.024 y sigs.). En la *Eneida*, X, 466 y sigs., Júpiter mitiga el dolor de Hércules, impotente para salvar a Palante, con la memoria de todos los héroes muertos en Troya. Los autores cristianos introducen figuras bíblicas, como hacen Venancio Fortunato y las innumerables poesías sobre el tema *Ubi sunt?* Ni qué decir que tal consolación no es privativa de Europa. Mutanabbí (siglo x) aconseja valor contra la muerte: «Somos hijos de los muertos. ¿Por qué, entonces, / rechazamos la copa en que hay que beber? ... / Muere el pastor en su ignorancia / lo mismo que Galeno con su medicina ...» (E. García Gómez, *Cinco poetas musulmanes*, Buenos Aires, 1945, página 28). Y con la hegemonía artística de que goza la Antigüedad grecorromana en la Francia del siglo XVII, nada más natural para Malherbe que recoger sus ejemplos en Horacio y en la *Tebaida*: reminiscencias de lecturas, decoración mitológica en

22: Cf. también el verso XXI, 106, o «de cinco proverbio, según se desprende de Plutarco, *Alexandro*, 54, y Galeno, *Comentarios al libro VI de las «Epidemias» de Hipócrates*, IV, 1).

boga, pero no «tópico de la consolación». Como contraprueba de que el consolar con el ejemplo de otros ilustres afligidos es un estricto tópico, Curtius alega las bellísimas palabras de San Agustín sobre la muerte de su amigo Nebridio (*Confesiones*, IX, 3, 6), no moldeadas dentro del tópico en cuestión. A mi modo de ver, todo lo que demuestra esa contraprueba es que, como era de esperarse, el pensamiento de San Agustín rezuma con una fuerza y originalidad muy por encima del pensamiento corriente.

Pág. 93. Curtius identifica como «tópico del escudo» la declaración: «Traigo algo jamás dicho todavía», que documenta desde Quérilo hasta Milton. Entre dos modas literarias, muy natural es que los campeones de la nueva sientan la necesidad de explicar lo agotado de la precedente y lo original de su reforma: Calímaco no protesta contra el poema cíclico (*Antología griega*, XII, 43) por inútil a Quérilo, sino para proponer su innovación: la epopeya breve, a la vez erudita y costumbrista. Lucrecio funda su aspiración a la gloria en los apartados campos que recorre y en las fuentes que pruebe (I, 926 y siguientes = IV, 1 y sigs.). Virgilio, hastiado de la poesía mitológica, escribe su poema didáctico y anuncia uno histórico (*Geórgicas*, III, 1 y sigs.). Los poetas científicos rechazan lógicamente los temas usuales para destacar la novedad del propio (Manilio, II, 53 y sigs.; III, 1 y sigs.; *Aetna*, 7 y sigs.). Y lo mismo vale para todos los manifiestos literarios. El hecho de que a veces un poeta se haya valido de una feliz expresión de algún manifiesto anterior (Virgilio, *Geórgicas*, II, 175, y Horacio, *Epístolas*, I, 19, vs. 21 y sigs., de Lucrecio, I, 926 y sig.; Milton, *Paraíso perdido*, I, 16, de Ariosto, *Orlando furioso*, I, 2*b*) es secundario, y de ningún modo puede velar la elemental independencia. Cf. la excelente observación del mismo Curtius a propósito de las primeras palabras de la *Vita nova*, página 327 [23].

23. Tampoco es exacto el título de «tópico del escudo». Calímaco expresa en un epigrama su pánico del largo poema homérico; Lucrecio subraya la novedad de su poema al final del libro I. De Horacio da Curtius un ejemplo de la

Pág. 106. No es admisible concebir como tópico literario el contraste conceptual «niño-viejo» en el panegírico, y el contraste intuitivo «vieja-joven» en la visión. En cuanto al primero, es un contraste espontáneo perfectamente usual aún en el habla de nuestros días para alabar a niños juiciosos de corta edad; Curtius mismo lo documenta, ya que, tras afirmar «el *puer senilis* o *puer senex* es, pues, una creación de la vieja Antigüedad pagana», adduce varios ejemplos de la Biblia, uno de las *Leyes de Manu*, el caso de Lao Tse, del santo budista Tsung Kapa, del dios etrusco Tages, del árabe preislámico Chydhyr. Podría haber agregado que el mismo sentido tiene la actuación de Jesús ante los doctores a los doce años, es decir, uno antes de la iniciación ritual judía (cf. la tradición según la cual Salomón comenzó a reinar a esa edad, y Josefo, *Vida*, 9) que subraya el entendimiento del Niño por la madurez de su auditorio. La inversión del motivo, mucho menos frecuente, tampoco es un tópico transmitido por imitación deliberada: tan natural como idealizar al joven atribuyéndole la cordura del viejo es idealizar al viejo atribuyéndole la lozanía del joven y huyendo de la representación, siempre grotesca, de la decrepitud. Así en la *Eneida*, VI, 304, la vejez de Caronte es «dum senior, sed crudo deo viridisque senectus», como la del Moisés, o la del Dios Padre y los profetas de Miguel Ángel. El contraste «vieja-joven» se ofrece particularmente en visiones como la de la Filosofía que cambia de aspecto y estatura en la *Consolación* de Boecio. Curtius cree poder fijar la fecha de nacimiento de este tópico en los primeros siglos del cristianismo, y sólo encuentra en

---

oda I del libro III; pueden más importantes aun la epístola citada, la oda 30 del libro I y la 9 del libro IV. Manilio llevaría su más detallada presencia de mendigo en los libros II y III, Boccaccio en el libro XIII, 30, de la Teseida [illegible] varios poemas el manifiesto está al comienzo de un canto, pero no del canto I (el tercero en las *Geórgicas*, el cuarto en Lucrecio, el segundo y tercero en Manilio, el segundo del *Paraíso*). Por último, el elogio de la pobreza de Lucano en los Silvae de Estacio, II, 7, v. 31, si se halla al principio de la composición, no es comparable con los «manifiestos» anteriores, pues no expresa propósito propio sino forma parte del «encomio general» de Lucano.

paralelo jadeado y parcial en la Discordia de la *Ilíada*, IV, 442 y sig., y en la Fama de la *Eneida*, IV, 177. Pero hay cabales ejemplos anteriores de tal transfiguración: el de Demétier airada que en el *Himno homérico*, 275 y sig., depone su apariencia de vieja nodriza y recobra su verdadera talla y forma, y que en el *Himno* de Calímaco, vs. 57 y sig., deja la figura de su sacerdotisa (sin duda anciana, pues llama «hijo» a su interlocutor): al retomar su aspecto divino, sus plantas tocan el suelo y su cabeza el Olimpo. Iris se introduce entre las matronas troyanas como la anciana Béroe: «comitis longaeva Dorychi» (*Eneida*, V, 620), y se lanza al cielo recuperando su inmensa forma verdadera (vs. 657 y sig.). La furia Alecto, desdeñada por Turno bajo la figura de la vieja sacerdotisa de Juno («sed te victa situ verique effeta senectus»), se yergue enorme («tantaque se facies aperit»), y llena de maligno vigor (*Eneida*, VII, 415 y sigs.). Si a estos ejemplos antiguos se agrega el de Balzac, citado por Curtius [*], y el motivo bastante frecuente en el folklore del hada que, a fin de probar a su enamorado, se hace desposar cuando parece fea y vieja para revelarse en su juvenil belleza la noche de bodas [24], se justifica plenamente la conclusión de Curtius, pág. 113, de que este motivo «arraiga en las capas profundas del alma. Pertenece a las imágenes elementales y arcaicas del subconsciente colectivo». Precisamente por ser universal y eterno no es posible considerarlo como tópico creado en fecha determinada y transmitido por imitación libresca.

Pág. 139. Difícilmente puede hablarse del uso metafórico de nombres de parentesco como de un rasgo típico de la literatura europea, ya que aparece en todas partes y épocas y mucho más en Oriente que en Occidente. El incremento en ese uso metafórico, dentro de la tradición europea, que Curtius señala

24. Cf. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, Bloomington, 1932: «Disenchantment by admiration. Loathly lady. D 732». Es el tema del cuento de la «novia de Roth» y muchos otros relatos populares. En la literatura moderna, cf. Ch. Nodier, *La fée aux miettes*. Véase P. Toldo, «La leggenda del nuovo che trasformato», *PRPh*, XXVII, 1903, págs. 278-297, y J. Vodoz, «*La fée aux miettes*, étude sur le rôle du subconscient dans l'œuvre de Ch. Nodier», Paris, 1925.

al final de la Antigüedad, coincide con el de la alegoría (con la que se presenta estrechamente vinculado)[25], con el del interés por el libro: en suma, con el general incremento de lo oriental.

Pág. 166. Parece excesivo explicar la abundancia de poesías medievales sobre el ruiseñor porque las retóricas lo recomiendan como tema. De las dos que alega Curtius, la de Demetrio fue muy poco conocida en la Edad Media[26] y los *Praeexercitamina* de Hermógenes traducidos por Prisciano (lo mismo que todos los tratados retóricos medievales que les acompañan en la edición de C. Halm, *Rhetores latini minores*, Leipzig, 1863) no presentan rastro de tal recomendación. Pero aun cuando de veras lo aconsejasen, no es sensato ver en su precepto la causa única, con exclusión del sentimiento de la naturaleza, de aquellas composiciones. Al fin, numerosas muestras de versos sobre ruiseñores son anteriores y posteriores al avasallamiento de la poesía por la retórica. Recuérdese en la Antigüedad, la *Odisea*, XIX, 518 y sigs.; Safo, ed. J. M. Edmonds, *Lyra Graeca*, núm. 138; Esquilo, *Agamenón*, 1.142 y sigs.; Sófocles, *Edipo en Colono*, 671 y sigs.; Eurípides, *Helena*, 1.107 y sigs.; *Reso*, 326 y sigs.; Aristófanes, *Las aves*, 209 y sigs.; Virgilio, *Geórgicas*, IV, 511 y sigs.; y en los tiempos modernos, William Cowper, Blake, Wordsworth, Coleridge, Keats, Leopardi, Shiller, Heine, Espronceda, Lamartine, Matthew Arnold, Swinburne, Bridges, Monro, Francisco Luis Bernárdez[27]. Además, la

25. El Siglo de Oro español se complace en el juego alegórico-gnomológico de inversión métrica. Basta recordar el capítulo «De la desconfianza de las mudanzas» en la *Filosofía antigua* de Juan Pérez de Moya (Clásicos castellanos, I, Madrid, 1928, vol. XLII, págs. 306 y sigs., que no es sino una antología metrificada al modo medieval), la glosa joyeuse de Quevedo a esta misma fórmula y sus antecedentes. *Desfiguración entre el amor y la amistad, Ocupaciones y desocupaciones de la amistad.*

26. Véase la tesis de Dorothy Virginia Wall, *A Medieval Latin Version of Demetrius* «De Elocutione», The Catholic University of America Press, Washington, 1937. El fragmento citado, según los mss. del siglo XIV, es la fuente verdadera medieval atribuida a Demetrio.

27. Cf. A. R. Chandler, *Larks, Nightingales, and Poets*, Ohio State University Press, 1937. En cambio, el motivo del canto del ruiseñor, desprovisto de

poesía de pájaros y jardines es todavía más importante en Oriente que en Occidente: el ruiseñor (y sus amores con la rosa) constituyen un motivo favorito de la poesía persa; cf. Chandler, *op. cit.*, pág. 186. Es elocuente, por lo demás, que los poetas medievales en lengua vulgar, los provenzales, por ejemplo, no lo celebren menos que los latinos, a quienes es lógico suponer mucho más dóciles a la retórica.

Pág. 183. Tampoco parece convincente concebir el elogio del príncipe, sobresaliente en armas y letras, como un tópico formado en la época imperial e imitado por los bárbaros. La unión de dones físicos y espirituales es un ideal humano eterno; Peleo aspira a que su hijo sea «pronunciador de palabras y hacedor de hechos» (*Ilíada*, IX, 443), pero Homero demuestra que Aquiles realiza solamente la segunda parte del ideal (cf. también *Odisea*, VIII, 167 y sigs.), así como el poeta de la *Chanson de Roland* divide entre éste y Oliveros proeza y sabiduría. Por añadidura, Curtius mismo sugiere paralelos del presunto tópico en la literatura árabe: como que se trata, en efecto, de una eterna y universal aspiración humana que, muy naturalmente, se presenta lograda (conforme a las exigencias de cultura de cada edad) en el príncipe a quien se alaba.

Pág. 186. Curtius encabeza su estudio del tema «Nobleza del alma» citando unas líneas del historiador de la literatura griega W. Schmid, según las cuales toda época «ilustrada» insiste en el concepto de que «en sí el abolengo noble no es garantía de noble carácter; que la nobleza depende en esencia de la riqueza; pero que existe una nobleza de espíritu del hombre de bien, independiente del nacimiento». Curtius abona esta observación con ejemplos pertenecientes a distintas épocas de la Antigüedad y de la Edad Media y, comentando el ejemplo de Dante, observa que para él el problema era vital, pues en la

---

que «tío», citado por Virgilio en las *Geórgicas*, se convierte en tópico de la literatura occidental: *VKR*, XI, 1935, págs. 200 y sigs. [véase *supra*, págs. 110-117]; *RFH*, I, 1939, págs. 51-53 [véase *supra*, págs. 39-52].

Florencia de sus tiempos el ideal burgués comenzaba a reemplazar al caballeresco. ¿Cómo puede conciliarse con estas dos afirmaciones la concepción de la verdadera nobleza como tópico literario? Los ejemplos enumerados, el de Dante en particular y muchos otros (cf. *Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, pág. 119), apuntan a la misma conclusión inequívoca que se desprende de las palabras de W. Schmid: estamos ante un problema que se plantea a cada cambio social y que las circunstancias de cada cambio actualizan y colorean, y de ningún modo ante un lugar común retórico que se transmite por vía libresca desde la época de los sofistas.

Págs. 275 y sigs., 297 y sigs. Curtius concibe el culteranismo y conceptismo como un caso del amaneramiento que estudia en general, y en el que ve la tendencia literaria opuesta al clasicismo, y su inevitable complemento (cf. pág. 74). Con todo, el culteranismo y conceptismo españoles no surgen, según Curtius, como complemento del clasicismo de Garcilaso y de fray Luis, sino como brote retardado del amaneramiento medieval, que pasó a las lenguas vulgares y permaneció en ellas sin que le afectasen Renacimiento y clasicismo (pág. 293): el barroco español deriva de la teoría y práctica de la poesía latina medieval entre 1100 y 1230 (pág. 283). Por muchos que sean los motivos del barroco español a los que se les pueda hallar filiación latina medieval, esta interpretación sigue levantando muy graves reparos pues, ante todo, las *Soledades* no pueden reducirse a la suma de estos motivos; las *Soledades* son un todo poético que, como tal, no tiene paralelo alguno en la poesía del siglo XII. En segundo término, siempre queda por explicar por qué el amaneramiento medieval no se mostró en las obras en lengua vulgar de los siglos XII, XIII y XIV, por qué en parte de la poesía cortesana del siglo XV pero no en el romancero romanceto, y por qué se asienta con avasalladora pujanza en el siglo XVII. Parecería que también aquí topamos con la trunca perspectiva hegeliana señalada al principio: clasicismo y amaneramiento se suceden regularmente desde el siglo VI antes de Cristo hasta la Edad Media latina, la cual cierra el

proceso y transmite en bloque su amaneramiento a los siglos futuros. No se ve por qué ha de detenerse precisamente en el siglo XII ese modo de creación, hasta entonces espontáneo, ni tampoco por qué la poesía latina medieval ha de pasar a ser clave exclusiva del culteranismo y conceptismo. Lo esencial es que las generaciones literarias del siglo XVII hayan tenido tan vivo interés por lo ingenioso y brillante, y se hayan afanado por recogerlo dondequiera lo hallaran —en Ausonio, en Paulo Diácono, en Mateo de Vendôme, en el recuerdo de los poetas hispanoárabes de Andalucía (como señala el mismo Curtius, pág. 345) y sin duda también en las sutilezas de la poesía italiana del Quinientos. Es más verosímil concebir también el culteranismo y conceptismo como un momento espontáneo y creador, a semejanza de la recurrente alternancia de clasicismo y amaneramiento, condicionado por circunstancias históricas particulares, y no como un mero recoger la moda literaria del siglo XII.

Otro tanto puede decirse de varios puntos que, por su naturaleza, no pueden considerarse lugares comunes retóricos, pero cuya presencia en distintas épocas se debe, según Curtius, a influjo sostenido de situaciones de la Antigüedad grecorromana:

Pág. 44. El capítulo 3 comienza con estas palabras: «La literatura pertenece a la educación. ¿Por qué y desde cuándo? Porque los griegos hallaron en un poeta el reflejo ideal de su prehistoria, de su ser, de su mundo divino. Los griegos no tenían ni libro ni casta sacerdotal. Homero era para ellos la "tradición". Desde el siglo VI era libro de texto. Desde entonces, la literatura es disciplina escolar ... La dignidad, autonomía y función educativa de la poesía se constituyen merced a Homero y a su influjo ... Entre los judíos el escolar aprende la "ley", y los libros de Moisés no son poesía. Pero lo que los griegos hicieron primero, los romanos lo imitaron», etc. Muy cuestionables parecen semejantes afirmaciones. Nadie puede poner en duda el valor literario de la mayor parte del *Pentateuco*,

el cual, por lo demás, contiene poesía como el himno del Mar Rojo, inspirado por el divino Herrera, como las parábolas de Balaam, como el cántico de Moisés y sus bendiciones. El escolar judío estudia, además, los *Profetas*, los *Salmos*, los *Proverbios* y el *Cantar de los cantares*, sobre cuya poesía no puede haber dos opiniones. Pero el caso de los judíos está muy lejos de ser excepcional. Los romanos, bajo el influjo de Grecia, ensancharon el papel de la literatura, pero no tuvieron que aguardar a ese estímulo para incluirla: desde la más remota Antigüedad los niños de Roma aprendían himnos como el *Carmen Arvale* y «carmina antiqua in quibus laudes erant maiorum», para repetir las palabras de Varrón. Nada más común que el que las tradiciones se transmitan en verso y constituyan el núcleo de la educación, tanto entre los brahmanes como entre los quechuas y aztecas. Es ésta una situación muy frecuente; el privilegiado papel de la literatura en la educación no se debe, pues, ni directa ni exclusivamente al ejemplo griego.

Págs. 144 y sigs. Tampoco puede reducirse la meditación sobre la naturaleza a un tópico creado en fecha determinada y acogido luego más o menos pasivamente. Esa meditación es tan antigua y extendida como el pensamiento filosófico. Pero si se restringe lo tópico a la expresión alegórica (diosa Natura) o a la metafórica (libro de la Naturaleza) de esa meditación, el presunto tópico se convierte en un nombre sólo útil para abarcar fenómenos distintos por esencia. Pues la personificación de la naturaleza en Claudiano, con su decorativa devoción, muy poco tiene que ver con la vigorosa y original creación, ni religiosa ni estética, de Bernardo Silvestre, suma de pensamiento actual y, por eso, tan fecunda para Alano de Lila y Jean de Meun. Lo mismo, ya se ha visto, cabe decir de la historia de «el libro de la Naturaleza».

A decir verdad, las dos discutibles series de tópicos analizados (la que subraya la continuidad accesoria y no lo individual esencial, y la que da como tópico la creación espontánea) emanan de que el concepto de tópico, crucial para el

libro, no ha sido pensado con la necesaria precisión: la explicación histórica del nombre de la nueva «tópica» en la página 77 es insuficiente para dar cuenta de su alcance, de su relación con la estética y con la historia. Por otra parte, observaciones aisladas parecerían contradecir la concepción que prevalece en el resto del libro; leemos a propósito del uso traslaticio del libro y la escritura (pág. 305): «Se halla en todas las épocas de la literatura universal, pero con diferencias características, condicionadas por el curso de la cultura general». Tan prudente restricción reduce no poco el valor de la nueva «tópica», pues si los temas se hallan *semper et ubique*, ¿cómo es posible concatenarlos históricamente dentro de la tradición literaria de la Europa occidental? En segundo lugar, la diferenciación determinada por el curso de la historia supone (acertadamente, a mi entender) una libertad de reelaboración que Curtius no tiene presente al trazar en detalle la mayor parte de su tópica histórica (cf. también págs. 172, 183, 187, en que el autor señala la circunstancia histórica que hace revivir un antiguo motivo literario).

Sorprende la forma pasiva y mecánica en que un crítico tan refinado como Curtius concibe aquí la originalidad del gran poeta en la reelaboración del tópico. La pág. 90 reza: «En todos los tópicos poéticos está condicionado históricamente el estilo de la expresión». Pues ¿no es «el estilo de la expresión» la forma literaria misma, inherente a su significación? ¿O la hemos de concebir como la «fermosa cobertura» separable, por inesencial, de su meollo conceptual, y que cambia de aspecto conforme a los figurines literarios del día?

En varios casos importantes, Curtius muestra una concepción singularmente estrecha de la creación poética, ya que considera incomparables la verdad objetiva y la tradición literaria. Beatriz, guía sobrehumana en la *Divina comedia*, pertenece, es claro, a una tradición literaria (pág. 376), y por cierto más oriental que occidental. De ese hecho indudable no se infiere, con todo, que Dante no se haya enamorado de una mujer de carne y hueso llamada Beatriz (sea cual fuere su idea-

tificación), cuya memoria sublimó en su poema. Es inadmisible el sofisma: «Tradición literaria: *ergo*, no hay verdad histórica. Verdad histórica: *ergo*, no hay tradición literaria». Lo más corriente y lo más fecundo es la acomodación espontánea de la realidad a la convención artística vigente. Garcilaso expresó en las Églogas I y III su amor a doña Isabel Freire: tan absurdo sería negar la realidad de esa situación humana porque el poeta decidió reflejarla dentro del módulo convencional de la égloga antigua y renacentista, como negar la influencia de Virgilio y Sannazaro porque los amores celebrados fueron reales [28].

Quizá tan estrecha concepción de la poesía derive de una exagerada estima de la historia o, mejor dicho, del pasado, que acaba por no ver en el presente nada que no sea destello pretérito. Por eso, apenas si se aclara un hecho literario por una circunstancia histórica coetánea: la norma es retrotraerlo a un hecho análogo anterior —constituyendo, al parecer, la anterioridad la explicación suficiente. Se ridiculiza como absurdo, por ejemplo, explicar el barroco español por la psicología de España en el siglo XVII, pues ésta se infiere principalmente de esa misma literatura: lo que se brinda como correcto es explicarlo por la imitación de la literatura latina del siglo XII, cuyas ideas y caracteres tampoco se infieren, principalmente, de otro material que la literatura misma. A decir verdad, Curtius parece tener más aversión a la psicología social simultánea que a la sucesiva, pues, amiúde condena el recurrir a una caracterología nacional para explicar tal etapa literaria, de hecho la postula a lo largo de muchos siglos al hablar de la tradición «española» de Marcial a Góngora (pág. 303) y, como ya se ha indicado, del gusto de la raza céltica por el estilo florido [29].

28. Ver *RFH*, I, 1939, págs. 283-285. En vez de describir el escenario en que actúan unos personajes históricos, el novelista de nuestros días acude a la historia y a la geografía. El poeta del siglo XII, para describir el gabinete de Cupido, se acoge a sus conocimientos teóricos que le señalaban el primer escenario de bosque y vergel, tan bien captado por Curtius. Claro es que ese imaginario telón de fondo no merma la historicidad de los personajes al asociarlos por el solo a dar por imaginario el lance.

29. Por otra parte, la simultánea y la sucesiva no están siempre bien dis-

Sucede también que lo precario de nuestro mapa de la literatura antigua y medieval, siempre sujeto al azar de lo ignorado y lo perdido, hace muy difícil determinar con seguridad la historia de un tópico. Con mucha razón destaca Curtius (pág. 314) la importancia de Prudencio para la difusión de las imágenes del libro y de la escritura en la literatura cristiana, enumerando entre otros ejemplos el de Santa Eulalia de Mérida, quien comenta así las crueles heridas que le infligen sus verdugos (*Peristephanon*, III, 130 y sigs.): «Scriberis rece mihi, Domine. / Quam iniust hos apices legere / qui tua, Christe, tropaea notant! / Noenes et ipsa sacrum loquitur / purpura sanguinis elicit!». El mártir San Román, entre un verdadero cúmulo de imágenes de este género, es «inscripta Christo pagina immortalis» (*ibid.*, X, 119; cf. 557). Confrontado con la literatura clásica grecorromana en que nada semejante se halla, Prudencio parece el creador del tópico medieval, pero idéntica imagen se encuentra en el libro XV, 7, 5 de su contemporáneo, el antioqueno Amiano Marcelino, quien cuenta: «Le escribieron los costados [*exaratis lateribus*] al más violento agitador del populacho como si estuviese dentro de la cámara de tortura del juzgado»; y un siglo antes, en la novela de Aquiles Tacio, probablemente alejandrino de fines del siglo III (V, 17, 6): «"Ves cómo me ha desgarrado a azotes". Y a la vez, abrió la túnica y mostró la espalda, todavía más lamentablemente escrita (o rayada: ἐγεγραμμένη) »[30]. ¿Cómo saber

---

[illegible]. Parece cosa averiguada que la historia de «teología» y «poesía» se remonta a la Grecia pagana y a sus poetas cosmogónicos. Pero tal «teología» poco o nada tiene que ver con el «teólogo» que dan a Dante Giovanni del Virgilio, pág. 219 (y Francisco Imperial), o tiene que ver tanto como la «filosofía» y la «teología» de nuestro Siglo con la [illegible] y la [illegible] de Atenas. Dante es teólogo porque trató en verso los misterios de la religión cristiana «de modo nunca [illegible] Aristóteles ni alcanzó Cicerón». Y tan aventurado es inferir de ese «modo» que para el hombre medieval teología y poesía eran una misma cosa, como inferir la «identidad» de [illegible] y poesía porque Imperial escribe en su «Decir al nacimiento» (*Cancionero de Baena*, núm. 226, c. 25): «El poeta, profeta, teólogo, Dante».

30. Otra muestra de humor parecido es la imagen de Plauto, *Mostellaria*, 2, 1, 38 y sig.: «En me ut totam faciam literatam/loratam».

cuánto tiempo corrió la imagen como tópico del lenguaje trivial hasta hallar circunstancias propicias a su acogida en la alta literatura, esto es, hasta hallar un gran poeta como Prudencio, imbuido en la veneración judaica a la escritura [31]?

Si se tiene en cuenta, pues, la imprecisión y necesidad de aclaración previa de muchos tópicos y el carácter secundario, frente a la creación original, y fragmentario, frente al total de la literatura, de todos, podrá dudarse de que el tópico sea el instrumento preciso y eficaz para reconstituir la tradición literaria europea que cree Curtius. Pues si la Historia de la literatura inspira desconfianza por ser puro catálogo de obras (pág. 23), no es más tranquilizadora la tópica histórica que, al fin de cuentas, no es sino un catálogo de átomos de aquellas obras, hostil a lo nuevo y más atento a la persistencia que a la renovación de lo viejo.

No es desconocer la originalidad, amplitud y riqueza del libro de Curtius hacerle algunos reparos formales (que no ha de ser absurdo pedir a los grandes libros lo que se exige de los modestos), máxime tratándose de una obra que exalta la unidad formal de la cultura europea en el pasado y la recomienda como ideal para el futuro. En realidad, si se piensa en un libro verdadero —cual libro de ciencia tiene que ser de

11. El punto es interesante en conexión con el «españolismo» de Prudencio. Don Ramón Menéndez Pidal ve en este «humanismo» arcaico, ya no original, ya adoptado, una «característica lingüística muy peculiar», en tanto que para Curtius es un tópico de la lingüística cristiana primitiva (pág. 428), la cual es, con cierta, oriental, originaria de Egipto y del Asia Menor, concretamente como Aquiles Tacio y Arciano Marcellino. Por otra parte, se ha en los versos del «elogio» erpatín Aivi Talaq de Elvira, del siglo IX (E. García Gómez, op. cit., pág. 197): «La espalda del reo es la vitela y el cálamo el asno: ¡Terrible sentencia de su contrato inflexible!» Pienso si no nos hallamos ante un caso más de un problema (dando por el humano principio, valor y función del arte gremiomismo, o, en otros términos, la literatura gremiomanía (no en sentido de adhesión), con sus formas constitutivas, no representa la excepción que hace con estilos, más bien que la regla. Se comprende entonces cómo el antiguo-cristiano gremiomanía rechaza la imagen en cuestión lo mismo que, en general, todo «humanismo» arcaico, toda mescolanza de géneros, que se encuentra donde sus normas no rigen o cuando se ha debilitado su fuerza.

ciencia, pero también tiene que ser un libro», reza el aforismo de Ortega y Gasset citado en la pág. 8—, esto es, un todo orgánico, cuyas partes proporcionadas guardan necesaria relación entre sí, articulado conforme a las divisiones naturales del asunto, con desarrollo sistemático y capítulos comparables en extensión y materia, las seiscientas páginas de la *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* no constituyen un libro, pues se resienten claramente de su origen, la serie de brillantes monografías que Curtius publicó en varias revistas entre 1932 y 1944 (ver pág. 568). El autor ha tratado de darles cohesión agregando dos capítulos introductorios y uno de epílogo, y enlazándolas con párrafos de transición, por lo general curiosamente externos y arbitrarios[32]. Las monografías que se suceden desde el capítulo tercero hasta el penúltimo muestran la primitiva diferencia de visión, difícil de empatejar. El diámetro de la lente (si se perdona la metáfora) varía mucho al dedicar un denso capítulo, el decimosexto, al uso figurado del libro y tres páginas al de la nave (136-138); un párrafo a la alegoría medieval en conjunto (pág. 210) y un capítulo entero, el sexto, a una figura alegórica; un capítulo, el décimo, al paisaje ideal, y dos páginas escasas al retrato de belleza humana (187 y sig.); un capítulo, el decimotercero, al tema mitológico de las musas, y media página (277) a la expresión mitológica de hora y fecha.

32. Así, el numerosísimo epígrafe «vida-muerte», subdivisión del cap. 5, «Tópicos», se enlaza artificialmente con el estudio de la concepción de la Naturaleza en el siglo XII, tema casi exclusivo del cap. 8, porque se señala que ambos aparecen en la concepción primitiva. Varios tópicos del panegírico están tratados en las últimas páginas del cap. 8: el capítulo siguiente, sobre «El héroe y el príncipe», aparece «unido con dos por ser héroes y príncipes tema principal del estilo panegírico». El estudio de Alfonso Mucato, intercalado para explicar la supuesta identificación de poeta y teólogo en los versos de Guillaume de Virgilio, se justifica porque el padre de este último fue pedagogo y «estilo del primer libro llamado espejo pedagogo en el que describía Mucato (pág. 203). La siguiente monografía sobre las musas (cap. 13) se inicia a la última palabra de una «cita de metodológica (pág. 322) y el capítulo siguiente sobre «historia» también aparece «unido por una «ficticia frase de relleno (pág. 351). El lector más benévolo no puede menos de notar que tales transiciones informan más bien que disimulan la básica incoherencia de los capítulos.

Tampoco hay coordinación en cuanto al carácter de los temas. Al comienzo del cap. 13, pág. 233, Curtius se detiene a justificar su método como una marcha de los conceptos más generales a los particulares. Con todo resulta difícil ver cómo pueda cumplirse tal marcha de lo general a lo particular cuando los capítulos 5 y 7 estudian varios tópicos literarios concretos, mientras los caps. 8, 11 y 12 se ocupan en temas más abstractos, como la relación entre poesía, retórica, filosofía y teología. A éstos sigue un capítulo sobre un motivo mitológico particular, las musas; a éste, nuevamente, dos capítulos de tema evidentemente más general (clasicismo y amaneramiento) para continuar a su vez con otras dos concretas monografías, los capítulos sobre el libro como imagen y sobre Dante. La investigación de la tópica, tema central del libro, procede en las formas más imprevisibles: unas veces por motivos no clasificados formalmente (caps. 5, 13 y 16), luego clasificándolos ya por figuras retóricas y especializándose en algunas (caps. 7 y 15), ya por su origen prosaico o poético (parte del cap. 8 y caps. 9 y 10). Con esto alterna la historia de las ideas (caps. 6, 11 y 12) y el análisis somero de un autor, Dante, de quien se ilustran algunos aspectos esenciales en un capítulo aparte (17), mientras otros han sido señalados antes y otros quedan forzosamente sin señalar.

Asimismo, puesto que dichas monografías fueron concebidas como ilustraciones independientes de la continuidad europea, claro es que su número no tiene nada de obligatorio: algunos párrafos hubieran podido muy bien convertirse en capítulos y, lógicamente, el cap. 16 debiera ser un párrafo del cap. 7. Lo mismo dígase de los excursos: no es fácil ver por qué no ha merecido categoría de capítulo el admirable Excurso IV o el conjunto XX a XXIII, ni por qué está relegado a los excursos el estudio de las metáforas gramaticales y retóricas y el del mono, cuyo lugar es evidentemente el cap. 7. Es lástima que los Excursos V y VI no se hayan refundido con el cap. 4, que en parte repiten y en parte complementan. Se habría evi-

tado así mucha dispersión [33], y los capítulos no quedarían más afrontados sino más compactos, sobre todo si se relegase a los apéndices las numerosas (e interesantísimas) digresiones que serpean por todas partes, hasta en el Epílogo [34]. Por añadidura, los excursos son muy desiguales. Unos (IV, V, VI, XXII, XXIII, XXV) están perfectamente desarrollados, otros son apresuradas notas que requieren coordinación y elaboración (I, VII, VIII, IX, X, XI, XII); unos son independientes (IV, XIII, XIV), otros están o debieran estar agrupados (V y VI; VII a XII y XXI; XV y XVI; XX a XXIII; XXIV y XXV); unos dan más cabida a la polémica que a la información (II, XVII, XVIII); otros repiten, sistematizando mejor lo ya dicho varias veces en el texto (V y VI); otros tienen muy laxa cone-

33. La política de San Jerónimo está explicada en las págs. 47 y sig., 54, 70-81, 815 y sig. La de Catulino en págs. 48 y sig., 54 y sig., 82 y sig., 301, 346-348. La de Alfieno en págs. 53 y sig., 241 y 831. Precisamente por ser Curtius quien con tanta precisión ha aclarado las ideas políticas de estos autores, es lástima no haya concentrado en un lugar la suma de sus investigaciones. Lo mismo se aplica a otros casos.

34. Por ejemplo: págs. 80 y sig. sobre el conocimiento de San Jerónimo en los párrafos que investigan su papel en la transmisión de la antigua retórica; pág. 112 sobre la autenticidad de un fragmento atribuido a Goethe al hablar de la concepción de la Naturaleza al fin del panteísmo; págs. 129-132 sobre otras reacciones ante el amor al estudiar la idea de Naturaleza en el siglo XII; págs. 150-152 sobre el teatro medieval y calderoniano y el teatro moderno al estudiar la metáfora «el gran teatro del mundo»; pág. 216 sobre la relación biográfica de las obras de Virgilio en el capítulo que estudia las musas; págs. 256-258 (cf. 105 y sig.) sobre antiguos y modernos en el centro del canon de autores de cada época; pág. 262 sobre las andanas del abate Migne al estudiar el canon de los Padres de la Iglesia; pág. 392; nota, sobre un párrafo suficiente que escribió Herr Carl Erdmann a su señora hermana al estudiar la importancia de la reforma educativa carolingia; págs. 402-404 sobre el *Tratado de la nobleza*, que no muestra rastro de la concepción de Goethe del artista como fuerza creadora comparable a la naturaleza, al estudiar dicha concepción; pág. 525 sobre Silberio como intérprete de Horacio en el Excurso XIX, «El mono como metáfora», que omite los tres casos más antiguos (Cicerón, *Ad familiares*, VII, 2, 3; Séneca, *Controversias*, IX, 3, 26, y, precisamente, Horacio, *Sátiras*, I, 10, v. 16). Interpretaciones y muy amenas son las otras páginas (344-345) dedicadas a Shakespeare en el capítulo «El libro como símbolo», pero, a propósito de *La tempestad*, pág. 344, el autor confiesa: «Ariel —y sólo ariel dentro de la obra de Shakespeare— el libro se ha hecho símbolo poético». En cálculo generoso «el libro como símbolo» corresponde solamente a trece de las cuarenta y siete páginas del capítulo que lleva su nombre.

xión con el libro. El anuncio de que varios son fragmentos, o mejor, apuntes para futuros libros, por una parte mueve al lector a desear muy vivamente que tales libros vean la luz y, por la otra, a lamentar que Curtius haya comprometido la forma del presente libro embutiendo apuntes de los que tiene en preparación, y restado valor a sus propias conclusiones al presentarlas insuficientemente elaboradas.

El intento de sistematizar las monografías previas no ha tenido feliz cumplimiento; el propio Curtius parece percibirlo, pues las consideraciones sobre su método expositivo menudean sobre todo donde la incongruencia metódica es más saliente: al comienzo del análisis detallado de tópicos concretos (págs. 233 y 304) que sigue a capítulos de campo más extenso y abstracto, relacionados con la historia de las ideas más que con la de motivos literarios; al comienzo del epílogo (páginas 384 y sigs.) para justificar con ejemplos bastante especiosos la andadura zigzagueante del libro («marcha gradual y ascenso en espiral»... «no disposición lógica sino estructura rítmica»), y, sobre todo, el original principio de que la repetición y entrado de la exposición se proponen reflejar la complejidad de la historia y en las líneas finales (pág. 405), que juzgan el método y la forma del libro en términos que no todos los lectores pueden compartir. Quizá la incongruencia primera resida en la iniciativa no bien madurada de acomodar las eruditas investigaciones anteriores a un «lector medio», criatura imaginaria que responde a la noble devoción de Curtius a la cultura humanística más bien que a su percepción neta de la realidad [39].

39. ¿Dónde estará, en nuestros días, el lector general aun quien el propio Schrader (en «Grimm y Sinclair», pero cuál de interesante en el pensamiento alemán de Benedetto Croce y en las novelas literarias italianas del siglo XIX? En un libro dedicado al lector general es peligroso aventurar opiniones personales como el Tomás Aquino Individualista (pág. 210), Gide calificado de sublime, 313, Hermenegildo de Antioquía, p. 315, alabanza de Boileau de Beaupuil, 390, fecha del *Mío Cid* y afirmaciones muy discutibles sobre la literatura española medieval: el final de la rima 150; y peligroso, asimismo, no guardar proporción en los ejemplos. Tiemo es que la ejemplificación sea típica

No son las señaladas meras fallas de elegancia formal externa. La organización inadecuada no es sino un aspecto, el más palpable, de un desaliño de pensamiento que menoscaba la raíz misma del libro. Muchos complejos conceptos básicos carecen de una definición que permita seguir sin equívoco el pensamiento del autor.

Después de la sagaz observación de Curtius sobre la unicidad del Renacimiento como fenómeno de la historia cultural italiana, y su interpretación de los otros «Renacimientos» como otros tantos reflejos del italiano (pág. 42, nota 2), sorprende que adopte (págs. 65, 79) y justifique (págs. 61, 121, 258 y sig.)

---

y no exhaustiva: pero *cómo averiguará* el lector no especializado que se «encuentra en español llamar al Libro espejo del entendimiento» (pág. 141), o hallando ejemplos españoles en otros temas no los halla en *ésta*? Lo mismo digase de las imágenes de mariales, pág. 143; de la lista mitológica, pág. 237 (cf. *RFH*, VIII, 1946, págs. 77-110 [«Saúl, tuerto, pág. 119-164]); *de los versos sinónimos y rimportant*, pág. 293 (cf. D. Alonso, *Versos plurisonoros y poesía circulatoria*, Madrid, 1944); el *¿cómo* ha de salvarse que los estudios del Bosco (Epifanio, Mauro Aurelio) constituyen «un importante estudio en la definición de la imagen «el gran teatro del mundo» (págs. 146 y 363)? «O que entre los precedentes del gesto al «sonido de la sonata en las cortesías de los títulos» (pág. 340) no hace al caso la *Cidipa* de Calímaco y sí lo hacen las Institutiones Virgilio, Eclaga X, 53, y Ovidio, *Heroidas*, V, 20: «tuciis servans a te mea nomina fagis». Mal ejemplo para el lector general son las vagas fórmulas pobrísimas de contenido, como las de pág. 136 («Los conceptos gramaticales de la retórica son las llamadas categorías históricas» = «clásicos tópicos son elementos escalonados en realidad»); pág. 259 (el Renacimiento del siglo XII —es una período de especie ideal, acompañada de una «idea» del tópico); pág. 383 (la Divina comedia es «el acuerdo perfecto y la compenetración orgánica de la lírica dantesca con la épica cósmica»), etc. Por lo demás, a lo largo de su obra Curtius intimó poco olvidarse de su lector «medio» y dirigirse a un «medio» ilustrado lector habitual, para quien, por ejemplo, pueden ser innecesarias las muchas páginas de polémica (119, 20, 27, 166, 189, 201, 206, 259, 331 y sigs., 458 nota 1, 459 nota 3, 503 y sigs., 386 y sigs., y muchas más). También aporta al Primer escalón de la literatura al señalar algún capítulo nuevo «modelo» para la ulterior investigación (pág. 251), el dar «recetas de manual» (Hildebrand) para la tópica histórica (pág. 386), el indicar, no sin contradicción, los «requisitos del investigador» (págs. 20 y 309).

[Importantísimo en la transmisión de la imagen «el gran teatro del mundo» (pág. 146) ha sido el largo párrafo tercero de la Homilía II, sobre Lucas, de San Juan Crisóstomo. Para el uso medieval de *comedia y tragedia*, cf. W. Clemen, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. I. *Komödie und Tragödie im Mittelalter*, Halle, 1890, págs. 139 y sigs.]

la designación de Haskins «Renacimiento del siglo XII». Sin rebajar en nada la pujanza y lozanía de esta época, pienso que razón le asistió a Pacione para criticar esa designación: extender a otros períodos el nombre decididamente asociado con uno, es desvirtuar la individualidad de éste sin contribuir a fijar la de sus nuevas aplicaciones (cf. pág. 258, nota 2).

El concepto de retórica, fundamental para el libro, no está una sola vez inequívoco y suficientemente definido: en la pág. 69 parece entenderse como preceptiva literaria; en la 70, conforme a su étimon y más estricto sentido dentro de la Antigüedad, como arte de la oratoria; en la 90 se opone a la poesía, pero ¿en qué sentido? La retórica, en tanto que preceptiva y catálogo de formas, incluye desde Aristóteles ejemplos tomados de la poesía; en segundo lugar, bien pueden oponerse cantidades homogéneas como la preceptiva del verso a la de la prosa, pero no el catálogo o manual de preceptiva al material que registra. Probablemente piense aquí Curtius en una nueva acepción de retórica, también implícita en la pág. 276: «En la retórica misma está oculto el germen del amaneramiento» (cf. pág. 334); todos estos pasajes oponen retórica a poesía en cuanto ésta es creación, expresión rica de contenido y aquélla repetición mecanizada, adorno inorgánico: contraste en verdad esencial, pues todos los tópicos comenzaron por ser creación original —poesía—, pero su existencia como tópicos estriba en repetirse sin originalidad que los renueve —retórica—.

Tampoco ofrece Curtius un deslinde inequívoco de las acepciones de lo clásico, aunque el estudio de este concepto abarca un capítulo (el decimocuarto) y muchas referencias aisladas. Curtius comienza por anotar (pág. 253) que en la Antigüedad el criterio de clasicismo era la corrección lingüística [39], y en-

[39] El texto de Aulo Gelio XIX, 8, 15, «tros in auctores classicos pro collificione literaria, per summiza tal inferentia, se dicere en él sus sonnets de cierto singulares y plurales, y Dante sonnets hacia ejemplos del uso anómalo en «algún orador o poeta de la cohorte más antigua, como en algún escritor de primera clase [*classicus*] y opulento, no proletario». Otra cosa es recomendar un autor de primera clase para fijar la norma de corrección lingüística y otra y muy distinta es salir fuera su criterio de selección de autores.

globa bajo el rótulo de clásicos a Rafael, Racine, Mozart y Goethe (pág. 254; cf. 275), aunque no halla denominador común para Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto y Tasso (página 268). Sólo Francia, declara allí mismo, posee un sistema clásico en el más estricto sentido de la palabra, el sistema que legisló Boileau (pág. 271). Si lo clásico en sentido estricto es el neoclasicismo francés, claro es que el Siglo de Oro español y el período isabelino inglés no son clásicos, y que tampoco es comprensible la aplicación del término al autor del *Fausto*, para no decir nada del *Requiem* de Mozart y los retratos de Rafael, cuya afinidad con la estética de Boileau no es muy evidente. En la pág. 269 se insinúa y en las 275 y sig. se manifiesta que lo atinado es llamar clásico al mejor período de cada literatura o a sus autores sobresalientes (y entonces cada literatura, griega, española, inglesa, italiana, tiene sus clásicos); en la página 275 clásico es lo que se opone a amanerado, y entonces buena parte de la pintura de Rafael y no poco del clasicismo francés deja de ser clásico.

También es deficiente la clasificación del variado material de este libro. Ya se ha señalado, a propósito del tópico, punto de partida y principio heurístico de esta investigación, cómo los casos individuales se estudian según clasificaciones diversas y variables. Lo mismo se observa en otros muchos temas.

El autor complementa la antigua tópica normativa con una tópica histórica, y cree que la misma renovación es posible para el estudio de las figuras retóricas (pág. 136). A decir verdad, las «figuras» son en sí espontáneas y eternas —Curtius mismo sonríe al contar cómo Beda «descubre» en la Biblia la ἐπιζευξίς y el ὁμοιοτέλευτον (pág. 55). Lo que puede historiarse no son las figuras mismas sino sus materiales, sus motivos (la imagen de la nave, la imagen del libro, por ejemplo), y con este volvemos a entrar en la tópica: la supuesta renovación del estudio de las figuras retóricas es, lisa y llanamente, el estudio de algunos lugares comunes clasificados formalmente como metáforas, *hypérbata*, etc.

Bajo el título de «Paisaje épico» (pág. 205) se trata del paisaje y de la descripción geográfica, quizá a favor del equívoco a que se presta el nombre antiguo del trópico, *contrada* o *contrapagia*. La yuxtaposición es chocante, pues precisamente Curtius cita la *Alexandreis* y el *Alexandre*, donde ambos tipos están presentes sin dejar duda sobre su total diversidad (*Alexandreis*, paisaje: II, 308; descripción topográfica: I, 396 y sigs., VII, 397 y sigs.; *Alexandre*, paisaje: [ed. Willis] 935-940; descripción topográfica: 276 y sigs., 2.508 y sigs., 1.793 y sigs., 2.576 y sigs.).

Tampoco es admisible reunir en una misma categoría juegos de ingenio que jamás han pertenecido a la alta literatura (como sea: composiciones literarias sin determinada letra[37] o que re-

37. Aquí se ve tan de relieve que no hay siempre para acertar a cada hecho en su individualidad: ¿Cómo es posible apreciar hoy a ciencia cierta el porqué del *Hermes a Dionisio* que Luis de Hermosa titula VI antes de la era vulgar, compuesto sin signos y que Curtius ofrece como paralelo de amaneramiento el romance sin o del *Estribillo Gonzalez* y a las canillas sin alguna vocal de Alcalá, Navarrete y Zorita (y por qué no al *José de Arce* de Rubén Darío, *Amor limpio huyendo*, que «No admite la vocal o»? Por una parte, no conocemos el *Hermes* hoy sino a través de Aretaeo, X, 455c; y XIV, 624e; quien, a lo que parece, ya tampoco lo conocía directamente. Por otra parte, Aretaeo cita tres veces (IX, 448d, 455c y 467a) unas líneas en que Píndaro critica el uso de esa letra en la Eólica porque se que los músicos consideraban la signa impropia para el acompañamiento de la flauta (cf. también Dionisio de Halicarnaso, *Composición de las palabras*, 100), el esfuerzo de Luis representaría, pues, un virtuosismo técnico, un progresado culto a la estrofa, totalmente ajeno a las novelas sin vocales. De todos modos, el punto es tan conjetural que no parece discreto inferir de él consecuencias para la apreciación del barroco[1]. En cuanto que al inventariar Curtius entre juegos de ingenio no señala el acróstico, conocido en los Salmos y en la poesía hebrea medieval así como en la árabe, y muy practicado en la Edad Media en latín y romance, recordemos los acróstico y relativos en las inscripciones hechas paganas y cristianas, en los argumentos de las comedias de Plauto, en la tardía poesía latina pagana y en la poesía cristiana de Commodiano, Hilario de Poitiers, Sedulio y muchos otros: cf. F. J. E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages*, Oxford, 1934, I, págs. 49 y sig. En la literatura española de fines de la Edad Media «alcanzaron» el Decir de Alfonso Alvarez de Villasandino «Cielo Jesus» muy precisados en el *Cancionero de Baena*, núm. 149; la Copla de Pedro de Cartagena «en que pone el nombre de Maria» en el *Cancionero castellano del siglo XV*, de R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1915, II, núm. 913; las de Jorge Manrique «en que pone el nombre de una dama» (*Ibid.*, núm. 671) y el complicado acróstico en que el mismo poeta «puso el nombre de su esposa y así mismo sembrados los limites de los mismo versos» (*Ibid.*, núm. 475). En anti-

piten sistemáticamente alguna, poesías figuradas, versos de cabo roto) con el hipérbaton y la perífrasis, dos de los resortes en que Góngora apoya su renovación poética.

El Excurso XIV, «La etimología como forma de pensamiento», agrupa material heterogéneo. El nombre ficticio significativo («redende Namen»), del que hay algún ejemplo en la *Ilíada* y muchos en la *Odisea*[38], es característico del cuento popu-

---

que la tradición por la que el redondido o falsario esconde y revela a la vez su nombre (novel al «anónimo» al «de la a» en «Tullius» al comienzo y al final de la *Hist. Latina*; «Conradus» al final del tratado *De disciplina scolarium* atribuido a Boecio, H. J. Chaytor, *From Script to Print*, Cambridge, 1950, pág. 134), observa que los adaptadores cultos de los cantares de gesta franceses tienen un trabajo comparando al anagrama o al acróstico. El caso más célebre de esta cortesía erudita es el de Fernando de Rojas al pie de la carta a un amigo en la edición de Sevilla, 1501, de la *Comedia de Calisto y Melibea*, iniciado por Juan de Pedilla, el Cartaginés, al fin del *Retablo de la vida de Cristo*, por Sancho de Muñón al comienzo de *Tragicomedia de Lucrecia y Florela*, por Sebastián Fernández, al comienzo de *Tragedia Policiana*, por Juan Cirac al empezar su *Tragedia de los amores de Eneas y de la reyna Dido*. Recordemos también, en obra que abarca tan curiosamente entre Edad Media y Renacimiento como la novela alegórica *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna, la confesión enfrascada en el acróstico formado por las iniciales de los capítulos: *Poliam frater Franciscus Columna peramavit*[*].

38. Al referirse a este tipo de nombres griegos, la total falta de clasificación entre la situación real, de suyo compleja. Junto a nombres significativos indudablemente ficticios como Héctor y Neoptólemo, con estructura transparente, primitivos de cuna peninsular y no nudos (como nombres reales, Curtius menciona varios que no pertenecen a igual categoría: Ad Odiseo, las dos explicaciones homéricas (I, 62, y XIX, 406 y sigs.) son evidentes tentativas de etimología popular, como la de Pan en el *Himno homérico a Pan*, Eneas en el *Himno homérico a Afrodita* y la de Paralos en *Los trabajos y los días*, 81 y sgs. Ad Tiresias, nombre que pertenece a varios personajes, dentro y fuera de la *Ilíada*: su relación con θυσ: 'rápido, precipitado' no es decisiva, pues la enorme mayoría de los nombres personales griegos son significativos. Curtius hubiera podido mencionar, dentro del ámbito homérico, nombres dados para recordar algún hecho en la vida de los padres: Antenaor, Euríbates, Mnemonides, Telemaco, según se precisó también en la antigüedad (cf. Plutarco, *Sobre la malignidad de Heródoto*, 39), mientras poco antes vimos ver con este tipo de nombres el caso de la ninfa apodada y no llamada Alcíoe (*Ilíada*, IX, 562). Sorprendes dos ambiciones: la de nombres significativos tan transparentes e importantes como el de Calipso «ocultadora» y el de los fracos «grieros» y la de los casos que tanta atención llamaron en la Antigüedad, en que un nombre no bellísimo de gloria (no «con bellísimo, calificándose aquél del pertenciente a la lengua de los hombres» dice a la de los dioses: cf. C. M. Bowra, *Tradition and Design in the Iliad*, Oxford, 1930, página 132 y sigs.).

lar, con su Pedro de Urdemalas y su Juan de Espera en Dios: de ahí su importancia en la *Odisea*, tan rica en elementos folklóricos. Con estos nombres ficticios, que nada tienen que ver con el estudio del origen de la palabra, no es posible alinear la etimología de nombres propios verdaderos que Píndaro y Esquilo cultivan con arcaica gravedad. No es menor la heterogeneidad de los casos medievales: unos son puro artificio de versificadores (pág. 490), otros están poetizados muy en serio (Sigeberto, Dante); unos son chistes que cabalgan jocosamente entre el latín y el romance (Enrique de Avranches, los goliardos), otros son consideraciones teóricas sobre la etimología (Marbodo, Hildeberto, Bernardo Silvestre) a infinita distancia en alcance y seriedad del pensamiento de fray Luis de León. De igual modo, las etimologías de Calderón —quien en el caso de «Mariana» < *Mar* y *Ana* y «Psiquis» < *Si quis* cultiva el retruécano grave— difieren totalmente de los nombres alegóricos («Andrenio», «Critilo»), que Gracián crea, pincelándolos de griego. Y entre esta abundancia de ejemplos queda sin puntualizar el núcleo del problema: el hecho de que la etimología como forma de pensamiento (lo mismo que la alegoría, con la que está íntimamente vinculada) no es sino un aspecto del trascendentalismo medieval, de ningún modo análogo a la curiosidad por el problema de la lengua en el Renacimiento y a la filología de base histórica del siglo XIX.

Buen número de excursos presentan esa misma inconsistencia. En general, la deficiente ordenación es otro aspecto de la falta de atención a lo individual concreto, ya que la consideración más detenida de cada caso revelaría mejor su peculiaridad y dejaría reconocer sus exactas asociaciones.

Tales reparos al pensamiento y a la forma —para omitir la discusión de detalles doctrinales— no invalidan el juicio sentado al comienzo: es ésta una gran obra, única en la originalidad de su concepción, en la vastedad de su campo, en el esfuerzo por salvar barreras de especialismo, en su extraordinario interés. Un punto importante de su extenso programa cumple con toda felicidad: realzar el significado de la literatura latina medie-

val para las postrimerías de la Antigüedad y para los comienzos de las literaturas modernas. Y no es extraño, pues con la Edad Media presenta el libro de Curtius la mayor afinidad en excelencias y flaquezas: universalismo, culto a la tradición, preferencia por las categorías abstractas del ser a lo particular histórico, falta de unidad orgánica y de rigor formal.

AGREGADOS INÉDITOS DE LA AUTORA

* Bartolomé Leonardo de Argensola, soneto «Calle sus triunfos la romana historia...».

* Francisco Delicado, [*Retrato de*] *La lozana andaluza*, mamotreto 42 y 43. Véase la ed. de A. Vilanova, Barcelona, 1952, págs. 208-215 (y tg.). Endilga un par de anécdotas romanas, no librescas, como admite su interlocutor. Típico ejemplo de Antigüedad fantaseada («o sonseja vulgar», reinterpretación de enseñanza antigua, como lo de Rodrigullo que cuenta Juan de Lucena —y alude *La lozana andaluza*, pág. 407). Cf. Vorträgo der Bibliothek Warburg 1921-1922 y 1922-1923; Jean Adhémar, *Influences antiques dans l'art du Moyen Age Français. Recherches sur les sources et les thèmes d'inspiration*, Studies of the Warburg Institute, t. VII, Londres, 1939.

* Sobre versos de cabo roto véase Henry R. Lang, «Contributions to Spanish Literature», *RH*, XV, 1906, págs. 92-97; cree que la prioridad corresponde a López de Ubeda, el de *La picara Justina*, y no a A. Alvarez de Soria, pues éste sólo dejó dos, y aquél nueve, en distintas formas.

* Feijoo está bastante cerca de Sabonde, cf. H. Cidade, *Lições de cultura e literatura portuguesas*, vol. I (séculos XV, XVI e XVII), 3.ª ed., Coimbra Editora, 1951, pág. 389.

* Tasso, *Gerusalemme liberata*, XVIII, 43: Leyenda de Chi-Nin (Leticadio Hearn, ..., pág. 105); Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los amores de la madre Celestina* [en *Teatro*, Madrid, 1888-1892, t. II].

* Cf. la misión de labadas en el cap. XII de la novela *Los diez príncipes* de Dandin (traducida del sánscrito por Arthur W. Ryder, *The Ten Princes*, The University of Chicago Press 1927, pág. 2001).

* Cf. Francisco Imperial, «Marías».

* Diego Gracián de Alderete, epígrama latino en la traducción de *Vida animae*; cf. L.S. Rénah, *Une source de la spiritualité géométrique au XVIe siècle: la «Théologie naturelle» de Raymond Sebond*, Lisboa, 1953, pág. 34.

[La autora debió de distribuir más de noventa ejemplares de este artículo-reseña, y seguramente recibió gran número de comentarios orales y epistolares. Conservó con todo esmero, en su propio ejemplar del número de la revista, tres cartas, una (1952) del filólogo clásico de formación alemana Hermann Fränkel, domiciliado en Stanford, muy cerca de Berkeley; la segunda (1955) de su paisano E. Anderson Imbert, catedrático de Harvard University, la tercera (1958) de Eugenio Asensio. Creo no pecar por exceso de indiscreción al citar de la carta de Fränkel el siguiente pasaje: «Es wird wohl nur wenige Menschen geben, die Curtius so wie Sie in alle Fernen und Winkel der literarischen und geistigen Geschichte zu folgen vermögen, nicht nur mit Sachkenntnis, sondern auch mit leuchtendem Urteil; nicht zu vergessen die weitere Aufgabe der Bändigung, Zusammenfassung und Darstellung des Tatsachen- und Gedankenmaterials. Es ist eine erstaunliche Leistung». Del amistoso dictamen de Asensio entresaco las líneas siguientes: «Sus reseñas —déjeme maliciar un poco— para vez muestran el exquisito placer de "al maestro cuchillada"; quizás en la de Curtius hay una pasada. Pero no puede ocultar su superioridad de información y finura intelectual sobre los resultados. Sus monografías sobre la Edad Media en lo que toca a amplitud de horizonte y universalidad de cultura no tienen igual ni en Europa ni en América en el campo de las letras hispánicas. Al leerle siento siempre un renovado asombro».

Sería a la vez apasionante e instructivo comparar sistemáticamente los juicios y argumentos con que opina María Rosa Lida de Malkiel en la reseña que reimprimimos con la valoración de otros críticos que se pronunciaron sobre el *magnum opus* de Curtius. En particular resultaría provechoso averiguar las coincidencias y discrepancias entre su apreciación y la de Leo Spitzer en *American Journal of Philology* (Baltimore), t. LXX, 1949, págs. 425-431.

Otra tarea muy tentadora estribaría en un examen pormenorizado de las centenas de fichas sueltas que la autora intercaló, con gran esmero, entre ciertas páginas del libro de Curtius; así como una reseña metódica del sinnúmero de sus acotaciones marginales. La mayor parte de esos agregados y comentarios pertenece, desde luego, a los meses de trabajo febril en que leía y releía el libro, reflectando varios bosquejos de su crítica. Lo notable es que aun después de publicada aquella crítica, continuó atesorando ese caudal de anotaciones, algunas de ellas muy desarrolladas. Así, con motivo de las metáforas náuticas (pág. 136), agrega a los materiales reunidos por Curtius los *loci* siguientes: «Plotino, *N.*, 5, 10, y P. 1, 92; Plauto, *Prol.*, 35b; B. de Torres Naharro, *Propalladia*, Dedicatoria; Bellovera, *El Bernardo*, XXIV, 1; Juan Rodríguez del Padrón, Una carta, en Olivar, ed. Paz y Melia, pág. 174; Copla añadida al *Laberinto* de Juan de Mena; J. E. Gillet, *Notes* (1931) a Torres Naharro (en *Propalladia and Other Works*, t. III), pág. 7; Francisco Imperial

(?), *Cancionero de Baena*, 232, Juan de la Cueva, *Viaje de Sannio* (= *Poemas inéditos*, ed. F.-A. Wolf, t. I, Lund, 1857), I, 4: «Surgiel en el puerto / de la felicidad mi temeroso / nave...»; Chaucer, *Troilus and Criseyde*, II, 1 y sigs.».

La mayoría de los agregados son, por supuesto, más breves; los más felicios —y no escasos— se ciñen a un interrogante o un punto de admiración. Lo más pintoresco son las preguntas, que representan una especie de monólogo (o de diálogo con el autor del libro reseñado) y las observaciones que encierran reprimendas o estallidos de ironía no contenida. Admiro unas pocas, a título de curiosidad: «¿Y su frecuencia en la Antigüedad?» (pág. 97, a propósito de fórmulas abruptas colocadas al final de un poema); «Fuerte, pero ¿por qué?» (pág. 100, con motivo de los «catálogos» de fenómenos meteorológicos); «¿Los *Carmina Burana* conocen a Aristóteles?» (pág. 104); «¿No es prueba de que es un concepto espontáneo y no tópico?» (pág. 107, a propósito de *pons asinorum*); «¿Demócrito?» (pág. 110, con motivo de la representación pictórica de la filosofía alegorizada), etc. También pululan alusiones a toda clase de paralelos significativos que se le ocurrieron a la esplendida de Curtius: así dentro del marco de la Antigüedad clásica, pasajes de Lucrecio y Virgilio paralelos a aquellos de Homero que dejó el crítico alemán (pág. 88) y opiniones de Lucrecio y Calímaco comparables a aquella de Virgilio (pág. 93); luego, ecos de ciertos temas en escritores españoles, como el padre Isla (pág. 98), y poetas italianos, como Tasso (pág. 112, *Gerusalemme liberata*, XVIII, 33, pasaje adecuado para ilustrar el renacimiento de un tópico apocalíptico); el *Conde de los conciertos* (pág. 124, recordado con motivo del poema de Hilario). No faltan alusiones a fuentes orales (pág. 132: «[G. S.] Gordon on Irtrey» —evocando una de las numerosas obras del autor) y hasta con sentimientos detallados de libros leídos —a veces al azar; así, entre los capítulos 4 y 5 de *Europäische Literatur*... insertó María Rosa una sinopsis de parte del libro de Valéry Larbaud, *Technique* (Gallimard, París, 1932), una miscelánea de ensayos que, según su propia anécdota, le había prestado, todavía en Buenos Aires, Pedro Henríquez Ureña, seguramente allí por 1933.

De este pequeñísimo muestrario no podemos menos de sacar la conclusión de que la autora aprovechó para la reseña —sólo una parte decididamente modesta de los enormes y muy variados materiales que había conseguido reunir a lo largo de sus lecturas y meditaciones. Y. M.]

LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ESPAÑA

A propósito de Gilbert Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press, Nueva York-Londres, 1949, xxxvii + 764 págs.[1]

Muchas veces y desde distintos puntos de vista se ha llamado a nuestra época una nueva Edad Media. Pocos argumentos pueden abonar más eficazmente tal calificación que la aparición, con brevísimo intervalo, de dos obras destinadas a recordar al lector medio el valor de la tradición literaria de la Europa occidental. La premura con que distinguidos especialistas como G. Highet y E. R. Curtius (*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948) interrumpen su investigación erudita para ejecutar vastas obras de recapitulación, por interesantes que éstas sean, no puede menos de hacer abrir dolorosamente los ojos sobre la precaria situación de la cultura humanística en nuestros días. La penosa impresión aumenta cuando se advierte hasta qué extremo ha debido llegar la vulgarización: hay en el libro de Highet, sobre todo en las notas, citas en algunas lenguas modernas fuera del inglés, y en latín, pero de griego no hay sino poquísimas palabras aisladas (páginas 45, 305, 601 y 639) en las ochocientas páginas del libro; la historia de las universidades, el influjo del latín en la formación de las nuevas lenguas están compendiados en breves páginas (págs. 11 y 14). Ha sido preciso explicar por qué el latín es lengua de cultura en la Edad Media (págs. 12 y sig.)[1], presentar al público a Virgilio (págs. 6, 72 y sigs., 172 y sig.), Horacio (págs. 225 y sigs., 363), Ovidio (pág. 59), Persio y Juvenal

1. A tal ver, la explicación acerca al valor de lengua viva del latín medieval. Cf. las observaciones de G. G. Coulton, *Europe's Apprenticeship* (*Essays of Medieval Life with Examples*, London/New York, 1940, págs. 73 y sigs., y Highet mismo, pág. 558, nota 10).

(pág. 303), Boecio (págs. 41 y sigs.), y advertir que el inglés no es la lengua original de Isaías y San Pablo, en términos que recuerdan la conocida anécdota de Santo Tomás Moro acerca de la dama que perdió su devoción a la Virgen cuando se enteró de que ésta había sido judía (pág. 106). Ahora, ante nuestros ojos, cobra sentido el febril epitomizar de los sabios de la baja Edad Media, capaces, a buen seguro, de hacer algo más, pero que prefirieron hacer lo menos, porque era lo urgente.

A riesgo de caer en la odiosidad de toda comparación, creo útil cotejar los dos libros citados, ambos vecinos en fecha y animados por una misma intención, ambos unánimes en concluir con un conmovedor llamado al lector general, subrayándole el valor del arte y del pensamiento, sobre todo el de la Europa Occidental, y ambos coincidentes en cantidad de particulares, hasta en el de desconocerse mutuamente los dos autores.

Dada la identidad de propósito, llama la atención lo diferente del área que se han recortado dentro de un mismo campo. En Curtius ha prevalecido la actitud «romántica» de detenerse en el proceso de la transmisión de la literatura precorromana, y por eso destaca con énfasis el papel de la Edad Media; en Highet priva la actitud «clásica» de valorar el resultado, y por eso ha preferido atender al examen de las nuevas literaturas. Bien mirado, pienso que esta y otras esenciales divergencias brotan de que Curtius y Highet son, cada cual, muy típicos de su respectivo país, hasta en el hecho de no disimular el primero su particularismo patriótico, aun dentro del libro que defiende con no escasa elocuencia sentimental la unidad de la cultura europea, y de expresar el segundo con mesura y buen humor su rechazo de la mezquindad nacionalista que inficiona con su provincialismo hasta el dominio del arte y del pensamiento (pág. 435; cf. también págs. 366, 662 y sig., 682 y sig., 690). Ya en su primera página Curtius alinea diez epígrafes (uno más encabeza el índice de cosas y palabras), en cinco lenguas, desde Heráclito hasta Ortega y Gasset, mientras Highet antepone a su libro unos versos del poeta más romántico de un país nuevo pero que implican no obstante un rendido vasallaje a la belleza

antiguas: aun sin la explicación del texto (págs. 440 y sig.), la poesía «A Helena» de Poe revela intuitivamente a todo lector el propósito y contenido del libro.

Poldán en el volumen de Curtius aclaraciones y avisos para explicar su método y plan, así como buen número de pormenores sobre las circunstancias del libro, del autor y de sus allegados, siendo la distribución y coordinación de los temas en extremo deficiente. Sin distraer la atención del lector en apartes sobre su propia obra, Highet estructura su amplio e intrincado contenido con orden y unidad en una exposición didácticamente impecable; no hay conexiones rebuscadas ni digresiones ociosas ni montones amorfos de datos que atestigüen, bajo el nombre de excursos, la impotencia del autor para reducir su material a un plan riguroso. Las notas son oportunas y densas. Highet posee, además, una prosa tan lúcida como amena, y singular gracia de expresión. No es fácil olvidar una lección tan epigramáticamente perfilada como la que remata el vistazo a la leyenda de Troya (pág. 55):

> Por consiguiente, la amarga obra de Shakespeare [*Troilo y Crésida*] es la dramatización de una parte de una traducción inglesa de la traducción francesa de una imitación latina de una antigua ampliación francesa de un epítome latino de una novela griega.

Ni se puede tildar más ríspida y certeramente que con el retruécano de *Wolfpack* el encerrilamiento de los doctores teutones de Homero, secuaces de Federico Augusto Wolf (página 488). Es característico del buen sentido inglés —de su honestidad intelectual, si se quiere— que Highet evite vagas teorías a vuelo de pájaro y explicaciones conjeturales que nada explican, porque requieren ellas explicación previa. Highet suele salir muy airoso del difícil compromiso de escribir concreta y agudamente acerca de las más arduas generalidades, ya sea para señalar la esencia del Renacimiento, con su veloz desarrollo en

arte y erudición (págs. 15 y sigs.), o para puntualizar el contraste entre la actitud clásica y la romántica (págs. 227 y sig.), o para caracterizar la Contrarreforma (págs. 258 y sigs.), la Querella de antiguos y modernos (págs. 275 y sigs.), la pugna de la literatura con la sociedad en el siglo XIX (págs. 437 y sig.). Un solo reparo metodológico puede formulársele, a mi parecer, y es que, aunque ha señalado el marco social de cada momento literario, no señala su concomitante actitud filosófica. Tal estrechamiento del panorama cultural —de resultas, los cambios en la tradición literaria tienden a aparecer como arbitrarios e inconexos— se debe probablemente al empeño de asegurar la accesibilidad del libro al público al que se dirige.

Sería larga la enumeración de los aciertos particulares de este bien planeado volumen. Por su excepcional equilibrio y exactitud juzgo imprescindible mencionar la excelente delimitación de las grandes unidades del mundo medieval (pág. 48) y, frente a la exagerada rehabilitación de la Edad Media, el destacar la enorme baja cultural que significó (págs. 11 y sigs.); la discusión, esencial para un estudio de la tradición clásica, del valor de la alusión y la reminiscencia, con sus ventajas e inconvenientes (págs. 156 y sigs.); la explicación de las restricciones de la tragedia y la sátira neoclásicas como efectos no sólo de reacción literaria sino principalmente de condiciones sociales (págs. 298 y sigs., 316 y sigs.); la crítica del concepto parnasiano del arte por el arte (págs. 444 y sigs.); la reseña de las diversas interpretaciones de la mitología clásica (págs. 520 y sigs.); las sugerentes líneas sobre la amplitud mental que proporciona el bilingüismo (págs. 105 y sig.) y sobre el ensanchado presente del hombre culto (pág. 545); la concentrada recapitulación final (pág. 546), y las numerosas reflexiones, generalmente discretísimas, de materia literaria: sobre el origen, sentido e influjo de las ficciones de Dictis y Dares (págs. 51 y sigs.); sobre la forma o falta de forma del *Roman de la Rose* (pág. 67); sobre la varia actividad de Petrarca (págs. 82 y sigs.); sobre el contraste entre el final doliente de la *Eneida* y el final triunfante del *Orlando furioso* (pág. 154); sobre la espontaneidad

de la lírica comparada con el tradicionalismo de otros géneros literarios (págs. 219 y sigs.); sobre Gibbon y su *Decadencia y caída del Imperio romano* (págs. 344 y sigs.); sobre la crítica homérica (págs. 384 y sigs.); sobre Alfieri (págs. 424 y sigs.); sobre los historiadores de Grecia y Roma desde Niebuhr (páginas 472 y sigs.); sobre Mallarmé, Valéry, Joyce, Pound y Eliot (págs. 501 y sigs.); sobre el teatro francés contemporáneo de inspiración griega (págs. 531 y sigs.). En cierto modo, este libro sabio y modesto, tan alerta a casi todas las literaturas de la Europa Occidental y a todas sus épocas —incluso el presente, en que no suelen hallarse a gusto los mantenedores de la continuidad grecorromana— es en sí un testimonio elocuente del valor de la tradición clásica, que no dejará de actuar por la más eficaz de las pedagogías: la del ejemplo. Si Curtius es, en varios puntos, más hondo y original, más fecundo para el erudito, Highet ha realizado mejor, según creo, el fin que ambos se han propuesto: señalar la vigencia de la cultura clásica, en un libro al alcance del lector general, instructivo y sabroso para todos.

Es muy probable que a la semejanza de intención así como a la amplitud del tema deba el libro de Highet algunas flaquezas que comparte con el de Curtius, ante todo la de dar como opinión única un parecer personal sobre cuestiones actualmente en debate. Alguna vez (por ejemplo, a propósito del parnasianismo, pág. 439) se previene al lector que un término está empleado en una acepción peculiar. Desgraciadamente Highet olvida tal precaución donde más falta hace, esto es, al tratar el embrollado asunto del barroco (págs. 289 y sigs.). La definición de lo barroco como «el juego mutuo de fuerte emoción y más fuertes restricciones sociales, estéticas, intelectuales, morales y religiosas» (pág. 289) difícil formulada con los ojos puestos en la tragedia neoclásica francesa, y no en obras tan característicamente barrocas como el *Adonis* de Marino y las *Soledades* de Góngora. Muy personal es la delimitación del barroquismo en el tiempo; muchas y muy discordes son las opiniones a este respecto, pero pienso que serán contados los que lo extiendan des-

de Ticiano, nacido en 1477, hasta Tiepolo, muerto en 1804, pues en lo literario ello equivale a incluir por una parte autores típicos de la irradiación del Renacimiento italiano [2], como fray Luis de León, Ronsard y Sir Philip Sidney y, por otra parte, todos los autores que más particularmente se clasifican como neoclásicos. Arbitraria también es la nómina de «los más grandes artistas barrocos» (pág. 290), tan desconcertante en sus presencias como en sus ausencias: en la ya indicada inclusión de los autores del siglo de Luis XIV —salvo La Fontaine— y de los ingleses de la edad augustea, y en la exclusión de Sir Thomas Browne, Donne, Crashaw, Marino, Quevedo, Calderón, Gracián, Grimmelshausen y los poetas de Silesia; en la mención de Ticiano, pero en la omisión de Velázquez y Rembrandt, cuando H. Wölfflin, de quien procede la difusión del término «barroco», opone cabalmente el clasicismo de Ticiano al barroquismo de Velázquez, Rubens y Rembrandt [3]. ¿Qué puede entender por barroco el lector general si encuentra conglomeradas bajo ese mismo rótulo individualidades tan irreductiblemente diversas y hasta opuestas como El Greco y Rubens, Poussin y Tiepolo, Góngora y Racine, Churriguera y Adam?

Tampoco se advierte al lector que es muy personal la presentación de la historia de la prosa (págs. 322 y sigs.) como una suerte de duelo perpetuo entre ciceronianos y anticiceronianos: tal esquematización hace tabla rasa de toda la prosa artística medieval, elaborada con creciente artificio de Sidonio Apolinar a San Ildefonso, teorizada y practicada en el florecimiento del siglo XII. Extraña en la historia de la prosa inglesa la omisión del eufuísmo, que no aparece en el texto, mientras en nota (pág. 656) Higbet muestra inclinarse a la teoría de W. Ringler, quien lo deriva del estilo latino del anticiceroniano Juan Luis

2. A la lorenza, al atenuar la épica renacentista Higbet incluye en ella la *Jerusalén liberada* (1573), aquí traducida, el *Paraíso perdido*, 1667, y el *Paraíso recobrado*, 1671, que muchos críticos juzgan representativos del barroco, por la acerca en varios aspectos esenciales. Cf. el propio Higbet, pág. 61[5].

3. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915, págs. 377 y sig.

Vives. Basta leer una página de Vives para persuadirse de que éste presenta mucho menos concentrado artificio retórico, menos afición a las figuras de dicción, a la alteración, antítesis y quiasmo que Cicerón. Por todo lo cual, la teoría de M. W. Croll que deriva el culteranismo de la prosa latina medieval, y que Higbet no menciona, reúne mayor probabilidad de acierto [4]. De igual modo, en terreno muy distinto, es problema arduamente debatido la proporción de europeísmo y asiatismo en la Rusia moderna (pág. 545): la posición europeísta extrema que adopta Higbet no debe ofrecerse sin reserva al lector general.

Lógicamente, no puede prescindir Higbet de ejercer su juicio estético y jamás incurre, como Curtius, en la flaqueza de supeditar el mérito literario a la continuidad grecorromana, antes subraya profusamente el valor artístico de la Antigüedad, y muestra apreciación simpática de crecido número de obras y autores diversos. Como el juicio estético es forzosamente individual, no siempre es posible adherirse a su opinión: dudo que, fuera de Inglaterra, nadie estime a Shelley superior a Esquilo (pág. 419) ni a Tennyson igual a Virgilio (pág. 446) ni a Matthew Arnold superior a Virgilio (pág. 486), por mucho que estime a esos tres poetas; ni que, aun dentro de Inglaterra, el puesto normal de Pope se halle entre Dante y Shakespeare (pá-

4. *Euphues, the Anatomy of Wit. Euphues and his England*, by John Lyly, ed. de M. W. Croll y H. Clemons, London, 1916, introducción de M. W. Croll, en especial, págs. xxiv-xxv. En dos otros de los puntos de historia literaria europea en que la atención a España facilitaría notablemente la solución del problema, mucho más transparente en la prosa castellana que en la inglesa. Desde la *Historia Gothica* del arzobispo don Rodrigo (1243), fuente de la *Primera crónica general*, ese estilo se circunda en la prosa castellana por excelencia artística, y está representado ejemplarmente hasta fray Antonio de Guevara. Norden (*Die antike Kunstprosa* vom VI. *Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Leipzig, 1898, págs. 773-809), para remontar el estilo de Guevara a la Antigüedad grecorromana, se empeñó en probar que Guevara era un humanista y, como tal, estudioso de Isócrates y Cicerón. La verdad es que el examen de las obras de Guevara prueba que toda crisis de humanismo, con su lista, su apoyo y su galería, falta. Y prueba, sobre todo, que este escritor de tan sabroso y rico vocabulario castellano, al mismo tiempo, al pasado medieval y al presente humanista. Todo lo cual sensibiliza la dificultad medieval de su estilo. Cf. *RFH*, VII, 1945, págs. 366 y sigs.

gina 104). Más seriamente discutibles me parecen unos pocos juicios basados en una deficiente consideración histórica de las obras en cuestión. Excelente es el análisis de las obras neoclásicas, que Curtius menosprecia sin disimulo; pero, a la inversa, frente a la delicada y original compenetración de Curtius con la Edad Media (y sobre todo después de su admirable estudio «Zur Interpretation des Alexiusliedes», *ZRPh*, LVI, 1936, páginas 113 y sigs.), sorprende que Higher arrincone este poema entre «unas pocas obras religiosas, pequeñas y sin importancia» (págs. 48 y sig.), y que afirme acerca del *Lai d'Aristote* que, de no llevar su protagonista ese nombre, y no el de David o Salomón, «apenas merecería mención» (pág. 57). Para fundar tan sorprendente inferencia Higher expone en tono intencionadamente chocarrero la exquisita belleza del *Lai*, insensible a los frescos cantares con que la amada de Alexandre subyuga al viejo Aristóteles:

el cuer li met un soverdr
tel que son livre li fait clore.

No es ésta pura materia de preferencia o desvío personal, sino que está íntimamente unida al núcleo del libro. El cultor de la tradición grecorromana ¿no peca contra el espíritu humanista de creación y libertad, al negarse a comprender una obra maestra —la *Vie de Saint Alexis*— precisamente porque no pertenece a la tradición grecorromana? El poeta medieval que compuso el *Lai d'Aristote* usa simbólicamente las figuras de la Antigüedad para expresar cómo concibe el avasallamiento de la razón por la pasión, de modo parejo a como proceden Racine en sus tragedias, Tennyson y Swinburne en su lírica, los dramaturgos franceses de nuestros días en sus variaciones sobre el teatro griego.

El análisis bastante hostil de la leyenda de Milton (págs. 159 y sigs.)[8] implica un anacronismo, pues los reparos están for-

8. En contraste, exagera Higher lo «sencillo y directo, no rítmico y complejo» del estilo de la *Divina comedia* (pág. 78). Dante puede «significar algún pensa-

mulados desde el punto de vista del lector actual que, no sabiendo latín ni conociendo historia o mitología clásicas, debe descifrar penosamente cada alusión y cada culto neologismo; no del lector coetáneo, a quien las mismas alusiones y neologismos brindarían el placer de la reminiscencia y el goce en el juego alusivo-elusivo entre la lengua corriente y su trasfondo latino. Parecido anacronismo asoma en el análisis, admirable en sus líneas generales (págs. 164 y sigs.), de la novela griega. Higbet es muy dueño de preferir personalmente la novela de Longo a la de Heliodoro; así lo ha hecho el grueso de los lectores del siglo pasado acá, y a esa predilección en el siglo en que las lenguas clásicas pierden terreno en el público general creo que no ha sido ajena la extraordinaria fortuna de *Dafnis y Cloe* en excelentes traductores: el lector que lee la prosa de Amyot, la de Aníbal Caro, la de Thornley, la de Moore, la de Merejkovsky, la de don Juan Valera, no sospecha el ampel retórico (ni, en varias traducciones, la mitad de las indecencias) del original. Pero de las novelas griegas no es *Dafnis y Cloe* la que ejerció jamás acción purificadora (pág. 165 final), ni siquiera gran acción literaria, aun dentro de la novela pastoril: no está probado su influjo, ni el de *Clitofonte y Leucipe*, sobre la *Arcadia* de Sannazaro, compuesta antes de que ninguna de esas dos novelas estuviese traducida ni editada. En cambio, la *Historia etiópica* influyó aún en la novela pastoril (es esencial en la *Arcadia* de Sir Philip Sidney [6] e importante en varias novelas de Greene y Lodge; en Guarini y Urfé, según J. Maillon, *Héliodo-*

---

cos [illegible] de Virgilio, como el que indica Higbet, pero en esencia está [illegible] en la tradición [illegible] *medieval* para [illegible] a un estilo [illegible] y [illegible]. Cf. el admirable libro de Curtius, pass. 334 y sigs. y [illegible] [illegible], las [illegible] de las págs. 278 y sig.

6. Higbet afirma (pág. 166) que Sidney en su *Arcadia* [illegible] [illegible] de Sirio con *Daphnis y Chloe*. Ahora bien: el libro de S. L. Wolff, *The Greek Romances in Elizabethan Prose Fiction*, Nueva York, 1912, con el que Higbet enriquece la bibliografía sobre este punto (pág. 612), afirma lo contrario, pág. 333: «Lo más interesante de todo es que el azul [XIII, 11, descripción del río Ladón] es en ninguna parte tanto más de Longo

re, Les éthiopiques, París, 1935, vol. I, pág. XCVI] y en las creaciones de los más grandes artistas de los siglos XVI y XVII, en el Tasso, en Cervantes, en Calderón, en Racine (ocasionalmente en Shakespeare, cf. pág. 648), para no mencionar ingenios menores como Barclay, el de la *Argenis*, Gil Polo, Alexandre Hardy, Basile y muchos otros. Es lástima que Highet señale de pasada, asombrándose, la admiración de Racine (pág. 294), en lugar de detenerse a exponer con su habitual penetración y simpatía las razones nada recónditas de la unánime admiración por Heliodoro en esos siglos.

Como E. R. Curtius, desatiende a veces Highet a lo que en la cultura de la Europa Occidental no es grecorromano. En principio la falla parece menos seria en Highet, quien ha limitado modestamente su cometido al influjo griego y romano en la literatura de Occidente. Pero es difícil que un libro de divulgación, destinado a un lector de mediana cultura, pueda ceñirse estrictamente a un sector particular de la realidad sin falsear la perspectiva general a que aspira y, de rechazo, sin viciar la representación de su sector particular. Por lo demás, en algunos casos Highet señala influjos no grecorromanos, tales como la atracción de los románticos por el Oriente (págs. 358 y 435), el Oriente como una de las «lejidas» de los artistas del siglo XIX (pág. 458), el influjo de China y Japón en los impresionistas (págs. 502 y sig.). Lo general, tanto en Highet como en Curtius, es la tendencia a ensanchar el volumen de lo grecorromano a costa de lo no grecorromano. Ante todo, no disimula su antipatía por el Oriente (págs. 435, 668) ni deja de favorecer a griegos y romanos adecuándolos a sus propios ideales: frente a la *Aphrodite* «terrible y asiática» de Pierre Louÿs, la griega es «el sonriente espíritu nacido de la espuma del mar Egeo» (pág. 459). No es tal «sonriente espíritu» la Afrodita implacable y enloquecedora del *Hipólito*: bien sabían los griegos, demasiado francos para cerrar los ojos a la realidad, que en la naturaleza que rodea al hombre, y sobre todo dentro de su propia alma, no hay sólo «espíritus sonrientes».

Muy exagerado también es el nexo entre la legislación

romana y las democracias del mundo moderno (pág. 2). Pues justamente las dos grandes democracias de nuestros tiempos, Inglaterra y los Estados Unidos, basan su legislación en sus propias instituciones mucho más que en el derecho romano, mientras otras naciones latinas, poseedoras de perfectas constituciones de inspiración romana, se han mostrado incapaces de democracia. Para bien y para mal el modo de ser de cada pueblo es más importante que sus códigos.

Común error con Curtius y la enorme mayoría de los estudiosos de la cultura occidental es exagerar la deuda, siempre grande, por cierto, con Grecia y Roma. Véase cómo rezan las palabras iniciales (pág. 1):

> Nuestro mundo moderno es, en muchos aspectos, una continuación del mundo de Grecia y Roma. No en todos sus aspectos —en particular, no en medicina, música, industria y ciencias aplicadas.

No regatearemos las ciencias puras ni la pintura, aunque sólo de manera más traslaticia que literal puede decirse que continúen las griegas. Aun así, sorprende que Highet no recuerde aquí lo que Heródoto y Platón revelarían en primer término: nuestra moral y nuestra religión, que tampoco son grecorromanas. Dentro de lo literario, no escapa Highet a la tendencia de mirar como hallazgos privativos de Grecia cosas que, cuando menos, Grecia comparte ampliamente con otras culturas. Muy cuesta arriba se me hace creer que «apenas hay un solo recurso [*trick*] estilístico usado ahora en las letras modernas que no inventaran ellos [los griegos y romanos]» (pág. 19; cf. páginas 112 y 331 y sigs.). Claro que si por *stylistic trick* se entiende una treta recetada por el maestro de retórica y remedada por el aprendiz, la exclusividad dentro de la cultura occidental corresponde a uno de los aspectos menos valiosos de la tradición grecorromana aunque, desgraciadamente, uno de los más influyentes. Pero si, con un concepto menos zafio del estilo y de la disciplina literaria, se entienden por ahí ciertos efectos es-

quemas y disposiciones que se hallan en los buenos prosistas de Occidente, tan absurdo es atribuir su invención a los griegos como atribuirles la invención de la misma prosa o del lenguaje en sí. Para nombrar el ejemplo menos exótico: anáfora, paralelismo, antítesis, clímax, tricolon se hallan a manos llenas en la Biblia [7], cuyo influjo, por lo menos en países de habla inglesa, no es ciertamente menor que el de Cicerón (págs. 334 y sig.). No es que tales recursos se hayan «inventado» en Judea o en ninguna otra tierra: los inventó el primer hombre que gozó de lenguaje articulado y que, a la manera de Monsieur Jourdain, hizo anáforas y antítesis sin saberles el nombre. Tampoco puede pretenderse que el uso de ejemplos históricos o mitológicos sea un hábito grecorromano (págs. 67 y sig.): algún ejemplo histórico se halla en la Biblia (*I. Reyes*, 16, 2: «has andado en el camino de Jeroboam»; *Isaías*, 51, 2; *San Mateo*, 6, 29; 12, 39 y sigs.; 23, 35) y muchísimos en el Talmud y en los moralistas árabes, por ejemplo en Abubéquer de Tortosa, *Lámpara de los príncipes* (traducción de M. Alarcón, Madrid, 1930), no heredados de los griegos. Además, la abundancia de *exempla* en las obras medievales no se debe al influjo clásico, sino, como es harto sabido, a la predicación cristiana que en sus ricos repertorios incluye el ejemplo grecorromano. En cuanto a la novela de amor y aventuras que, según Highet, es invención griega (pág. VII), hay que observar que, si bien en el Oriente cercano no se conocen novelas de ese carácter (aunque sí novelas de aventuras de otro tipo, como la aramea de Ahiqár, y la egipcia de Alejandro, de los siglos VI y III respectivamente antes de la era vulgar), las novelas griegas ofrecen un fuerte carácter oriental. La más antigua, el fragmento de la *Novela de Nino*, de fines del siglo I antes de Cristo, trata de los amores de Nino y Semiramis, en Babilonia; el título mismo de la novela de Helio-

7. Anáfora: *Salmos*, 118, 10-12; 146, 7-10. Antítesis: *Salmos*, 113, 5-7; *Proverbios*, 10, 1 y sigs. Paralelismo: *Salmos*, 114, 1 y sigs.; 121, 5-6; 137, 1-6. Clímax: *Salmos*, 118, 28-29; 130. Tricolon: *Salmos*, 107, 39; 109, 22; *I Reyes*, 8, 42. Es menos adecuado que una búsqueda estadística multiplicada hoy nos ofrezca los ejemplos.

doro subraya la importancia de su elemento oriental, como lo supiere el autor en pág. 165. Clitofonte y Leucipe no apuntan por Grecia, aunque sí por Tiro, Sidón, Bizancio y Egipto; la escena de *Dafnis y Cloe* es Lesbo, junto a la costa del Asia Menor. Higbet señala lo escasamente helénico de Heliodoro (página 165); puede agregarse que todos los autores conocidos de estas antiguas novelas —Aquiles Tacio de Alejandría, Caritón de Afrodisias, Jenofonte de Éfeso— no son griegos de nación. No parece sino muy puesto en razón relacionar estas historias con las otras más breves, que lograron su más perfecta formulación literaria en el *Decamerón* y a las que Higbet se refiere con cierta vaguedad (pág. 89), como si se las conociese sólo por transmisión puramente folklórica, sin calidad literaria; al fin de cuentas, la novelística oriental (India, persa, árabe), vertida al latín desde el siglo XII, ha ejercido sobre la narrativa occidental un influjo tan bien atestiguado como el de la literatura grecorromana sobre otros géneros.

La prevención de Higbet (y de Curtius) contra lo oriental [8]

8. Vuelve a verse, y señaladamente en la pág. 418, Higbet excluye al Oriente la herencia que varios escritores y escriptorcillos han reivindicado para Grecia. Permítanos observar, en memoria con rebeldía, que las observaciones criticadas por Pierre Louys no pertenecen a la mente Grecia como no pertenecen al mito Oriente. Falso es mostrarnos la imagen de Grecia haciendo hincapié en literatura falsa como la de buena parte de la *Antología griega* y como los *Diálogos de las cortesanas*; pero es también falso blasfemarla de acuerdo con cuantas exigencias —no las griegas— olvidando discretamente las elegías de Tirteo a su amado Cirno, el fragmento 122 de Platón sobre las cortesanas de Corinto y el 123 sobre el hermoso Teómeno, y varios diálogos de Platón y las tetadas de Grecia en que el amor agrégase, lejos de castigarse limpiamente con pena de muerte, como en el oriental *Levítico*, 20, 11, era una institución honrosa. Higbet expresamente y decaía demostrando el horrible origen y el oriental; en la vida y en la literatura. En un sentido plástico, Louys afirmaba que el Asia es la cuna natural de la poesía, y agregaba: «Grecia misma la recibió de Jonia». Higbet pretende con igual hipérbole, pero que de signo contrario (pág. 688): «Esta identificación de Jonia con Asia y la idea de que Grecia tuvo su genio poético del Oriente es casi pura fuerza [locura]». Vale a pena alegar esta «fuerza» si son orientales y no griegas las poetas ejemplares de la Antología, ¿por qué han de ser griegos sin sombra de Oriente Tales de Mileto, iniciador de la filosofía, cuya estirpe fenicia certifica Heródoto, I, 170, y Heródoto de Halicarnaso, iniciador de la historia, cuyo padre y tío llevan nombre bárbaro [sario]? La Jonia no es, claro está, helénica

lleva en sí la perifrasis, pues compromete la exactitud de varios puntos del libro. Así, las primeras líneas del prefacio (página VII) dan como ejemplo de uno de los temas elaborados en los «dos mil años de literatura [griega]» (*sic*) el del «viaje del valiente por el infierno»: el ejemplo es poco feliz, ya que la expresión máxima de ese motivo, la *Divina Commedia*, se enlaza mucho más esencialmente con las versiones árabes que con las grecorromanas del tema, según lo ha probado el libro de M. Asín Palacios, *La escatología musulmana en la «Divina comedia»*, Madrid, 1919, y lo ha confirmado el de U. Monneret de Villard, *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo*, Città del Vaticano, 1944. Acerca de los controvertidos orígenes de la lírica moderna, no es imparcial insinuar la probabilidad de una de las hipótesis, la litúrgica, no diciendo palabra sobre otra, la del influjo hispanoárabe, que ha merecido el apoyo de R. Menéndez Pidal, R. Briffault, E. Lévi-Provençal y A. R. Nykl[9]. Íntimamente enlazado con el florecimiento de la lírica romance está el problema del amor cortés, cuyos principales factores enumera Higher en las págs. 57 y sig. A mi entender, esa enumeración es muy discutible, el punto

---

al Asia, pero quedó esta ella muy lejana relación. Claro está, asimismo, que la lírica griega no proviene de la asiática en el sentido de que derive de los *salmos* o del *Cantar de los cantares*, pero los metros de los modos y de la invasión de los instrumentos musicales griegos hablan a favor del influjo asiático en los orígenes de la lírica griega. Los más antiguos cultores y poetas proceden del Asia Menor y de las Islas, no «por casualidad con el Oriente [un hermano de Safo es mercader en Náucratis de Egipto; un hermano de Alceo milita entre los beleleniosl: tampoco es indiferente recordar la convicción de A. Meillet, según la cual el hexámetro griego no es un verso dactilocoriambo, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, París, 1923. Me parece que Higher, que se halla tan por encima del nacionalismo de nuestros días, lo proyecta sin embargo en el pasado.

9. El estudio de las fuentes orientales de la lírica hispanohebrea e hispanoárabe (S. M. Stern, *AIEs*, XIII, 1948, 299-346, y XIV, 1949, 214-218; F. Cantera, *Sef.* IX, 1949, 197-234; D. Alonso, *RFE*, XXXIII, 1949, 297-349) orientan muchísimo el problema de los orígenes y enriquecen el conocimiento de la lírica primitiva peninsular. Su contribución al esclarecimiento de rítmos nuevos y de fórmulas de la forma lírica de la *muwaššaḥa* es acaso importante y, sobre todo, menos directa.

más flojo es aquel, precisamente, en que el autor hace caudal para enlazarlo con su tema: el influjo de Ovidio, no por su *Ars amatoria* sino por sus «muchas historias inmortales de apasionada adoración más allá de la muerte». Tales historias se singularizan, en su enorme mayoría, por su amor trágicamente sensual (Apolo y Dafne, Venus y Adonis, Biblis, Escila, Medea, Mirra, Sálmacis). Pero aun las pocas historias menos deshonestas (Atalanta e Hipómenes, Céfalo y Procris, Píramo y Tisbe, Ceix y Alcione, Orfeo y Eurídice) no muestran el menor atisbo del vasallaje a la amada, de la complacencia en el sufrimiento sentimental, de la adoración desinteresada, esenciales en el amor cortés. Dígase lo mismo de los elegíacos latinos. En cambio, esa esencia se encuentra en toda su complejidad —y no era un secreto en el año 1949— en la lírica árabe, en parte ya en la preislámica. Asín Palacios, García Gómez, Massignon, Pérès han llamado la atención sobre el «amor udrí», teorizado y celebrado desde Bagdad hasta Murcia, del siglo X al XIV y, por cierto, no ajeno en su raíz a la especulación neoplatónica del Oriente helenizado. Don Ramón Menéndez Pidal ha ilustrado con elocuentes muestras las ideas caballerescas en la literatura y la vida hispanoárabe, y hasta Curtius, también muy parcial de lo grecorromano, admite la fuerte verosimilitud de su influjo sobre el Mediodía de Francia (pág. 523). Lo que es más, en *Poesía árabe y poesía europea*, Menéndez Pidal ha probado la posibilidad material de la transmisión de la canción árabe, evidente para todos los que presenciamos, por ejemplo, la penetración popular de la canción yanqui en Hispanoamérica, donde el vulgo apenas comprende su lengua, a la par de la penetración culta, por medio de traducciones, del pensamiento y la literatura de los Estados Unidos. El desconocimiento de la breve obra maestra de Menéndez Pidal, así como de las obras capitales de los otros autores citados, denuncia para nuestro desconsuelo el aislamiento en que, sin percatarse, trabajan los campeones de la tradición humanística y de la unidad europea.

Fuerza es confesar, además, que el cristianismo, cuyo influjo positivo y negativo en la transmisión clásica nunca podrá en-

carecerse bastante, está tratado en forma poco satisfactoria. No habrá lector que, en lugar de las magras páginas 7 a 9 no eche de menos un bien construido capítulo, claro, agudo y exacto, como los que Highet sabe escribir, sobre este tema trascendental. No lo reemplazan, por cierto, ni las páginas indicadas, ni las contradictorias referencias hechas al pasar: es, en efecto, frecuente que Highet inciense a la Iglesia con muy trillados mitos que él mismo se encarga de desmentir a las pocas páginas [19].

19. Después de un exagerado celo de los monjes en la conservación de los clásicos antiguos (pág. 8 y 111), leemos en las págs. 35, 91 y 681 cómo los mismos monjes dejan sus bibliotecas en total abandono, destruyen los manuscritos para fabricar sandalias y hacer otras maravillas de la Antigüedad —como la *República* de Cicerón— para copiar en el mismo pergamino las obras devotas que les interesan. Resulta que un autor tan fino como Highet repite la fábula del «espíritu cristiano» de Virgilio (pág. 99). «El espíritu de Virgilio, con su solemnidad, su compasión al deber, su trascendentalismo y su profundo sentido de lo divino está reconocido en la Iglesia católica ...» Peligrosas son tales deformaciones en un libro, escrito para lectores de elemental cultura. Esa supuesta identidad subraya «una coincidencia y omite mil diversidades obvias. ¿Cuándo la Iglesia católica sancionó el ideal de indiferencia epicúrea y estoica que propone las *Geórgicas*, II, 490: «Aut doluit miserans inopem aut insultit habenti?» Las cuatro primeras palabras de este fragmento hacen para probar la falacia de la cristianización sentimental de Virgilio. (Y no hablemos de saberlas como Cervión y Alonso en la Eglogas II, Nino y Eurilo en la *Eneida*.) Otro mito es el clásico hipocrítico de los jesuitas como maestros del humanismo (pág. 291). Granville, educado por los jesuitas, «tenía un aprendizaje clásico sólido a fines de siglo» (pág. 293; cf. 345). Pero la página siguiente advierte que «los jesuitas hicieron poco para promover los estudios griegos, aunque los sacerdotes se especializaron en ellos, y que, aunque se pone algo verde en sus mitos, a sus maestros jesuitas debe Racine su versación griega. Los jesuitas fueron y son eficaces maestros de formalismo, y no de pensamiento vivificado por la Antigüedad. Se especializaron en la enseñanza de la composición latina, no en la interpretación de los grandes autores, y sobre todo los griegos, más formativos para el pensamiento, como lo atestiguan los renacimientos que florecieron en Europa en reciente contacto: el del siglo XII, a través del árabe y del latín, el del siglo XV, el del siglo XIX. El influjo formalista y estrecho de la educación jesuítica se revela altamente en el neoclasicismo del siglo XVIII. Véase la fortísima pág. 194 de M. Batallón, *Erasmo y España*, vol. II, México, 1950. Confirma la presentación de Batallón el artículo-crónica de P. Armando Bayo, «España y la didáctica ignaciana de los Jesuitas», *FG*, VII, 1946, págs. 337 y sigs., con precisas noticias interesantes sobre la actividad de los jesuitas como «maestros». Otro extraño caso es el de las imposiciones de los bibliófilos a fines de la Antigüedad: sabido es que, en su «tonto orgullo», papiros y códices se adscribían sistemáticamente la culpa de sus calamidades. La polémica ha continuado con los

Sus observaciones sobre autores eclesiásticos contrastan con la habitual exactitud y perspicacia de sus juicios literarios. Toma al pie de la letra, por ejemplo, las ostentosas profesiones de ignorancia de varios padres de la Iglesia (págs. 7 y 558), aunque bien advierte W. Jaeger, en unas líneas transcritas en la pág. 560, que sólo equivalen a una adhesión formal al cristianismo (que ha de estar por encima de tales vanidades paganas), como lo prueba el estilo muchas veces artificioso en que prosiguen las obras. A propósito de San Jerónimo leemos (pág. 264): «Otros, como San Jerónimo, pensaban que todos los paganos eran malos, que eran las voces del mundo que Jesús vino a destruir; sus mismos encantos eran malos; Virgilio era un hermoso vaso lleno de culebras ponzoñosas[11]. Esa creencia se repite una y otra vez en el curso de la historia moderna: en Savonarola, en el padre Rancé, fundador de los trapenses, en muchos predicadores fundamentalistas de hoy. (En esencia se remonta a Platón...)». Es evidente que Highet piensa en algunos pasajes (como las Cartas XXI y XXII) en que San Jerónimo condena temperamentalmente sus antiguos amores. Pero tales pasajes no representan su pensamiento frecuente ni más hondo. Basta hojear las obras del santo para ver cómo, en todo momento, acuden a su pluma mil citas y recuerdos de los clásicos latinos. Además, muy lejos de condenar la poesía, como

---

definitivo de una y otra parte, aunque sea (pág. 375) que a las fáciles mofas de Gibbon contra el cristianismo, Highet opone razones igualmente fáciles en favor. Aunque Highet sepa que los cristianos del Imperio romano de Oriente (para el interés apliquen su santificación al de Occidente) legaron a otros pueblos a los bárbaros y, cuando no lo lograron, acabaron por civilizarlos. No parece necesario que los eclesiásticos del Imperio bizantino hayan rechazado las invasiones (cuando los estimaron) en su carácter de cristianos, sino en su carácter de ciudadanos romanos, como lo venían haciendo desde siglos, como lo habían hecho, con más éxito, las legiones de Mario y corpóreo era inicioviva de la Iglesia, sino tradición romana, el ardiente pacifismo de masas de bárbaros.

11. Como la relación de estas líneas es algo ambigua, conviene aclarar que la comparación de Virgilio con el hermoso vaso lleno de culebras no es, que yo sepa, de San Jerónimo, sino del monje Juan en la vida de su maestro, San Odón, abad de Cluny (primera mitad del siglo XI). Véase Migne, *Patrología latina*, vol. CXXXIII, col. 49.

Platón, se apresura a señalar su presencia en la Biblia, a legitimar así su ejercicio y a recomendar la aplicación de la cultura pagana a fines cristianos (ver principalmente Cartas LIII y LXX, el Prefacio a su traducción de la *Crónica* de Eusebio, II, y al *Libro de Job*). Con ello ejerce un persistente influjo «humanista» hasta bien entrada la Edad Moderna; muy cumplidamente ha demostrado Curtius (*Zur Literarästhetik des Mittelalters*, III, *ZRPh*, LVIII, 1938, pág. 6) que San Jerónimo es un puntal de la conciliación del cristianismo con la cultura pagana. Así lo reconoce, por otra parte, el mismo Highet al tratar en nota del siglo IV (pág. 560): «Entonces fue cuando cristianos como San Agustín y San Jerónimo, al adoptar [*by taking over*] lo que podrían usar de la tradición de cultura grecorromana, y darle nueva vida desde su propia fuente de energía espiritual, sobrepasaron con mucho en hondura y fuerza a sus coetáneos paganos».

A decir verdad, si estas palabras referentes a los dos santos y sobre todo a San Jerónimo son exactas, me temo que haya en lo último un lugar común tan exagerado como inaceptable. Por renovador que fuese el ímpetu moral y místico del cristianismo, no cobró sensiblemente la formación intelectual de sus clerecos. Los testimonios son abundantísimos; basten dos. Si así no hubiese sido, si los cristianos no hubiesen tenido la cultura pagana por equipaje imprescindible, no habrían protestado con el vigor con que lo hicieron cuando el emperador Juliano les prohibió enseñar la literatura pagana, recomendándoles, a la vez, que enseñasen el Evangelio (Carta XXXVI). El otro testimonio es del mismo San Jerónimo, quien confiesa repetidas veces, y señaladamente en la Carta XXII, su repulsión a la forma de la Biblia y se logra convencer de su belleza sólo cuando, tras forzar unos pasajes de Josefo, cree hallar en ella artificio métrico igual al de los poetas grecorromanos: a tal punto son una naturaleza tan sensitiva y original como la de San Jerónimo no podía sobrepasar las normas de la cultura grecorromana. Es el caso que, al pensar en paganos y cristianos, se suele contraponer el plano ideal de los unos al plano real de los otros, con-

forme a la predilección del autor y sin miramientos con la cronología. Nada más común que abrumar a los últimos poetas paganos con un paralelo con Santo Tomás de Celano o con Dante; a la inversa, en la *Thais* de A. France los cristianos son ignorantes y fanáticos mientras los paganos son espíritus exquisitos del siglo de Pericles o del de Augusto, extintos varios cientos de años antes de los tiempos en que se supone la acción de la novela.

En lo literario, Higbet tiende a reducir el influjo artístico judeocristiano. Así, al trazar la historia de la oda, exagera la acción de Píndaro y también, aunque menos, la de Horacio, a costa de la bíblica; subraya el horacianismo de Herrera (páginas 244 y sig.) sin señalar que sus dos obras maestras («Canción por la vitoria de Lepanto», «Canción por la pérdida del rey don Sebastián») son bíblicas y no horacianas. Tampoco recuerda que, con ser notables las versiones de clásicos de fray Luis de León, son incontestablemente superiores las de la Biblia, y no puede menos de reconocer que la primera y mejor oda «pindárica» inglesa es la de Milton a la Natividad, no sólo poetizada al arrimo del Evangelio sino compenetrada de la poesía del Antiguo Testamento. A propósito de la oda de Watts sobre el Día del Juicio, destaca Higbet dos veces lo impropio de emplear la estrofa sáfica para temas de devoción cristiana (pág. 249), bien que Watts no hizo más que acentuar una muy autorizada tradición eclesiástica, puesto que ya Prudencio había adoptado esa estrofa para su «Himno después del ayuno» (*Cathemerinon*, VIII) y para su «Himno a los dieciocho mártires de Zaragoza» (*Peristephanon*, IV) y Paulo Diácono para su himno a San Juan Bautista, «Vt queant laxis resonare fibris» (cf. F. J. Mone, *Lateinische Hymnen des Mittelalters*, Freiburg im Breisgau, 1853-1855, vol. I, núm. 316; vol. II, núms. 327-333; vol. III, números 624, 806, 881, 911 y sig., 934, 961, 974, 976, 1.012 y sig., 1.021, 1.031, 1.104 y sig., 1.111, 1.203-1.206). En la historia del drama, Higbet abulta el influjo clásico, por lo menos para el teatro español, y reduce el medieval que, al menos en España, perdura prodigiosamente transformado en el auto sacramen-

tal. Por otra parte, su juicio sobre el drama medieval (pág. 127: «En la Edad Media había varios tipos de dramas populares groseros y de espectáculos religiosos y, en ocasiones, un drama en latín, hecho a medias, sobre temas clásicos o bíblicos, para la Iglesia, los cultos y a veces los nobles») no permite sospechar al lector medio la existencia de joyas tan acendradas —entre mucha escoria, es verdad— como *Everymon*, *Le Jeu d'Adam et d'Ève*, *Le Miracle de Théophile*, *Griselidis*, la *Passion* de Arnoul Gréban, *Le Jeu de la feuillée* y *Le Jeu de Robin et Marion* de Adam de la Halle, y aun las bonitas farsas del *Cuvier* y de *Maître Pathelin*, infinitamente superiores en su género a las desaforadas tragedias de Séneca, el modelo «clásico» para la tragedia renacentista, y a más de una deshilvanada farsa de Plauto. De igual modo, siendo indiscutible la importancia de la Biblia para los grandes poemas de Milton (pág. 294), parecería que Highet se empeñase en rebajarla cuando declara (pág. 159) que «Milton cita muchos poetas griegos y latinos, aunque notablemente poco de la Biblia». No comprendo cómo pueda sostenerse tal cosa de Milton, impregnado como evidentemente estaba del contenido poético e histórico de la Biblia, y que en sus grandes obras (los dos *Paraísos* y *Sansón agonista*) poetiza exclusivamente temas bíblicos. Por grande que sea el influjo formal de la poesía grecorromana que Milton conocía tan bien y reflejó tan admirablemente, conviene señalar lo secundario de ésta y lo primordial de la inspiración bíblica para mejor marcar la jerarquización que más que ninguno necesita el libro destinado al gran público.

Así, pues, el cristianismo aparece más venerado que apreciado y, sobre todo, más que historiado. Porque también comparte Highet con Curtius el prejuicio anacrónico de concebir la Iglesia, en contraste con todas las instituciones y formas de cultura que estudia, como una entidad metafísicamente completa y estática, sin evolución histórica ni desarrollo gradual. Véanse unos pocos ejemplos. Aunque en la pág. 73 se habla del posible contacto entre la Égloga IV de Virgilio y algunos escritos hebreos mesiánicos, en la pág. 8 se presenta el mesianismo

cristiano como un elemento decididamente no judío de la nueva religión. Una ojeada a la historia judía en el primer siglo antes y después de la era vulgar basta para convencer de la vivísima fe mesiánica de esos tiempos. Una mirada al librito de E. R. Goodenough, *An Introduction to Philo Judaeus*, Yale University Press, 1940, pág. 188, prueba cómo para la alegoría mística judía (que probablemente sutilizaba concepciones más populares), Isaac, uno de los «salvadores», era hijo de Dios, no de Abraham, y de la eterna Virgen. Como Curtius, olvida Highet que la actitud apologética del cristianismo no brota con San Justino Mártir, ni con Taciano, Teófilo de Antioquía, Clemente de Alejandría, Tertuliano, Orígenes y San Jerónimo (pág. 640), sino que es anterior al cristianismo, que a su modo repite y varía los argumentos de los apologistas judíos helenísticos. A esa como aprensión de buscar en los orígenes del cristianismo se remonta la extraña afirmación de que la traducción latina de la *Odisea* por Livio Andronico es más importante que la versión de los Setenta, la cual «no fue tan gran mojón en la historia de la educación» (pág. 105). Muy importante fue la traducción de Livio Andronico para la historia de las letras latinas y sin duda contribuyó a fomentar el estudio del griego en Roma. Pero nada más: a poco que se mire, se echa de ver que el estudio de lenguas en la Edad Media y Moderna no continúa el bilingüismo de los romanos. Pues la Edad Media en Occidente pierde pronto el griego y, frente a las hablas locales, es ahora el latín la lengua de cultura. Por otra parte, sin la versión de los Setenta, es difícil concebir la redacción y estilo del Nuevo Testamento, como también parte de su difusión. Creo que tales hechos son muy importantes en la historia de la educación, desde las comunidades judeohelenísticas hasta nuestros días; por lo menos lo son, algo más que los fragmentos arcaicos de Livio Andronico, en la historia de la civilización del mundo en que vivimos (y también, dicho sea de paso, en la historia de la lengua griega).

Sin duda, entran por mucho en tal actitud no sólo la antipatía al Oriente sino la veneración «a la belleza que fue Gre-

cia y a la grandeza que fue Roma», también a su grandeza material, a su poderío político y militar, veneración en la que por cierto no le acompañarían los pensadores de Grecia. Pinta Highet con simpatía la felicidad del Imperio (pág. 3): «No siempre se entiende ahora cuán noble y ampliamente extendida fue la civilización grecorromana, cómo mantuvo a Europa, al Asia Menor y al Norte de África pacífico, refinado, próspero y feliz durante siglos ...». Excepto a los países de poderosa individualidad —como «el rinconcillo de Judea»— que lucharon hasta el exterminio para salvar su individualidad del absolutismo arrollador del Imperio Romano. Highet señala alguna vez (pág. 476) las diversas oposiciones al régimen imperial, bien que omitiendo la judía, con ser ésta la mejor historiada y la más trágica. Por último, al tratar de algunas obras de imaginación sobre el cristianismo primitivo, como el famoso cuento de A. France, *Le procurateur de Judée* (pág. 454), pienso que Highet orientaría mejor a su lector destacando netamente la profunda cursilería de presentar a judíos y cristianos como a unos rudos y necios supersticiosos y ritualistas y a Poncio Pilato —a quien los testimonios independientes de Filón y Josefo coinciden en atribuir carácter violento y obstinado— como un refinado patricio dotado de todas las gracias de la cultura clásica [12].

¿Qué opinión puede formarse el lector de este libro del valor e influjo de la tradición literaria grecorromana? La presentación de punto tan esencial es en la obra de Highet simpática, equilibrada y, en conjunto, exacta. Muy diestramente señala

12. También pensó en este sentido Gabriel Miró en las *Figuras de la Pasión del Señor*. Vale la pena tener presente que si pudo un legado romano poder escribir *los por qué* (Unamuno, *Vida de Jesús*, 88), lo que equivaldría a escribir hoy «decreto por adopción», no se exigirían muchas letras a un simple procurador, generalmente subordinado al legado de Siria. En cuanto al linaje de Pilato, las opiniones están divididas, pero unas lo sitúan liberto o de familia de libertos, mientras otras lo relacionan con la antigua gens Pontia. Pero un excelente podía ser gobernador: el procurador Antonio Félix, ante cuyo tribunal comparecía San Pablo, debió su nombramiento a su hermano, el liberto Pallas, favorito del emperador Claudio.

el autor el poder de estímulo, de fermentación renovadora con que en muy distintas épocas y pueblos actúa la Antigüedad. Con saludable insistencia subraya lo creador de su influjo, que, en la medida en que es eficaz y valioso, no puede identificarse, como querría Curtius, con la retórica inerte: la mejor prueba está en el escaso valor de sus calcos (el *Africa* de Petrarca, página 85; la *Franciada* de Ronsard, pág. 144) y en el alto mérito de sus imitaciones recreadoras, como *Os Lusíadas* y el *Paraíso perdido*. De ahí la cercanía, el calor vital de su estudio que no poseen otras antigüedades contra lo que suele pensar el lego de nuestros días (con veleidades exóticas que recubre con el nombre de antropología): las humanidades clásicas no son erudición abstrusa (pág. 364).

Acerca de cómo se realiza este influjo hay en este libro muy atinadas reflexiones generales. Sin formularlo explícitamente, da a entender Highet, a propósito de las ficciones de Dictis y Dares, que no siempre es lo mejor de Grecia y Roma lo que ha fecundado el arte de los nuevos pueblos (pág. 56). Idéntica conclusión se colige de las páginas que exponen la influencia de la novela griega (págs. 163 y sigs.), del menos que mediano teatro de Séneca, de las *Anacreónticas* y buena parte de la *Antología griega*, tan eficaces en la lírica menor como ineficaz fue el admirado Píndaro en la oda solemne: los fracasos y los éxitos de la lírica de Ronsard (págs. 233 y sigs.) son el más elocuente comprobante de que las obras antiguas no han influido en proporción directa a su valor objetivo.

Esa inferencia, indiscutible a mi modo de ver, guarda íntima relación con otro concepto, que Highet expresa en un pasaje (pág. 361) e ilustra prácticamente en toda su obra, el concepto más discreto que jamás se haya dicho sobre un influjo literario, y mucho menos paradójico de lo que parece a primera vista: «Probablemente es el caso que cada época toma de la Antigüedad lo que le place». En efecto: ¿por qué, por ejemplo, Esquilo no es importante en el Renacimiento y sí en el romanticismo? No creo que la respuesta se halle en la dificultad lingüística del poeta (pág. 132), pues —salvo el caso muy excep-

cional de Shelley— contados eran los románticos que podían leerlo sino en traducción, y traducido al latín, que leían todos los hombres del Renacimiento, andaba desde 1555 [18]. La respuesta se halla en la adecuación que cada época encuentra o cree encontrar en los clásicos, adecuación no exclusivamente estética, según prueba el fervor de Shelley por la rebeldía del *Prometeo encadenado* y por el patriotismo libertario de *Los Persas*. Muy interesante es el ejemplo a propósito del cual Highet formula esa observación (pág. 361): en nombre de Grecia se predicó en el siglo XVII el más estricto formalismo literario porque, después del arte informe de la Edad Media y del arte tumultuoso del Renacimiento, los artistas aspiraban a un orden riguroso; y en nombre de Grecia se predica a comienzos del siglo XIX la libertad artística porque, tras siglos de absolutismo, los románticos ansían «naturalidad» y libertad artística, política y moral (págs. 364 y sigs.). O recuérdese la anécdota según la cual Bossuet se encierra a leer Homero, antes de escribir la oración fúnebre de la reina María Teresa, para ponerse en vena sublime (pág. 330), mientras Goethe toma la *Odisea* como modelo para la poesía aburguesada de *Herman y Dorotea* (págs. 362 y sig.), y, en nuestros días, Alfonso Reyes comenta con exquisita simpatía humorística los resortes literarios y humanos de la *Ilíada* (*Homero en Cuernavaca*, México, 1949): no puede ser más diverso lo que estos tres artistas han ido a buscar en Homero. Evidentemente, lo decisivo en cada caso no es lo que Homero brinda, sino lo que el artista moderno busca. La «moraleja» de la historia del influjo grecorromano enseña, pues, que la Antigüedad clásica no vale como panacea ya confeccionada y lista para cualquier caso, sino como estímulo que ha sabido arrancar altísimas respuestas de las naturalezas privilegiadas, sin poder, claro está, convertir en privilegiadas a las naturalezas que no lo son. El «influjo» grecorromano —no nos engañe la metáfora— no es un fluido

18. *Antiquis poetis nonnullisque recentioribus ista quae extant*, traducción en prosa de Johannes Setnerius impresa en dicho año en Basilea.

que mane de Homero y Virgilio con virtud de vivificar y ennoblecer cuanto toque: es un juego complejo en el cual, como muy bien demuestra el libro de Highet, tanto o más importantes que la belleza del arte clásico son las circunstancias de su acogida. En ningún momento de la Edad Media las personas de alguna cultura dejaron de conocer la leyenda de Troya, pero no en cualquier momento, sino cuando triunfa la conquista normanda, la *Historia regum Brittanniae* de Godofredo de Monmouth enlaza genealógicamente a los reyes británicos con Troya[9]. Del éxito inmenso de esa fantasía no son factores suficientes la belleza de la leyenda (no muy perceptible en Dictis y Dares) ni el talento de Godofredo de Monmouth: también hay que tener en cuenta el deseo de la nobleza anglonormanda de vincularse a ese mundo dotado del doble prestigio caballeresco y antiguo, que el *Roman d'Eneas* y el *Roman de Troie* difundían fuera del estrecho ámbito de la clerecía (págs. 33 y sig.). Otro caso: la Grecia y Roma de Plutarco, igualitarias y tiranicidas, embriagan a Francia en la época de su Revolución (págs. 356, 390, 393 y sigs.), no antes ni después, aunque las *Vidas paralelas* eran perfectamente conocidas antes y después, y habían tenido no pequeña resonancia en los *Ensayos* de Montaigne. Aquí también, pues, es el estado de ánimo de la época, por sí decisivo, lo que determina la fecundidad del influjo de la obra antigua, no sólo el carácter intrínseco de ésta[14]. El accidentado curso de la erudición española, jalonado de pujantes florecimientos seguidos de otros tantos eclipses, habla también en el mismo sen-

14. Entre otros ejemplos permanentes de la Francia revolucionaria, Highet recuerda (pág. 396) la iglesia de la Madeleine que, en intención de Napoleón, había de ser un templo de la Gloria. Pero bien: la iglesia con fachada de templo griego fue el modelo que adoptó Bernardino Rivadavia para la catedral de Buenos Aires (*Documentos de arte argentino*, XXV, Buenos Aires, 1947). Aquí no fue precisamente el directo encuentro por la Antigüedad lo que predominó, sino la fascinación que ejerció la revolución francesa y sus símbolos sobre las jóvenes repúblicas americanas (como lo acreditan el gorro frigio y los leones del escudo argentino), y el deseo, muy marcado durante los comienzos de la Independencia, de romper con la tradición española.

tido. Cada vez que España quiere estrechar vínculos con el pensamiento europeo —a comienzos de siglo XVI, a mediados del XVIII, a comienzos del XX—, su atención se ha dirigido al mundo grecorromano y sobre todo al griego. Los helenistas que simpatizaron con el erasmismo, el brillante núcleo erudito del siglo XVIII que encabeza Juan de Iriarte, el grupo primero de *Emérita*, filial del Centro de Estudios Históricos, testimonian no tanto un influjo uniforme de la Antigüedad sobre el hombre moderno, como una muy decidida búsqueda de ciertos ideales antiguos por su parte.

Por consiguiente, la acogida de la tradición grecorromana aparece muy ligada, como toda manifestación de cultura, a complejos sociales, en el sentido amplio de la palabra. Los numerosos Píndaros fracasados que registra Highet (págs. 234 y sigs.) prueban muy a las claras que de nada vale la buena voluntad individual —el mucho griego y la mucha admiración a Píndaro que poseen Ronsard o Chiabrera— frente al hecho de que cada poesía es parte de una cultura y de que, existiendo un abismo entre la de Píndaro y la de sus admiradores, todo intento de pindarizar en francés, italiano o inglés del siglo XVI iba de cabeza al fracaso. Por idénticas razones hace sonreír el culto pegadizo a las antigüedades griegas y romanas que puso de moda la Revolución Francesa (Gaius Gracchus Babeuf, el tutéo obligatorio, los trajes a la griega de Mesdames Tallien y Récamier). El mismo importantísimo nexo social proporciona la mejor explicación de la actual decadencia de la tradición grecorromana, la cual comienza paradójicamente en el siglo pasado, cuando el estudio técnico de la Antigüedad cobró inusitado vuelo. Nada de la concepción ingenua del desgaste o agotamiento: Highet apunta (págs. 466 y sigs., 493 y sigs.), con inteligente exactitud, a la extensión de la educación que, de rechazo, se hace más elemental y práctica, y deja para un eventual «más tarde» el latín y el griego que sólo se aprenden bien cuando se aprenden temprano. El enorme incremento de la industria y de las ciencias fáticas no sólo mermaron la porción de las letras clásicas en el horario escolar, sino que atraje-

rón a muchos de los mejores estudiantes; aun dentro de las humanidades, disciplinas nuevas como sociología, psicología, lenguas y literaturas modernas —la propia en cada país— contribuyen a relegar el aprendizaje clásico al plano secundario. Para peor, por cierta subconsciente defensiva, el latinista y helenista tratan de ostentar también el cientificismo en boga, exagerando la especialización, el rigor mecánico, y rechazando de su trabajo el juicio y el goce estéticos. Resultado de esta falsa posición es un nivel inferior de enseñanza, indeciblemente perjudicial a la sobrevivencia de la tradición clásica.

No dudo que la obra de Highet, a pesar de los lunares señalados, cumpla satisfactoriamente su propósito y, aunque valiosa para todo lector, creo que lo será más aún para el lector hispánico, a quien ofrece un cuadro brillante e instructivo de las literaturas inglesa, francesa, italiana y alemana desde el punto de vista del influjo clásico: interesante para el estudioso de la empresa de traducción de Alfonso el Sabio es la del anglosajón Alfredo (págs. 40 y sigs.) y la del francés Carlos V (págs. 107 y sigs.); para el lector familiarizado con Juan Ruiz, el oficio divino en parodia del predicador bávaro Abraham a Sancta Clara (pág. 649); para quien lee en la *Coronación* de Juan de Mena, copla 8: «e vieras arder la mitra / del obispo Anfiaraos», topárse con el «obispo Amphiorax» en el *Troilus and Criseyde*, II, 100-108, de Chaucer (pág. 100) [18]. Muy oportunas para el lector hispánico son las observaciones sobre el uso de la prosa y verso para traducir a los clásicos (pág. 480), pues entre nosotros se suele abrigar prejuicio contra la traducción en verso, principalmente, según creo, porque las mejores traducciones en verso corresponden a escuelas literarias

18. Cf. la glosa clásica del propio Mena y el excelente artículo de Inez Macdonald: «The "Coronación" of Juan de Mena: Poem and Commentary», *HR*, VII, 1939, págs. 185 y sigs. La coincidencia en pormenores en los que menos puede presumirse el mero contacto aparte a una fuente común, verosímilmente latina, como lo sería el de *Ideas*. Lo curioso es que el Bonne de Tablet, que no parece haber alcanzado en Castilla la difusión de las historias troyanas, pesente en su *Archiduque Amphiaraus*.

antipáticas al lector común (piénsese en la *Ilíada* de Hermosilla y las *Geórgicas* o la *Eneida* de Caro) y porque aun los contemporáneos, como Ramón Pérez de Ayala, cometen el error de no emplear las formas poéticas actuales, sino las anticuadas.

Por otra parte, el lector hispánico es el menos perjudicado por la deficiencia más grande y evidente del libro: su desconocimiento de lo español [18]. Claro que no es un yerro excepcional, antes bien ampliamente compartido por la gran mayoría de las historias culturales, artísticas y literarias. Lo excepcional es la curiosidad, la comprensión y simpatía de E. R. Curtius. La actitud de Highet implica un doble error pues, aunque en conjunto la tradición clásica es en España menos importante que en Italia o Inglaterra, por ejemplo, está muy lejos de ser tan mísera como aparece en su libro. Además, como el Siglo de Oro español ejerció hegemonía europea, no es posible desconocerlo sin falsear a la vez la historia literaria de los países en que influyó. A continuación trazo primero de completar sumariamente el capítulo sobre traducciones de clásicos, y luego de rectificar algunas afirmaciones erróneas, con la intención de que en futuras ediciones lo concerniente al español no desmerezca tanto del resto del libro.

Como queda dicho, Highet ofrece nutridas páginas sobre las traducciones medievales inglesas y francesas (págs. 40 y sigs.,

16. Concretando por la forma: véase la acentuación de las palabras citadas en la pág. 111, la confusión con el portugués en la pág. 281, la alusión a la historia del español, en las págs. 110-111 y 359, sin llegar de errores. De lo desconocimiento que en la bibliografía de las págs. 393 y sig. las únicas obras literarias que figuran corresponden al español: Highet ha consultado guías tan estimables como E. Hermosilla García, *Gramática histórica de la lengua española*, Oviedo, 1956, pero no los manuales de Menéndez Pidal y de Rafael Lapesa. En el índice alfabético los escritores españoles están desconocidos casi todos en la letra D (de Estella, de Herrera, de Horozco, de la Vega...), incluso los que no trabajó «días como Pedro Simón Abril y don Luis Zapata. Cierto que hay varios perfiladas: los menos han escapado Boscán, Cervantes, por ejemplo. Otros han dejado en el camino el apellido de pila y el segundo apellido (Calderón, Quevedo); unos, el «de» que al «ón» (Villegas), otros, los acentos (López de Ayala, López de Mendoza, Pérez de Oliva).

107 y sigs.), pero ha olvidado las traducciones castellanas de Alfonso el Sabio, lingüísticamente, a mi entender, mucho más decisivas que ninguna de las mencionadas (cf. R. Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, 1942, págs. 129 y sigs.). Recuérdese, además, desde el punto de vista del conocimiento de las obras antiguas, que la *Primera crónica general* comprende la traducción de grandes porciones de Suetonio, Justino, Orosio, de las *Crónicas* de Eusebio, San Isidoro, y de varios otros autores medievales, además de toda la *Heroida VII* y largos pasajes de la *Farsalia* (cf. R. Menéndez Pidal, «La crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio», en *Estudios literarios*, Buenos Aires, 1938, págs. 162 y sigs.). La *General estoria* traduce vastamente las *Metamorfosis*, las *Heroidas*, los *Remedios de amor* y los *Fastos*; versión total de la *Farsalia* se incluye en la quinta parte, y versiones parciales en las otras partes. Estacio se traduce sobre todo en la cuarta parte, Dictis y Dares en la segunda y Josefo en todas (cf. Alfonso el Sabio, *General estoria*, primera parte, ed. A. G. Solalinde, Madrid, 1930, págs. XII y sigs.). También es preciso recordar la importante serie de traducciones aragonesas patrocinadas en el siglo siguiente por Juan Fernández de Heredia (cf. J. Vives, *Juan Fernández de Heredia, gran maestre de Rodas*, Barcelona, 1927, y W. R. Long, ed., *La flor de las grandes cronicas de Oriente*, The University of Chicago Press, 1934, págs. 3 y sigs.).

HOMERO, pág. 114. — Juan de Mena no tradujo la *Ilíada* de Homero sino la *Ilias latina*, atribuida antaño a «Píndaro Tebano» y ahora a «Italicus» (véase A. Morel-Fatio, «Les deux Omero castillans», *Rh.* XXV, 1896, págs. 111-129, y la reciente edición de Martín de Riquer). En nota Higbet se refiere a la versión castellana de los cantos 1, 2, 3, 4 y 10 basada en la latina de Pier Candido Decembri y realizada o patrocinada por Pedro González de Mendoza, primogénito del Marqués de Santillana y futuro gran cardenal de España. Así, pues, aunque no tradujo a Homero, es indudable que Mena conoció la *Ilíada* en la versión latina de Decembri. Muy curioso, muy entender-

non, es que destaque el valor estético y creador de Homero frente a sus imitadores y detractores tardíos (J. Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, 1865, vol. VI, pág. 36, nota). Recuérdese que siglo y medio más tarde, Sir Philip Sidney en *The Defence of Poesie* exalta la veracidad de Dares. Aparte la versión completa de la *Ilíada*, aprobada por Lope de Vega, pero no impresa, de Juan de Liberja Cano, hay que recordar la versión de la *Ulixea* por Gonzalo Pérez, cuya primera edición completa es la de Amberes, 1556, muchas veces reimpresa. Para las numerosas versiones latinas, fragmentarias y perdidas, véase A. Rey y A. G. Solalinde, *Ensayo de una bibliografía de las leyendas troyanas en la literatura española*, Indiana University Publications, 1942, págs. 17 y sigs.

La *Eneida*, pág. 115. — Menciona Higbet la versión de Enrique de Villena y la de Cristóbal de Mesa. Omite la versión en coplas de arte mayor del libro segundo por Francisco de las Natas, Burgos, 1528; la versión completa de Gregorio Hernández de Velasco, Toledo, 1555, reimpresa con frecuencia, en octavas reales para los discursos y en verso blanco para la narración; y las versiones en prosa de Diego López, Valladolid, 1601, y de fray Antonio de Moya (Abdias Joseph), Madrid, 1664.

La *Farsalia*, pág. 116. — Se conserva la traducción castellana anónima que poseyó el Marqués de Santillana (cf. M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, 1905, página 139). Higbet cita la versión en prosa de Martín Laso de Oropesa y la versión poética de Juan de Jáuregui, con comentarios poco afortunados.

Leemos acerca de la primera que «realmente pertenecía a la tradición medieval de tratarle [a Lucano] como historiador» (cf. págs. 71 y 577). Creo que hay en estas palabras un mal entendido que se remonta al artículo de J. Crosland, «Lucan in the Middle Ages», *MLR*, XXV, 1930, págs. 52 y sigs.; pues Miss Crosland confunde el reproche antiguo formulado contra Lucano en el *Satiricón*, 118 (el cual refleja el parecer

de Aristóteles sobre verosimilitud poética y verdad histórica, y fue repetido mecánicamente por varios autores medievales) con la utilización de la *Farsalia* en diversas narraciones históricas, como *Li hystoire de Julius Cesar* de Jehan de Tuim y *Li fet des Romains*. Ahora bien: en la historiografía medieval la utilización de fuentes poéticas es un hecho corriente. Higher mismo observa que una de las fuentes de la *Histoire ancienne jusqu'à César* escrita entre 1223 y 1230 para Roger de Lille, es Virgilio; la *General estoria* incluye, según queda dicho, a Ovidio, Lucano y Estacio. De esta conocida práctica no se infiere que Virgilio y Ovidio fueran especialmente tenidos por historiadores, sino, más bien, que el hombre medieval busca y halla mensaje didáctico en toda obra antigua, hasta en un puro juego de la fantasía como las *Metamorfosis*. Por supuesto, no puede inferirse que Laso de Oropesa considerase a Lucano historiador por el hecho de traducirle en prosa, ya que así habían traducido Villena la *Eneida*, Mena la *Ilias latina*, y así se traduciría a Plauto, Terencio, Juvenal y Ovidio mismo entre otros.

La versión de Jáuregui está comentada en estos términos: «La boga de la poesía barroca en España fue fomentada contra su voluntad por Juan de Jáuregui y Aguilar, quien escribió una traducción de Lucano que reproducía tan vívidamente los conceptos y deformaciones de Lucano que dio autoridad a las afectaciones de Góngora y su escuela». En nota Higher insiste en que, «aunque Jáuregui prefería de suyo la dulzura transparente del *Aminta* de Tasso ..., le dominó, contra su voluntad, la ardiente intensidad del estilo de Lucano» (cf. también página 611). Si bien Higher no cita el estudio de José Jordán de Urríes, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui*, Madrid, 1899, benemérito en su época, es evidente que lo resume, exagerando su falta de crítica. Como en Góngora, la etapa «transparente» y la etapa «barroca» de Jáuregui son más simultáneas que sucesivas, puesto que en las «transparentes» *Rimas* aparece un trozo de la versión de la *Farsalia*. Tampoco toma en cuenta Higher el *Orfeo*, «barroco» y anterior a la traducción de Lucano. Fue ingenua hipótesis de Urríes el que Jáuregui, detractor

de Góngora, se convirtiera al gongorismo no por influjo de su «enemigo», sino por el de Lucano. Pero Urrés nota honestamente que la *Farsalia* de Jáuregui no es una traducción sino una versión muy libre, a decir verdad, una versión gongorina. Entre la repulsión, sobre todo teórica, y la atracción real de Góngora oscilaron los más de los poetas coetáneos —Quevedo, Lope, Tirso, Villegas—, sin intervención de Lucano.

Las *Metamorfosis*, pág. 116 (cf. pág. 62). — No enumera Highet traducción española alguna, siendo Ovidio el poeta latino más traducido al español. La primera en orden de fecha —después de las tentativas de la escuela alfonsina— es la de Jorge de Bustamante en prosa, del siglo XV, reimpresa varias veces en el siglo XVI, a la que siguen la de Luis Hurtado de Toledo, Toledo, 1578; la de Antonio Pérez Sigler, Salamanca, 1580; la de Felipe Mey, Tarragona, 1586; la de Pedro Sánchez de Viana, en octavas reales y tercetos, Valladolid, 1589; la anónima de Amberes, 1595; la anónima de Burgos, 1609; la de Juan Bermúdez y Alfaro, Lisboa, 1618; la anónima de Madrid, 1622. Hay traducción de la contienda de Ayax y Ulises (libro XIII), Valladolid, 1519, atribuida por J. Fitzmaurice-Kelly a Hernando de Acuña. En catalán hay que recordar la traducción de Francisco Alegre, 1494, que reemplazó a la de Francisco de Pinós, hecha del italiano y no del latín [17].

Tocinoes, pág. 117. — Además de la versión de Diego Gracián de Alderete, existen en español la de Juan Castro Salinas, completa, y la del libro I por Pedro de Valencia. A fines del siglo XIV, el magnate aragonés Juan Fernández

17. No está inoportuno advertir aquí que, como Highet atiende poco a la italiana y menos a la española, en la nuestra abunda entonces de filiación greco-romana por el mero hecho de que no fueron muy practicadas en Francia e Inglaterra. Así la fábula ajimolóqica al modo de Ovidio y de Claudiano, que cultivaron Juan de Mena (en el Comentario a su Coronación), el autor de la *Fábula de Orfeo* del Cancionero general de Hernando del Castillo (núm. 297 en la edición Bibliófilos Españoles), Castillejo, Hurtado de Mendoza, Silvestre, Boscán de Soto, Mal Lara, Carrillo y Sotomayor, Pedro Espinosa, Góngora, Lope, Mira de Amescua, Villamediana, Figueroa, Jáuregui, Bocángel, Díaz Caballero y todavía, en el siglo XVIII, José Antonio Porcel.

de Herodia, muy relacionado con la Grecia bizantina, hace traducir a Tucídides: versión anterior casi en un siglo a la traducción latina de Lorenzo Valla.

JENOFONTE, pág. 117.—A la mencionada versión de la *Anábasis* por Diego Gracián de Alderete, puede agregarse la de la *Ciropedia* y varias obras menores por el mismo fecundo traductor (cf. Batallon, *op. cit.*, II, pág. 226), y la de la *Ciropedia* por Antonio Agustín, 1579.

PLUTARCO, págs. 117 y 119.—El autor cita solamente la traducción de las *Vidas paralelas* de Alfonso de Palencia, basada en la versión latina de Lapo Florentino y no en el original griego (cf. A. Paz y Mélia, *El cronista Alonso de Palencia*, Madrid, 1914, pág. XXXIV). En el siglo XIV, Herodia había encargado una versión de treinta y nueve de las *Vidas* basada en la versión en griego moderno de Demetrio Talodiqui. El protestante Francisco de Enzinas, que enseñó griego en Cambridge, tradujo las primeras, Estrasburgo, 1551; Gracián las de Temístocles y Camilo; un anónimo las de Cimón y Luculo (Batallon, *op. cit.*, II, pág. 227, nota 15). Juan Castro Salinas es autor de *Ocho vidas entrelazadas de Plutarco*, Colonia, 1562. Quevedo, en su *Marco Bruto*, inserta una versión de esta *Vida*. No menciona Higbet versión española de los *Morales*. El Príncipe de Viana tradujo el tratado apócrifo *De toda condición de la nobleza* de la versión italiana de Angelo Decembri, basada en la latina de Bonaccorso (cf. Schiff, *op. cit.*, págs. 114 y sigs.). A comienzos del siglo XVI Pedro Fernández de Villegas traduce el *Libro de la utilidad que se recibe de los enemigos*. Gracián de Alderete publicó en Alcalá, 1548, con el título de *Las obras morales*, una selección de las *Morales*: en Alcalá, 1533, había impreso los *Apotegmas*. Diego de Astudillo agregó a su traducción de Vives un diálogo y una carta de Plutarco. Amberes, 1551. De Valladolid, 1538, es la traducción anónima del tratado *Contra la codicia de las riquezas*.

SALUSTIO, pág. 117.—De este autor, muy influyente en la historiografía española medieval, Higbet menciona únicamente la traducción de Francisco Vidal de Noya, 1493. Puede

agregarse que ésta no es sino un arreglo de la que, a ruegos de Fernán Pérez de Guzmán, compuso su primo Vasco de Guzmán a mediados del siglo XV; otra traducción es la de Manuel Sueiro, Amberes, 1615.

CÉSAR, pág. 117. — No se nombra ninguna versión española. La más antigua parece ser la derivada de la italiana de Pier Candido Decembri, probablemente para el Marqués de Santillana; siguen las de Diego López de Toledo, Toledo, 1498 (cf. M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía hispano-latina clásica*, Madrid, 1902, págs. 422 y sigs.) y la de Pedro García de la Oliva, Toledo, 1570.

TITO LIVIO, pág. 118. — «En español Pedro López de Ayala hizo una traducción muy influyente». Alguna influencia debió de tener, en efecto, ya que llegó a imprimirse: Salamanca, 1497. Con todo, Ayala vertió sólo las Décadas primera, segunda y cuarta y no directamente, sino de la versión francesa de Pierre Bersuire. Versiones directas son la de fray Pedro de la Vega, Zaragoza, 1520, y la de Francisco de Enzinas, Amberes, 1550, que corrige la anterior.

TÁCITO, pág. 118. — No menciona Highet ninguna versión española, siendo así que existen las de Manuel Sueiro, Amberes, 1613; Baltasar Álamos y Barrientos, Madrid, 1614; Antonio de Herrera, Madrid, 1615; y la magnífica traducción de las *Historias* y los *Anales* por don Carlos Coloma, Douai, 1629.

PLATÓN, pág. 118. — Olvida Highet las versiones españolas, aunque las primeras fueron considerablemente más antiguas que la latina de Marsilio Ficino (1482), ya que *El libro de Platón llamado Fedrón* [*sic*] *en que se trata de cómo la muerte no es de temer*, de Pero Díaz de Toledo, capellán del Marqués de Santillana, estaba concluido hacia 1443. Al mismo se debe la versión del *Axioco*, el diálogo espurio que, por sus tópicos consolatorios y ninguna especulación filosófica, fue leidísimo en el Renacimiento. Pedro de Rhúa, el contrincante de fray Antonio de Guevara, tradujo el *Critón* y el *Fedón*; Pedro Simón Abril, el *Gorgias* y el *Cratilo*, no impresos, pero sí utili-

tidos en su enseñanza (cf. M. Morreale de Castro, *Pedro Simón Abril*, Madrid, 1949, pág. 319).

ARISTÓTELES, págs. 119 y 123. — La única traducción española mencionada es la de la *Ética* por el Príncipe de Viana. Schiff, *op. cit.*, págs. 31 y sigs., registra una traducción castellana de esta obra, de la *Económica* y *De animalibus* entre los libros de Santillana. É. L. Legrand, *Bibliographie hispano-grecque*, Nueva York, 1915-1917, pág. 11, menciona otra traducción de la misma obra, Sevilla, 1493. En 1509, junto con la *Ética* del Príncipe de Viana se imprime una versión anónima de la *Política*, basada en la latina de Leonardo de Arezzo. Pedro Simón Abril vertió la *Política* con el título de *Los ocho libros de república*, Zaragoza, 1584, traducción reimpresa con retoques hasta hoy; también tradujo, pero no imprimió, la *Ética*. Diego Hurtado de Mendoza tradujo la *Meteóricas* (cf. ed. de R. Foulché-Delbosc, *RHi*, V, 1898, págs. 365-405); el licenciado Murcia de la Llama vertió los *Meteoros*, Madrid, 1615; Diego de Funes y Mendoza, del latín, la *Historia general de aves y animales*, Valencia, 1621. Cosme Gómez Tejada de los Reyes traduce abreviándolos los libros de filosofía natural y moral, Madrid, 1650. A comienzos del siglo XVII, Vicente Mariner tradujo, sin dar a la imprenta, la *Lógica* y varias obras de física, psicología y zoología. (Para versiones catalanas véase D. Rubio, *Classical Scholarship in Spain*, Washington, D.C., 1934, pág. 171.) De comienzos del siglo XVII es la versión de la *Poética* al latín, de Juan Pablo Rizo, de Madrid, 1626, la de Alonso Ordóñez das Seyas y Tobar; la *Nueva idea de la tragedia antigua* de Josepe Antonio González de Salas, Madrid, 1633, se subtitula expresamente *Ilustración de la «Poética» de Aristóteles* [4].

CICERÓN, págs. 119 y 124. — Tampoco se nombra versión alguna española. Hay antigua versión aragonesa del *De officiis* y *De amicitia*, que poseyó Santillana (cf. Schiff, *op. cit.*, páginas 63 y sig.). Alfonso de Cartagena tradujo el *De senectute* y el *De officiis*, probablemente en colaboración con su secretario, Juan Alfonso de Zamora, en la primera mitad del siglo XV;

la primera impresión es de Sevilla, 1501. Fray Ángel Corneio traduce el tratado *De amicitia*, Medina del Campo, 1548; el bachiller Francisco Támara, el *De officiis*, *De amicitia* y *De senectute*, Amberes, 1546, varias veces reeditados. En la edición de Amberes, 1549, se agrega la traducción de los *Paradoxa* y del *Somnium Scipionis* de Juan de Jarava. (Para las traducciones portuguesas y catalanas, cf. Menéndez Pelayo, *Bibliografía*..., págs. 678 y sigs.) Abril comenzó por publicar en Tudela, 1672, tres libros de cartas selectas de Cicerón, reimpresas repetidamente. Fray Gabriel Aulón tradujo el libro II de las *Familiares* más algunas de los libros restantes, Alcalá, 1574.

SÉNECA, págs. 120 y 122. — Es paradójico que no señale Higlset una sola versión española del filósofo predilecto de España. Alfonso de Cartagena tradujo *De providentia*, *De vita beata*, *De clementia* y algunas obras espurias impresas en Sevilla, 1491; quizá pertenezca a Pero Díaz de Toledo la versión de las *Epístolas* patrocinada por Fernán Pérez de Guzmán (cf. D. Rubio, *op. cit.*, pág. 25, nota), impresa en Zaragoza, 1496. Juan Martín Cordero imprime sus *Flores de Lucio Anneo Séneca* en Valencia, 1555. Martín Godoy de Loaisa tradujo *De vita beata*, *De providentia*, *De brevitate vitae* y la obra atribuida *De remediis fortuitorum* en la primera mitad del siglo XVI. Estos y otros tratados fueron traducidos entre 1627 y 1629, Madrid, por Pedro Fernández de Navarrete. Alfonso Revenga tradujo en Madrid, 1626, el *De clementia*; fray Gaspar Ruiz Montiano, en Barcelona, 1606, el *De beneficiis*; Juan Mello de Sandoval, algunas *Epístolas a Lucilio*; Luis Carrillo y Sotomayor, en Madrid, 1611, el *De brevitate vitae*; Quevedo, en Madrid, 1633, *De remediis fortuitorum* y noventa *Epístolas a Lucilio*. Preceden a las castellanas las traducciones catalanas (cf. D. Rubio, *op. cit.*, págs. 29, 31 y 175). Del teatro Higlset menciona la versión catalana de fines del siglo XIV por Antonio Vilaragut y una castellana del siglo XV, que ha de ser la que se ejecutó a instancia del Marqués de Santillana (cf. D. Rubio, *op. cit.*, págs. 26 y siguiente). En su *Nueva idea de la tragedia antigua*, González de Salas incluye una traducción en verso de *Las Troyanas*.

SÓFOCLES, pág. 120. — *La venganza de Agamenón*, de Fernán Pérez de Oliva, Burgos, 1530, no es traducción de la *Electra* sino versión libre en prosa.

EURÍPIDES, pág. 120. — Lo mismo hay que prevenir sobre la *Hécuba triste* del Maestro Oliva. Pedro Simón Abril tradujo la *Medea*, impresa en 1570 y 1599, según L. Pfandl, *Historia de la literatura nacional española en la Edad de Oro*, Barcelona, 1933, pág. 113. Fray Luis de León tradujo dos fragmentos de la *Andrómaca*. Véase Menéndez Pelayo, *Cuatro palabras acerca del teatro griego en España* (en las *Comedias* de Aristófanes traducidas por F. Baráibar y Zumárraga, Madrid, vol. I, 1880), sobre una traducción de Boscán, un *Hipólito* de Villegas, y una curiosa noticia del Pinciano (*Philosophia antigua poética*, XIII, repetida en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Luján de Sayavedra), acerca de cierta *Ifigenia* que se representó en el Teatro de la Cruz.

PLAUTO, pág. 121. — *El Anfitrión* traducido en 1515 por Francisco López de Villalobos fue adaptado en 1529 por Fernán Pérez de Oliva. En 1555 aparece en Amberes una versión anónima del *Soldado fanfarrón* y de los *Menecmos*. En 1559 Juan Timoneda imprime su adaptación de esta última (que Highet menciona en la pág. 134) y del *Anfitrión*.

ORATORIA, pág. 122. — Aquí Highet ha olvidado del todo a España. P. S. Abril declaraba utilizar en sus clases traducción de «las oraciones de Ésquines contra Demóstenes y Demóstenes contra Ésquines» (M. Morreale de Castro, *op. cit.*, pág. 319). España compartió con el resto de Europa la predilección por Isócrates; Gracián de Aldarete tradujo *De la gobernación del reino, al rey Nicocles*, Salamanca, 1570, y Pero Mejía tradujo, de la versión latina de Rodolfo Agrícola, la *Parénesis a Demónico*, incluida en su *Silva de varia lección*, Sevilla, 1542. El doctor Andrés Laguna tradujo las *Catilinarias*, Amberes, 1557; Abril, el libro primero de las *Verrinas*, Zaragoza, 1574, y, además, empleaba en sus clases versiones castellanas de «las oraciones de Tulio contra Verres, *Pro lege Manilia*, *Pro divitio*, *Pro Marcello*, *Pro Milone*» (M. Morreale

de Castro, *ibid.*). Martín Laso de Oropesa agregó a su versión de la *Farsalia*, Burgos, 1578, la traducción del *Pro Marcello* y *Pro Ligario*. Una imitación del *Pro Archia*, VI, 13, se halla ya en el *Libro infinido* de don Juan Manuel (ed. Gayangos, página 273-*b*).

TEÓCRITO, pág. 123. — Esteban Manuel de Villegas tradujo en octavas reales el Idilio VI en sus *Eróticas*, II, 2.

LUCIANO, pág. 123. — Como en pocas literaturas modernas fue Luciano más influyente que en la española — piénsese en Alfonso de Valdés, «Villalón», B. L. de Argensola, Cervantes y Quevedo —, extraña no hallar mención de traducciones españolas. Aparte el manuscrito *Tratado sobre la calumnia* de Pedro de Valencia, hay que recordar el *Icaro Menipo* por Juan de Jarava, Lovaina, 1544; el *Tocoris*, por fray Ángel Cornejo, Medina del Campo, 1548, y los *Diálogos*, Lyon, atribuidos a Francisco de Enzinas, los *Diálogos morales* de Francisco Herrera Maldonado, Madrid, 1621, el discurso *Que no debe darse crédito fácilmente a la murmuración* por Sancho Bravo de Lagunas, Lisboa, 1626; el diálogo *Almoneda de vidas*, anónimo, Madrid, 1623. Bartolomé Leonardo de Argensola tradujo el apócrifo *Diálogo de Mercurio y la Virtud*, publicado por Pellicer (cf. J. Apráiz, *Apuntes para una historia de los estudios helénicos en España*, Madrid, 1876, pág. 115).

Novelistas griegos, pág. 124. — Tampoco hay mención de traducciones españolas. Francisco de Vergara, continuando a su hermano Juan, tradujo la novela de Heliodoro, pero el manuscrito quedó inédito en la biblioteca del duque del Infantado. En 1554 apareció en Amberes una traducción anónima que, según Legrand, *op. cit.*, pág. 131, es la de fray Fernando de Mena, reimpresa en Alcalá de Henares, 1587, con la aclaración: «trasladada agora de nuevo de latín en romance»; otra traducción anónima apareció en Madrid, 1615. La de Mena fue corregida por César Oudin, París, 1616; en 1722 fue nuevamente traducido por Fernando Manoel de Castillejo. Agustín Collado del Hierro compuso un poema sobre la novela (cf. Lope, *Laurel de Apolo*, VIII). Se han perdido las versiones de *Clitofonte* y

Leucipe debidas a Quevedo y a Pellicer, pero queda la de Diego de Ágreda y Vargas, Madrid, 1617, hecha sobre una italiana (cf. Aprile, *op. cit.*, pág. 116) y la imitación de Alonso Núñez de Reinoso, *Amores de Clareo y Floriseo*, Venecia, 1552.

VIRGILIO, *Bucólicas*, pág. 124. — «Juan del Encina las parafraseó libremente, agregando mucha doctrina medieval filosófica y religiosa». La caracterización de Highet no es del todo fiel: lo que resalta en la imitación de Encina no es la «doctrina medieval» sino el sabor castizo y circunstancial y la preferencia por metros de «arte menor». Además de fray Luis de León y Cristóbal de Mesa, tradujeron las *Bucólicas* el Brocense (Églogas I y II), Juan de Guzmán (Égloga X), Hernández de Velasco (Églogas I y IV), Juan Fernández de Idiáquez, Barcelona, 1574, Diego López, Valladolid, 1601, y fray Antonio de Moya, Madrid, 1660. De las *Geórgicas*, menciona Highet la traducción de los dos primeros cantos por fray Luis de León. Versiones completas son la de Juan de Guzmán, Salamanca, 1586, y las de Diego López, Cristóbal de Mesa y fray Antonio de Moya.

HORACIO, pág. 124. — Entre las raras versiones completas omite Highet la de Juan Villén de Biedma, Granada, 1599. La del padre Urbano Campos, León, 1682, comprende todas las obras líricas. Del *Arte poética* sólo menciona la traducción de don Luis Zapata; agréguense la de Vicente Espinel, incluida en sus *Diversas rimas*, Madrid, 1591; la de Cascales, inserta en sus *Tablas poéticas*, 1617; la de Pedro Salas, Valladolid, 1618; la manuscrita de Juan de Robles; la del padre Morell, 1684. No señala versión alguna de las *Sátiras* y *Epístolas*, y de las *Odas* sólo la de fray Luis de León, sin dar en ese capítulo otra referencia que la del *Horacio en España* en nota. Mejor sería indicar en el texto la excepcional calidad de los traductores españoles de Horacio: el Brocense, los Argensola, Espinel, Mateo Alemán, Herrera, Medrano, Villegas, Esquilache, los poetas de las *Flores* de Espinosa y tantos otros.

OVIDIO, *Obras menores*, pág. 125. — Las *Heroidas* 5, 6, 7,

9 y 12 figuran en las *Sumas de historia troyana* de «Leonarte», a mediados del siglo XIV; a comienzos del XV las traduce con el título de *El barsario* Juan Rodríguez de la Cámara; impresa en Sevilla, 1608, es la versión de Diego Mejía; para una versión completa, anónima, de fines del siglo XVI o principios del siguiente, véase A. Alatorre, «Sobre traducciones castellanas de las *Heroidas*», *NRFH*, III, 1949, págs. 162-166. Versiones sueltas de diversas epístolas son numerosas: la de Dido a Eneas, ya traducida en la *Primera crónica general* y aludida como «la rauiosa carta» en el *Victorial* de Gutierre Díez de Gámez (ed. Carriazo, Madrid, 1940, pág. 95), obtiene una versión anónima hacia 1525, la de Sebastián de Alvarado y Alvear, Burdeos, 1628, y la de Gutierre de Cetina, quien, asimismo, tradujo las dos primeras. El *Ars amatoria* debió de ser romanceado entre 1559 y 1583, porque lo prohíbe «en romance o en otra lengua vulgar solamente» el *Catálogo* del inquisidor Quiroga, Madrid, 1583, mientras que el de Valdés, 1559, no la registra (cf. *Las obras de Juan Boscán*, ed. W. I. Knapp, Madrid, 1875, pág. 578). Diego Mejía tradujo también las obras amatorias y el *In ibin*; Luis Carrillo y Sotomayor vertió los *Remedia amoris*, Madrid, 1613.

PERSIO, pág. 125. — Se ha perdido la traducción de la Sátira II por Quevedo. Nicolás Antonio atribuye una traducción a Bartolomé Melgarejo y otra a J. A. González de Salas. Diego López dio la suya e la imprenta en Madrid, 1642. Agréguese la traducción completa, no impresa, de Luis Jerónimo Sevilla, siglo XVI.

PLINIO, pág. 125. — Olvida Highet la admirable traducción de Jerónimo de la Huerta, Madrid, 1624. D. Rubio, *op. cit.*, pág. 65, señala otra traducción, de Francisco Hernández, siglo XVI.

MARCIAL, pág. 125. — Highet lo despacha aquí con una frase sumaria y apenas lo menciona cuando trata del epigrama moderno. Tradujeron a Marcial, entre otros españoles, Bartolomé Leonardo de Argensola, Rodrigo Caro, Cascales, Esquilache, González de Salas, Baltasar Gracián, Juan de Guzmán, Jáure-

gui, Mal Lara, el padre Morell, Manuel de Salinas, Fernando de la Torre Farfán, Alarcón y Quevedo (cf. A. A. Giuliani, *Martial and the Epigram in Spain*, Filadelfia, 1930).

JUVENAL, pág. 125. — Según la citada obra del padre D. Rubio, Pedro Fernández de Villegas traduce en Burgos, 1518, la Sátira X, y Jerónimo de Villegas en Valladolid, 1519, las VI y X [18]. Bartolomé Jiménez Patón tradujo también la Sátira VI, Cuenca, 1632, y Diego López, todas, Madrid, 1642.

APULEYO, pág. 125. — Omite Highet una de las joyas de la versión española del Renacimiento, el *Asno de oro* de Diego López de Cotrepano, Sevilla, 1513 (?). Para sus imitadores (Juan de la Cueva, Sá de Miranda, Mal Lara, Funes y Villalpando, Lope, Calderón, Solís, Rodrigo Fernández de Ribera) véase M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía*..., págs. 82 y sigs.[19].

Rectificaciones de especial interés. — Llama la atención que al hablar de la pronunciación del griego en el Renacimiento no

18. No conozco directamente otras traducciones. Higbee me ha escrito a este respecto: «Creo que Rubio es equivocado. He visto y leído la traducción de la Sátira X, por Jerónimo de Villegas (Amberes en Burgos, 1518), como apéndice a la primitiva traducción española del «Infierno» de Dante y a sus poemas, el primero original, sobre la conveniencia del matrimonio, escrito por su hermano Pedro Fernández de Villegas. Hay un ejemplar en la Colección Marston de la Universidad de Yale».

19. En la pág. 372 trata Higbee de las traducciones de Horacio, con la particularidad de hablar más catalanas, pero ninguna castellana. La más antigua castellana parece ser la anónima citada por el considerable fray López de Ayala; en varios manuscritos se conserva una traducción del siglo XIV, probablemente la dedicada por *a* para el Canciller Ad Ayala; de Tolosa, 1484, es una versión de la catalana que lleva el nombre de fray Antonio de Gimbrada y es en verdad obra de fray Pedro Sanchez, a mediados de 1372 (cf. M. Menéndez Pelayo, *Bibliografía*..., pág. 239 y sigs.); de Sevilla, 1576, es la primérosa versión, en prosa rítmica, de fray Alberto de Aguayo, dedicada por Juan de Valdés, en el *Diálogo de la Lengua*. Pedro Sánchez de Viana, el citado traductor de las *Metamorfosis*, se sacó de una traducción inédita. En Valladolid, 1604, se imprimió la de fray Agustín López; en Madrid, 1663, la hermosa traducción de Villegas, desconocida porque su autor, desterrado poco antes por la Inquisición, no quiso verse involucrado al libro albistrio; en Valladolid, 1698, la del libro primero, por Antonio Pérez Rambra. En Madrid, 1803, se publicó la de Agustín López de Reta, muerto hacia 1688.

se nombre a Antonio de Nebrija, que fue el primero en reconstruir la pronunciación clásica griega (y latina y hebrea), valiéndose de los testimonios de los antiguos gramáticos, de los préstamos de lengua a lengua y de otros indicios; fue también el primero en predicar la enseñanza de esas pronunciaciones restauradas, adelantándose en muchos años a Erasmo. (Véase I. Bywater, *Erasmian Pronunciation of Greek and its Precursors...*, Londres, 1908, las monografías publicadas con ocasión del quinto centenario de Nebrija, y A. Alonso en *NRFH*, II, 1949, págs. 1 y sigs.)

Pág. 55. Ni en el texto ni en las notas hay mención de la leyenda de Troya en España, aunque sí se menciona, entre otras, versión holandesa, danesa, islandesa y checoslovaca, y aunque en España la leyenda, además de las traducciones, inspiró obra tan curiosa como la *Historia troyana en prosa y verso*, hacia 1270. (Véase el citado *Ensayo de una bibliografía de las leyendas troyanas en la literatura española* de Rey y Solalinde.)

Págs. 96 y sig. Pienso que los nombres de autores antiguos imaginarios en Chaucer no son sino un capítulo de la Antigüedad fantaseada en que se entretuvo con bastante frecuencia la Edad Media. Compárense otros personajes imaginarios o anécdotas imaginarias de personajes antiguos históricos en Walter Map, *De nugis curialium*, ed. M. R. James, Oxford, 1914, págs. 150 y sigs.; el tratado *De disciplina scolarium* (cuya atribución a Boecio impugnó, por razones de estilo, Cristóbal de Villalón, *El scolástico*, hacia 1539, Bibliófilos Madrileños, Madrid, 1911, págs. 4 y sig.); el *Morale scolarium* de Juan de Garlandia, ed. J. L. Paetow, Berkeley, 1927, pág. 231; la *Epistola Valerii ad Rufinum de non ducenda uxore*; los autores «Flavianos» y «Valerio» (P. Lehmann, *Pseudoantike Literatur des Mittelalters*, Leipzig, 1927, págs. 26 y 29; Curtius, *op. cit.*, Excurso I), y en español, el Arcipreste de Talavera, Juan de Lucena y, más que nadie, fray Antonio de Guevara.

Pág. 111. Ni Juan de Mena ni el Marqués de Santillana sabían griego. En cuanto al primero, el famoso título *Calamicleus*

y varias etimologías esparcidas en su Comentario a esta obra lo documentan palmariamente. De Santillana, apenas puede decirse que supiese latín (cf. M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905, págs. LXIII y sigs.).

Pág. 128. Muy fundadamente advierte Highet que el teatro clasicista del siglo XVI fue un esfuerzo fallido; lo extraño es que, tratando luego de ese teatro clasicista en Italia, Francia e Inglaterra (págs. 136 y sigs.), omita el de España con tener éste piezas tan dignas de mención como la *Nise lastimosa* de fray Jerónimo Bermúdez, 1577 (versión castellana, inferior a su original, de la tragedia *Castro* del portugués Antonio Ferreira); la *Tragedia de la muerte de Ayax Telamón sobre las armas de Aquiles*, de Juan de la Cueva, 1579, y, del mismo autor, la *Tragedia de la muerte de Virginio y Apio Claudio*, 1580; *La gran Semiramis*, 1579, y la *Tragedia de Elisa Dido*, 1581, de Cristóbal de Virués; la *Numancia*, de Cervantes, alrededor de 1585, y las tragedias de Lupercio Leonardo de Argensola, 1585, elogiadas por Cervantes. En lugar de algunas palabras sobre estas obras (y sobre el crecido número de comedias del siglo XVII que desarrollan un tema de mitología o historia antigua dentro de la fórmula teatral de Lope), el autor se permite un severo juicio contra Lope de Vega, que acaba con esta reprimenda (pág. 138): «Lo que Lope no tomó [de las obras maestras clásicas] fue el fino gusto y la riqueza de pensamiento poético que permiten la creación de una obra de teatro no sólo para el día que amanece al escribir las últimas líneas sino para el resto del mundo y para otros tiempos». Terrible tufillo a neoclasicismo dieciochesco exhala ese «fino gusto» que Highet echa de menos en Lope, tal y como Madame la Mariscala de Luxemburgo lo echaba de menos en la Biblia (pág. 274). Es lástima que Highet no precisase en qué falta Lope al buen gusto, si en el nombrar objetos vedados para la tragedia francesa (como el pañuelo del *Otelo*, los pañales de *Las Coéforas* y los trapos inmundos del *Filoctetes*) o en el mezclar lo cómico y lo trágico, como Shakespeare (sin llegar jamás a la obscenidad shakespeariana ni a la esencial grosería de farsas como

La fierecilla domada)[20], o en el ocasional artificio de lenguaje, mucho más sostenido en Esquilo y en Shakespeare. Que los personajes de Lope carezcan de la individualidad de los shakespearianos[21], que sus obras carezcan de la tensión y hondura de las de Shakespeare es muy cierto. Tampoco las tienen los personajes y obras de Racine, lo que no quita que Racine sea un gran poeta. Negar riqueza de pensamiento poético, precisamente a Lope, no es cosa que merezca refutarse: es negar (o desconocer) lo evidente. Tampoco entiendo cómo pueda decirse que el teatro de Lope no viva para la posteridad: basta la lectura de *El castigo sin venganza*, *El caballero de Olmedo*, *Porfiar hasta morir*, *Fuenteovejuna*, sin contar los admirables autos ni las exquisitas comedias —docenas de comedias perfectas entre las que han sobrevivido— y, sobre todo, hasta verlas en escena, para persuadirse de que las obras de Lope conservan intacta, como muy pocas de cualquier literatura y de cualquier época, toda su fresca vitalidad. De todos aquellos dramaturgos, mientras Racine se representa en el siglo XX solamente en la Comédie Française de París, Lope es el único

20. Pónese, por contraste, en el refinamiento actual y la vanidad psicológica, con que Idéntico (otra vez) vencido en el *Conde Lucanor*, cuento segundo del Ejemplo XVII.

21. Entre las cargas que W. J. Entwistle, *Gongorismo*, Oxford, 1940, pág. 78, formula contra la comedia del Siglo de Oro se halla esta: «[illegible] el tipo [illegible] los caracteres. Con todo el respeto debido a tan distinguido hispanista, creíbase que el reproche no puede [illegible]. No hay tal «[illegible]» del personaje individual por el tipico sino en la mente del crítico cuya referencia implícita es, ante todo, el teatro de Shakespeare. El de Ibsen y el de Shaw también abusaban en tipos más que en individuos, tipos y no individuos son los que pueblan el teatro griego, el romano y el medieval; tipos y no individuos presentan las obras maestras de la Edad Media. Aun dentro del teatro isabelino predomina el personaje típico; la excepcionalidad es la que opuso Shakespeare. Lope continúa, sencillamente, la tradición antigua y medieval, a pesar de que uno de sus libros favoritos, *La Celestina*, la ofrecía inigualable ejemplo de individualidades, y a pesar de que en *La Dorotea* él mismo demostró especialmente nada común para el trazado de caracteres individuales. También da a entender Entwistle que el personaje típico vale menos que el individual desde el punto de vista del arte: no creo que se trate de formas superiores e inferiores de arte (¿en qué ha de ser Edipo inferior a Lear ni Rosino superior a don Juan Tenorio?), sino de concepciones radicalmente distintas e incomparables.

que comparte con Shakespeare, aunque a modesta distancia, la gloria de ser representado. No está de más advertir que, siendo Séneca y Plauto los modelos antiguos más imitados hasta Racine, difícilmente pudieran enseñar a nadie el «fino gusto» que en ellos brilla por su ausencia. Y, por último, creo que corresponde a España la primera imitación artística del teatro clásico, no el de Séneca sino el de Eurípides. Claudio Guillén me ha llamado la atención sobre el paralelismo, demasiado pormenorizado para ser casual, entre el *Hipólito*, vs. 310 y sigs., 347 y sigs. y la escena de *La Celestina*, X, que desarrolla con rara originalidad este motivo del nombre del amado.

Pág. 130. Las proporciones del drama moderno son para Higher resultado del influjo clásico. Sirven de contrapruebas las piezas, ya muy breves, ya muy largas, del teatro medieval, del japonés y la zarzuela española. Dejo al autor la responsabilidad de todo el raciocinio, pero creo necesario señalar que la zarzuela posee impecable abolengo clásico, como que deriva de la égloga. La zarzuela es el nombre que se dio a la «fiesta cantada», por el pabellón del Pardo, rodeado de zarzas, en que se solía ejecutar[22]. La primera «fiesta cantada» es la égloga de Lope titulada *La selva sin amor*, 1629. La mayor parte de las muchas que compuso Calderón (como *El golfo de las sirenas*, *Ni Amor se libre de amor*) son también mitológicas, y por mucho tiempo conservaron este carácter, hasta cuando ya habían cambiado de nombre: tal la «zarzuela heroica» de Antonio Literes, 1709, llamada *Acis y Galatea*. Falta en el libro de Higher toda alusión al drama pastoral (cf. J. P. Wickersham Crawford, *The Spanish Pastoral Drama*, Filadelfia, 1915) y a la ópera pastoral en España, aunque pasa revista a los de Italia, Francia e Inglaterra (págs. 174 y sig.).

Pág. 145. Muy pobre es la presentación de la epopeya española (omitida en la pág. 20, al enumerar los géneros literarios estimulados en el Renacimiento por el ejemplo grecorromano),

22. E. M. Barrada, *Música española de los siglos XII a XVIII*, Buenos Aires, 1942, págs. 146 y 184.

y demasiado severo el juicio sobre *La Araucana*. Me temo que Highet haya basado su crítica en la traducción de C. M. Lancaster y P. T. Manchester, Nashville, Tenn., que cita en la pág. 602, en verdad no muy fiel e infinitamente más prosaica que el original, como basta para demostrarlo la misma estrofa IX, 18, alegada por Highet, con ser de las más rastreras y de ningún modo representativa del tono general del poema:

> Héme, señor, de muchos informado,
> porque con más autoridad se cuente;
> a veinte y tres de abril, que hoy es mediado,
> hará cuatro años cierta y justamente,
> que el caso milagroso aquí contado
> aconteció, un ejército presente,
> el año de quinientos y cincuenta
> y cuatro sobre mil por cierta cuenta.
>
> Lord, I gleaned this information
> From the lips of many authors.
> On the 23rd of April,
> Eight days hence, four years exactly
> It will be, since in that army
> Such a miracle they pondered,
> Fourteen hundred men well counted
> In the year of 1550.

En el primer verso los traductores eliminan el hipérbaton; se han dejado sin traducir el segundo; «since in that army / Such a miracle they pondered» no es traducción fiel de «el caso milagroso aquí contado / aconteció, un ejército presente»: entre otros detalles, este último giro, con su construcción absoluta, a la latina, imprime cierta distinción lingüística del todo ausente en «in that army»; las dos últimas líneas de la traducción trivializan la expresión de los numerales, para la cual Ercilla se vale de un artificio que se remonta a la poesía latina, y en el que los hombres del Renacimiento debían de paladear la reminiscencia antigua. Juzga Highet (pág. 152) «muy impropia» la referencia mitológica a Aurora y a Apolo que in-

traduce Ercilla en su más logrado episodio, la prueba de Caupolicán. Por el contrario, creo que es en extremo eficaz: Ercilla elabora tan lenta y minuciosamente estas horas mitológico-astronómicas para subrayar la increíble duración del esfuerzo de Caupolicán y, además, para exaltarlo, narrándolo en el único lenguaje admitido para la poesía elevada (nótese la imitación de Virgilio en las estrofas 11, 30 y 34). ¿No es idéntica —guardando la debida distancia en cuanto al genio poético— la intención que justifica el empleo de la mitología en los poemas de Dante y Milton, cuyo asunto cristiano la hace singularmente más «impropia»? Fuera de *La Araucana*, nombra Higher *La Dragontea* sin decir palabra de sus bellezas. No nombra ninguna de las otras epopeyas de Lope, ni la *Jerusalén conquistada*, con el hermoso episodio de la Judía de Toledo, ni la *Hermosura de Angélica*, ni las bellísimas epopeyas mitológico-sentimentales como *La Filomena*, *La Andrómeda* y *La Circe*. Tampoco da muestras de conocer *El Bernardo* de Valbuena, fantástica variación barroca del poema de Ariosto. Acerca de las epopeyas de asunto cristiano y manera clásica, leemos esta escueta afirmación: «Estas son el *Paraíso perdido* y el *Paraíso recobrado*» (pág. 147). Convengamos en que son las mejores, pero ¿a qué darlas por las únicas? En nota, págs. 603 y sig., Higher recuerda *La semaine ou création du monde*, del señor Du Bartas. Podría agregar la versión libre, probablemente indirecta, de Alonso de Acevedo, *La creación del mundo*, 1615; la notable *Cristiada* de fray Diego de Hojeda, 1611 (inspirada en la de Girolamo Vida); la *Vida de San José* de fray José de Valdivielso, 1607; el breve poema *A Cristo resucitado*, anterior a 1621, de Quevedo y el *Isidro* de Lope, 1599, original ensayo de epopeya devota en tono y metro popular.

Pág. 168. Injusto es el juicio sobre la *Diana* de Montemayor, que contiene, según Higher, «mucho menos análisis psicológicos» que *Dafnis y Cloe*. Cabalmente entre todas las novelas pastoriles, la *Diana* es la más atenta a ahondar los caracteres y sus conflictos: si algo poseía Montemayor, en prosa y verso, era el don de introspección psicológica. En cuanto a la supuesta

«mutilación» que Cervantes quería infligirle, ver A. Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, págs. 150 y sigs. y 334. Highet nombra, además, *La Galatea*, pero no *El pastor de Filida* ni la todavía hoy deliciosa *Dama enamorada*. La jerarquización estética no es muy feliz en este capítulo: difícilmente el lector general podrá adivinar la calidad de las *Églogas* de Garcilaso (a cuya originalidad no se hace justicia al definirle como adaptador de Virgilio y Sannazaro; cf. R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, 1948), y la ninguna calidad de *L'Astrée*. Sorprende, asimismo, la omisión de las hermosas églogas de Camoens.

Pág. 179. Highet, quien al mencionar *La Dragontea* se refiere irónicamente a su protagonista como a «ese diabólico dragón, sir Francis Drake» (sin recordar la simpatía artística con que en esta misma epopeya está tratado el joven Richard Hawkins), no parece haber superado los odios de la época isabelina ya que, al recordar los hombres de valor heroico del Renacimiento, nombra a dos ingleses y un francés, y omite el ejemplo más obvio, el de los conquistadores españoles.

Pág. 194. Al leer el excelente capítulo sobre *Los clásicos de Shakespeare*, no habrá lector imparcial que no eche de menos algunas líneas, cuando menos, sobre Cervantes y los clásicos. Pues de latines (más bien que de latín) andaban parejos los dos; la diferencia radical está en que Shakespeare admira el mundo de la mitología e historia clásica y lo recrea, accesoria o principalmente, con toda la atención de su genio. Pero Cervantes —el Cervantes que admiramos, el del *Quijote*, el de casi todas las *Novelas ejemplares*, el de los *Entremeses*, el del *Viaje del Parnaso*, el de la segunda mitad del *Persiles*— no demuestra simpatía alguna por ese mundo, como lo acreditan la Elena y la Dido «de malísima mano» del *Quijote*, II, 71, la Tebas de «cien puertas y otros tantos postigos» de *Rinconete y Cortadillo* y los dioses del *Viaje del Parnaso*. Parecería que esa actitud negativa se enlaza íntimamente con el racionalismo de Cervantes, con su aspiración a un arte regular y verosímil; se impone su semejanza con el rechazo cartesiano de la hegemonía de las

lenguas clásicas. Menos consecuentes que Cervantes, los *franceses* del siglo de Luis XIV y sus secuaces en toda Europa, tendiendo asimismo a un arte racionalista y verosímil, no se atreven a emanciparse de la tutela de la Antigüedad. También vale la pena recordar que Velázquez es quien quizá ofrezca el más notable paralelo a Cervantes en el tratamiento humorístico de lo clásico, tan inagotablemente inspirador todavía para Lope, Herrera, Góngora y, en general, para el artista del Siglo de Oro.

Pág. 244. Caracterizar «A la flor de Gnido» como un desarrollo de la Oda I, 8, de Horacio (nota en pág. 634) es infiel porque la segunda parte de la canción nada tiene que ver con Horacio, sino con la fábula de Ifis y Anaxárete en las *Metamorfosis*, XIV, vs. 698 y sigs. En cuanto a si el divino Herrera sabía o no griego, es lástima que Higher preste total crédito al escrito de un tal R. M. Beach, *Was Fernando de Herrera a Greek Scholar?*, Filadelfia, 1908. Esta suez invectiva —no puede calificarse de otro modo— nada prueba como no sea la inexplicable ignorancia y grosería de su autor. Frente al testimonio expreso de un coetáneo, el poeta Francisco de Rioja, Beach pretende demostrar que Herrera no sabía griego, cotejando sus citas castellanas con versiones latinas de las obras griegas; cuando Beach no encuentra las pretendidas versiones latinas, las «sospecha». También hace gran caudal de las erratas con que aparecen impresos algunos vocablos griegos que cita Herrera, y de algunas que no son erratas sino grafías conformes a la pronunciación renchliniana, la cual, por lo visto, Beach no «sospecha». A. Cosset, en su libro *Fernando de Herrera*, París, 1908, págs. 283 y sigs. (citado por Higher, página 634), es mucho más cauto. Aunque Higher califica de «magnífico» (pág. 597) el *Horacio en España* de Menéndez Pelayo, de hecho parece haber preferido la conferencia de C. Riba en el lamentable *Orazio nella letteratura mondiale*, Roma, 1936, y el librito de Grant Showerman, *Horace and his Influence*, Boston, 1922, que, en lo español, compendia muy enfumenente a Menéndez Pelayo. Algunos traductores importantes se han

señalado ya; puede recordarse ahora entre los imitadores, además de los traductores que también le imitaron y además del Marqués de Santillana, Garcilaso, Herrera, fray Luis y Lope, mencionados por Highet en texto y notas, a Hurtado de Mendoza, fray Jerónimo Bermúdez, Cervantes (*La Galatea*, IV, canción de Damón), Francisco de la Torre, Rioja, Figueroa, Argujjo, Góngora, Meléndez Valdés, Moratín padre e hijo, Arjona, Lista, Cabanyes, Tassara, el Duque de Rivas, Larra, Ventura de la Vega, Bartrina (en castellano y en catalán) y los poetas de la América emancipada: Bello, Caro, Olmedo, Varela y tantos más. Entre los imitadores de la métrica de Horacio, olvidó Highet a los españoles, por ejemplo, el Brocense y Villegas. Pero no es sólo pecado de omisión. Valía la pena señalar que los poetas españoles, menos ambiciosos de erudición, evitaron el escollo en que tropezó Ronsard al lanzarse a la imitación arqueológica. Independientemente de su valor poético, Horacio era modelo más adecuado que Píndaro para la Europa renaciente, como lo vino a ahonar Ronsard mismo (pág. 247): así lo prueban las logradas odas horacianas de fray Luis comparadas con las fracasadas odas pindáricas de Ronsard. Por añadidura, al aplicarse a modelos adecuados, los horacianos españoles llevaron a tal perfección la oda que, aun sin imitar directamente a Horacio, un poeta como San Juan de la Cruz pudo escribir poesías que representan la más exquisita fusión de la oda renacentista, llena de resonancias clásicas, con el denso lirismo de la Biblia y, en particular, del *Cantar de los cantares*: no tantos que hay que disculpar con razones históricas, sino el más alto vuelo lírico, expresado con la más sabia maestría. Pero el nombre de San Juan de la Cruz no aparece en el libro de Highet.

Pág. 258. Las reflexiones del capítulo 13, «Transición», son en general muy discretas; con ellas contrastan algunos insostenibles conceptos, sobre España, por ejemplo el de que «la reacción que siguió al Renacimiento no significó en todas partes una contracción del espíritu humano, sin compensación alguna. En ciertos países (tales como España) sí lo significó». No carece

a entrar en el debate conjetural sobre las causas de que España careciera de pensamiento filosófico y científico en la Edad Moderna (*España en su historia* basta para convencer de que no puede despacharse todo el problema como una consecuencia de la Contrarreforma); pero sí es preciso oponer un reparo: ¿cómo puede afirmarse que no hubo «compensación» en España para la reacción postrenacentista cuando esa reacción coincide con su maravilloso Siglo de Oro en la literatura, pintura, escultura, arquitectura y música, tan influyentes en toda Europa durante el siglo XVII? Para una moral no histórica, tan chocante es que Lope haya sido familiar del Santo Oficio como Villon un miserable ratero, pero así es, y ahí está la obra poética de esos dos hombres para recordarnos que las vías del arte son casi no menos inescrutables que las de la Providencia. Por irónicamente cruel que sea, aun el arte atormentado y refinado de las víctimas —Montalván, Godínez, Barrios, Henríquez Gómez, Isabel Rebeca Correa— es de pura raza española. También es en extremo parcial y falaz la presentación del saco de Roma (pág. 259 y nota en pág. 639; véase R. Menéndez Pidal, *La idea imperial de Carlos V*, Buenos Aires, 1941). Con igual lógica, el patético argumento de academias arruinadas y libros destruidos podría emplearse para defender al Berlín nazi contra la barbarie de los bombarderos ingleses.

Pág. 270. Entre las epopeyas burlescas olvida Higher *La Mosquea* de José de Villaviciosa, 1615, y *La Gatomaquia*, 1634, una de las más donosas muestras del género y una de las obras características de Lope por su fusión poética de vida y literatura. También sería muy pertinente mencionar el *Viaje del Parnaso*, 1614, de Cervantes. En conjunto este excelente capítulo 14 adolece de la omisión total de material español: piénsese en Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, 1539; Alfonso García Matamoros, *De adiuvanda Hispanorum eruditione*, 1553; Saavedra Fajardo, *La república literaria*; Gracián, *El criticón*, 1651 a 1657. Abundan las apreciaciones y comparaciones sobre literatura coetánea y antigua en las *Anotaciones a Garcilaso*, de Herrera, 1580; en la *Philo-*

sophia antigua poética, del Pinciano, 1596; en las *Tablas poéticas* de Cascales, y en la voluminosa polémica acerca del culteranismo. Tampoco sería ocioso recordar la antipatía al griego y el celo por el francés del padre Feijoo, *Cartas*, vol. V, 23 (Madrid, 1774), así como *La comedia nueva*, 1792, y *La derrota de los pedantes* de Leandro Fernández de Moratín, para dar unas pocas muestras características de lo mucho y no despreciable que se escribió sobre estos puntos en la España del siglo XVIII.

Pág. 275. La prevención de los poetas franceses neoclásicos a llamar por sus nombres a los objetos comunes (*de la fidélité le respectable appui* = 'perro') se debe en parte, según Higbee, «a influjo español, porque, en aristocrático apartamiento del mundo vulgar, nadie (por lo menos en la civilización occidental) ha sobrepasado jamás a la nobleza española del siglo XVII». Tal concepto parece alejarse mucho más a la imagen que de la corte de España dan el *Ruy Blas* y otras chistosas *espagnolades* que a la realidad. Ni siquiera en el teatro de Calderón, comediógrafo cortesano si los hubo, hay nada que pueda compararse con el horror de los neoclásicos franceses a decir *chien* o *moucheir*. No hay tal cosa, tampoco, en las obras de personajes encumbrados, en íntima relación con la corte, como Quevedo, Villamediana, Esquilache, Saavedra Fajardo, ni en los escritos y cartas del mismo Felipe IV. La perífrasis gongorina, que quizá sería más oportuno traer a colación aquí (pues se asemeja en intención, si no en forma, al circunloquio francés neoclásico), nada tiene que ver con el ceremonial cortesano.

Pág. 309. «Probablemente ésta es la razón [el hecho de que la sátira moderna se inspira en los poetas satíricos romanos] de la ... ausencia de grandes escritores satíricos en países que estaban en parte fuera del Renacimiento, como España y Alemania» (cf. también la pág. 20, donde, al mencionar los países que cultivan la sátira por influjo de la poesía latina, no se nombra a España). Dos fallas invalidan este juicio. En primer término, el desconocimiento de la lozana poesía satírica española sin filiación clásica (las *Coplas de Mingo Revulgo*, la

obra satírica de Castillejo, Góngora y Quevedo escrita en metro popular). En segundo término, el desconocimiento de la poesía satírica española de filiación clásica, en la cual, como todo el mundo sabe, se cuentan joyas de la poesía del Siglo de Oro; baste recordar la *Epístola moral a Fabio*, de autor incierto —quizá la obra maestra de la Europa moderna, en este género—, las *Sátiras* de Quevedo, las de los dos Argensola, varias *Epístolas* de Lope, las de Villegas (caprichosamente tituladas *Elegías*), algunas composiciones de Henríquez Gómez. Créase o no, aunque Highet dedica un capítulo general y varios parciales al período barroco, el nombre de Quevedo no aparece en todo el libro, mientras el de Baltasar Gracián asoma en una nota, de segunda mano (pág. 646). En cuanto a Góngora, parece burla, veinte años después de los trabajos de Lucien-Paul Thomas, de Alfonso Reyes y de Dámaso Alonso, Highet sólo le conoce como uno de los autores «que deformaron el lenguaje y el pensamiento» (pág. 111; cf. págs. 116 y 611). Es lamentable que Highet no haya tenido tiempo de «considerar las fantásticas poesías líricas de Góngora», que no sólo son lo mejor y más típico que produjo la poesía barroca, sino que están, además, empapadas de influencia grecolatina. La excusa insinuada en la pág. 541, acerca de los «países situados un poco más allá de la corriente principal», es anacrónica para el castellano, pues entre los siglos XVI y XVII, España no estaba «un poco más allá de la corriente principal», sino que era la principal corriente literaria de Europa. Esperemos que en una revisión de su obra, Highet subsane su olvido total del barroco español, que si no es el originador de todo el movimiento, como sienta H. Hatzfeld (*RFH*, III, 1941, págs. 9 y sigs.), es por lo menos uno de sus más importantes sectores.

Págs. 322 y sig. Se han adelantado en la nota 4 algunos reparos al capítulo sobre la prosa barroca. La española ha sido tan influyente en ella que su estudio hubiese ganado mucho de recordar cierto estilo elevado cultivado ininterrumpidamente en España, el cual con *La Celestina*, con fray Antonio de Guevara, con Mateo Alemán traspasa las lindes españolas. Lásti-

ma también que Highet, entre la prosa ciceroniana, no recuerde la de los dos Luises, ni el influjo de Tácito en el padre Mariana, ni el de Tácito y Séneca en Quevedo. Sobre la difusión europea de la obra de Granada basta recordar que la recomienda varias veces San Francisco de Sales (traducción de Quevedo, ed. L. Astrana Marín, Madrid, 1941, págs. 1.453*a*, 1.466*a*); Mathurin Régnier, en su sátira *Macette ou l'hypocrisie démasquée* (que difícilmente se hubiera escrito de no mediar *La Celestina* y la novela picaresca), vs. 19 y sigs., dice: «Clergesse, elle fait la leçon aux prescheurs, / Elle lit sainct Bernard, la Guide des Pecheurs, / Les Méditations de la mère Thérèse ...»; y Molière cita la *Guía de pecadores* como lectura corriente que un padre severo aconseja a una hija casquivana (*Sganarelle*, escena 1: «La *Guide des pécheurs* est encore un bon livre; / C'est là qu'en peu de temps on apprend à bien vivre»).

Págs. 439 y sigs. En la página sobre el Parnaso, en el amplio sentido que Highet da a este término, se echa de menos una palabra sobre el modernismo que, principalmente a través del francés, como declaró Rubén Darío en unos versos célebres («Divagaciónes», en *Prosas profanas*), trajo a la poesía española una visión renovada de Grecia: recordemos «Venus», el «Coloquio de los centauros», «Friso», «Palimpsestos», «Palabras de la satiresa», «Leda», «Clenpompo y Heliodemo», «Propósito primaveral», «Palas Atenea», y las numerosas poesías de asunto grecorromano de otros modernistas, españoles y americanos. Mención aparte merece la notable versión catalana, en hexámetros, de los *Himnos homéricos* de Joan Maragall y su drama en verso *Nausica*, inspirado en la *Odisea*, y la imitación del *Himno homérico a Demeter* en «Olivo del camino» (*Nuevas canciones*) de Antonio Machado. En prosa, no es justo pasar en silencio a don Juan Valera, afilado traductor de *Dafnis y Cloe* y autor de varias deliciosas obrillas menores (*Asclepigenia*, *Parsnides*) inspiradas en temas griegos tardíos, pero sin sombra de la indecencia y bobería de los «neopaganos» de allende el Pirineo. Como paralelo al teatro francés contemporá-

nes de inspiración griega, debe recordarse a Jacinto Grau con *El señor de Pigmalión* y *El rey Candaules*.

Pág. 641. A propósito de la frase «somos enanos encaramados en los hombros de gigantes», leemos que Robert Burton en su *Anatomy of Melancholy* la atribuye a «"Didacus Stella", autor lo bastante oscuro como para deleitar al mismo Burton». Claro que «Didacus Stella» no es sino transparente latinización de fray Diego de Estella, autor menos oscuro de lo que cree Higher (cf. Bataillon, *op. cit.*, II, págs. 374 y sigs.[24]). Todo el caso ilustra el auge mundial de la literatura española en el siglo XVII y su desconocimiento en nuestros días.

Estos reparos, fáciles de subsanar cuando Higher se acerque a la literatura española con más deseo de comprenderla, así como las diversas objeciones expuestas más arriba, no menoscaban el juicio general, asentado en las primeras páginas de esta reseña. Por su erudición y amenidad, por su equilibrio y simpatía, el libro de Higher no sólo suministrará a sus lectores una valiosa información general, sino también les estimulará

24. Permítanme reunir en esta nota algunas observaciones sobre tres errores de hecho que se han deslizado en el libro de Higher. Pág. 61: en la leyenda de Filomela, Procne y Tereo, según las *Metamorfosis*, VI, 437 y sigs., «son dos dioses no dioses «hijos», sino un solo hijo, Itis». Pág. 89: «No los personajes clásico de su diseño [el de Decimoctavo]; los seres de fantasía exótica [sirenas] creados por un grupo de magos o de mercaderes aventureros». Muy semejante, sin embargo, es el episodio de las Mínyadas en las *Metamorfosis*, IV, 32 y sigs., las tres hermanas que evitan la algazara de la bacanal a la que se ha entregado el pueblo de Tebas, y entretienen sus labores contando cada una una historia de amor. Pág. 517: acerca de la poesía de Eros Pound, «Propio», que reza «Primavera... / Antiguado tiempo / Góngora», dice Higher: «No puedo decir qué es lo que entiende por Góngora. En la forma demasiado de una palabra que quiere decir (en griego) "redondo". Quizá sea el nombre de una mariposa». En nota, pág. 609, agrega: «Estrictamente el femenino es γεγγύλη, y no hallo que se le use para personas [cf. Photeros, *Nuevo*, 291]. Pero Pound no da gran importancia a la exactitud». Con todo, aquí es interesantísimamente exacto, entre las tres glosas de Safo que nombra Suidas se encuentra Γόργιλα (Γοργίλα) de Colofón. El nombre aparece mutilado en un fragmento de Safo (ed. J. M. Edmonds, núm. 43). Lo que es más, toda la poesía «Propio» de Pound no es sino la traducción del contenido de un fragmento muy interpretado de Safo (núm. 85) que incluye ese nombre: Ἔρ' ἀ... / δόρκα τε . / Γεγγύλα τ.

a emprender nuevas lecturas y nuevas búsquedas, y ese estímulo es el más alto requisito que pueda exigirse de una obra de difusión.

AGREGADOS INÉDITOS DE LA AUTORA

* Este artículo-reseña salió en forma muy descuidada, para no decir estropeado; la propia autora salvó en el *errata* unas cincuenta errores (algunos de ellos muy graves: palabras y líneas enteras saltadas, mal colocadas en páginas a que no corresponden, etc.); pero en realidad el número de errores tipográficos excede de un centenar. Hay más: Alfonso Reyes insertó dos pasajes, ni siquiera matizándolos con unos corchetes, a ruegos de la autora, que lo tenía mucho admiración, le concedieran tal libertad; es sumamente inverosímil que lo haya hecho con entusiasmo espontáneo. Numerosos tejuelos al libro traducido que figuraban en su manuscrito no salieron del todo en la reseña, sino que fueron aprovechados, a ruego del secretario de la *Nueva Revista*, por una editorial mexicana para una traducción del libro de Hüsker. Si la autora aprobó esta operación, me consta que lo hizo muy a regañadientes y con el único propósito de ahorrar disgustos a su maestro Amado Alonso —gravemente enfermo entonces— y a Alfonso Reyes.

* Aquí se encuentra el primer inserto de Alfonso Reyes: «El mito de Afrodita es, precisamente, uno de los más claros ejemplos de sincretismo: la mente griega revistió con sus armoniosas formas un verdadero amasijo de especies asiáticas, muchas obscenas y feroces, y el griego no ignoró nunca el secreto contenido del mito. Es muy peligroso generalizar sobre el sentido de una deidad griega, sentido que cuenta tuvo definidores teologales, que es un acervo anónimo y folklórico, y que varía constantemente de una en otra región, de una en otra época».

* He aquí el segundo inserto de Alfonso Reyes: «A este dato pueden añadirse los siguientes anteriores a Mommsenlie: primero, que, según Fredegario Escolástico, siglo VII, parte de las familias troyanas desarraigadas fue a dar por el Rin, guiada por su caudillo Francio, y fundó la población de Francf, como también lo declara, en una carta real, Dagoberto I, rey de los francos y patrón de Fredegario; y, segundo, que, según el *Liber historiae Francorum* [siglo VIII], algunos troyanos, capitaneados por Príamo y Antenor, fundan la Sicambria junto al mar de Azov, y bajo Valentiniano ayudan a los romanos a expulsar del Azov a los alanos rebeldes, en premio de lo cual el emperador los llama *Franci* — *[feri?] feroces*'. (Ronsard usará todavía otras patrañas sobre el origen troyano de los francos en su *Franciade*.)».

[4] Agregado de la autora, al margen del texto: «Adaptación castellana de las *Éticas*, atribuida ya a Alfonso de Cartagena, ya a A. de la Torre (M. Batallon en *RFE*, XXXV, 1951, pág. 121)».

En un sobretiro se conserva una importante carta —muy elogiosa— del ilustre historiador y filósofo Paul Oskar Kristeller (con fecha del 12 de diciembre de 1952), de la cual entresaco (y traduzco) el siguiente pasaje: «Mientras se debe a Ficino la primera traducción al latín de las obras completas de Platón, ya estaban disponibles en versión latina, antes de su época, varios diálogos (véase mi *Supplementum Ficinianum*, t. I, pág. CLXI). Así es probable que la traducción que hizo Pero Díaz del *Fedón* esté basada en el texto latino de Leonardo Bruni (¿o de Henricus Aristippus?); puede ser que la del *Axioco* derive de la versión latina de Cincio Romano o de otro humanista (cf. *Suppl.* Ficin., t. I, página XXXVII).

»En cuanto a Aristóteles, he descubierto una versión española inédita de la *Ética* Nicomaquea —basada en la traducción latina de Bruni y ejecutada por Alonso de Santa María, obispo de Burgos— en el ms. Ottob. lat. 2054 de la Biblioteca Vaticana. Véase mi artículo, "Un codice padovano di Aristotele postillato da Francesco e Ermolao Barbaro", *La Bibliofilia*, L, 1948, pág. 163, nota 1».

[*Y. M.*]

ÍNDICE ALFABÉTICO

Índice de nombres (geográficos, históricos, mitológicos, ficticios), seudónimos y conceptos; de *títulos de libros y de voces explicadas*; de temas e imágenes; y de épocas.

abeja 256, 269
Abraham (el patriarca) 361
Abraham a Sanc(t)a Clara 367
abreviación de texto 282
Abril, P. S. 368, 374-377
abril 89, 90, 98
absolutismo del Imperio 362
absolutismo neoclásico 364
abstractos, campos 329
Abubéquer de Tortosa 352
Abú Ishaq de Elvira 325
Academia Argentina de Letras 22, 243
Academia Española, Real 218, 224-227
acentual, poesía 275
acerbo poético 155, 162
Acevedo, A. de 46, 149, 387
acogida de obras literarias 280
Acteón 96
acumulación poética 116, 278
Acuña, H. de 372
Adam, L. 346
Adán de San Víctor 310
Addison, J. 261
Adhémar, J. 336
adjetivo (epíteto) 162
Adonis (y Venus) 92, 135
adornos literarios 351
Adriano 202, 250
aduladores 195
Adulento 213
adjuntos 274
Aedón, mito de 52, 102, 166
Aeneas 314
Africa (en la Antigüedad) 362
Afrodita 350
Agaedrquides 102
Agreda y Vargas, D. de 179
agrícola, información 157
Agricola, R. 377
Agripa 261
Aguado Bleye, P. 356
aguas vivas, deseo de 23, 57, 76, 79
Aguayo, Inés A. de 381
águilas 43, 47, 189
Águila 107, 196
Agustín (San) 35, 56, 97, 171, 172, 181, 189, 193, 273, 277, 282, 298, 308, 314, 358
Agustín, A. 375
Aimeric 201

alabanza de la vida de campo 244
Alamo 111, 115
Álamos y Barrientos, B. 374
Alano de Lila 274, 277, 279, 283, 288, 289, 310, 321
Alaiotre, A. 373
Alba, Duques de 188
Albertino de Brescia 181
alcaiza, estrofa 266
Alcalá, J. de 333
Alcali, P. de 217
Alceo 298, 354
Alcina 81, 108
Alcinoo 81
Alcido 334
Alcover, A. M. 217
Alcuino 272
Aldhelm(o) 272, 277, 281, 290, 297, 298, 303, 328
Alecto (furia) 316
alegoría, -ismo, 73, 75, 155, 171, 178, 271, 276, 277, 296, 309, 317, 326, 329, 335, 338
alegoría mística judía 364
Alegre, F. 372
Alejandría 178, 277, 292
alejandrino, estilo 100
Alejandro de Hales 191
Alejandro Magno 23, 167-197, 348, 352
Alejandro Severo 202
Alemán, M. 233, 311, 379, 393
alemán, estilo (en filología) 305
Alemania medieval 167, 169, 176
Alessio, G. 259
Alexandre, Poema de 17, 40, 174, 176, 178, 184, 189, 192, 194, 196, 237, 333
Alexandreis (*Alejandreida*) 127, 131, 177, 179, 182-184, 189, 191, 192, 194, 333
Alfeo de Mitilene 104
Alfieri, V. 345
Alfonso el Sabio 180, 367, 369, 372
Alfonso Onceno, Poema de 180
Alfredo (traductor anglosajón) 367
Algacel 283
Alighieri, Dante 52, 107, 163, 170, 259, 277-280, 282, 284, 285, 290, 299, 302, 304, 310, 312, 314, 315, 319, 321-323, 327, 330, 332, 335, 347, 359, 362, 387
alineación 347
aljófar 145, 147-150, 156, 161, 163
Allabar, S. 98
alma enamorada (contumidal 74, 76, 97
alma pecadora 68
Alonso, A. 11, 18-21, 381, 396
Alonso, D. 30, 72, 97, 266, 330, 354, 371, 393
alusión (clásica, alativa, etc.) 132, 134, 180, 186-188, 191, 249, 344
Alvarado y Alvear, S. 380
Alvarez de Soria, A. 337, 316
Alvarez de Villasandino, A. 183, 226, 333
Amadís de Gaula 211
Amador de los Ríos, J. 370
Amalteo 133
amanecer 88, 91, 92, 121-164, 210, 214
amaneramiento 262, 278, 289, 303, 319, 320, 327, 331, 333
Amaia 54
ambrosía 139
Ambrosio (San) 125, 203, 298
amebeo, canto 83, 90, 93
americanos, temas 152-154
Amiano Marcelino 324, 325
Amiclas, oráculo de 173, 177, 178
Ames, Don 180, 186, 237
amor cortés 354

amor divino 66
amor «griego» 355, 356
amor trágicamente sensual 355
Anfiloquia (Amphiaras, etcétera) (obispo) 367
Amyot, J. 349
Anacreonte 36
anacreóntica, estrofa 316, 363
anacronismo 250, 349
anáfora 83, 352
anagrama 334
análisis formal 28
Anaféforas 267
Anaxaxro (filósofo) 183
Anderson Imbert, E. 337
anecdotario 168, 170, 171, 178, 181, 182, 186, 187, 191, 193-195, 259
Angeles, fray J. de los 96
Angleria, P. M. d(e) 52
animales literarios 66, 69, 76, 78
animismo 122
anochecer 133, 138, 139, 143, 154, 157, 164
«Anselmo (Santo» 289
ansia de erudición 192
ansia estética 60, 73, 76
antecedentes de la Antigüedad clásica 14, 37
Anteo 177
anterioridad como explicación 323
anticicerronianos 247
Antígona (supuesto ayo de Alejandro) 181, 182, 186, 189
antigüedad clásica 37, 38, 66, 67, 186, 201, 202, 267, 272, 275, 281, 318, 320, 331, 338, 347, 363, 366
Antigüedad fantaseada 190, 301, 302, 336, 382
Antigüedad castiza 274, 275, 279, 286, 315, 328, 333
Antigüedad viva 298, 356, 363
antiguo autor, el (*La Celestina*, Acto I) 196
Antiguo Testamento 279, 295, 296, 339
Antíoco Epifanes 171, 172
Antípatro («Antipata») 155
antisemitismo 195
antítesis 347, 352
Antolín, G. 307
Antología griega 279, 291, 310, 312-314, 353, 363
Antoni[a]o Pío 202
Antonio, N. 380
antonomasia 311
antropología 363
apocalíptico, clima 30
apodo 334
Apolo 45, 133, 135, 136, 140, 142, 149, 151, 152, 162, 355 (y Dafne), 386
apologética (judía, cristiana) 276, 277, 283, 361
Aprón, J. 378, 379
apreciación estética 174
Aquileo 313, 318
Aquiles 105, 127, 184, 193
Aquiles Tacio 324, 333
árabe (leyenda, poesía) 67, 196, 272, 278, 279, 292, 293, 304, 310, 318, 333, 352-356
árabes preislámicos 315, 355
aramea, literatura 352
Aratro 245
Arator 296
Arcadia 52, 108
Arcipreste de Talavera. Véase Martínez de Toledo, A.
Arco, Juana de (=la Doncella de Francia) 194
ardid de espejos cóncavos 183
Arévalo, padre F. 288
Arezzo, L. de 373
Argensola, B. L. y L. L. 55, 73,

74, 115, 266, 287, 288, 336, 378-380, 383, 390
Arguijo, J. de 288, 390
Ariosto, L. 81, 92, 138, 145, 175, 270, 276, 277, 281, 314, 332, 345, 387
Aristeo 100
Aristippus, H. 397
Aristófanes 43, 106, 111, 236, 317, 377
Aristóteles 103, 174, 179, 181, 183, 187, 190, 192, 193, 196, 233-235, 273, 277, 280, 293, 301, 303, 324, 331, 336, 348, 371, 375, 397
aristotelismo 292, 294
Arjona, M. 98, 390
Arlesa (maga) 60
Armar artísticas, ver: Miramontes Zuázola
«Armas y letras» 289, 318
Arnim, H. von 246
Arnold, M. 317, 347
arpa 215-217, 230
arpado 'armonioso' 230
arpar 'contar, sonar' 218-221, 226-231
Arquímoro 273
arquetipos de cualidades 157
Arquímedes 183
arquitectura medieval 296
arrebol 138, 149, 155
arrianismo 188
Arriola, P. M. 188
arroyo manso 79, 84, 163
arte por el arte 344
artes liberales 272, 273, 284
artífice o artista, Dios como 282, 283
artificio retórico (poético, verbal) 175, 310, 335, 347, 357, 386
Artigas, M. 249
artista comparable a la Naturaleza 280
artúrica, literatura 170, 186
Artús, el Rey 187
ascensión (de Nemrod, etc.) 196, 197
asemismo (cristiano, pagano) 168, 172, 184-187, 191, 193
Asensio, E. 357
Asia Menor, la antigua 325, 362
asianismo 347, 354
asiático, arte 300
Asín Palacios, M. 292, 354, 355
asíndeton 278
asindéticos, versos (y *rapporteurs*) 330
Asnel ~ Ascesi 310
astronomía (antigua) 137, 154, 157, 161, 311
Astudillo, D. de 373
Atenas 122
Ateneo (autor) 333
Atila 195
Aubert, H. 234
Aubrun, Ch-V. 194
Augusto, Octaviano (y su siglo) 100, 202, 261, 293, 339
aulas medievales 126, 127, 131
Aulo Gelio 181, 331
Aulón, fray G. 376
Aureliano 202
Aurora (ver Alba) 131, 139, 142-144, 146, 154-156, 160-162, 177, 386
Ausonio 40, 154, 278, 279, 286-288, 303, 308, 309, 320, 329
auto sacramental 359
autores 38, 126, 272, 278
autoridad y «autoridades» 175, 190, 306
aves imitadoras, parleras 233, 235
aves literarias 40, 51, 52, 70, 140, 162, 163, 209, 216
Ávila, D. G. de 187, 188
Ávila, G. de 216

Avisi (San) 147, 297
Avranches, E. 335
axiomas de la pesquisa literaria 30
azahar 148
Azmar, F. 227
azor 107
azucena 321
azucena 85, 86, 142, 144, 148

Babel, torre de 197
Babeuf, G. G. 366
Babilonia 196, 257, 352
Bacon, R. 281
Badia Margarit, A. 29
Baile de la Maya 213
baja espiritual 301
balcón 154, 160, 163
Balzac, H. de 316
banquete 242
Barahona de Soto, L. 64, 73, 81, 87, 88, 372
Barbier y Zorrástegui, F. 377
Barbaro, E. y F. 397
bárbaros (reyes, etc.) 272, 278
Barberino, A. de 81
Barclay, J. 350
Barco Centenera, M. del 153, 212
Barth, G. 307
Barriga, J. M. 390
Barrola, B. M. 385
Barrios (víctima de la Constitucional) 391
barroco, quietismo 60, 284, 319, 323, 345, 346, 371, 387, 393
Baulle, G. 350
Basilio (San) 296
Batallón, M. 19, 21, 28, 31, 373, 395, 397
batalla (descripción de la) 129
Baudri de Bourgueil 329
baeriano 70
Beach, R. M. 389
Beatriz 280, 322
«Beatus ille» 263, 267
becerrillo 89
Bécquer, G. A. 95
Bede 272, 298, 332
Belianís de Grecia, Don 210
Bell, A. F. G. 290
bellezas físicas 276
Bello, A. 256, 390
Bembo, P. 108, 303, 304
Benevto Pérez, J. 181
Benjamín de Tudela 176
Beowulf 304
Berceo, G. de 32, 239, 283
Bergson, H. 271
Berkeley (Universidad y biblioteca) 20, 22
Bermúdez, J. 383, 390
Bermúdez, P. P. 99
Bermúdez y Allam, J. 372
Bernárdez, F. L. 317
Bernardo de Claravalle (San) 276, 281, 287
Bernardo de Cluny 274
Bernardo Silvestre 274, 279, 281, 321, 329, 335
Bérouiz, P. 374
Beso 189
bestiario 67, 69, 107
Biblia 62, 65-67, 75, 84, 93, 154, 260, 275, 276, 277, 281, 282, 291, 296-298, 312, 315, 332, 352, 379, 383, 390
bibliografía 168
Biblioteca de Autores Españoles 14
Biblis 353
bienestar material 263
bilingüismo 344, 361
biografismo 25
Bión 92
biznietos 301, 357, 373
Blake, W. 278, 317
blasfemia 67
blasones y escudos 195

Blume, C. 203
Bocados de oro 176, 181, 190, 192
Boehmgrd, G. 372
Boi(ciac(e)lo, G. 132, 173, 191, 299, 303, 315, 332, 333, 393
boda rústica 244
Boecio 128, 184, 287, 289, 302, 315, 334, 342, 381, 382
Boiardo (Boyardo), M. M. 173
Boileau, N. 261, 332
Bonaccorso 373
Bonilla y San Martín, A. 12, 68, 214
Boscán, J. 41, 44, 45, 52-54, 56, 60, 61, 65, 66, 69, 74, 76, 77, 79, 94, 108, 109, 211, 377, 380
bosque grandioso 216
Bossuet, J.-B. 364
Bowra, C. M. 334
brahmanes 321
bramar (por) 'buscar, desear' 53
bramido 65
Brasa de Lagunas, S. 378
brayura nullius 169
Bremer, K.-J. 31
brevedad (como ideal estético) 282
Breviarium Romanum 203
Bridges, R. S. 317
Brillault, R. 354
brío vital, el 93
Brito, M. 205
Brownne, Sir Thomas 346
Brück, J. 53
Bruni, L. 397
Bucéfalo 179
bucólica, poesía; bucolismo 38, 65, 81, 84, 92, 276
Budge, A. W. 197
budismo 315
Buenaventura (San) 40
Buenos Aires 22-26, 285
Buenos proverbios, Libro de los 176, 190, 195
bufones 293
buitre 116
Burgos, D. de 136, 187
burgués, ideal 319
burlesco, tono 247
Burton, R. 395
Bustamante, J. de 372
Byware, I. 382

caballeresca (epopeya, novela) 161, 169, 174, 175, 177, 186, 210, 214
caballeresco (ideal, paisaje) 319, 335, 365
caballerías 192
El caballero del Cisne 180
El caballero Plácido 68
El caballero Zifar 182, 183
Cabanyes, M. de 265, 390
cabaña de pastores 244, 245
cabello de la amada 68
cabello de oro, 140, 148, 150, 153, 156, 162
cabo roto, versos de 306, 307, 334
cabras y cabritos 78
Cabrera, fray A. de 221
cacofonía 303
cachorro 116
caída 93
calandria 107, 214, 232, 237
calco rutinario 174
Calderón de la Barca, P. 177, 238, 275, 277-279, 283, 284, 287-289, 301, 304-306, 311, 328, 346, 350, 381, 385, 392
Calígula 189, 190
Calímaco 104, 314, 330, 338
Calipso 334
Calisteneo 175, 181, 182, 188, 195
Calixto 196
Camoens (= Camões), L. de 41, 42, 50, 51, 58, 67, 68, 81, 83,

84, 90, 138, 139, 163, 267, 238, 363, 388
campo verde 59
Campos, U. 379
Can Grande 277
«canciòn» italiana 61
canción popular 73
canción yanqui en Hispanoamérica 355
Cancionero general 188
Cancioncillos de Praga 211
Cancionero de Baena 182, 183, 220, 224, 226, 237
Cancionero de Herberay des Essarts 193, 194
Cancionero de J. Fz. de Hijar 185, 190
Cancionero de la Vaticana 52, 55, 72
Cancionero de Oñate 97, 387
Candace, reina de la India 185
Cano, M. 283
canon de autores 126, 132, 300, 328
Cantar de los Cantares 26, 44, 56, 69, 75, 78, 84, 92, 321, 338, 354, 390
cantares de gesta 334
Cantera, F. 354
Cántico de Moisés 321
cantilenas 306
canto de los pájaros = lengua extranjera 235, 236
canto nocturno 103
caracterología nacional 323
Carducci, G. 263
caricatura 161, 262
caridad (concepto judeocristiano) 168
Caritón 353
Carlomagno 128, 187, 272, 280, 301
Carmen Arvale 323
Carmen de prodicione Guenonis 306
Carmina Burana 338
Caro, A. (poeta italiano) 349
Caro, M. A. (escritor colombiano) 103, 112, 390
Caro, R. (poeta español) 250, 256, 368, 380
carolingio (personaje, estilo) 186, 277
Carón 335
Carrillo y Sotomayor, L. 88, 372, 376, 380
carro acuchillado, dorado 148, 149, 153, 154, 158-159
Cartagena, A. de 375, 376, 397
Cartagena, P. de 333
Casy, G. 23, 167-176, 178, 180, 186, 188, 189, 191, 192, 196
Cascales, F. 379, 380, 392
Casiodoro 273, 281, 282, 295, 328
Castelo Branco, C. 239
Castellanos, J. de 151, 163
castidad 177
castigo providencial 189
Castillejo, C. de 70, 86, 94, 172, 378, 393
Castillo, D. de 136
Castillo, H. del 372
Castillo Solórzano, A. de 185, 214
Castro, A. 368, 391
Castro Salinas, J. 372, 373
catálogo de formas 331
Cátulo 101, 104, 106
Caupolicán 387
cazador 54
Cazador de Bubés, El 243
cedro 276
Céfalo y Procris 355
Ceix y Alcione 355
Celador y Franca, J. 215, 230, 235
celaje 149, 160

Celestina (protagonista) 196
Celestina, La (= *Tragicomedia de Calisto y Melibea*) 71, 155, 196, 214, 218, 219, 223, 230, 238, 239, 246, 307, 384, 385, 393
Celtes, C. 258
celtismo 303, 323
cenacolo pulosano 326
Centro de Estudios Históricos 11, 19
Centurio 247
Cérbero 192
ceremonias 296
Ceres 104
Cervantes (Saavedra), M. de 29, 81, 266, 289, 306, 311, 350, 378, 383, 388, 389
Baños de Argel 177
Don Quijote 81, 162-164, 177, 210, 214, 215, 218, 225
Entremeses 388
Galatea 83, 87, 164, 388, 390
Novelas ejemplares 388
Numancia 214, 232, 383
Pedro de Urdemalas 97
Persiles y Sigismunda 164, 388
Rinconete y Cortadillo 163, 388
Viaje del Parnaso 388, 391
cervatillo 56
César, G. J. 179, 187, 202, 374
cesarismo 280
Céspedes y Meneses, G. 214
Cetina, G. de 59, 380
Chrétien de Troyes 56
Cicerón 168, 182, 184, 193, 273, 324, 328, 367, 352, 356, 375, 377
Cidade, H. 336
ciencia literaria 281
ciencias exactas y sociales 367
cientificismo 276, 279, 291, 314, 367
ciervo herido; cierva 52, 53, 55-60, 63, 65, 67, 69, 70, 72-74, 76, 77-79, 95, 96, 244
Cincio Romano 397
cíclopes 186, 251
circunloquios 154, 157
circunstancia física 73
circunstancias de la acogida (de una obra) 365
Circe, J. 334
Cirot, G. 167
cisne 37, 80, 88, 92, 105, 139
ciudad, el hombre de 244, 245
clasicismo 278, 319, 326, 151, 342, 344
clasicismo francés 291, 299
colecticos 304
Claudiano 124, 274, 279, 286-289, 296, 321, 372
Claudio (emperador) 362
clavel 88, 142
clavellina 66
Clemente de Alejandría 361
clero, clerecía 151, 310, 314, 365
clímax 352
Clímene (nombre de musa) 62
Clío 173, 188
Cloétta, W. 330
codicia 190, 192
cofradía de los letrados 311
cognoscitivo frente a estético (goce) 279
Cohoon, J. W. 247
Colegio de México 21
Coleridge, S. T. 317
Colonia, G. 374
Colón, C. 31, 32
Colonna, F. 334
Colonna, fray J. de 194
Colonne, G. delle 306
color local 263
Coluccio Salutati 233
Collado del Hierro, A. 378

Comadre de Bath (personaje de Chaucer) 316
Comedia Nueva, la 112
Comedia Thebaida 213
Comédie Française (teatro) 384
Comérice, P. 183, 190, 196, 197
cómicos, grotos 281
Comodiano 333
comparación (como figura poética) 43, 59, 80, 83, 84, 88, 101
comparación elativa 81
comparatismo (literario) 26
compiladores de ejemplos 168
complacencia en el sufrimiento 355
complicación de un tema 38
complutense, círculo (universitario) 307
componente española de la cultura europea 26
composición lírica 356
concepismo 278, 289, 292, 319, 320
conceptos básicos complejos 330
conciencia (histórica, primitiva) 271, 326
concretez 306
confesiones 262
confianza 189, 196
conquista portuanda 365
conquistador, figura del 172, 174, 388
conquistadores del Nuevo Mundo 51
«Conrados» 302, 334
Conrado de Hirsau 281
Consejo y los consejeros, Libro del 182
conservación de autores clásicos 336
consolación 313
Constantino 272
construcciones latinas 386
contaminación (fusión, amalgama) de versiones 59, 68, 93, 104, 187, 262
continencia 191-193
continuidad de la cultura (europea) 37, 121, 280, 298, 299, 310, 321
Contrarreforma 263, 344, 391
convención artística 323
convencional, enfoque 300
conversos 294
Copilación del gran Alexandre 196
Coplas de Mingo Revulgo 362
cordero 161
Cordero, J. M. 376
Córdoba 305
Córdoba, A. de 384
Córdoba, F. de (= abad de Rute) 249
Córdoba, fray J. de 217, 225
Cormon, F. 227
Corneille, P. 265, 356
Cornejo, fray A. 376, 378
Cornelio Nepote 307
Correa, I. R. 391
Correas, Maestro G. 177
corrección lingüística 331
correr del agua, el 206
corriente principal 393
cortes históricos (arbitrarios) 300
cortesano (arte, ideal) 173, 276, 319
cortejo 58, 59, 95, 96
cósmico, marco 280
cosmogonía 122, 324
cosmología 284
cosmovisión 305
Cosmos 69
Coster, A. 389
costumbrismo 314
Coulton, G. G. 301, 338, 341
Covarrubias Orozco, S. de 217, 224, 225, 228
Cowper, W. 262

Crosbie, R. 346
Crítico 194
Crawford, J. P. W. 283, 385
creación (original, poética, espontánea) 300, 321, 322
creación y original, lo 236
crepúsculo 128
criatura simple 70
cristianismo 70, 123, 172, 174, 177, 273, 276-278, 295, 315, 355, 360, 361
cristianización 274
¿cristianización de Virgilio? 356
Cristo 277, 283, 308; ver Jesús
criterio de selección de autores 331
crítica (del siglo XVIII) 261
crítica homérica 343, 345
crítica horacia 279
criticismo modernista 51
crítico 156
Croll, M. W. 347
Crónica de D. Álvaro de Luna 195
Crónica de D. Juan II 194
Crónica troyana 183
Crónica del Condestable M. L. de Iranzo 195
cronología 179
Crosland, J. 370
Cruz (como símbolo) 232
Cruz, San Juan de la 26, 49, 55, 66-68, 70-78, 91, 266, 390
Cruz, sor Juana Inés de la 79
Cruzadas 128
cuento medieval 292
cuento popular 334
cuerpo 237
Cuervo, R. J. 14
Cuestión de amor (novela sentimental) 67
Cueva, J. de la 338, 381, 383
culteranismo 278, 289, 292, 333, 319, 320, 392
cultura moderna 60
cumbres de la cultura 299
Curtius, E. R. 12, 17, 20, 21, 25-27, 30, 31, 37, 202, 271-338, 341, 342, 348-351, 353, 355, 358, 360, 361, 363, 368, 382
Cursor 360

Chandler, A. R. 317, 319
Chanson de Roland 128, 277, 281, 304, 318
Chartres, escuela de 274
Chaucer, G. 278, 338, 367, 382
Chaysor, H. J. 334
Chiabrera, G. 366
China — su influjo sobre Europa 350
Churriguera (familia de arquitectos) 346

Dacier, A. 261
Dacier 336
Daniel 171
Darío (rey de los persas) 171, 172, 178, 182, 183, 188, 189, 192, 194, 333
Darío, R. 113, 264, 394
Davenport, M. 227
David 232, 297
Decembri, A. 373
Decembri, P. C. 369, 374
declamación 275
decoración poética 74, 104, 109, 283
decrepitud 315
dedicados antiguos 275
Delicado, F. 233, 336
delirio poético 281
Demóter 316, 338
Demetrio 317
democracia 351
Demóstenes 185, 194, 377
deportes medievales 96
derecho romano 351
Descartes, R. 388

descripción escueta 129
descripción topográfica 333
descubrimiento de América 31, 290
desdoblamiento de la figura central 64
desfilarse del tiempo, el 205
despojos de la caza 65
desposado y novia 204
Desposorio entre... 317
determinismo 20, 174, 304, 305
Devizes, R. de 233
devoción 280
devota (literatura, poesía) 303, 310, 356
«Dexter Chronologus» 167
dialéctica 277
diálogo bucólico 80
Diálogos de las cortesanas 353
diamante 83, 143
Diana 45, 96, 133, 136, 146
Díaz Callecerrada, M. 372
Díaz de Guzmán, R. 222
Díaz de Rifas, P. 249
Díaz de Toledo, P. 191, 192, 374, 376, 397
dicción (vicios, figuras) 272
«Dictis y Dares» 275, 289, 364, 365, 368, 369, 370
didacticismo 138, 175, 193, 276, 289, 303, 314, 356
Diderot, D. 283, 310
Dido 34, 36, 82, 105, 287, 388
«diecinuevistas», erudición 12
«Dies icto» 306
Díez de Games, G. 176, 195, 196, 380
diferencia (variación, modulación) 111
diferenciación de períodos 173
difusión cultural 170
Dinámene 82
Dindimo 189
Diniz, Don (rey de Portugal y poeta) 237
Diodoro 307, 308
Diógenes 168, 177, 188-190
Diomedes 281, 285
Dión Crisóstomo 243, 247, 248
Dionisio de Halicarnaso 333
Dios (como centro del alma, como artífice) 55, 172, 282
Dioscuros 280
disciplina escolar 38
Disciplina scolarium, De 192, 382
discordia 316
discreción 189
disjuntivas retóricas 116
diversidad íntima 306
«divino, volver a los» 67, 68, 76
división en géneros 293
dobleces de recursos 37
doctores de la Iglesia 295
dogmatismo medieval 300
Dolce, L. 164
Domiciano 243
Domínguez Bordona, J. 185
doncella serpentina 181
Donne, J. 346
Draconcio 147
Drake, Sir Francis 388
drama pastoral 385
dramatización, -ica 116, 285
Du Bartas, G. de S. 387
Du Cange, Ch. du Fresne 223
duración de la vida 206

ecl 111
Eco 47, 287
ecuanimidad 170
Edad de Oro 37, 62, 112, 245, 263
EDAD MEDIA 37, 38, 40, 42, 52, 66, 67, 69, 71, 73, 75, 76, 80, 94, 101, 126, 158, 168, 171, 172, 174, 176, 181, 186, 191, 201,

236, 238, 260, 271, 275, 278-280, 282, 285, 289, 291, 296, 301, 318, 319, 335, 336, 341, 344, 364, 382, 384
Las edades del mundo 185
edificante, literatura 308
Edipo 384
egipcia, literatura 352
Egipto (antiguo, helenista) 175, 325, 354
égloga 323, 385
Ehrenberg, V. 175
Eiximenis, F. 176
ejemplari)o 73, 168, 181, 182, 189, 272
ejemplos históricos 352
ejercicio fatigoso (frente a inspiración) 281
elegíacos, poetas 262, 355
Elena (de Troya) 388; ver Helena
Elisno 66, 69, 105
Elio Esparciano 231
Eliot, T. S. 345
Elisa 48, 65, 82
elogio del príncipe 318
emanación divina 280
embaleso estético 178
Emérita 'Mérida' 360
Emérita (revista erudita) 11
emperador 276
enciclopedia 282, 294
encina 87, 109, 111
Enciso, J. de(l) 136, 187, 188, 297, 379
Encinas, F. de 373, 374, 378
Enoc 105, 275, 354
enfoque filológico 30
enlace causal 304
Ennio 54, 308
Enríquez del Castillo, D. 196
Enríquez de Ribera, F. 168
enseñanza medieval 301
Entwistle, W. J. 384
enumeración (mitológica, histórica) 41, 107, 138, 144, 186, 194
enumeración de «objetos» (árboles, «esotéra») 274, 276
Epaminondas 307
épica cristiana (primitiva) 299
épica (epopeya) medieval, renacentista, histórica 128, 147, 150, 164, 285
Epiteto 330
epicureísmo 113, 122, 264, 356
Epicuro 54
Epístola moral a Fabio (anón.) 393
epistolar, arte 273
epitafios de Alejandro 165, 189
epítimes de novelas 343
epopeya 275-277, 303
epopeya breve 314
epopeya burlesca 391
erasmismo 166
Erasmo 276
Escilla, A. de 130-132, 386
Erdmann, C. 282, 328
Eros 56, 109
erotismo profano y sagrado 56, 64, 71
errores de identificación 280
erudición de primera mano 28
erudición española 365
erudición, frente a rejecijo 309
erudición «local» 284
escenario idílico 42
escisión entre pasado y presente 37
Escila 355
Escobar, F. P. de 187, 188
escolástica 132, 277, 281, 283
escondida senda 261
Escoto, M. 234
escritura, culto a la 279, 324, 325
escuela argentina 365
Eslava, A. de 98, 238
esmeralda 80, 164

España medieval 329, 330
especialismo 335
Espéculo de los legos 190
espera (y búsqueda) 79
Espinel, V. 379
Espinosa, A. M. (padre) 222
Espinosa, P. 372, 379
Espinosa Medrano, J. de 249
«Espolas» (¿Spalato?) 189
espontaneidad de creación 313
Esponmeda, J. de 317
esquemas (verbales, formales) 37, 81, 303
esquematización de la realidad 164
Esquilache, príncipe de (= Francisco de Borja) 145-147, 163, 379, 380, 392
Esquilo 101, 102, 104-106, 235, 267, 312, 317, 335, 363, 364, 384
Esquines 377
essay 202
Estacio 40, 43, 44, 111, 114, 116, 124, 126, 127, 275, 289, 313, 369, 371
estaciones del año 157
estado de ánimo de una época (= *Zeitgeist*) 365
estamina antigua (reinterpretada) 336
Estebanillo González 333
Estella, D. de 395
estética 284, 289, 322
estoicismo pagano 113
Estilicón 305
estilización 113, 115, 164, 246
estilo (de la expresión) 322, 351
estima (exagerada) del pasado 323
estoicismo 95, 122, 168, 170, 173, 204, 243, 248, 251, 263, 330, 356
estribillo 72
estróficos, esquemas 280, 303
Etna 196
Eterna Virgen 361
ética frente a estética 261, 265
etimología 24, 85, 215, 218, 229, 231, 232, 308, 362
etimología como forma de pensamiento 282, 310, 315
etimología popular 103
etruscos 315
eufuismo 346, 347
Eugenia vulgaris 40
Eulalia de Mérida (Santa) 324
Euridice 48
Eurípides 43, 56, 101, 103, 106, 112, 267, 312, 317, 350, 377, 383
Europa (como unidad) 284, 285, 291
europa, literatura 258, 271
Eusebio (de Cesarea) 297, 298, 358, 369
Evangelio 125, 275, 279, 358, 359
Everyman 360
exageración 278
exégesis (literaria, alegórica) 30, 273, 297, 308
exempla (medievales) 352
exhortación al alma 202
exordio 314
experiencia vital (reflejada en la literatura) 164
experiencia del investigador 200
experimental, método 310
explicación mecánica 174

fábula 86, 102, 106
Fábula de Orfeo 372
fábula medieval 292
fábula mitológica 372
Faetón(te) 123, 133, 137, 141, 148, 151, 153, 155
falcón 107
falsarios 334

fama (terrena) 175, 177, 184, 193, 194, 316
fanfarrón 190
fantasía (caballeresca, etc.) 45, 49, 142, 170, 186
Farfa y Souza, M. 288
fari de Alejandría, el 183
finalidad del enlace causal 504
Fisho 124, 126, 133, 136, 138, 142, 146, 150, 153, 155, 158-160, 162, 177
Fisho el troyano 210
fecundidad, culto a la 274
fecha (expresión mitológica) 326
fechas, sugestión de 161
Feijoo, fray B. J. 288, 392
Felipe IV 392
Felipe de Trípoli 179
fénix, ave 70, 71, 101
Fernán González, Poema de 176-178, 196
Fernández, L. 95
Fernández, S. 334
Fernández de Heredia, J. 369, 372, 373
Fernández de Idiáquez, J. 379
Fernández de Moratín; ver Moratín
Fernández de Navarrete, M. 333
Fernández de Navarrete, P. 376
Fernández de Ribera, R. 381
Fernández de Villegas, P. 373, 381
Ferragut (paladín moreno) 60
Ferreira, A. 383
Ferrer, fray V. 135
Fet des Romains, Li 371
feudalismo 168, 174, 285
Ficino, M. 374, 397
Fielding, H. 262, 278
fiestas 290
Figueroa, F. de 372, 390
figura retórica (o de dicción) 332, 347
filantropía 168
Filelfo, F. 247
Filipo de Macedonia 181, 182, 186-188
Fílis (ninfa cazadora), Filida, Fili 62, 63, 81
Filódoce (ninfa) 82
filología 272, 330, 335, 366
Filomela, -ena 39-42, 44, 46-52, 66, 68, 71, 95, 100, 102, 104, 107, 115-116, 177, 211, 212, 214, 231, 237, 238, 393
Filón 276, 296, 362
filosofía 272, 273, 276, 277, 315, 338, 344
filosofía (helenística, medieval) 122, 292
Filósofos ante la tumba 176, 185
finezza de enamorado 41, 110
Flor de virtud 191
Fitzmaurice-Kelly, J. 292, 372
«Flavianus» 302, 382
flecha (o saeta) 54-57, 59, 60, 62, 73, 74, 78, 97
Flérida 81
Flor de virtudes 190, 191
Flota 143, 155
Florencia (medieval) 280, 319
Florentino, L. 375
Florca 146, 155, 160
Floresta de philósophos 196
Florisel 211
Folengo, T. (ver «Merlín Cocaíno») 277
folklore 32, 353
fonction fabulatrice 271
Fonte-Frida, romance de 115
forma (literaria, tradicional) 38, 259
formalismo 356
fortaleza (como virtud) 187
Fortuna (y Mélito) 175, 181, 189-194
Foxiñano, V. 281, 285, 313

Foulché-Delbosc, R. 211, 375
fragmentación en períodos 273, 301
France, A. 359, 362
francés, celo por el 392
Francia medieval, la 169
Franciosini, L. 218, 223, 228
Francisco de Salas (San) 395
franjas del cielo 148
Fränkel, H. 337
franqueza 168, 187
Frappier, J. 25
Fray Mínor 109
Fredegario Escolástico 396
Freyre, I. 323
Fronino 367, 181, 182, 187-189
Frontón 331
fruta 81, 98
fruta prohibida (o del cercado ajeno) 93
fuego 59, 71, 97
fuente 59, 60, 64, 65, 67, 68, 70, 72-74, 76, 78, 79, 85, 86, 96, 97
fuentes antiguas 170, 175, 181, 186, 189, 191, 249, 250, 290
fugitivo de la vida (escapista) 246
Funes y Mendoza, D. de 573
Funes y Villalpando 381
fusión de opuestos 43, 266, 293
Fustel de Coulanges, N. D. 10

Galeno 313
Galileo 301, 310
Galter(o) (Gautier) de Châtillon 127, 172, 177, 179, 302
Gálvez de Montalvo, L. 61, 63, 79, 81-83, 85, 86, 88-90, 91, 94
Gallardo, B. J. 99
gallegoportuguesa, poesía 51, 71, 76
gallo 237
gamo 56
García de Campos, D. 192
García de Castrogeriz, fray J. 181, 182, 186, 189, 190, 193
García de la Huerta, V. 236, 288
García de la Oliva, P. 374
García de Quevedo, J. H. 217, 218
«García el *Negro*» 191, 192
García Gómez, E. 310, 313, 325, 355
García Matamoros, A. 391
Garcilaso de la Vega 38, 41, 42, 44, 45, 47, 48, 57, 58, 60, 61, 63, 65, 68, 70, 75, 79, 81, 82, 84, 88, 89, 92, 93, 95, 109-113, 115-117, 211, 212, 237, 264, 286, 289, 319, 323, 388, 390
Garlandia, J. de 302, 382
Gaskin, S. 301
Gautier (Gossuin) de Metz 69
gavilán 105, 107
Gayangos, P. de 180, 185
genealógico, juego 317
Generada, fray A. de 361
generación del 1898 301
General Estoria, La 21, 176 369, 371
géneros literarios 38, 121, 289, 303
Génesis, el 93
genio personal 300
geografía (medieval) 179
germánicos, cultores 292
Gesta dueis Ebrardi 306
Gesta Romanorum 188
Gibb, H. A. R. 293
Gibbon, E. 345
Gide, A. 329
gigantes 88, 89, 297
Gilgamesh 196
Gillet, J. E. 209, 337
Gilson, J. P. 203
gimnasio alemán 305
gimnosofistas 190

Giovanni del Virgilio 277
Giovannino de Mantova 277
Giraldo de Gales 167, 182, 185
Gistlan, A. A. 381
gnoseología 284
Godínez (víctima de la Contrarreforma) 391
Godofredo de Viterbo 176, 282, 299, 305
Godoy Alcántara, J. 167
Godoy de Loaisa, M. 376
Goethe, J. W. von 271, 280, 292, 299, 300, 304-306, 325
Goz y Magoz 174
Goldsmith, O. 262
goliardos 276, 335
golondrina 46, 50, 51, 102, 230
Gómez Hermosilla, J. M. 368
Gómez Tejada de los Reyes, C. 375
Góngora, L. de 22, 57, 58, 60, 75, 84, 88, 89, 94, 115, 114, 139, 140, 160, 161, 163, 265, 266, 278, 279, 286, 305, 311, 319, 323, 329, 345, 371, 372, 389, 390, 393
Gongolla 395
González, fray D. 288
González, D. 281
González de Clavijo, R. 188, 189, 226, 228
González de Mendoza, P. 369
González de Salas, J. A. 375, 376, 380
Goodenough, E. R. 361
gorjeo 112
gorra frigia (como emblema) 365
Goujon, J. (escultor) 96
Graal, el santo 274
grabar el nombre de la amada 330
Gracián, B. 278, 279, 289, 303, 311, 335, 346, 380, 391, 393
Gracián de Alderete, D. 316, 372, 373, 377
gracioso 295
grajo 233, 234
gramática 272, 281, 310
gramáticos antiguos 290, 382
Gran conquista de ultramar, La 180, 219
Gran teatro del mundo 328, 330
Granada, fray L. de 96, 97, 221, 225, 296, 309, 394
Grau, J. 395
Gray, T. 262, 278
Greban, A. 360
Grecia idealizada 361, 394
Greco, El (= Domingo Theotocópulos) 346
grecorromano, fondo 69, 121, 136, 292, 293, 325, 348, 355, 358, 362, 364, 366, 385
Greene, R. 349
griego, estudio y pronunciación del 82, 361, 392
Grimmelshausen, J. J. K. von 346
grulla 86
Guarini, G. B. 349
guerreros de la fe, los nueve 312
Guevara, fray A. de 193, 194, 202, 289, 302, 347, 374, 382, 393
Guggenheim [Memorial] Foundation, The John Simon... 23
Guillén, C. 385
Guillermo de Bloia 301
Guillermo de Conches 182
Gutierre de Toledo 188
Guzmán, J. de 379, 380
Guzmán, V. de 374

hablas no griegas 301
hadas 316
hado 192
hagiografía 274, 281, 325
Halle, A. de la 360

Halm, C. 317
harapo 219
Hardy, A. 350
Harmónides 334
«harpalio» hongueo 46, 50, 84, 162
Hartzenbusch, J. E. 336
Haskins, C. H. 331
Hatzfeld, H (A.) 393
Hawkins, R. 188
haya 109
Hearn, L. 336
hebraicas, notas 27
hebreo medieval 333
Héctor 187, 334
Jerónimo 281
Heferión 190
hegemonías 272
Heine, H. 317
Helena (de Troya) 98; cf. Elena
helenismos del alemán científico 305
helenística, cultura 279, 284
helenizada de nombres propios 335
Helladoro 250, 349, 350, 353, 378
Henriques Gómez 391, 393
Henríquez Ureña, P. 11, 20, 98, 338
Heracles/Hércules 127, 184, 195, 313
Heráclito 276
heráldica 227
herejías 130, 274
herencia cultural 38, 253
herida (del alma, etc.) 58-60, 67
Herodegnes 317
Hernández, F. 380
Hernández, J. 285
Hernández de Oviedo, G. 229
Hernández de Velasco, G. 370, 379
Hernández García, E. 368
Herodes 195
Herodes Antípas 195
Heródoto 11, 12, 255, 306, 334, 342, 351, 353
héroe, imagen del 275, 326
Heroínidas 246, 247
Herrera, A. de 374
Herrera, F. de 44, 48, 49, 61, 65, 68, 92, 115, 286, 321, 359, 379, 389-391
Herrera, G. A. de 229
Herrera Maldonado, F. 378
Hesíodo 104
Hesíquio 106
heurístico, principio 332
hexámetros 296, 297
Higiet, G. 17, 21, 22, 25, 27, 340-397
Higueras, J. R. de la 167
hijos de *Ingrim* 297
Hilario de Poitiers 335, 338
Hildeberto 355
hilillos de tradición 121
Hilka, A. 167, 180
«Himno del Mar Rojo» 321
Himnos homéricos 316, 334, 393
hipérbaton 278, 332, 334, 386
hipérbole 311
Hiperión 141
hipocorísticos 106
Hipócrates 313
Hipómenes y Atalanta 155
hispano-árabe, cultura 287, 288, 292, 320, 354, 355
hispanogodos, autores 292
Histoire ancienne jusqu'à César 371
historia 272, 299, 322
Historia Alexandri Magni (de Liegnitz) 195
historia de la literatura por dentro 83
Historia de pr[o]liis 179

historia de la teoría poética 281
historia de las ideas 327, 329
historia literaria 271, 299, 325
historia sagrada 297
histórica, propensión 177, 263
historicidad de personajes 323
Hofmannsthal, H. von 298, 306
Hojeda, fray D. de 149, 222, 387
Holmes, Sherlock 307
(Hólofernes(s) 135
Homero 10, 12, 39, 43, 45, 47, 81, 82, 103-106, 113, 114, 116, 117, 121, 122, 127, 129, 133, 184, 271, 273, 276, 281, 292, 295, 299, 300, 305, 314, 316, 317, 318, 320, 334, 335, 338, 343, 364, 365, 368-370
hora mitológica 134, 138, 147, 154, 159-161, 326
hora poética 130
Horacio 17, 20, 40, 46, 51, 55, 56, 73, 74, 89, 98, 125, 156, 157, 246, 253-267, 273, 283, 298, 303, 305, 313, 315, 328, 341, 359, 379, 389, 390
Humberto (San) 76
Huerta, J. de la 231, 380
Hugo, V. 264, 392
huide = fuga 73, 74
humanismo 272, 274, 277, 285, 294, 329, 358
humanismo del siglo XX 341
humildad 280
humor patibulario 324
humorismo 157, 302, 313, 325
Humpty Dumpty (personaje de *Alice in Wonderland*) 307
Hegel, G. W. F. 300, 319
hegemonía europea de España 368
Hurtado de Mendoza, J. 307, 372, 375, 390
Hurtado de Toledo, L. 372
Hurtado y Jiménez de la Serna, J. 292
Ibsen, H. 384
iconografía 167
ideal humano 274
idealización del pasado 302
«idiotismo filológico» 31
idilio pastoral 91, 109, 244, 262
Iglesia (católica) 130, 171, 272, 298, 356, 360
Iglesias de la Casa, J. 47, 216, 217
Ildefonso de Toledo (San) 289, 346
«Illas Ierias» 126, 132
imágenes elementales 316
Imago Mundi 178
imitación (artística, literaria, recreadora) 110, 116, 283, 316, 363
Imperial, F. 183, 324, 336, 337
impresionistas 350
Imperio romano 362
India, literatura 293
inferencias 349
India, la (evocación medieval) 394
indiferencia al sufrimiento 356
individual concreto, lo 333
individualidades grandes 299
individualismo del artista 26, 38, 263, 304, 320
individualismo de clases cultas 362
indoeuropea (religión, epopeya) 275, 295
inercia espiritual 305
inflexión de la voz 116
influencias clásicas 255 (*y passim*)
influjo y valor objetivo 365
influjo determinado por quien admira 363
Inglaterra medieval, la 171
inglesa, cultura 272
inmoralidad, amiga de 277

innovaciones 299
inscripciones latinas 333
inspiración 38, 277
Instituto de Filología (Buenos Aires) 11, 20, 29, 98
instrumentos musicales 354
integralista, visión 303
intención artística 105
interpretación alegórica 296
intimidad religiosa 68
invasiones de los bárbaros 356
investigación histórico-literaria 31, 37
invocación 202, 277
Iriarte, J. de 366
Iris 316
irlandesa, cultura 305
ironía; irónia 164, 311
Isaac 361
Isabel 82
isabelina, cultura (inglesa) 278, 332, 384
Isaías (profeta) 342
Isidoro de Sevilla (San) 178, 184, 196, 197, 273, 275, 279, 281, 283, 289, 301, 308, 369
Isla, Padre J. F. de 358
Isócrates 347, 377
Italia medieval, la 167, 169, 329, 330
italiana, poesía (siglo XV) 320
italianizantes, poetas españoles 69, 72, 90, 93, 108
«Italicus» 126, 354, 369
Itilo 39, 102, 106
Iris 102, 106, 395

Jaeger, W. 337
jansenismo 299, 356
Japón — su influjo sobre Europa 350
Jarava, J. de 376, 378
jardines literarios 318
Jáuregui, J. de 37, 73, 249, 287, 370-372, 380
jazmín 148
jenofobos 276
Jenofonte 44, 243, 353, 373
Jerónimo (San) 171, 172, 181, 182, 184, 273, 281, 289, 297, 298, 328, 357, 358, 361
Jerusalén 171, 172, 174, 175, 190
jesuitas 285, 311
Jesús 30, 282, 317; ser también Cristo
Jiguero 214
Jiménez Patón, B. 381
Johnson, S. 262
Jonia 353
Jordán de Urries, J. 249
Juego 27, 171, 172, 182, 296, 297, 313, 358, 362, 369
joyas de la Muerte 204
Joyce, J. 347
Juan II, corte de 301, 312
Juan Bautista (San) 359
Juan Crisóstomo (San) 330
Juan de Espera en Dios 335
Juan Lorenzo de Aragón 310
Juan Manuel, Infante D. 181, 378, 384
judaísmo (helenístico) 26, 27, 276, 293, 361
judaizantes 294
judeocristianos, concepción 168, 195, 196, 359
judíos 195, 196
juegos de ingenio 333
juegos de virtuosismo verbal 57, 278, 308
juglares 170, 386
Juliano (emperador) 358
Juno 54
Júpiter 204, 313
jurídicos, estudios 275, 276
jurisprudencia (medieval) 324
Justicia 194

Justino 169, 179, 181, 182, 186, 188, 193-195, 369
Justino Mártir (San) 361
Juvenal 21, 126, 266, 341, 371
Juvenco 125, 126, 147, 281
juventud 205

Kasten, L. 180
Keith, A. B. 293
Keats, J. 317
Knapp, W. J. 380
Kroer, H. 176, 181
Köhler, R. 204
Krause, A. 201
Kristeller, P. O. 397
Kuhn, A. 29

Lactancio 274, 277, 287, 297
La Fontaine, J. de 346
Laguna, A. 377
Lai d'Aristote 348
Lamartine, A. de 317
lamento del pájaro 44
Lancaster, C. M. 386
Lando, F. M. de 226
Lang, H. R. 336
Langdon, S. H. 196
Lao Tse(u) 115
Lapesa, R. 31, 368, 369, 388
lapidario 107
La Peyre, A. de 218, 223, 224
Lathrop, V. 358
Latra, M. J. de 390
Las Casas, fray B. de 221, 229
Laso de Oropesa, M. 370, 371, 378
Laso(s) de Hermione 333
Laso de la Vega, G. [L.] 98
latín humanístico 278
Latini, B. 69, 182, 186
latinidad, sentimiento de 260
latinidad clásica 40
Lazarillo de Tormes, Vida de 22, 176, 177, 221, 223
Leandro y Hero 40, 41, 52, 61, 108
Lear (personaje de Shakespeare) 384
lebrel 37
Lemoine de Liaño, Ch. 264
«lector medio», el (o: «normal», «general») 329, 330, 342, 345, 350, 360, 368
lectura (como suma virtud) 309
lecha 80, 81, 92
lecho azafranado 148
Ledesma, A. de 68, 311
legado del Próximo Oriente 26
Legrand, E. L. 333, 378
Lehmann, P. 302, 382
Lemercier, N. 311
lengua (hablada, culta: niveles) 272
lengua extranjera 235
lenguas clásicas 388
lenguas y literaturas modernas 38, 367
Le Nôre, A. 262
«Lenmarine» 386
León, el Arriperense 185, 189, 189, 195
León, fray L. de 45, 55, 57, 68, 84, 212, 237, 263-266, 283, 287, 290, 308, 319, 335, 346, 359, 377, 379, 390, 394
leon(a) 116, 276
«Leonildo» (personaje tipo de Alejandro) 182
Leopardi, G. 317
letra escrita, culto de la 309
letrado medieval, el 171, 174, 175
letras 294, 322, 324
Lévi-Provençal, E. 334
Levítico 353
Levy, R. 293
leyendas (medievales, *ecc.*) 40, 94, 175, 176

Leyes de Manu 315
Libro Histórico Pinciano 396
liberalidad (= largueza) 168, 174, 177, 182, 187, 191-194, 196
libertad (artística, interior, moral, política) 261, 304, 364
libertinaje 274
libresca (imitación, transmisión) 316, 319
Librija Caro, J. de 370
libro, culto al 279
Libro de la Naturaleza 279, 290, 294, 309, 322, 324, 326, 327
Lacolvin 267
Lida, R. 21
Lida de Malkiel, M. R.
«La abeja: historia de un motivo poético» 15
«Abejas del Mediterráneo» 15
«Alejandro en Jerusalén» 174, 190, 195
«El amanecer mitológico en la poesía narrativa española» 14, 20, 330
[Antologías misceláneas] 11, 17
«*Arpador lengua*» 15, 16, 20, 21
«Contribución al estudio de las fuentes de Jorge Luis Borges» 205
El cuento popular hispanoamericano y la literatura 13
«La dama como obra maestra de Dios» 32
«Datos para la leyenda de Alejandro...» 17, 23
«Dido y su defensa en la literatura española» 13
«Fray Antonio de Guevara: Edad Media y Siglo de Oro español» 14, 302
«Función del cuento popular en el *Lazarillo de Tormes*» 32
«La *General Historia*: notas literarias y filológicas» 15, 31
Herodes: su figura, revivida y dinastía 17
Heródoto, *Los nueve libros de la Historia*: traducción y estudio preliminar 11
«El hilo narrativo de las *Soledades*» 32
La idea de la fama en la Edad Media castellana 15, 16, 31, 178, 193
Introducción al teatro de Sófocles 10
Jerusalén: el tema literario de su cerco y destrucción por los romanos 13
Josefo y su influencia en la literatura española 13
Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español 14, 187, 204, 205, 318
«Juan Rodríguez del Padrón» 14, 31
«Notas para la interpretación... del *Libro de buen amor*» 14, 25
«Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*» 25
La originalidad artística de «La Celestina» 15, 20, 31
«Para la primera de las *Coplas* de Jorge Manrique» 31
«Perduración de la literatura antigua en Occidente» 17, 24, 30
«La sabiduría humana y la sabiduría divina: Historia de una frase [*Philosophia ancilla theologiae*] y de una actitud» 296

«El ruiseñor de las *Geórgicas*» 19, 318
Selección de Juan Ruiz, «El libro de buen amor»; edición con estudio y notas 14, 29
[Trabajos póstumos] 15
«La tradición clásica en España» 17, 24
«Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española» 15, 18, 19, 26, 28, 212, 318
«Tres notas sobre Don Juan Manuel» 11, 181
«La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas» 16
análisis literario y estilístico 15
autoaprendizaje 10
autocrítica 24
comparatismo 16
documentación 15, 16, 16
Edad Media 14, 16
editores críticos 14
erudición profesional 14
estudios universitarios 10
etnografía 5
fuentes vernaculares 13, 14
helenismo 11
historiografía 9
judaísmo 10
letras antiguas 9
lexicografía y lingüística 9, 15
literaturas extranjeras 14
mitología 9
música 9
«monaster» 9
pintura 9
recepción de sus trabajos 28
reseñas 15
romanística 16
siglo XV 14, 16
Siglos de Oro 14, 16
traducciones 10
traslado a Norteamérica 10, 15, 23
Ligdamo 205
lírica 285, 345, 354
lírica en lengua vulgar 291, 292
lírica gallego-portuguesa 52
lirio 85, 86, 148
Lisómaco 185
Lisa, A. 156, 259, 399
literatura es vida 257
literatura india 353
literatura mundial (o universal) 255, 256, 322
literaturas nacionales 271, 309
Llerena, A. 385
liturgia 324, 354
liturgia monástica 273
Lleto, T. 374
Livio Andronico 361
Los favores de la lengua (y otros Soas) 213, 229
lobo 78
Lodge, T. 349
lógica 273
Long, W. R. 369
«Longinos» 298
Longo 349, 394
López, frey 182
López, fray A. 381
López, D. 370, 379, 381
López de Avalos, R. 381
López de Ayala, P. 368, 374, 381
López de Corregana, D. 381
López de Rera, A. 381
López de Toledo, D. 374
López de Ubeda, F. 57, 356
López de Villalobos, F. 220, 377
López Estrada, F. 189, 226
López y Planes, V. 285
Louyx, P. 350, 353
Lucano 126, 127, 135, 147, 187, 288, 289, 306, 317, 369-372, 378
Lucas de Tuy 383, 197
Lucena, J. de 184, 193, 302, 336, 382

Luciano 106, 378
Lucrecio 54, 259, 267, 313-315, 338
lugar común 37, 305, 320, 332
Luis XIV, siglo de 278, 359
Luján de Sayavedra, M. 377
lujuria 184
luna 85
Luxemburgo, la Mariscala de 353
Luzán, I. de 288
Lyly, J. 347

llama (1) 73, 74
llama (2) 96
llanto nocturno 108-117

Macabeo, Judas 172
Macdonald, I. 367
Mac Innes, H. 22
Macrobio 280, 281, 286, 298, 299
macrocosmos filológico 25
Machado, A. 394
madre desventurada 44
Madrigal, A. de (el Tostado) 191, 192
«Maestre Pedro» 180, 181, 191
Magdalena, iglesia de la (en París) 365
magia poética 133
magnanimidad 189
Maillet, J. 349
Maimónides 283
Maître Patelin, Farce de 360
Malbertio, F. de 273, 313
Mal Lara, J. de 229, 372, 381
Mallarmé, S. 345
Malón de Chaide, P. 44-46, 56, 57, 59, 211
manada (= grey) 76
Manchester, P. T. 386
manifiestos literarios 315
Manilio 314, 315
manjares 244, 245, 275, 380
mano blanca 68
Manrique, G. 186, 187, 191, 204, 227
Manrique, J. 22, 31, 185, 201-206, 277, 307, 333
Manrique, Maestre R. 203
manzana 88, 94, 98
Maps, W. 232, 238, 302, 332
Maragall, J. 394
Marasso, A. 159
Marbodo 335
Marcial 40, 103, 114, 323, 380, 381
Marciano Capela 272, 283, 286, 301
Marco Aurelio 202, 273, 280, 390
marco social de la literatura 169, 344
marcha de lo general a lo particular 327
Mariana, padre J. de 371, 394
Marinet, V. 375
Marino, G. B. 286, 345, 346
mármol 99
Marouzeau, J. 257
Martinet, A. 21
Martínez de Toledo, A. 190, 382
Martínez de Medina, G. (?) 183
martirio 281
Marzignon, L. 355
Marco de Venablene 320
matizado (cielo; prado) 90, 98, 140, 153, 155
Maximiano 301
«Maximianos» = Aquilmenes 189
Mayáns (y Siscar), G. 248
Mazorriaga, E. 180
mecanicista, pensamiento 303, 322
Mecenas, mecenazgo 193, 261
Medea 355
media noche 137
médicos (cirujanos) 194

Medina, F. de 286
mediodía 145
mediterráneo, mundo 271, 292
Medrano, S. F. de 379
Meier, H. 29
Meiller, A. 354
Melia, D. 380 (ver también Melia)
Melanocrypha 234
Meleagro 294
Menéndez Valdés, J. 93, 97, 216, 390
Melgarejo, B. 380
Melibea 196
melodramático, efecto 189
Mello de Sande, J. 376
memoria mecánica 236
memorias 262
Mena, fray F. de 378
Mena, J. de 132, 133, 138, 159, 186, 187, 204, 289, 292, 312, 337, 367, 369, 371, 372, 382
Menéndez (y) Pelayo, M. 12, 130, 264-266, 374, 376, 377, 383, 389
Menéndez Pidal, J. 130
Menéndez Pidal, R. 13, 16, 21, 37, 178, 179, 325, 354, 355, 368, 369, 391
Menipo de Gádara 293
Menjo, P. 33, 72
Mercurio 133
Merejkovsky, D. 349
Mesa, C. de 370, 379
mescolanza de géneros 323
mesianismo 360, 361
metáforas 113, 202, 275, 281, 294, 295, 306, 309, 310, 316, 321, 327, 332
metamorfosis 104
métrica 259, 272, 273, 303
Meun, J. de 274, 321
Mexía (o Mejía), H. 227, 228
Mey, F. 372
mexicanidad 182
microcosmos filológico 27
Michael, I. 178
Michaelis de Vasconcelos, C. 38, 98, 193
Michaelis, P. 311
Midas 184, 186, 193
Miguel, fray 183
Milne, alias J. P. 38, 196, 297, 328, 357
Miguel Angel 315
Milá y Fontanals, M. 167
Miller, G. 196
Milton, J. 184, 277, 304, 314, 346, 348, 359, 363, 382
minoría culta, la 171
Minsheu, J. 217, 223
Mir y Noguera, P. 230-232, 235
Mira de (A)mescua, A. 65, 372
mirada maléfica 192
Miramontes Zuázola, J. de 154, 155, 163
Miró, G. 362
mirra 353
miseria intelectual 299
misticismo (y místicos) 38, 76, 171
Mistral, G. 95, 96
mitificación 63, 121, 131, 133, 147, 156
mitología 40, 64, 68, 102, 106, 107, 109, 117, 134, 139, 141, 142, 144, 159, 161, 162, 177, 178, 202, 249, 277, 278, 297, 314, 317, 326, 344, 349, 352, 383, 387, 388
Mitre, B. 237
modas literarias 320
modelo (dominante, secundario) 117
modelos clásicos 32, 37
modernismo 394
moderno, el hombre 364
Moerbeke, G. 234
México 297, 313, 320

Molière (véase J.B. Poquelin) 352, 394
Molina, fray A. de 217, 222
momentos del día 143
momentos históricos 38
Mommsen, T. 184, 197, 298, 306
monacato 277
monarquía absoluta 261
Mone, F. J. 359
monjes medievales, celo de 356
Monnerot de Villard, U. 354
Monmouth, G. de 363
mono 253, 327
monogénesis cultural 26
Monro, D. B. 317
Montaigne, M. E. de 365
Montalván (víctima de la Contrarreforma) 391
monte 76, 77, 79
Montemayor, J. de 81, 82, 85, 89-91
montero, cazador, ballestero 66, 69
Montolíu, M. de 91
Moore, T. 349
moralejas 168, 169
moralistas 168, 169, 192, 243, 244, 351
Morales, L. Fernández de 390, 392
Morales, N. Fernández de 390
Morel, F. 247
Morel-Fatio, A. 367
Morell, padre J. 379, 381
Moreno, A. 311
moriscos 129
Morreale (de Castro), M. 375, 377, 378
Moscas 43, 114
motivo folklórico 103
motivos literarios (líricos, etc.) 37, 38, 121, 156, 329
Moya, fray A. de 370, 379
Mozart, W. A. 304, 332
muerte (vencedora) 187, 304
mundo al revés, el 274
Muñón, S. de 209, 219, 237, 334
Murcia de la Llana, Lic. 375
Murray, G. 98
Musas 201, 277, 278, 284, 290, 326-328
música callada 92
Musato, A. 277, 296, 310, 420
Mussa y Valiente, J. 98
Mutawakkil, al- 313

Nación, La (diario parcial) 19, 28
nacionalsocialismo 391
Naogeorgio, T. 247
Napoleón Bonaparte 365
narración 116
Nates, F. de las 370
Naturaleza 122, 131, 155, 177, 178, 262, 263, 271, 274-276, 284, 309, 310, 317, 321, 328
naturalezas privilegiadas 364
naturalidad (elegante) 311, 364
naumaquia 109
naufragio 244, 245
Navarro (Tomás), T. 19, 21
nave(gación) 275, 290, 326
neblí 107
Nebrija, A. de 217, 234, 382
Neckam, A. 93
Nectanebo 170, 177
Nemesiano 40, 41
Nemesio 44, 48, 65, 69, 82
Nemrod (véase Nembrot) 196, 197
neoclasicismo 356, 262, 265, 293, 302, 305, 332, 344-346, 348, 356, 381, 384, 392
neoestoicismo 248
neologismo culto 349
neopaganismo 394
neoplatonismo 260, 355
Neptuno 134
Nerón 189, 190

Néstor 273
«Neuphilologen» 12
Newald, R. 257
nexo (o complejo) social 306
Nibelungos 304
Nicolás de Cusa 310
nido de pájaros 41-45, 48, 100, 108-111, 113-116
Niebuhr, B. G. 343
nieve 83, 89, 98
ninfas 35, 63, 81, 82
niño viejo 274
Nise (nombre de ninfa) 82
nobleza (de cuna, medieval, verdadera) 169, 171, 276
nobleza del alma 318
noche serena (silencio nocturno) 46, 134, 135, 144, 152
Nodier, Ch. 316
nodriza 316
nombrar al autor medieval 282
nombre alegórico 335
nombre ficticio significativo 334, 335
nombre mitológico 167
nomenclatura gramatical 311
Nonno 279, 294
Norden, E. 347
norma (cultural, literaria, artística) 38, 124, 147
Nostler Bélbulo 281, 305
«Novalis» (= F. barón von Hardenberg) 306
novedad creadora 303
novela de amor y aventuras 352
Novela de Nino 352
novela griega 349, 365
novela pastoril 349
novelesco (planteo, relato, tema) 106, 178, 275
novelística oriental 353
Noun, S. 307
Nueva Revista de Filología Hispánica 21
Nueve de la fama, las 312
Nuevo Mundo 139, 141, 152, 154
números (valores estéticos, simbólicos) 282, 285
números favoritos 280, 112
números redondos 312
Núñez de Reinoso, A. 379
Nykl, A. R. 354

obscenidad (antigua, medieval) 301, 358
obsequio de enamorado 41, 84, 110 (cf. «ofrenda»)
Occidente 271, 292, 300, 316, 322, 341, 342, 357, 361, 392
Océano, «ne» 122, 124, 133, 138, 141
Ochoa, E. de 18
oda 359, 363, 390
Odiseo 39, 334
Odón (San) 357
Olimpiaca 186
Olimpo 149
Oliva, Maestro 377
Olivares 180, 318
olivo 276
Olmeda, J. J. 261, 396
olmo 49, 108, 113
Olschki, L. 51
onomástico 106
onomatopeya 103, 106, 204
Ona, P. de 44, 95, 96, 153, 163
ópera pastoral 385
«opinión general» 171
oratoria 247, 251, 331
Ordóñez de Seyjas y Tobar, A. 375
Orfeo (y Eurídice) 48, 100, 102, 103, 112, 283, 355
orgánica, unidad 301
orígenes 356
oriental (leyenda, influjo) 169, 295, 316, 317, 322, 330, 361

orientalismo 306
Oriente helenizado 355
origen del mamut 277
Orígenes 296, 361
originalidad de la adaptación 322
oriol 237
Orléans, Charles d' 311
ornamentación (pagana, barroca) 7, 8, 132, 138, 144, 147, 192, 196, 201, 273, 277, 289, 305, 308
oro 83
Orosio 169, 172, 179, 184, 305, 369
Otos, R. 10
ovaciá 324
Ortega y Gasset, J. de 306, 326, 342
ortiga 82
Ortiz, A. 209
osa herida 87
osezuelo 78
Osidia, C. 217, 223, 224, 376
oveja 94
Ovidio 12, 40, 46, 49, 83, 86-88, 92, 94, 99, 102, 103, 105, 106, 112, 124, 126, 127, 132, 178, 205, 206, 233, 349, 259, 273, 274, 289, 330, 341, 353, 369, 371, 372, 379, 380, 389, 395
Pablo (San) 362, 362
Padilla, J. de (= El Cartujano) 136, 138, 187, 188, 334
padres de la Iglesia 295, 298, 328, 337
Paetow, J. L. 331, 382
paganismo 78, 93, 125, 273, 274, 278, 357
Pagés, A. de 227-229
paisaje (alegórico, elegíaco, épico, estilizado, ideal, paradisíaco, pastoril) 40, 42, 52, 65, 79, 84, 92, 107, 112, 276, 284, 326, 335
paisaje urbano (frente a rural) 262
pájaros 318
pájaros desplumados de su cría 39, 41, 43, 100, 108, 113, 116
Palencia, A. de 191, 373
palma 276
Palmerín de Inglaterra 81
paloma 70, 71, 74, 86
Pan 334
Panchatantra 164
Pandora 334
panegírico 274-276, 326
«Panegírico por la corona» 203
panorama geográfico 140
papagayo 233-235, 237, 238
parábola de Balaam 331
paráfrasis 84, 275; cf. perífrasis
paraíso 52
paralelismo 332
parafellemu 'olvido'—'muerte' 84
paronismo 244
Pasavillon, fray H. 287
Pardo Bazán, E. (condesa de) 217
parentesco 275, 316
paréntesis 311
París, juicio de 179
Parmenión 181, 189, 194
parnasianismo 345
Parnaso 394
parodia 161, 162, 234, 236
paronomasia 278
particular histórico, lo 356
pasar del tiempo, el 203
pasividad de la adaptación 372
Pasternak, B. 203, 204
pastor (enamorado, (mengado) 84, 244
pastore 82, 85, 90
pastoril, literatura 80; ver bucólico
Patch, H. R. 173

patristica 272, 277, 283, 289
Patrologia latina 98, 196, 295, 302; ver también Migne
pavero 280
Paulino de Nola 287
Paulo Diácono 320, 339
Pausanias 186, 188
pavón 83, 87, 89
Paz y Melia, A. 373
pedagogía 284
pedífico 88
Pedro Alfonso 176
Pedro Damián (San) 287
Pedro Damiano (cardenal) 76
Pedro de Portugal, El Condestable D. 187, 191, 193
Peleo 318
Pellicer, J. 249, 250, 378, 379
Penélope 39
pensamiento primitivo 282
Pentadio 288
pentámetros 296, 297
Pentecostés (como literatura) 320
Pepinos 180
Percivale, Sir Richard 223
perduración de la Antigüedad 121
Pérez, H. 353
Pérez, G. 370
Pérez de Ayala, R. 368
Pérez de Guzmán, F. 183, 184, 186, 192, 194, 292, 374, 376
Pérez de Moya, J. 317
Pérez de Oliva, F. 377
Pérez Ramírez, A. 381
Pérez Sigler, A. 372
Pericles, edad de 339
perífrasis 137-139, 278, 284, 334; cf. parábrasis
periodo tinéctico 162-164
periodos, segmentación en 290
peripatéticos 173
perla 162, 163 (cf. alféizar)
Perrault, G. 182
perro 69
perro de caza 244
perra, literatura 293, 318
Persio 101, 232, 233, 238, 250, 341, 380
persistencia de fórmulas verbales 310
persistencia de lo viejo 325
personificación (alegoría) 109, 122, 157, 160, 296
personificación de objeto inanimado 45
Pervigilium Veneris 40, 267
Pesado, J. J. 256
Petrarca, F. 43, 51, 56, 61, 67, 68, 90, 108, 111, 114, 131, 132, 170, 175, 184, 186, 187, 192, 260, 277, 299, 303, 308, 332, 344, 363
petrarquismo 299, 303
Petronio 293
Pfandl, L. 68, 98, 377
Philippe de Novaire 168
Philippe de Thaon 69
Philomena 40, 109; cf. Filomela, ne
«Philosophia, escilla theologica» 296
phrsir 274
Pícara Justina, La 236
picaresca 233, 235, 236
Pidal, P. J. 225, 226
Pinciano, el (= H. Núñez de Guzmán) 377, 392
Píndaro 30, 267, 290, 298, 333, 335, 337, 353, 359, 363, 366, 390
«Píndaro urbano» 126, 380
Pineda, fray J. de 218
Pineda, P. 216, 228
Pinda, P. de 372
pintura (defensa de la) 283
pintura en el teatro 304
Píramo y Tisbe 355
Plauto 261

Plauto 169, 191, 276, 282, 285, 290, 306, 308, 337, 351, 353, 357, 358, 374, 397
plannismo 274, 281
Plauto 41, 132, 324, 113, 360, 371, 385
plegaria 172
Plinio 39, 69, 108, 116, 192, 231, 234, 380
Plotino 279, 294
pluralidad de los mundos 195
Plutarco 18, 51, 243, 313, 334, 365, 374
Ploión 145
poder temporal, espiritual 175
poderío 187
Poe, E. A. 343
Poema del Cid (= *Mío Cid*) 129, 178, 276, 281, 302, 304, 323, 329
poesía 331, 337
poesía latina medieval 38, 40, 272, 275-278, 287, 288, 320
poesía devota, sagrada 44, 67
«poeta teólogo» 277
poética 275, 277
polémica 262, 330
Polifemo 88, 89, 94, 98
poligénesis cultural 26, 30
político, pensamiento 277
Pole, G. G. 55, 81, 85, 89, 90, 350
Pompe(y)o 135
Poncio Pilato 362
Pope, A. 262, 347
Poncel, J. A. 172
pordiosero de poetas 281
Porcelat de les penitades 179, 192
Porta 177, 183, 188, 189
postrenacentista, reacción 391
potencia femenina 274
Pott, A. F. 103
Pound, E. 345, 393
Poussin, N. 346
pozo 76
Prado, padre G. 205
prado (abedules, asnos, malgrado) 32, 65, 68, 69, 81, 89, 90, 98, 163, 276
preceptiva literaria 273, 311
predestinación 172
predicadores 168, 174, 181, 275, 352
prendas de amor 48
prerrenacimiento 40, 131, 186
prerromanticismo 262, 278
préstamos léxicos 382
Primaleón 81
primavera (eterna, literaria) 40, 51, 81, 85, 90, 102, 103, 330
Primera Crónica General 179, 202, 347, 369, 380
«primitiva», lengua 306
primitiva poesía (lírica) cristiana 290, 325
príncipe 275, 276, 318, 326
Priscilano 281, 347
procedimiento, alemán (en filología) 305
Proclo 279, 294
Procne (Progne) 40, 41, 46, 50, 51, 102, 107, 115, 395
proeza y sabiduría 318
profanos, autores 68, 279-281
Proferas 321
pronunciación del griego 381
Propercio 40
prosa latina medieval 347
prosa (rimada, rítmica) 275
prosa, historia de la 346
Proserpina 104
Proteo 52, 53
prototipos bíblicos 26
provenzal, poesía 67, 318 (ver también trovadoresco)
Proverbios (libro bíblico) 56, 91, 323, 352
proverbios 246

Providencia 171-173
Prudencio 125, 126, 147, 274, 279, 281, 288, 290, 294-296, 324, 325, 339
psicología social 323
pure sewer 315, 338
poesía(s) 163
poeta, ya seguro 265
poesía del sol 122
quebrar albores 129
quechuas 321
quejas de poetas 281
querella de antiguos y modernos 344
Quérilo 314
Quevedo [y Villegas], F. G. de 59, 71, 78, 84, 113, 116, 161, 215, 230, 250, 266, 287, 317, 346, 372, 373, 376, 378-381, 387, 392-394
quietismo 347
Quintana Roo, A. 265
Quintiliano 275, 279, 281, 290, 303
Quinto Curcio 179, 184, 189, 192-195
Quiñones de Benavente, L. 239
Quiroga (víctima de la Inquisición) 380
Quirós, P. de 49, 115

Rabano Mauro, *praeceptor Germaniae* 172, 288
Raby, F. J. E. 333
racial, (prejuicio) factor 305, 323
Racine, J. 312, 332, 346, 348, 356, 364, 385
racionalismo 261, 388, 389
Rafael (Sanzio) 304, 332
Ramírez de Prado, L. 288
Rancé, el padre 357
Randi, E. K. 125
Ramírez Romanillos, A. 19
rasgos nacionales y locales (de una literatura) 255
rastreo de fuentes 28
Ratiocinatio 164
reactualización de temas 39
realidad (cultural) 255, 309, 321
realismo (literario, filosófico) 65, 113, 116, 141, 296
recreación de temas 38
recuerdos literarios 43
recumbere 95
redención, mito de 280
reducción de un motivo 18
reelaboración 322
refrigerio 64, 65, 75
refundidores 334
Régnier, M. 394
rehabilitación de la Edad Media 344
Reinoso, F. J. 156
religión y moral 351
Rembrandt, H. van Rijn 185
reminiscencia 344, 349
remora 71
remozamiento de un tópico agotado 338
RENACIMIENTO 37, 38, 44, 52, 67, 75, 76, 80, 93, 94, 96, 107, 108, 110, 130, 131, 139, 158, 174, 191, 201, 259, 260, 262, 263, 276, 279-281, 284, 290, 301, 308, 309, 319, 330, 335, 346, 363, 364, 385, 386, 388, 390, 392
«Renacimiento» carolingio 299, 301
«Renacimiento del siglo XII» 331
renovación de lo viejo 325
Repertorio americano 11
repetición pasiva 301
requisitos éticos y sociales 169
Reso 106
resonancia musical 73
retama 82
retirada, filosofía de 261

retórica (culterana, etc.) 45, 99, 154, 156, 163, 175, 193, 211, 272, 275, 275, 277, 279, 281-283, 286, 291, 302, 303, 308, 310, 311, 317, 320, 330, 331, 351, 363
retrato de belleza humana 326
retruécano 310
Reuchlin, J. 389
Révah, I.S. 336
revelación 309
Revenga, A. 376
Revista de Filología Hispánica 18, 20, 21, 29
Revolución francesa 365, 366
Rey, A. 183, 370, 382
Reyes, A. 22, 98, 251, 364, 393, 396
Reyes Católicos, los 188
Ribera, P. de 374
Ribe, C. 264-267, 389
Ribera, L. de 37, 97
Riley, E. C. 29
rima 297, 303
Rinaldi, W. 346
Rioja, F. de 389, 390
Riquer, M. de 369
risueta 187
ritmo 164, 302
ritos (romano, musulmán, judeocristiano) 203
Rivadavia, B. 365
Rivas, duque de (= Á. de Saavedra) 390
Rico, F. P. 375
Ros Taverna, J. M. 256
Robles, J. de 379
robo galante 48
roca 87
rodeo poético 138
Rodrigo de Toledo, arzobispo D. 179, 347
Rodríguez de Almela, D. 193, 196
Rodríguez del Padrón (v. de la Cámara), J. 133, 158, 191, 194, 337, 380
Rodríguez Fimián, J. 220
Rodríguez Marín, F. 309
Rojas, F. de 196, 314; cf. *Celestina, La*
Rojas Zorrilla, F. de 216, 311
Rojo y Soto, A. 227, 228
Roldán 180, 318 [cf. *Chanson de Roland*]
Roma idealizada 362
romances caballeros 276
Roman d'Enéas 365
Roman de Thèbes 276, 367
Roman de Troie 365
Romancero, El 92, 107, 130
romances burlescos 160
romancillo, rondó 306
romanticismo 156, 262, 263, 278, 279, 293, 342, 344, 350, 353, 354
Romeo 384
Ronsard, P. 267, 346, 351, 366, 390
rosa (y ruiseñor) 49, 80, 82, 84, 86, 90, 140, 144, 148, 160, 286, 288, 318
Roscher, W. H. 102
Ross, D. J. A. 167
Rousseau, J.-J. 263, 310
Rubens, P. P. 346
Rubio, D. 375, 376, 380, 381
Rudolf von Ems 173
Ruiz [Guiérrez], J. 150
ruiseñor 39-43, 45-47, 49-51, 60, 68, 69, 71, 95, 100, 102, 103-112, 204, 216, 231-233, 236, 238
Ruiz, J. 22, 107, 180, 251, 367
Ruiz de Alarcón, J. 177, 301
Ruiz Montiano, fray G. 376
Ruperto de Deutz 172
Rusia —¿país europeo? 347

rétor (medieval), el 171, 244
Ryder, A. W. 336

Sá de Miranda, F. de 381
Saavedra Fajardo, D. de 391, 392
sabios antiguos 194
Salonde, R. (= fr. Sebond) 309, 336
sacerdotisa 316
sacramental, teatro 303
sáfica, estrofa 260, 359
Sado 103, 298, 337, 354, 399
saguntos, saxones 279, 280
Saintsbury, G. E. 306
Salado, batalla del río 181
Salas, P. 379
Salazar, E. de 97
Salazar y Torres, A. de 298
Salcedo Coronel, J. G. de 249, 250
Salicio 82, 110
salida del cuerpo 76
Salinas, M. de 288, 381
Salisbury, J. de 168, 181, 182, 184, 188-190, 193, 273, 281
Salmacis 355
Salmos 44, 45, 53, 56, 69, 70, 73, 94, 321, 333, 352, 354
Salomón 295, 315
Salustio 373
San José, fray J. de 49, 68
San Pedro, D. de 187, 188
San Víctor, H. de 281
sanción ética 93
Sánchez Albornoz, C. 283
Sánchez de Badajoz, D. 220
Sánchez de Badajoz, G. 107
Sánchez de Vercial, C. 185, 189, 190, 194
Sánchez de Viana, P. 372, 381
Sánchez del Arévalo, R. 191
Sánchez de las Brozas, F. (= El Brocense) 92, 93, 110, 111, 134, 312, 379, 390
Sancho IV, el Bravo 179
Santayana, G. 41-43, 51, 80, 81, 83, 85, 89, 92, 112, 323, 349, 388
Santravius, J. 364
Santa Cruz de Dueñas, M. de 221
Santa María, A. de 197
Santa María, P. de 183
Santillana, marqués de (= I. López de Mendoza) 40, 61, 93, 107, 134, 184, 185, 196, 201, 264, 266, 285, 369, 370, 374-376, 382, 385, 390
sapientia = fortitudo 275
sapientia = ciencia 276
Saplana, fray P. 381
sátira 67, 265, 281, 310, 317, 344, 392, 393
Savonarola, G. 357
Sharbi, J. M. 94
Scherill, R. 12, 214, 215
Schuff, M. 370, 373, 375, 383
Schiller, F. 347
Schmid, W. 318, 319
«scriptorium» 130
Sebastián, D. (rey de Portugal) 74
Secretum secretorum 176, 183, 192
secularización 131
sed 61, 64, 70, 75, 76, 79, 97
«Sedechias» 191
Sedulio 126, 281, 288, 333
Sedulio Escoto 310
Semejanza del mundo 178
Semproniо 196
Séneca 51, 55, 84, 105, 106, 157, 164, 168, 169, 181, 182, 184, 186, 188-190, 193-195, 206, 293, 312, 328, 360, 365, 376, 385, 394
senectus virilis 115
sensibilidad 261, 262
sentencias morales 189, 192, 372

sentencias numéricas 282
sentido 190
serie (positiva, negativa) 83
sermón en lengua vulgar 170
serpiente, víbora 47, 69-71, 111, 114
serran(ill)a 90, 97, 107
Serrano y Sanz, M. 211, 247
servidumbre 275
Servio 277, 296, 301
Setenta, los (= Septuaginta) 361
Seudo-Ausonio 287, 288
Seudo-Callístenes 168, 170, 179, 183, 186, 192
Seudo-Epifanio 171
Seudo-Ovidio 105
Seudo-Turpin 282
sexo de la personificación 109
Shaftesbury, conde de (= A. A. Cooper) 262
Shakespeare, W. 279, 293, 302, 307, 311, 328, 329, 347, 350, 383-385
Shaw, G. B. 384
Shelley, P. B. 347, 364
Showerman, G. 389
Siciliano, I. 302
Sidney, Sir Philip 346, 349, 370
Sidonio Apolinar 285, 305, 328, 346
Siete partidas, Las 224, 228
Sigüenza 335
siglo XII 290, 291, 294, 298, 319, 320, 323, 326, 328, 330, 331, 346, 356
siglo XIII 292
siglo XV 356
siglo XVII 320
siglo XIX 356
siglo(s) de oro 37, 39, 44, 61, 85, 92, 95, 100, 147, 154, 261, 276-278, 282, 283, 285, 289, 295, 297, 304, 311, 332, 368, 384, 389, 391, 393
Silesio, poetas de 346
Silio Itálico 136, 147, 250
Silva, F. de 219
Silvestre, G. 70, 287, 372
símbolos literarios 59, 67, 69, 73, 74, 285, 309
simetría 80, 81, 85, 262
símil 38, 41, 43, 46, 52, 54, 75, 74, 76, 80, 82-84, 86, 87, 108, 108
simultaneidad 325
sincretismo antiguo 293
singularidad de los fenómenos 313
sinónimos 289
sintaxis clásica 62
síntesis de la civilización occidental 30
sirenas 76, 86
sirios en la Antigüedad tardía 294
sistematización lógica 175
soberbia 184
sobrenatural, lo 76
Sobrino, F. 218, 224, 228
Sócrates 105, 189
sofistas 272, 273, 276, 319
Sófocles 101-103, 106, 236, 112, 377, 383
sol 85-87, 90, 138, 142, 143, 145, 153, 155, 160-162
Soldevilla, A. G. 21, 30, 179, 369, 370, 382
soledad (nocturna) 92, 103, 264
Solís, A. (conde de Saldueña) 217, 218, 381
Solís y Rivadeneyra, A. 59, 268
sombra 87, 122, 123, 126, 137, 134, 143
soneto 302
sonido, adjetivo de 230
Soso de Rojas, P. 89
Spitzer, L. 337
Steele, R. 176, 261

Stern, S. M. 334
Stevens, Captain J. 218, 224, 228
stoicismo 275
subconsciente colectivo, el 274, 316
sucesividad 323
Suerón, M. 374
Sueño de Escipión 279
Suetonio 179, 187, 362, 369
Suidas 395
superioridad de técnica 104
superviviencia del topos 26
sustancia poética 280
Swinburne, Ch. 317, 348

Taciano 361
Tácito, P. C. 374, 394
Tagra 315
Tales de Mileto 302, 393
«Tallaarida», reina de las amazonas 179
Talmud de Babilonia, el 190, 352
Talodhgar, D. 373
Támara, Bach. F. 376
Tamayo de Vargas, T. 92
Tántalo 60
Tarn, W. W. 173, 183, 184
Táuara, G. G. 390
Tasso, Torquato 97, 277, 299, 304, 332, 336, 338, 346, 350, 371
teatro francés contemporáneo 345
teatro medieval 328
Tebas 165, 388
tecnicismos (de gramática y retórica) 281, 310
Telémaco 39, 334
telémico 335
temas (formales, materiales) 58, 280
templanza 187
Ten Princes (cuento hindú) 164
Tennyson, A. 347, 348
Tenorio, Don Juan 384
tensación 93
tercetismo 275, 283, 304
Teócrito 41, 80, 83, 86, 88, 92, 110, 276, 378
Teodoro de Gaza (= Theodorus Gazac) 234
Teófilo de Antioquía 361
Teognis 353
teología 168, 169, 272, 277, 278, 280, 283, 284, 289, 324, 326
teoría 273
teóricas, posiciones 25, 30, 32
Terencio 371
Tereo 102, 107, 395
Teresa de Avila (Santa) 56, 59, 283
término de la vida 206
Terrenos y Pendo, padre E. de 217, 218, 225, 227
Terrullano 297, 361
tesis opuestas 80
Tesis (nombre de ninfa) 82, 139, 154, 155, 161, 164
Téssor, R. 164
textos 38
Thomas, L. P. 265, 393
Thompson, D'Arcy W. 264
Thompson, S. 316
Thornley, G. 349
Tiberio 201
Tibulo 34, 259
Ticiano (Vecellio) 336
tienda real 380
Tiépolo, G. B. 346
tijeras (sentido traslaticio) 220
Timoneda, J. 213, 214, 377
tinieblas 122, 137, 146, 151, 152
Tiresias 103
«Tirso de Molina» (= G. Téllez) 372
Titán 126, 127, 141
Tito 202
Tito Livio 173, 188

Tirón 123, 139, 141, 144, 152, 163, 273
Tisante (personaje homérico) 334
Tobler, A. 67, 69
Toldo, P. 316
Tomás de Aquino (Santo) 273, 287, 293
Tomás de Celano (Santo) 339
Tomás Moro (Santo) 342
tomismo 277, 283, 294
tópica (normativa, hoodrica) 273, 275, 305, 322, 325, 330, 332
tópico retórico 38, 306, 321, 325
topología 26
tordo 233, 234, 237
Torquemada, A. de 210
Torre, A. de la 191, 283, 294, 397
Torre, Fernando de la 187, 188, 191, 192
Torre, Francisco de la 62, 64, 67, 73, 81, 87, 91, 237, 264, 390
Torre Bach, Francisco de la 47, 49
Torre Fanfán, F. de la 381
Torrellas, P. 194
Torres Naharro, B. de 139, 357
Torres Rámila, P. de 237
tortol(illl)a viuda 49, 50, 66, 68, 70, 71, 76, 79, 84, 95, 115, 211
Toynbee, A. 271
Los trabajos y los días 334
tradición hispánica 27
tradición literaria (poética) 132, 280
tradición(alidad) literaria 37, 325, 341
traducción: ¿en prosa o en verso? 367
traducciones medievales 365
tragedia 344
Trajano 202, 243
trajes a la griega 366
transcendentalismo medieval 333
transitoriedad de la vida 203
transmisión en versos 321
transmisión libresca 319
trasfondo latino de la romance 349
Tratado a Herennio 273
Tratado de lo sublime 328
Tratado de moral 190
Tratados político-morales 181, 182
trícolon 332
Trimberg, Hugo von 259
trino 111, 113
Tristán de Leonís 92
tronpo 54
trovadoresca, poesía 108, 166
Troya, guerra y ruina de 180, 202, 248, 313, 343, 365, 382
trunco, vocablo 308, 309
Tsong Kapa 315
Tucídides 10, 301, 372, 373
Tuim, Julian de 371
Turno 316
Turpín, el Arzobispo 173
tutor obligatorio 366
«Ubi sunt?» 190, 191, 313
Ulises 74, 103 (cf. Odiseo)
«ultramarinas tierras» 191
unidad europea 300, 305, 343
universal experiencia humana 28
universalismo 336
universidades 291, 341
universidad alemana 305
Urdemalas, Pedro de 335
Urfé, H. d' 349, 388
uzaca 233
Urriés, J. J. de 371, 372
utopía bucólica 79, 246

Valbuena (o Balbuena), B. de 36, 81, 86, 94, 144, 212, 216, 237, 387
Valbuena Prat, Á. 72, 184

Valderrama, P. de 222
Valdés (inquisidor) 380
Valdés, A. de 257, 378
Valdés, J. de 195, 279, 381
Valdivielso, fray J. de 68, 98, 147, 148, 163, 232, 287, 387
Valencia, fray D. de 183
Valencia, P. de 247, 248, 372, 378
Valera, J. 349, 394
Valera, Mosén D. de 195, 196
«Valerio» 302, 382
Valerio Máximo 181/183, 188/190, 193, 195, 307, 308
Valéry, P. 345
valoración estética 299
Valla, L. 373
vanagloria, vanidad 184, 192, 193, 203
van Boven, A. W. 257
Varela, J. C. 263, 390
variación 156
Varrón, T. 293
vasallaje a la amada 353
Vázquez Siruela, M. 249, 250
Vega, A. de la 96
Vega, V. de la 390
Vega Carpio, F. L. de 12, 68, 72, 108, 266, 279, 283, 286, 301, 370, 372, 381, 384, 389/391
Amando 42, 51, 59, 60, 110
Andrómeda 387
La Arcadia 42, 50, 78, 110
El caballero de Olmedo 384
El cardenal de Belén 287
El castigo sin venganza 384
La cierto por lo dudoso 287
La Circe 89, 141, 179, 387
El desdén vengado 238
El dómine Lucas 287
La Dorotea 65, 311, 384
La Dragontea 141, 143, 144, 387
Égloga panegírica 45, 56
Elisa 79
Esteremés del poeta 231
Epigramas 59
Epístolas 393
Felicio (égloga piscatoria) 65
La Filomena 141, 178, 237, 387
Fuenteovejuna 384
La Gatomaquia 94, 115, 159, 391
Las grandezas de Alejandro 174
Las hermosuras de Angélica 287, 387
El hijo de la Iglesia 236
Isidro 144, 387
Jerusalén conquistada 140/142, 143, 148, 387
Laurel de Apolo 140, 143, 378
La niña de plata 177
Los pastores de Belén 42, 49
El peregrino en su patria 113
Porfiar hasta morir 384
El premio de bien hablar 94
El remedio en la desdicha 287
El rey sin reino 333
Rimas 287
Romancero espiritual 97
El rústico del cielo 311
La silva sin amor 56, 68, 387
Servir a señor discreto 287
Sonetos 229
Triunfos divinos 85
Ya anda la de Maragatos 164
Vega, fray P. de la 374
Vegecio 167, 181, 189
vejez 205
Velázquez, D. (Rodríguez de Silva y) 346, 389
Vélez de Guevara, P. 182
veneración al saber 174, 177
Venus 133, 151
verdad histórica 373, 423
Verdugner, J. 217
Vergara, F. y J. 378

vergel de amor 32, 257
verso libre 303
vista oriental de la cultura europea 26
Viana, príncipe de (D. Carlos) 373, 375
Vicente, G. 72, 81
Vicente de Beauvais 175, 179
Vicente de Cracovia 232
Víctor, J. (= G. Vittori) 217, 223
Vicuña, M. 281
vid 276
Vida, G. 387
vida como comedia (la) 275
vida eterna 75
Vidal de Noya, F. 373
Vie de St. Alexis 348
Viera, fray D. 224
vieja—joven 315, 326
viento 87
Villanova, A. 248-250
Viler y Pascual, L. 227
Vilaragut, A. 376
Villacreces, fray P. de 135
Villalón, C. de 378, 382, 391
Villamediana, conde de (= J. Tarsis y Peralta) 372, 392
villano (medieval), el 115, 171
Villaviciosa, J. de 161, 162, 391
Villegas, E. M. de 44, 49, 109, 113, 115, 116, 265, 289, 368, 372, 377, 378, 381, 390, 393
Villegas, J. de 381
Villegas Selvago, A. de 209
Villén de Biedma, J. 379
Villena, E. de 190, 192, 370, 371
viñetas de género literario 246
violeta 86
Virgilio 12, 18, 38-40, 41, 43, 45-47, 49, 54, 56, 57, 59, 60, 62, 64, 67, 69, 73, 75, 76, 80-82, 85, 87, 88, 94, 97, 103-105, 108-117, 122-125, 129, 236, 245, 259, 260, 262, 364, 367, 375, 275-277, 279, 280, 289, 302, 305, 309, 313-317, 323, 328, 330, 338, 341, 344, 347, 349, 356, 357, 360, 365, 368, 370, 371, 379, 387, 389
Virgilio, D. G. del 324, 326
virtudes (caballerescas, etc.) 190, 191, 282
vitalismo 156, 333
Virués, C. de 150, 163, 383
vitalismo 107, 133, 136, 315
vislumbre, mirar a la 85
viuda sin ventura; viudez 30, 66
Vives, J. L. 346-347, 369, 373
vivir sencillo, el 283
Vodoz, J. 316
vuelo de las aves 101
Vossler, K. 19

Walin, G. 194
Wall, B. V. 317
Wamerio de Basilea 277
Warrs, I. 359
White, H. M. O. 257
Wilamowitz-Möllendorf, U. von 17
Willis, R. S. (Jr.) 178
Wimmer, F. 234
Wingate, S. D. 234
Wolf, F. A. 343
Wolf, S. L. 349
Wölfflin, H. 346
Wolfram, H. A. 296
Wordsworth, W. 317

Xenofonte, el flautista 193

yedra 30, 80
yerba de la vida (o de la juventud) 196

yerba ponzoñosa 60, 63-67, 70, 78, 97

Zamora, J. A. de 375
Zayas y Sotomayor, M. 212
Zapata, don L. 386, 390
zarzuela 383
zoólatra 162
Zorrilla, J. 217
zorro 237
Zurita, J. de 333

ÍNDICE

Abreviaturas 7

Introducción, por YAKOV MALKIEL 9

Normas generales de la revisión 35

Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española 35

Apéndice: El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro 100

El amanecer mitológico en la poesía narrativa española 119

La leyenda de Alejandro en la literatura medieval . . . 165

Notas para la primera de las *Coplas de don Jorge Manrique por la muerte de su padre* 199

«Arpadas lenguas» 207

El hilo narrativo de las *Soledades* 241

Horacio en la literatura mundial 253

Perduración de la literatura antigua en Occidente . . 269

La tradición clásica en España 339

Índice alfabético 399

Dirección: Francisco Rico

MAIOR

TOMÁS NAVARRO TOMÁS
Los poetas en sus versos:
de Jorge Manrique a García Lorca

JULIÁN HORRENT
Historia y poesía en torno al *Cantar del Cid*

ELIAS L. RIVERS, ed.
La poesía de Garcilaso

En prensa.

MARÍA ROSA LIDA DE MALKIEL
La tradición clásica en España

JOSÉ ANTONIO MARAVALL
La cultura del Barroco.
Análisis de una estructura histórica

En preparación.

ANTONIO RODRÍGUEZ-MOÑINO
La transmisión de la poesía española
en los Siglos de Oro

JUAN BAUTISTA AVALLE-ARCE
Deslindes cervantinos
(Edición renovada y muy ampliada)

ORESTE MACRÍ
Aire nuestro: La poesía de Jorge Guillén

A. A. PARKER
Los autos sacramentales de Calderón

JUAN MANUEL ROZAS
Vida y obra del Conde de Villamediana

P. E. RUSSELL
Temas de *La Celestina* y otros estudios
(del *Cid* al *Quijote*)

J. M. MARTÍNEZ CACHERO
La poesía española de la postguerra, I (1939-1952)

E. C. RILEY
Cervantes

EDWARD M. WILSON
Ensayos sobre poesía española

MINOR

Títulos publicados:

FERNANDO LÁZARO CARRETER
Lazarillo de Tormes en la picaresca

JUAN LÓPEZ-MORILLAS
Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología

FRANCISCO RICO
Alfonso el Sabio y la *General Estoria*

ANDRÉS AMORÓS
Subliteraturas

En preparación:

E. ORENCO DÍAZ
Introducción a Góngora

SEBASTIÁN BERGER, ed.
Clarín y *La Regenta*

PEDRO SALINAS
La realidad y el poeta

INSTRUMENTA

Títulos publicados:

Historia de la literatura española,
dirigida por R. O. JONES:

1. A. D. DEYERMOND
   La Edad Media
2. R. O. JONES
   Siglo de Oro: prosa y poesía
3. EDWARD M. WILSON y DUNCAN MUIR
   Siglo de Oro: teatro
4. NIGEL GLENDINNING
   El siglo XVIII
5. DONALD L. SHAW
   El siglo XIX
6. GERALD G. BROWN
   El siglo XX

En prensa:

R. BOURNEUF y R. OUELLET
La novela

En preparación:

JEAN FRANCO
Historia de la literatura hispanoamericana

FREDRIC JAMESON
Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso

ARTHUR TERRY
Historia de la literatura catalana

C. S. LEWIS y FRANCISCO RICO
Imagen del mundo: Introducción a la literatura de la Edad Media y del Renacimiento

Si la tradición clásica se ha juzgado con excesiva frecuencia repertorio mostrenco de tópicos y cárcel para la libertad del escritor, María Rosa Lida de Malkiel la contempla desde una perspectiva más válida y sugestiva: como piedra de toque de la originalidad individual, desafío a las dotes personales de creación, constante estímulo al hallazgo creador. Así, con semejante planteo, a la luz del legado grecolatino puede poner de relieve la fecunda trayectoria de motivos temáticos y formales de la Antigüedad en la poesía del Siglo de Oro, de Garcilaso a Lope de Vega; dar plenitud de significado al célebre arranque de las *Coplas* de Jorge Manrique; descubrir el ignorado hilo narrativo de las *Soledades* gongorinas, o iluminar importantes vetas ocultas de la literatura española. Junto a los trabajos dedicados a autores, obras o problemas singulares, María Rosa Lida alinea otros de amplio valor programático y metodológico (como su magistral análisis del gran libro de E. R. Curtius) y aun imprescindibles panoramas de conjunto (como el que da título al volumen con un riquísimo escrutinio de «La tradición clásica en España»). Los estudios que componen el presente libro (al cuidado de Yakov Malkiel) incluyen infinidad de adiciones inéditas de la autora a las versiones primitivas —por lo demás, ya de difícil consulta— y a menudo restituyen a su perfección originaria textos maltratados por impresores y editores.

María Rosa Lida de Malkiel (1910-1962) enseñó en su Buenos Aires natal y, luego instalada en los Estados Unidos, en varias universidades de ese país (Berkeley, Harvard, etc.). Entre su inmensa producción, que le granjeó un lugar destacadísimo en el hispanismo contemporáneo, se impone recordar sus libros sobre **Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español**, **La idea de la fama en la Edad Media castellana** y **La originalidad artística de «La Celestina»**.

Letras e ideas

Maior

Tabla

Preámbulo
Francisco Rico 7*

Textos

María Rosa Lida de Malkiel (1910-1962)
Marcel Bataillon 11*

Semblanza de María Rosa Lida (con Yakov Malkiel)
Charles B. Faulhaber 17*

Cómo trabajaba María Rosa Lida de Malkiel
Yakov Malkiel 61*

La tradición clásica en España

ABREVIATURAS 7

INTRODUCCIÓN, por Yakov Malkiel 9

NORMAS GENERALES DE LA REVISIÓN 33

TRANSMISIÓN Y RECREACIÓN DE TEMAS GRECOLATINOS EN LA POESÍA LÍRICA ESPAÑOLA 35

APÉNDICE: EL RUISEÑOR DE LAS «GEÓRGICAS» Y SU INFLUENCIA EN LA LÍRICA ESPAÑOLA DE LA EDAD DE ORO 100

EL AMANECER MITOLÓGICO EN LA POESÍA NARRATIVA ESPAÑOLA 119

LA LEYENDA DE ALEJANDRO EN LA LITERATURA MEDIEVAL 165

NOTAS PARA LA PRIMERA DE LAS «COPLAS DE DON JORGE MANRIQUE POR LA MUERTE DE SU PADRE» 199

«ARPADAS LENGUAS» 207

EL HILO NARRATIVO DE LAS «SOLEDADES» 241

HORACIO EN LA LITERATURA MUNDIAL 207
PERDURACIÓN DE LA LITERATURA ANTIGUA EN OCCIDENTE 269
LA TRADICIÓN CLÁSICA EN ESPAÑA 339
ÍNDICE ALFABÉTICO 399

CENTRO PARA LA EDICIÓN DE LOS CLÁSICOS ESPAÑOLES
Ignacio Arellano, Eugenio Asensio†, Hugo Óscar Bizarri, Alberto Blecua, José Manuel Blecua†, Fernando Bouza (-2011), Fernando Cabo Aseguinolaza, Antonio Carreira, Pedro M. Cátedra (-2011), Roger Chartier, Luis Alberto de Cuenca, Aurora Egido, Santiago Fernández Mosquera, Inés Fernández-Ordóñez, Joaquín Forradellas†, Víctor García de la Concha, Luciano García Lorenzo, Folke Gernert, Juan Gil Fernández, Luis Gómez Canseco, Luis Iglesias Feijoo, Rafael Lapesa Melgar†, Fernando Lázaro Carreter†, Luisa López Grijera, Julián Martín Abad, José María Micó (-2011), Alberto Montaner, José Antonio Pascual (-2011), Gonzalo Pontón Gijón, Francisco Rico (Director), Martín de Riquer†, Guillermo Serés (Secretario General), Alberto Várvaro†, Darío Villanueva y Domingo Ynduráin†.

CON EL PATROCINIO DE

AQUAE FUNDACIÓN

© Los autores
© De la presente edición,
Centro para la Edición de los
Clásicos Españoles

DL: VA-xxxxx-xxxx
ISBN: xx-xxx-xxxx-x

Preimpresión:
Carolina Valcárcel

Impresión:
Gráficas Gutiérrez Martín (Valladolid)

Distribuido en colaboración
con el Servicio de Publicaciones de la
Universidad de Valladolid

EDICIONES Universidad de Valladolid