

queiras, uno de los más antiguos poetas que escribieron en verso castellano (no sin cierto dejo gallego) (1), no es menos orgulloso; y la apoteosis del *juglar* se traduce por Vidal de Besalú en la corte de Alfonso VIII (1158-124):

«Unas novas vos vuell comtar
 Qu'auzi dir a un joglar
 En la cort del pus savi rei
 Qu'anc fos de nenguna lei.»

«Quiero contaros unas nuevas que oí recitar á un juglar en la corte del rey más sabio que hubo jamás de ley alguna.» Esta fué «la más dichosa edad de oro». Siglo y medio después de Alfonso VII, Alfonso el Sabio, que, según hemos visto, se consideraba como *trovador*, coloca al *juglar* y sus adláteres (*los que son juglares, é los remedadores*) al mismo nivel que los alcahuetes, y faculta á los padres que no sean juglares para desheredar á sus hijos, si éstos se dedican á ese oficio contra la voluntad de los primeros (2). Villasandino, antes mencionado, audaz trovador gallego de la corte de D. Juan el II, gustaba de recitar sus propias composiciones en Sevilla, y confiesa ingenuamente que su móvil es el de sus predecesores: *alabro por pan e vino* (3).

Si el bardo extranjero había recibido algunas monedas, el nacional no recibió más que puntapiés. En el último período de la decadencia, los ejecutantes eran hombres ciegos, que cantaban ante las puertas de las igle-

(1) Pueden verse estos versos castellanos de Rimbaldo de Vaqueiras en *Los Trovadores*, de D. Víctor Balaguer, ed. Madrid, 1882, I, 153.—(T.)

(2) Confer. ley 4, tít. 6, partida VII, y ley 5, tít. 7, partida VI.—(T.)

(3) Vid., entre otras, las págs. 143 y 177 del *Cancionero de Bae-na* (ed. Pidal). Alfonso Alvarez de Villasandino era un trovador *parásito* de lo más desenfadado que se ha visto.—(T.)

sias y en las plazas públicas, combinando antiguas poesías con lo que ellos llamaban «enmiendas», ó, en otros términos, interpolando en las canciones fruslerías de su cosecha.

Semejante degeneración produjo el más desastroso efecto en la literatura. El *cantar* popular estaba escrito á veces por un hombre de genio falto de recursos. En su consecuencia, el autor vendía la obra, es decir, enseñaba su *cantar* á los recitadores, quienes, después de haberlo aprendido de memoria, pagaban en dinero ó en bebida, y así se transmitía la composición de uno á otro extremo del país, sin que se supiera el nombre del autor. Pero repetido por muchas lenguas durante un largo período de tiempo, era natural que la forma de un genuino *cantar* popular cambiase tan radicalmente, que al cabo de unas cuantas generaciones el original se hubiese transformado hasta el punto de perderse realmente. Esta fué, en efecto, la suerte de la primitiva poesía popular española.

Es incuestionable, aun cuando no podamos fijar fechas, que existieron *cantares* en honor de Bernaldo del Carpio, de Fernán González y de los Infantes de Lara. Por lo que á los últimos respecta, la cosa no ofrece duda después del magistral estudio de D. Ramón Menéndez Pidal (1). Los asonantes de los cantos originales se conservan en las Crónicas, y en verdad que nadie que tenga la más rudimentaria noción de las condiciones de la prosa española (donde se rechazan los asonantes con extremado rigor), puede imaginar que un español había de escribir una página de asonantes en momentos de distrac-

(1) *La leyenda de los Infantes de Lara*. Madrid, Ducazcal, 1896. Un vol. de XVI-448 páginas en 4.º Cf. el estudio, sapientísimo como todos los suyos, que con motivo de esta obra publicó M. Gastón París en los números de Mayo y Junio de 1898 del *Journal des Savants*.—(T.)

ción. Subsisten dos considerables *cantares de gesta*, no completos, acerca del Cid, y deben su conservación á un feliz accidente, al accidente de haber sido escritos. Sin duda hubo otros *cantares*, pero es probable que su número no fuese tan considerable en España como en Francia. Si el formal *cantar de gesta* murió joven, su espíritu renació triunfante en la sesuda crónica y en el breve *romance*. En la crónica aspira el autor á una más puntual exactitud y á detalles más minuciosos; en el *romance* á un movimiento más animado y á colorido más pintoresco.

El vocablo *romanz* ó *romance*, circunscrito en un principio á designar cualquier obra escrita en lenguaje vulgar, se emplea en ese sentido por el más antiguo de los trovadores conocidos, el Conde Guillermo de Poitiers. En el siglo XIII el vocablo *romanz* ó *romance* adquiere en España nueva significación: comienza á usarse como equivalente de *cantar*, y acaba por suplantarlo completamente á esta palabra. De ahí, por lenta gradación, vino el *romance* á tener su sentido actual de composición lírico-narrativa en octosílabos asonantados. Sin género de duda es el *Romancero* español la mina más rica de poesía romancesca que hay en el mundo, y aun fué alguna vez afirmación corriente la de que el *romance* era el más antiguo metro conocido de la poesía castellana. Como esa afirmación halla eco todavía, es necesario decir y hacer ver que carece de fundamento. Ciertamente es que el rústico *cantar* no fué nunca olvidado en España, y que su persistencia explica en parte la supervivencia de la asonancia en castellano mucho después de haber sido abandonada por el resto de Europa. En su carta histórica (1) á Don Pedro, Condestable de Portugal, el Mar-

(1) Escrita por los años de 1449 á 1454, según la opinión corriente. Pero acerca de este punto reina gran variedad de parece-

qués de Santillana habla con el desdén de un erudito, de ciertos poetas, de quienes dice: «Infirmos son aquellos que sin ningún orden, regla nin cuento façen estos *romances é cantares*, de que las gentes de baxa é servil condiçion se alegran.» Pero no quedan ejemplos de esa primera época, pues ninguno de los *romances* que conocemos es anterior al siglo xv, siglo del mismo Marqués de Santillana (1).

Los numerosos *Cancioneros* que aparecieron desde el de Baena hasta el *Romancero general* (cuya primera parte fué impresa en 1600, adicionada en 1604-14, y la segunda salió á luz en 1605), ofrecen una vasta colección de admirables poesías líricas, obra en su mayor parte de perfectos vates cortesanos. Contienen poquísimos ejemplos de los que con justicia pudieran llamarse antiguos cantos populares. Alonso de Fuentes publicó en 1550 su *Libro de los Cuarenta Cantos de Diversas y Peregrinas Historias*, y al año siguiente se imprimió la selección hecha por Lorenzo de Sepúlveda. Ambos pretenden reproducir la «rusticidad», así como «el tono y el metro» de los antiguos *romances*; pero, en realidad, lo mismo esos cantos

res. La muy erudita escritora señora Doña Carolina Michaelis de Vasconcellos, á la pág. 652 de su precioso estudio: *Uma obra inédita do Condestavel D. Pedro de Portugal* (*Homenaje á Menéndez y Pelayo*, t. I), dice, hablando de la referida carta: «parece que foi escrita entre os annos de 1455 é 1458, em que morreu Santillana». Pero á la pág. 654 del mismo estudio, añade: «Como todavia ao tempo da redacção o Regente ainda estava vivo, tendo o Condestavel ja composto algumas *cousas gentis*, é forçoso collocá-lo (*el Prohemio e carta*) entre 1445 é 1449.» ¿En qué quedamos?—(T.)

(1) Baist cree que el romance

«Alburquerque, Alburquerque», etc.

es el más antiguo de los conocidos, y lo atribuye al año 1430. (Cf. el núm. 321 del *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, publicado por el Sr. Barbieri).—(A.)

que los publicados por Escobar en el *Romancero del Cid* (1612), ó están compuestos por eruditos como Cesáreo, quien tuvo á la vista las Crónicas antiguas, procurando imitar el viejo estilo de la mejor manera posible, ó se deben á poetas que se aprovecharon de las tradiciones orales ó de los *pliegos sueltos* españoles con la misma inspirada licencia con que Burns (1) supo utilizar las canciones locales y los libros para niños de Escocia. Dos de los *romances* más antiguos que llevan nombre de autor se contienen en el *Cancionero* de Lope de Stúñiga, y son obra de Carvajal, poeta del siglo XV; pero algo anteriores, según ha probado el Profesor Rennert, á quien debemos el descubrimiento (2), son tres romances compuestos por Rodríguez de la Cámara.

Quizá haya otros más antiguos, pero es imposible identificarlos en atención á que han sido retocados y limados por poetas de las centurias XV y XVI. De existir, cosa no muy segura, deben buscarse en las dos ediciones de Amberes del *Cancionero de romances* de Martín Nucio (una sin fecha, otra de 1550), y en la *Silva de romances*, de Esteban de Nájera, impresa en Zaragoza en 1550.

Nos queda decir algunas palabras acerca de la debatida relación entre las antiguas literaturas castellana y francesa. Como el almonedero en *Middlemarch* (3), el pa-

(1) Célebre poeta escocés (1759-1796). Vid. la ed. de sus obras hecha por Allan Cunningham, con notas de Walter Scott, Thomas Campbell, Wordsworth y Lockhart, y publicada por Mr. Bohn en 1847. Pero la mejor edición de Burns es sin disputa la de W. E. Henley y T. F. Henderson (Edimburgo, 1897). El ensayo de Guillermo Ernesto Henley, antes mencionado en el texto, es la crítica más notable que existe de Burns.—(T.)

(2) Confer: *Zeitschrift für romanische Philologie*, tomo XVII, págs. 544-558.—(A.)

(3) Título de una novela escrita por George Eliot (1819-1880), célebre literata inglesa y una de las noveladoras más insignes de

tríota «desvaría» (1); no hay sino leer á Amador de los Ríos en su monumental *Historia* y al Conde de Puymaigre en sus ensayos. No hay hecho mejor comprobado que la general influencia ejercida por la literatura francesa en el período que media entre los siglos XII y XIV, hasta que la verdadera supremacía del Dante, Boccaccio y Petrarca fué reconocida, no sin resistencia. Verosímil es que Federico Barbarossa escribiese en provenzal; por lo menos, su sobrino Federico II imitó con esmero la manera provenzal en sus versos italianos, titulados: *Lodi della donna amata*. Marco Polo, Brunetto Latini y Mandeville escribieron en francés por la misma razón que casi persuadió á Gibbon á escribir su *Historia* en ese idioma. La sustitución del carácter gótico por el francés en el siglo undécimo favoreció aquella tendencia, iniciada por los aventureros de allende el Pirineo que tomaron parte en la obra de la Reconquista.

Con estos últimos vinieron los *jongleurs* franceses para mostrar á los españoles la culta manera de componer la *chanson de geste*. La misma frase, *cantar de gesta*, demuestra su abolengo francés. Así como el germen del Cid épico se halla en *Roland*, así el *Misterio de los Reyes Magos* no es otra cosa que un retoño de la liturgia cluniacense. La primera mención del Cid se encuentra en la latina *Crónica de Almería*, donde, circunstancia bastante significativa, se le coloca al lado de aquellos dos no igualados Pares de Francia: Oliveros y Roldán. Otra reminiscencia francesa se observa en el *Poema de Fernán González*, en que el autor habla de la derrota de Carlo-

su patria. El verdadero nombre de la autora fué Mary Ann Evans.—(T.)

(1) «*Talk wild*», lit.: «habla salvaje», ó: «dice barbaridades».—(T.)

magno en Roncesvalles y se lamenta de que la refriega no hubiera sido un encuentro con los moros, en cuyo caso Bernaldo del Carpio habríales desbaratado sin esfuerzo (1). Pero no nos es lícito sacar deducciones positivas de simples conjeturas; la presencia en España de los *jongleurs* franceses está probada con evidencia irrefragable (2). Sancho I de Portugal tenía en su corte un *jongleur* francés, que por el nombre de Bon Amis, ya que no por otra circunstancia, recuerda en cierto modo la creación de Guy de Maupassant: *Bel Ami*. Por muy probable que sea, no está fehacientemente demostrado que Sordello llegase á España; pero es lo cierto que en su estilo de malhumorado parásito, satiriza á San Fernando diciendo que es un monarca que come por dos, pues gobierna dos Estados y no sirve para regir bien uno:

«E lo Reis castelás tanh qu'en manje per dos,
Quar dos regimes ten, ni per l'un non es pros.»

También es verdad que Sordello, en una poesía más antigua, dice de San Luis de Francia que es «un tonto»; pero el poeta no busca otra cosa que hacerse pagar las alabanzas.

Entre los bardos que vinieron de Francia á España está Peire Vidal, que enaltece la largueza de Alfonso VIII, y Guirauld de Calanson, que pone por las nubes á Pedro II de Aragón. Tras ellos vienen Guilhem Azémar, noble *déclassé*, que cantaba como un *jongleur* para ganarse la vida, y, por último, llega una turba de gárrulos poetas y de groseros versificadores. Es cosa corriente

(1) «Movié Bernaldo del Carpio con toda su mesnada,
Sy sobre moros fuese era buena provada.»—(T.)

(2) Véase Milá y Fontanals: *Los trovadores en España* (Barcelona, 1889) y la *Resenya històrica y crítica dels antics poetas catalans*, del mismo autor, en el tercer volumen de sus *Obras completas*. (Barcelona, 1890.)—(A.)

insistir en la influencia francesa, que se determinó por el hecho de haber peregrinos de esa nacionalidad entre los que hacían el viaje á Santiago de Compostela, en Galicia, para reverenciar las reliquias del santo (1). El primero que da noticia del piadoso viaje es Aimeric Picaud, en el siglo XII, y con poca benevolencia dice de los bascos: «que cuando comen parecen cerdos, y cuando hablan, perros». La boga de esta peregrinación persistía aún trescientos años más tarde, cuando nuestro Guillermo Wey (*fellow* de Eton, y después, según parece, fraile agustino en el Monasterio de Edyngdon en el Witshire) escribió su *Itinerario* (1456). Pero aunque Lope de Vega en su *Francesilla* (1620) califica la peregrinación á Santiago como especial «devoción francesa», no es, en modo alguno, evidente que el número de los romeros franceses fuese mayor que el de los de otras naciones (2). Y aunque así fuera, no bastaría ese hecho para explicar el predominio literario de Francia. No es lógico suponer que este predominio sea debido al pasajero tránsito de una horda de incultos devotos, deseosos únicamente de obtener la salvación de sus almas y regresar cuanto antes á sus hogares. Ese fenómeno es más bien la natural conse-

(1) Cf. H. Bordier: *La confrérie des pélerins de Saint Jacques* (*Mémoires de la Soc. de l'Hist. de Paris*. I, 186 y sigs.; II, 330 y siguientes).—(T.)

(2) Hubo también, por ejemplo, romerías italianas á Santiago. Recuérdese, sin ir más lejos, la leyenda del viaje de Guido Calvacanti.

En cuanto á las romerías alemanas, véase K. Haebler: *Das Wallfahrtsbuch des Hermannus König von Vach un die Pilgerreisen der Deutschen nach Santiago de Compostela*; Strassburg, 1899.—K. Euling ha publicado recientemente una edición crítica de la célebre leyenda de Kistener, el discípulo de Konrad de Würzburg, *Die Jakobsbrüder* (*Germanitische Abhandlungen f. K. Weinhold*: Breslau, 1899).—(T.)

cuencia de una constante emigración de clérigos que figuraban en el séquito de los Príncipes y Obispos franceses; de frailes franceses atraídos por la expoliación de los Monasterios españoles; de magnates, hidalgos y caballeros franceses que tomaron parte en las Cruzadas y cuyos *jongleurs*, farsantes y hombres de placer vinieron con ellos.

Explíquese como se quiera, la influencia de Francia en España es un fenómeno de gran importancia y duración. El hecho se observa mejor cuando vemos á algún español protestar contra él. Rodrigo de Toledo (Arzobispo de la Orden de Cluny) se enoja con los juglares españoles que celebraban las supuestas victorias de Carlomagno en España; y Alfonso el Sabio lleva el mismo pensamiento cuando se burla de los cantos y poemas que tienen por objeto esos fabulosos triunfos, pues el Emperador «á lo más, ganó alguna cosa en Cantabria». Un pasaje de la *Crónica General* parece demostrar que por lo menos algunos de los primeros *jongleurs* franceses venidos á España cantaban ante sus oyentes, gente, por lo general, de la más escogida nobleza, en puro francés. Lo cual suscita una cuestión interesante. Parece racional admitir que en España (incluyendo bajo esa denominación la Navarra y el alto Aragón) los poemas fueron escritos por *trouvères* y *troubadours* franceses en una híbrida jerga, suposición que el más eminente de los eruditos españoles, el señor D. Marcelino Menéndez y Pelayo, se inclina á aceptar (1). Hay un pasaje de *L'Entrée de Spagne* en que el autor declara que, además de la falsa *Crónica* de Turpin, son sus principales autoridades:

«dous bons clerges, Çan-gras et Gaunteron,
Çan de Navaire et Gaunter d'Aragon».

(1) Cf. la *Antología de poetas líricos castellanos*, tomo II, página XVI, y *La España Moderna* (Septiembre de 1894).—(A.)

Juan de Navarra y Gautier de Aragón son tal vez, como sospecha el señor Menéndez y Pelayo, dos «dignos clérigos» que tuvieron existencia real, ó quizá creaciones de la imaginación del autor. Mas es circunstancia digna de notarse que, á diferencia de la clásica *chanson de geste*, *l'Entrée de Spagne* tiene dos diversas clases de rimas: el verso alejandrino y el de doce sílabas, como el *Poema del Cid*; y no es menos significativo el extraño sabor del idioma. Todo cuanto puede decirse con seguridad es que la teoría del señor Menéndez y Pelayo es bastante probable, que está presentada con gran sinceridad, que tiene en su apoyo la opinión más autorizada que darse puede, y que, á falta de documentos, no es posible probarla ni rebatirla.

Pero si España, á diferencia de Italia, carece de poemas auténticos escritos en esa lengua mixta, no faltan pruebas de la influencia francesa en sus primeros monumentos literarios. Dos de las más antiguas composiciones líricas castellanas, la *Razón feita d'Amor* y la *Disputa del Alma*, están copiadas del francés; el *Libro de Apolonio* está lleno de galicismos, y el poema conocido con el nombre de *Historia de Santa María Egipciaca* está escrito en un lenguaje tan afrancesado, que Milá y Fontanals, crítico sesudo y español neto, se siente inclinado á pensar que sea una de las composiciones mixtas á que antes nos referíamos y que han sido buscadas en vano. A cada paso nos encontramos con pruebas de la influencia francesa. Ansioso de humillar y ultrajar al viejo *trovador* de su padre, Pero da Ponte, Alfonso el Sabio se mofa de su ignorancia, echándole en cara que no escribe á la manera provenzal:

«Vos non trovades como proençal» (1).

(1) *Cancioneiro portuguez da Vaticana*. Ed. Braga, Lisboa, 1878, núm. 70.—(T.)

En confirmación de nuestra tesis apelaremos á Portugal, teniendo siempre en cuenta que la influencia francesa fué más marcada allí que en España. El Rey Diniz, sobrino de Alfonso el Sabio, indica llanamente sus modelos cuando dice en el *Cancioneiro* Vaticano (número 123):

«Quer'en en maneyra de proençal
Fazer agora um cantar d'amor.»

Y las *Cantigas* del mismo Alfonso, á pesar del elemento gallego, son francamente provenzales, en medio de su maravillosa variedad de metros. No pretendemos sostener que los provenzales lo hicieron todo; también ejercieron su influencia los *trouvères* del Norte. Estos hicieron quizá algo menos por la forma épica en Castilla, que aquéllos por la lírica en Cataluña, Galicia y Portugal.

Tenía, pues, la escuela francesa gran importancia en España, y era omnipotente en Portugal. Seguramente si hubiese *Cancioneros* españoles de tanta antigüedad como el portugués de la Vaticana, veríamos en ellos que la influencia extranjera, menos marcada en uno que en otro pueblo, era en ambos perfectamente clara. Pero Alfonso el Sabio vale por cualquiera de esos poetas portugueses, y es razonable imaginar que tuvo colegas cuyas obras y cuyos nombres no han llegado hasta nosotros. La pérdida es grave, sin duda, para la literatura española y para nosotros, mas no podemos concebir que hubiese en el antiguo castellano modelos de poesía lírica de tan acabada belleza como los *cantars d'amigo*, que los vates galaico-portugueses tomaron de los *ballettes* franceses (1). Si los hubo, es verdaderamente increíble que

(1) Véase la magistral obra de Alfred Jeanroy: *Origines de la poési e lyrique en France au Moyen-Age*, París, 1889, y su estudio

no haya llegado hasta nosotros ninguna muestra ni tradición de los mismos. Además, el supuesto carece intrínsecamente de probabilidad, puesto que la lengua castellana no había adquirido aún el grado de flexibilidad necesario para esos usos. Sin embargo, desde un principio se señala en Castilla una corriente contraria á las influencias mencionadas. Las primeras leyendas españolas conciernen en su mayor parte á asuntos españoles también. Aparte de algunos evidentes extranjerismos que se advierten en las primitivas recensiones de la historia de Bernaldo del Carpio (que figura como sobrino de Carlomagno), la tendencia de los poemas es hostil á los franceses, y, como es lógico, la enemistad se acentúa con el tiempo. El héroe nacional, el Cid, es especialmente anti-francés. Mete en prisión al Rey de Francia; en señal de insulto, arroja despreciativamente la silla del monarca francés en San Pedro de Roma. Todavía es más significativo el hecho de que el carácter de las mujeres francesas llega á ser objeto de escarnio. Así, el poeta encarece la circunstancia de que la infiel viuda de Garci-Fernández es francesa; y, más adelante, cuando la madre de Sancho García, igualmente francesa, aparece en un *romance*, el poeta le da por amante un negro árabe. Esta conducta no es de extrañar. El hombre ha desatendido siempre muchos miramientos cuando ha tratado de juzgar la virtud de la mujer, madre, hija ó hermana de su enemigo; y en la España antigua, la mujer francesa ha sido el hilo conductor de los escándalos internacionales, que pueden pasar contados por la noche al calor de las fogatas de un campamento, pero que llegan á ser intolerables cuando se leen en letras de molde.

sobre *Les chansons* en el vol. I de la notable *Histoire de la langue et de la littérature française*, dirigida por Mr. Petit de Julleville.

—(T).

Al estudiar la primitiva poesía española conviene fijar bien los hechos y ser cauto en hacer inducciones. Así, nosotros admitimos que el *Poema del Cid* y la *Chanson de Roland* pertenecen al mismo *genre*; pero si hemos de seguir con estos razonamientos, hay que proceder con pies de plomo. No es aceptable la teoría según la cual la semejanza de incidentes implica por necesidad imitación directa. Ejemplo de esto lo tenemos en la introducción de un Obispo guerrero en el *Poema del Cid*. Su presencia en el campo de batalla puede ser, y de hecho es, un acontecimiento histórico bastante común en los tiempos en que los prelados gustaban de ir á la cabeza de los escuadrones, y muy bien pudo suceder que el cronista hubiese presenciado las hazañas que refiere. No hay, pues, fundamento para la suposición de una mera copia, y sería extravagante afirmar que el *juglar* español había plagiado la *Chanson de Roland*. Que conociese la *Chanson* es no sólo posible, sino probable; pero no se infiere de eso que hubiese de copiar episodios que eran tan ordinarios en España como en los demás países. Nada, si bien se mira, es nuevo; la originalidad es un sueño quimérico. Pero algún resquicio ha de dejarse á la manifestación de la experiencia personal y al azar de las circunstancias; y si tenemos en cuenta la posibilidad de la coincidencia fortuita, la deuda de la literatura castellana respecto á la francesa queda reducida á sus verdaderos términos. Ni es para olvidado que desde tiempos remotos se observan huellas de la acción refleja de la literatura castellana sobre la francesa. No son muchas en verdad, pero sí fuera de duda. En el antiguo *Fragment de la Vie de Saint Fidès d'Agen* (1), que data del siglo XI,

(1) Cf. Milá y Fontanals: *De los trovadores en España* (tomo II de las *Obras completas*), pág. 62.—(T.)

se reconoce paladinamente el origen español:

«Canson audi que bellantresca
Que fo de razón espanesca.»

«Oí una bella canción, que trata de cosas españolas.» Más aún: en *Cléomadès*, de Adenet le Roi (1), y en su derivado el *Méliacin*, de Girard d'Amiens, nos encontramos con el caballo de madera (familiar á los lectores de *Don Quixote*) que se pasea por las esferas y caracolea entre los planetas. Originaria de Oriente, la historia fué transmitida á los griegos (2), adicionada por los árabes (3) y comunicada por ellos á los españoles, de quienes la tomó Adenet le Roi, presentándola al mundo occidental.

De origen más directo y genuinamente español es el poema épico-heroico rotulado: *Anséis de Carthage* (4). Aquí, merced á la imaginación del poeta, la cronología aparece completamente desfigurada. Léese en la obra que Carlomagno dejó en España un Rey que deshonoró á la hija de uno de sus barones; de ahí vino la invasión de los árabes, á quienes, para lograr venganza, abrió el barón las puertas de su país. Como se ve, la base de la historia es enteramente española. Trátase de un tosco arreglo de la leyenda de Rodrigo, la Cava y el Conde D. Julián; la Cartago de la narración debe de ser la Cartagena española.

Resulta, por consiguiente, que la recíproca deuda literaria de España y Francia está, en su primer pe-

(1) Cf. *Histoire littéraire de la France*, tomo XX, pág. 70.—(A.)

(2) Recuérdese el caballo de Troya.—(T.)

(3) Véase en *Las mil y una noches* la «Historia del caballo encantado».—(T.)

(4) Quien primero indicó este origen español del *Anséis* fué el maestro Gastón París, en su *Histoire poétique de Charlemagne*. París, 1865, pág. 494.—(A.)

río, desigualmente dividida. España, como las demás naciones, tomó prestado libremente, pero con el tiempo los términos se invirtieron. Molière, los dos Corneilles, Rotrou, Sorel, Scarron y Le Sage, para citar unos cuantos nombres ilustres al acaso, rectifican la balanza en favor de España, y los inexhaustos recursos del teatro español, que abastecen los sistemáticos arreglos de los dramaturgos franceses de segundo orden, no constituyen más que una pequeña parte de la literatura cuyo pormenor va á ser objeto de nuestras consideraciones.

CAPÍTULO II

ÉPOCA ANÓNIMA

(1150-1220)

En España, como en todos los pueblos donde es posible estudiar el origen y desenvolvimiento de las letras, la primitiva literatura muestra el sello de influencias que ora son de carácter heroico, ora de índole religiosa. Constituyen estas primeras composiciones una fuente de espontánea poesía popular que ofrece escasas huellas de personalidad artística determinada; por eso su atribución á un particular autor es las más de las veces arbitraria. La insuficiencia de datos hace imposible fijar de un modo preciso cuál sea la más antigua producción literaria del romance castellano. Judíos como Judah ben Samuel el Levita, *trovadores* como Raimbaud de Vaqueiras, matizan sus versos con locuciones y proverbios españoles; pero esto es mera fantasía. La cuestión se debate entre el *Misterio de los Reyes Magos* y el llamado *Poema del Cid*. Disienten los eruditos respecto á la época de cada una de esas obras; sin embargo, la derivación litúrgica del *Misterio* inclina á sospechar que sea ésta la composición más antigua.

Si el Profesor Lidforss acertase al referirlo al siglo XII, la producción figuraría entre las más remotas de las escritas en lengua vulgar. Amador de los Ríos hace todavía mucho más antiguo el *Misterio*. Pero estas opiniones son exageradas, y lo que se sabe positivamente sobre la materia puede relatarse en pocas palabras. El *Misterio* va después de un comentario sobre las Lamentaciones de Jeremías, compuesto por cierto canónigo de Auxerre llamado Gilibert l'Universel, que murió en 1134. Llamó la atención sobre esa obra, á fines del pasado siglo, D. Felipe Fernández Vallejo, Arzobispo de Santiago de Compostela por los años 1798-1800, quien atinadamente consideró la composición como una escena dramática representada durante la festividad de la Epifanía, y la diputó por versión de algún original latino. Las dos hipótesis son igualmente acertadas. En toda Europa el teatro cristiano nace en la Iglesia, y las primeras representaciones místicas no son sino versiones vulgares de los modelos estudiados en el templo. Aun actualmente, á pesar de la simplificación de la liturgia, en la misma Misa, en los Oficios del Domingo de Ramos y en los del Viernes Santo, se observan inequívocos vestigios de un drama religioso.

El *Misterio* español procede de uno de los oficios Latinos celebrados en Limoges, Rouen, Nevers, Compiègne y Orleans, cuyo asunto es la leyenda de los tres Reyes Mayos (1), leyenda que á su vez es un eco de piadosas tradiciones, parte orales y parte amplificación del apócrifo *Protevangelium Jacobi Minoris* y de la *Historia*

(1) De quienes decía nuestro insigne Antonio de Lebrija *que ni eran tres, ni eran Reyes, ni eran Magos*. (Vid. el Proceso del Brocense.)—(T.)

de Navitate Mariæ et de Infantia Salvatoris (1). Estos dramas litúrgicos franco-latinos, compuestos durante los siglos XI y XII, y mencionados anteriormente por el orden de su probable redacción, fueron traídos á España por los benedictinos de Cluny, y de la misma suerte que cada nueva redacción representa una modificación de la precedente, así en la obra española aparecen desarrollados los primeros modelos. En la refundición de Limoges no hay acción; el diálogo, sumamente rudimentario, no estriba sino en la declamación de frases litúrgicas por diferentes personajes. En los oficios de Rouen el número de actores aumenta, y se menciona á Herodes, aunque éste no toma parte en la representación. Todavía en una nueva redacción de la obra se hace salir á escena á los pastores. No se conserva completo el *Misterio* español; sólo ha llegado á nosotros un fragmento de 147 versos, que terminan en el momento en que los rabinos consultan los sagrados libros para responder á la pregunta de Herodes acerca de

«las profecias,

Las que nos dixo Ieremias».

Su *filiación* se comprueba por la circunstancia de incluir en la obra tres versos de Virgilio (*Aeneid.* VIII, 112-114), citados también por el redactor de los oficios de Orleans. Aparecen mencionados los Magos con sus nombres respectivos, y Gaspar pronuncia un discurso: hechos importantes que ayudan á fijar la fecha de la composición. En efecto, un pasaje de Beda habla de Melchor, *senex et canus*; de Baltasar, *fuscus integrè barbatus*; de Gaspar, *iuvenis imberbis* (2); pero parece ser una

(1) Joannes Karl Thilo: *Codex Apocryphus Novi Testamenti*. Lipsiae, 1833, págs. 254-261, 388-393.—(A.)

(2) Tertius Tomus *Operum Venerabilis Bedae*. Basileae, 1563, columna 649.—(A.)

interpolación. Cítanse igualmente los nombres en el célebre mosaico del siglo VI de la Iglesia de Sant'Apollinare della Città de Ravenna, y aquí es probable asimismo que la inclusión sea un piadoso fraude. Si Hartmann está en lo cierto al afirmar que los nombres tradicionales de los Reyes Magos no fueron generalmente conocidos hasta después del supuesto hallazgo de sus restos en Milán en 1158, la antigüedad del *Misterio* español puede referirse á lo sumo á fines del siglo XII.

Queda bastante del *Misterio* para probar el progreso que representa la obra española respecto de sus modelos. El autor ha perfeccionado la acción dramática, dando nueva vida al diálogo y más libre atmósfera á la escena. Guiados por la estrella polar, aparecen primero los tres Magos separadamente y luego juntos; celebran el natalicio de Cristo, á quien buscan para rendirle adoración después de trece días de camino. Encuentran á Herodes y le comunican su propósito; el monarca consulta entonces á los «abades» (rabinos) y adivinos de su Consejo para que escudriñen los libros sagrados y vean si las palabras de los Magos son verdaderas. El coloquio entre Herodes y sus rabinos se distingue por su animación é intensidad dramática, superando notablemente en estas cualidades á los modelos franco-latinos, y el progreso es patente por lo que hace á la trama y á la soltura de la narración.

Hasta se nota en el *Misterio* una especie de sentido crítico que falta por completo en otras composiciones análogas más antiguas, las cuales suelen aceptar el signo milagroso de la estrella con sencilla é inquebrantable fe. En nuestro *Misterio*, el primero y el tercer Mago desean ver ese signo otra noche, mientras el segundo Rey quisiera de buen grado contemplar la señal durante tres noches consecutivas. El arte teatral se muestra me-

jor estudiado en esta obra que en las precedentes: no se agrupan confusamente los personajes en la escena, sino que aparecen con el debido orden á medida que la exigencia dramática lo impone, expresándose en parlamentos más limados y manifestando con mayor latitud sus respectivas pasiones. Esta fragmentaria producción, escrita en octosílabos, constituye la piedra angular del teatro español, y de la misma es un desarrollo el «colorado y la fragancia de los floridos y celestiales *Autos* (1) que tanto entusiasmaron á Shelley. A pesar de la importancia del *Misterio* y de la veneración que inspira, es muy cierto que la libertad con que trata la liturgia, la positiva mezcla de realismo y de devoción, y la soltura dramática que supone, son argumentos no despreciables contra su decantada antigüedad. Así y todo, es notablemente antiguo (2), si adoptamos la conclusión de que estaba ya escrito unos veinte años antes del *Poema del Cid*. Dos siglos han de transcurrir para que surja otro monumento semejante en la literatura peninsular (3).

(1) Shelley: *Essays, Letters from abroad, Traslations and fragments*, vol. I, pág. 290 (carta á John Gisborne). Shelley vivió desde 1792 hasta 1822. Su nombre completo es Percy Bysshe Shelley. Fué poeta eminente, muy superior á Byron, en opinión de los ingleses.—(T.)

(2) El códice en que se conserva es de letra de principios del siglo XIII. Véase la edición diplomática del Sr. Menéndez Pidal: *Disputa del alma y el cuerpo y Auto de los Reyes Magos*, con dos facsímiles, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (Agosto-Septiembre 1900).—(T.)

(3) No estará de más añadir dos palabras en este lugar acerca de uno de los documentos más curiosos de nuestra primitiva literatura dramática: el llamado *Misterio de Elche*, así denominado por representarse en esta ciudad. Verifícase la representación, con pompa y esplendor singulares, los días 14 y 15 de Agosto, y aún asisten á ella hasta colonos de Argelia. El *Misterio* es un drama litúrgico que versa sobre el Tránsito y Asunción de la Virgen.

Este mal llamado poema épico, no indigno de figurar junto á la *Chanson de Roland*, es el primer monumento de razonable extensión que posee la literatura española. Como el *Misterio de los Reyes Magos* y tantas

«fundado — dice el Sr. Milá y Fontanals — en el relato antiguo, aunque no canónico, *De transitu Virginis*». La parte musical, que ha sido objeto de detenido estudio por parte del maestro D. Felipe Pedrell, en sus conferencias de la Escuela de Estudios Superiores (Ateneo de Madrid), ofrece vestigios de notable antigüedad, en opinión de dicho señor. La parte literaria está escrita en variedad de metros, predominando el octosílabo en los trozos líricos. Respecto á su antigüedad, opina el Sr. Milá, con el Sr. Vidal y Valenciano, «que no puede ser posterior á 1492», por la intervención y conversión de los judíos que figuran en la obra; y que el idioma (catalán) «no se opone á que la obra fuese de principios del siglo xv». Sin embargo, las palabras que al final de la representación pronuncia el apóstol Santo Tomás excusando su tardanza en llegar al enterramiento:

«Vos me ajan per escusat
Que les Indies me han ocupat»,

al dar por supuesto el descubrimiento del Nuevo Mundo, parecen indicar que la obra es cuando más del siglo xvi, pero quizá dichas palabras sean una interpolación, como me hace notar mi docto amigo el Sr. D. Emilio Cotarelo y Mori. Quien desee más detalles acerca del *Misterio de Elche*, puede consultar las págs. 218-221 y 324-347 de los *Opúsculos literarios*, de D. Manuel Milá y Fontanals (tomo VI de las *Obras completas*, Barcelona, 1895).

Lo más interesante es que, no ha mucho, el presbítero D. Joan Pie publicó en la *Revista de la Asociación Artístico-Arqueológica Barcelonesa* (números de Julio á Octubre de 1898), con el título de *Autos sacramentals del sigle XIV*, un extenso drama litúrgico rotulado: «*Representació de la assumció de madona Santa María*», que es, ni más ni menos, el inmediato antecesor del *Misterio de Elche*. No se trata de un *auto sacramental*, como piensa el editor, porque la obra no tiene por objeto el misterio de la Eucaristía (por eso no es tampoco auto sacramental el *Auto de San Martinho*, de Gil Vicente, sino una comedia devota). Es un drama litúrgico que trata, como el *Misterio de Elche*, del Tránsito y Asunción de la Virgen.

otras obras antiguas, el *Poema del Cid* ha llegado á nosotros manco y mutilado. Falta el principio; falta también hacia la mitad una hoja que debía de contener unos cincuenta versos (los siguientes al 2.337), y, como

Está escrito en idioma catalán y es de una representación mucho más complicada que la del *Misterio*. Los judíos se reúnen en la aljama para tratar de la cremación del cuerpo de la Virgen, á fin de impedir su pronosticada asunción. Aparece luego la misma Virgen, rogando á su hijo, en una oración mucho más extensa que la del *Misterio de Elche*, que la lleve consigo. Jesús le envía un ángel prometiéndole lo que desea. Llegan luego San Juan y los Apóstoles asombrados de encontrarse ante la Virgen:

«Barons tan tost me maraveyl
Da quest feyt tan gran e noveyl
Com deu nos a çï portats
Soptosament é ajustats.»

Saludan luego á la Virgen, la colocan en un lecho, y lo rodean, teniendo en las manos cirios encendidos. Ordena Lucifer al diablo Astarot que vea si puede atraerse el alma de la Virgen cuando ésta muera. Astarot se resiste, y Lucifer manda á los demás demonios metan en el infierno al rebelde y le den un buen vapuleo. La misma escena acontece con Barit y con Beemot, que se niegan á obedecer á su señor, pero Mascarón accede. Sin embargo, al acercarse los diablos á casa de la Virgen, sale Jesucristo y les da golpes con la cruz, huyendo entonces aquéllos despavoridos. Jesús y los ángeles entonan un cántico, y entrando en el aposento donde yace la Virgen, se lleva el primero su ánima. Los Apóstoles trasladan al sepulcro el cuerpo de Santa María, cantando «*en so de pange lingua*», una cantinela á la que pertenecen los versos siguientes:

«Les muntanyes huy s'alegren que pugen per [pietat]
e les valls aço entenen complides d'omilitat,
e houelles qui conçeбен ayels de simplicitat.
Puyada es huy la terra dauant lo nostre senyor,
luyada es de la guerra d'aquest mon hon á dolor,
pasada es per art la serra hon es plena de dolçor.
Les pedres son conuertides en aygues de pietat,
e les roques son partides en fons on han caritat,
perque sirán ben complides alt per gran felicitat.»

Al llegar al sepulcro, los Apóstoles se encuentran con los ju-
píos armados, que pretenden apoderarse del cuerpo de la Virgen,

acaba de señalar el Sr. D. Ramón Menéndez Pidal, otra hoja después del verso 3.307 (1). El final ha sido reformado por indocta pluma. El único manuscrito (2) existente del *Cantar* pertenece al siglo XIV, según la opinión aceptada y prolijamente discutida. En cuanto á la obra misma, se cree data aproximadamente del segundo tercio del siglo XII (1135-75), ó sea unos cincuenta años después de la muerte del Cid, acaecida en Valencia en 1099. Puede colocarse, por consiguiente, el *Poema del Cid* entre la *Chanson de Roland* y el *Nibelungenlied*. Sin embargo, en su forma actual es el resultado de innumerables retoques, que á veces ofrecen el carácter de torpes correcciones. Su autor es más que dudoso, pues el

pero al acercarse al féretro, quedan ciegos. San Pedro les dice que no recobrarán la vista mientras no crean en Jesús, Hijo de Dios; ellos creen y sanan. Después, con toda pompa y aparato, el alma de la Virgen asciende al paraíso.

El texto de esta obra es indudablemente del siglo XIV. Consta en un libro donde estaban anotados los censos que algunos pueblos y varios particulares pagaban á la Señoría de Prades y Montral, provincia de Tarragona. En la primera página del libro se lee el borrador de una carta dirigida á la señora de Prades y firmada por el *batle* del mismo pueblo, en 10 de Marzo de 1420; la letra es idéntica á lo restante del manuscrito.

Nótese que el diablo Mascarón da materia también á un cuento catalán así rotulado, publicado por D. Próspero de Bofarull y Mascaró, á las págs. 107-117 del tomo XIII de la *Colección de documentos inéditos del Archivo General de la Corona de Aragón*. El manuscrito que sirvió para esta publicación es de últimos del siglo XIV ó principios del XV.

Y perdonen los lectores esta larga nota, en gracia á la novedad é interés del asunto.—(T.)

(1) Véase la *Revue Hispanique*, tomo V, pág. 469. Nota.—(A.)

(2) El manuscrito R-200 de la Biblioteca Nacional no es más que una copia mecánica hecha por Juan Ruiz de Ulibari en Octubre de 1596.—(A.)

Per Abbat que aparece en los versos finales del poema, como el Turolde de *Roland*, es un mero copista de una transcripción infiel. Por desgracia, el desenfado de Per Abbat disminuye la gratitud que le debemos. Distribuye los asonantes de una manera desagradable, repite torpemente frases enteras, las cambia ó las trastorna, y á veces comprende dos en una sola. El metro predominante es el alejandrino ó verso de catorce sílabas, adoptado probablemente á imitación de aquella crónica latina de la Conquista de Almería que por vez primera muestra al héroe nacional con su nombre popular:

«Ipse Rodericus, Mio Cid semper vocatus,
De quo cantatur, quod ab hostibus haud superatus.»

A pesar de eso, la medida normal se altera con extraña frecuencia. Versos hay que tienen hasta veinte sílabas; otros no pasan de diez, y es indudable que muchas de estas irregularidades son efecto del descuido en la copia. Sin embargo, á Per Abbat debemos la conservación del *cantar* del Cid, como debemos á Sánchez su publicación en 1779, más de medio siglo antes de que se pensara en imprimir ninguna *chanson de geste* francesa.

El poema español tiene un doble tema: las hazañas del desterrado Cid y el casamiento de sus dos (supuestas) hijas con los Infantes de Carrión.

Divulgado por Europa, merced al genio de Corneille, quien tomó de Guillén de Castro el argumento de su obra, el Cid legendario difiere notablemente del Cid histórico. Un escepticismo desprovisto de sentido crítico ha negado su existencia; pero Cervantes, con su buen juicio, resuelve la cuestión en la Primera parte de *Don Quijote* (capítulo XLIX). Que el Cid fué hombre de carne y hueso y no personaje fantástico, es cosa fuera de duda; ahora, que llevase ó no á cabo las proezas que se le atribuyen, es harina de otro costal. No deja de prestarse á

irónicas consideraciones la leyenda del Cid. El soldado mercenario que pone sus servicios á disposición de los Emires de Zaragoza, es diputado por modelo y espejo de patriotas españoles; el saqueador de Iglesias es considerado como la flor y nata de la ortodoxia; el astuto intrigante que estafa á los judíos (1) y se mofa de los tratados, se trueca en caballeresco paladín; el rudo guerrero que jamás amó, se nos pinta como un atildado *jeune premier*. Por último, el ejemplar y dechado de la nacionalidad *española* es generalmente conocido con un sobrenombre *arábigo* (*Sidi* = *Señor*). No obstante, conviene tener en cuenta dos cosas: una, que los hechos que desacreditan al Cid son referidos por hostiles historiadores árabes (2); otra, que el Cid tiene perfecto derecho á ser juzgado con el criterio de su patria y de su época. Juzgado de esta suerte, podemos aceptar el veredicto de sus enemigos, que le maldijeron considerándole como «milagro de los milagros de Dios y conquistador de pendones». Ruy Díaz de Bivar (dándole su verdadero nombre) era algo más que un mercenario cuyas proezas sobresaltaron la fantasía popular: mantuvo la unidad, defendió la supremacía de Castilla sobre León, y probó con su ejemplo que, á

(1) Mio Cid, Martin Antolinez (el *Burgalés complido*) ó alguno de los que intervinieron en el lucrativo negocio de las arcas, dejando á *Don Rachel é Vidas* con dos palmos de narices y seiscientos marcos de menos, amén de la propina, contestarían tal vez á la cortés inculpación del autor, con cierto refrán castellano que seguramente recuerdan nuestros lectores. Quizá su excusa fuera la misma que late en el fondo del famoso *Edicto* de 31 de Marzo de 1492, por el cual los Reyes Católicos desterraron de sus Estados á todos los judíos. Léase el *Edicto* (publicado según el texto original por el Padre Fidel Fita en el tomo XI, cuaderno VI del *Boletín de la Real Academia de la Historia*), porque tiene bastante miga.—(T.)

(2) Cf. Malo de Molina: *Rodrigo el Campeador*. Madrid, 1857; Dozy: *Le Cid, d'après de nouveaux documents*. Leyde, 1860.—(T.)

pesar de los contratiempos, los españoles podrían siempre oponerse á los musulmanes. En la triste noche que se extiende desde el desastre de Alarcos (1194) hasta el triunfo de las Navas de Tolosa (1212), la figura del Cid crece circundada de gloriosa aureola, porque fué un ciudadano que no desesperó nunca de su patria y á quien no se le olvidó en la hora de la victoria. Desde su muerte, ocurrida en Valencia el año de 1099, llegó á ser su memoria una propiedad nacional, embellecida por la fantasía popular.

El *Poema* está modelado probablemente sobre la *Chanson de Roland*, y hay quien advierte el propósito decidido de hacer superior al héroe castellano. Se le pinta más humano que Roldán: da libertad á sus prisioneros sin exigir rescate, y aun les provee de dinero para que puedan regresar á sus hogares. Carlomagno, en la *Chanson*, destruye los ídolos de las mezquitas; bautiza *velis nolis* á cien mil sarracenos; cuelga ó desuella vivos á los recalcitrantes. El Cid muestra tal humanidad en una comarca conquistada, que, al retirarse, los moros prorrumpan en llanto y ruegan á Dios por su prosperidad (1). La trama, en uno y otro poema, es análoga. Así

(1) La comunicación entre moros y cristianos era tan frecuente, sobre todo en tierra aragonesa, que nada de particular tiene el fenómeno á que se refiere el autor. Al conquistar nuevos territorios, era preciso que los monarcas procurasen granjearse la benevolencia de los moradores, si querían conservar lo ganado; de ahí el que se concertasen pactos tan beneficiosos para los musulmanes como los otorgados en el año 1115 entre el Rey Don Alonso I el Batallador y los moros de Tudela (Muñoz: *Fueros municipales*, pág. 415). Por eso los rasgos de humanidad á que alude el autor obedecen más bien á las condiciones del medio social en que el autor del *Poema* vivía, que al deseo de contradecir la *Chanson de Roland*.

Precisamente este carácter *histórico* y *realista* es nota distintiva, no sólo del *Poema*, sino, en general, de toda la poesía épica es-

como el Arcángel Gabriel se aparece á Carlomagno, así se muestra también al Cid. En *Roland*, el Obispo Turpín da principio á la batalla; en el *Poema*, el Obispo Jerónimo dirige las huestes españolas. En ocasión semejante,

pañola, á diferencia de la francesa. Las causas de ese fenómeno fueron expuestas con singular lucidez por mi docto amigo el Sr. Menéndez Pidal en sus Conferencias del Ateneo de Madrid (curso de 1898-1899).

Convengo desde luego con el autor en que el *Poema* es posterior á la *Chanson*. Esta última, según su actual redacción, pertenece al año de 1080; el *Poema* se escribió seguramente á mediados del siglo XII y, en todo caso, después de la muerte del Cid, acaecida en 1099. Confieso también que la *Chanson* era conocida en España, pues resulta empleada en la composición del *Liber Iacobi* (correspondiente al año de 1140), y no niego que la influencia francesa se dejara sentir en la Península, como en Italia é Inglaterra; pero sostengo que de esto no se puede inferir, como hizo Baret, el hecho de que el *Poema* imite la *Chanson*, sino simplemente la posibilidad de que el *juglar* castellano conociese el poema francés. Mientras positivos datos no demuestren lo contrario, el mencionado supuesto no pasará los límites de lo posible, sin entrar siquiera en los de lo probable. Los rasgos que se citan en comprobación del parentesco entre la *Chanson* y el *Poema* son lugares comunes á toda poesía épica medioeval, más bien que particularidades originales y exclusivas de la *Chanson*.

Es teoría bastante discutible la de que la poesía épica castellana surgió á imitación de la francesa. La influencia francesa no se dejó sentir en España de un modo apreciable hasta la época de Alfonso VI. Pues bien: como acertadamente indicaba el Sr. Menéndez Pidal en sus citadas Conferencias, antes, en el siglo X, en que la poesía española cantó ya á los Infantes de Lara y á Fernán González, no es admisible hubiera en el condado de Castilla relaciones bastante activas con Francia para despertar un género de poesía tan importante y nacional como la epopeya. Por eso la influencia francesa, que comenzó á ser grande en el siglo XI, no pudo dar origen á nuestros Cantares de Gesta, y sí únicamente influir en el género después que estaba ya formado y que vivía con caracteres muy originales y solariegos.—(T.)

Roldán y Ruy Díaz son absueltos y exhortados, y la similitud del epíteto *curunez*, aplicado al Obispo francés, con el *coronado* del español, es demasiado puntual para ser fortuita (1). Pero concediendo que el *juglar* español tome prestado su argumento, todavía es grande su obra por el candor, la energía, el sentimiento y la fogosidad que revela. Lo mismo cuando describe la indigente lealtad del desterrado Cid, que cuando refiere su rehabilitación cerca del ingrato Rey; tanto cuando celebra la derrota del Conde de Barcelona ó la rendición de Valencia, como cuando canta las bodas de Doña Elvira y Doña Sol con los Infantes de Carrión, ó describe al irritado Cid, que solicita reparación del cruel agravio que sus cobardes yernos le han inferido, los rasgos son siempre oportunos y generalmente acabados.

Reina en el *Poema* tal unidad de concepción y de estilo, que no permite suponer sea obra de varios autores; su división en *cantares* diversos se señala con una discreción tan exquisita, que arguye también una sola y culta inteligencia. La primera parte termina con el matrimonio de las hijas del héroe; la segunda, con la vergüenza de los Infantes de Carrión y la orgullosa manifestación de que los reyes de España descenden del Campeador. En ambas partes el poeta sabe colocarse á la altura del asunto; pero donde principalmente se esmera es en el relato de alguna brillante proeza bélica. He aquí la descripción que hace de la carga dada por el Campeador en Alcocer (2):

(1) Véanse los versos 1.296 y 1.297 del *Poema*. El Obispo Don Jerónimo era de origen francés, según los datos más probables, lo cual puede dar la razón del epíteto sin necesidad de apelar á la *Chanson*.—(T.)

(2) El autor cita la excelente versión inglesa de Mr. Jhon Ormsby (Londres, 1879). Yo sigo la definitiva edición del Sr. Menéndez Pidal (Madrid, 1893).—(T.)

«En braçan los efeudos de lant los coraçones,
 Abaxan las lanças a bueftas delos pendones,
 En clinaron las caras de fufo de los arzones,
 Yuan los ferir de fuertes coraçones.
 A grandes voces lama el que en buen ora nafco:
 «Ferid los, caualleros, por amor de caridad!
 Yo fo Ruy Diaz, el Çid Campeador de Biuar!»
 Todos fieren enel az do eſta Pero Vermuez.
 Trezientas lanças fon, todas tienen pendones;
 Seños moros mataron, todos de feños golpes;
 Ala tornada que fazen otros tantos fon.
 Veriedes tantas lanças premer τ alçar,
 Tanta adagara foradar τ paſſar,
 Tanta loriga falſſa defmanchar,
 Tantos pendones blancos falir vermeios en fangre,
 Tantos buenos cânallos fin fos duenos andar.
 Los moros laman Maſomat τ los chriftianos fanti Yagu[e]» (1).

Es esta indudablemente (y no sería difícil encontrar pasajes equivalentes en otros lugares del *Poema*) la obra de un genio original que salva sus ligeras incidentales imitaciones del *Roland* con una concepción enteramente propia. Que conociese los modelos franceses parece cosa evidente, si se considera su hábil transcripción del conocido episodio del *Ider*, cuando el Cid acomete á la bestia como un león. Pero el lenguaje no muestra indicio de influencia francesa, y tanto el pensamiento como la expresión son profundamente nacionales. No es posible averiguar el nombre del juglar, pero es muy vehementemente la probabilidad de que procediese del territorio de Medinaceli. La sospecha de que el autor fuese asturiano se funda únicamente en la ausencia del diptongo *ue* en sus versos, inferencia realmente no justificada. Contra tal hipótesis está la topográfica minuciosidad con que el autor refiere las excursiones del Cid por los dis-

(1) Versos 715-731.—(T.)

tritos de Castejón y Alcocer, su marcada ignorancia del territorio que se extiende por los alrededores de Zaragoza y Valencia, su detallada descripción del episodio central, el ultraje de las hijas del Cid en el Robredo de Corpes, cerca de Berlanga, y la importante circunstancias de que los cuatro principales itinerarios del *Poema* están recargados de minuciosidades en la parte de Molina á San Esteban de Gormaz, mientras que se tornan vagos y más confusos cuando describen el territorio que se extiende hacia Burgos y Valencia. La conjetura más probable es, por consiguiente, la de que el desconocido autor de esta notable y primitiva producción fuese oriundo del valle de Arbujuelo, siendo digno de observar que esta opinión está apoyada por la autoridad del Sr. Menéndez Pidal. Tal vez el más eficaz testimonio del mérito del antiguo poeta consista en el siguiente hecho: que su concepción del héroe ha sobrevivido á la del verdadero Cid histórico, forzando así al género humano á aceptar el parto de su imaginación (1).

Más fantástica es aún la personalidad de Ruy Díaz, tal como está comprendida por el anónimo compilador de la *Crónica Rimada* (*Crónica Rimada de los sucesos ocurridos en España desde la muerte del Rey Don Pela-*

(1) El Sr. Menéndez Pidal entiende que la por él denominada *Crónica de Veinte Reyes* (de la cual existe un manuscrito en nuestra Biblioteca Nacional, el F-132), á diferencia de la primera *Crónica General* de Don Alfonso X y sus similares, sigue puntualmente el viejo cantar del Cid y no las refundiciones posteriores. Es más: el autor de dicha *Crónica de Veinte Reyes* se sirvió de un manuscrito del *Poema* diferente del que hoy conocemos, y quizá más antiguo que el de Per Abbat. «Dicha Crónica—advierde el Sr. Menéndez Pidal—ofrece correcciones utilísimas á la copia que actualmente existe, le añade algunos versos y colma sus vacíos y omisiones.» (Página 26 del folleto: *El Poema del Cid y las Crónicas Generales de España*, publicado en el tomo V de la *Revue Hispanique*.)—(T.)

yo hasta D. Fernando el Magno, y especialmente de las aventuras del Cid). La producción que lleva este toscó é impropio rótulo se llamaría mejor el *Cantar de Rodrigo*, y consta de 1.125 versos, precedidos de un fragmento de ruda prosa. El Cid no sale á escena hasta después de narrados algunos episodios, entre ellos las singulares historias de Miro y Bernardo, Obispos de Palencia y paisanos probablemente del compilador. No es ya el Cid, como en el *Poema*, un héroe popular, un personaje histórico idealizado; es una figura puramente imaginaria, sobre la cual se han acumulado, por el transcurso del tiempo, multitud de fábulas. A la edad de doce años mata á Gómez Gormaz (nombre de absurda formación, pues consta de un patronímico y de la denominación del castillo que pertenecía al Cid), es querellado por la hija del difunto, se casa con ella, vence á los moros y lleva las huestes del Rey Don Fernando hasta las puertas de París, batiendo en el camino al Conde de Saboya. Acumúlanse leyendas sobre leyendas, y el poema, cuyo final se ha perdido, concluye con la súplica del Papa en demanda de treguas por un año, plazo que Fernando, obrando, como siempre, por consejo del Cid, amplía magnánimamente hasta doce. Difícil es afirmar si el *Cantar de Rodrigo*, tal como lo poseemos, es producción de un solo autor, ó es obra hecha á retazos, arreglo de más antiguos poemas y ampliación formada en vista de historias en prosa y tradiciones orales. Su metro es sencillamente el verso de diez y seis sílabas, cada hemistiquio del cual constituye el tipo característico del *romance*.

Esta circunstancia es por sí sola un indicio de su más moderna fecha, debiendo además tenerse en cuenta los rasgos de deliberada imitación del *Poema* y la familiaridad del escritor con invenciones tan recientes como los emblemas heráldicos. No es esto sólo: el uso de formas

provenzales, como *gensor*, las inequívocas huellas de influencia francesa, la anticipación del metro de los poemas de clerecía, la declarada aceptación de más recientes cantares sobre el mismo asunto, la metamorfosis del Cid en un barón feudal, y sobre todo el decadente espíritu de la obra entera, son señales de una relativa modernidad. Mucha de la obscuridad del lenguaje, que ha sido tomada por arcaísmo, es debida simplemente á los defectos del manuscrito, y es patente que el *Rodrigo*, redactado en la última década del siglo XII ó en la primera del XIII, fué retocado en el XIV por *juglares* españoles, humillados por las recientes invasiones francesas. Así y todo, queda bastante del primitivo *pastiche*, y el *Rodrigo* que se menciona en la *Crónica General* nos interesa por constituir la fuente principal de esos *romances* sobre el Cid, cuya colección debemos á la entusiasta y muy erudita investigadora Madame Carolina Michaëlis de Vasconcellos. Siendo muy inferior en mérito é interés al *Poema*, el *Cantar de Rodrigo* figura juntamente con él, representando la perdida suma de *cantares de gesta*, y es con justicia estimado como reliquia venerable de una agotada escuela (1).

Siguen á éstos tres poemas anónimos: el *Libro de Apolonio*, la *Vida de Santa María Egipciaqua* y el *Libre dels Tres Reys dorient*, nuevamente descubiertos (2) todos en un manuscrito de la Biblioteca del Escorial, por D. Pedro José Pidal, y publicados por el mismo en 1841.

(1) Según nuestras noticias, saldrá pronto á luz una edición del *Cantar de Rodrigo*, merced á la diligencia de un distinguido erudito norteamericano.—(T.)

(2) Decimos «nuevamente», porque la existencia de esos poemas fué ya señalada por Rodríguez de Castro en su *Biblioteca Española*. Madrid, 1786, II, págs. 504-5.—(A.)

La historia de Apolonio, que se supone ser traducción de una novela griega, fué introducida en la literatura europea por medio de las *Gesta Romanorum*, se lee hasta en versiones islandesas y dinamarquesas, y es muy conocida de los lectores ingleses del *Pericles* (1). El español anónimo, natural probablemente de Aragón, que arregló la obra en el siglo XIII, cuenta las aventuras de Apolonio con claridad y energía, anticipándose con el carácter de Tarsiana al tipo de Preciosa, la heroína de la *Gitanilla* de Cervantes y de la ópera de Weber. Por desgracia, los trozos finales de moralidad acerca de la vanidad de las cosas humanas, destruyen el efecto producido por la libre versión del escritor. El texto está lleno de provenzalismos, y sus monorrimas cuartetas de catorce sílabas revelan evidentemente el origen francés ó provenzal. Esta novedad métrica, que abarca 656 estrofas, es precisamente considerada por el autor como su principal mérito, por lo cual implora á Dios y á la Virgen, rogándoles que le guíen en el ejercicio de la *nueva maestría*:

«En el nombre de Dios e de Santa María,
Si ellos me guiassen estudiar querría,
Conponer hun romance de nueva maestría,
Del buen Rey Apolonio e de su cortesía.»

Es de advertir que el experimento ofreció el interés de la novedad, que tuvo en su tiempo un éxito extraordinario y que su monótona boga subsistió durante unos doscientos años.

Al mismo período pertenece la *Vida de Santa María Egipciaqua*, el más antiguo ejemplo castellano de versos

(1) Título del célebre drama de Shakespeare (?), el cual aprovechó para su composición otra obra sobre el mismo asunto escrita por el poeta Gower, á quien hace salir á escena:

»To sing a song that old was sung.»—(T.)

de nueve sílabas. Sustancialmente es una versión de la *Vie de Sainte Marie l'Egyptienne*, atribuída sin gran fundamento al Obispo de Lincoln, Robert Grosseteste (¿1175-1253), entre cuyos *Carmina Anglo-Normannica* está interpolado el original francés. El traductor español sigue el original francés (1) con exactitud casi pedantesca, pero maneja el metro, nuevo y bien acomodado al oído general, con graciosa soltura, notable para una primera tentativa (2).

Como acontece con otras obras de su época, el título del breve *Libre dels Tres Reys d'orient* induce á error. Descartada en los cincuenta primeros versos la visita de los Magos, vuelve principalmente el poema sobre la huída á Egipto, el milagro cumplido con el hijo leproso (*gafo*) del ladrón, y la identificación del curado con Dimas, el arrepentido ladrón del Nuevo Testamento. Lo mismo que la precedente obra, esta leyenda está redactada en versos de nueve sílabas, y sin duda se tomó de un original francés ó provenzal no descubierto todavía.

En la *Disputa del Alma y el Cuerpo*, tema que pasó á todas las literaturas medioevales de unos versos latinos titulados *Rixa Animi et Corporis*, se recurre, aunque

(1) Nótese que Bartsch, al dar cuenta en el *Jahrbuch für romanische Literatur* de Ebert y Lemke (tomo V, pág. 421 y sigs.) del descubrimiento hecho por Mussafia de dos textos franceses, poco diversos entre sí, de la *Vida de Santa María Egipciaqua*, sostiene que debió de haber una versión provenzal intermedia entre el poema francés y el castellano.—(T.)

(2) Basta citar los primeros versos de la *Vida* para que se sospeche su origen francés:

«Oyt varones huna razon
 En que non ha ssi verdat non:
 Escuchat de eoraçon
 Si ayades de Dios perdón.
 Toda es ffecha de uerdat
 Non ay ren de falssedat.»—(T.)

con numerosas variantes métricas, al tipo alejandrino (1). Procúrase de esta suerte reproducir el estilo del modelo, un poema anglonormando escrito en rimados dísticos de seis sílabas, y erróneamente atribuido á Walter Map. Al lado de esta obra deben citarse el *Debate entre el Agua y el Vino*, y la primera composición lírica castellana, la *Razón feita d' Amor*. Escrito en versos de nueve sílabas, trata el poema del encuentro de dos amantes, sus coloquios, cumplimientos y separación. Ambas obras, descubiertas en los últimos diez y siete años por M. Morel-Fatio, son producciones de una sola imaginación. Inténtase identificar el autor con el Lope de Moros mencionado en el último verso, «*Lupus me fecit de Moros*»; pero la analogía estriba en que, aquí como en otras partes, el copista no ha hecho otra cosa que firmar su transcripción. Quienquiera que haya sido el autor — y la observación muestra que era un sujeto conocedor de los modelos franceses, provenzales, italianos ó portugueses — se distingue por cualidades afines á las del genio. Su delicadeza y variedad de sentimientos, la magistral factura de su obra, su meditado lirismo, todo anuncia el advenimiento de un artista completo, de un escritor que no se satisface con simples narraciones rimadas, sino que imprime á sus poesías el sello distintivo de una personalidad independiente. Descúbrese aquí un poeta que reconocía que en literatura — la menos moral de las artes — el fin justifica los medios; por eso transformó el material de que disponía, después de habérselo apropiado, é introdujo en Castilla un nuevo método, adaptado á sus necesidades. Pero los tiempos y el habla no habían ma-

(1) Véase la edición diplomática del Sr. D. Ramón Menéndez Pidal: *Disputa del alma y el cuerpo y Auto de los Reyes Magos*, con dos facsímiles, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Agosto-Septiembre 1900.—(T.)

durado bastante, y la lírica española floreció tan sólo en Galicia: no podía ser trasplantada de un golpe. Sin embargo, la intención tenía su mérito como ensayo, porque da fin al período anónimo con un triunfo que, si se exceptúa el *Poema del Cid*, no reconoce igual.

CAPÍTULO III

ÉPOCA DE ALFONSO EL SABIO Y DE DON SANCHO

(1220-1300)

Si desechamos la hipótesis de ser Lope de Moros el autor de la *Razón feita d' Amor*, el primer poeta castellano cuyo nombre ha llegado hasta nosotros es GONZALO DE BERCEO (¿1180-¿1246), clérigo secular agregado al monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla, en la diócesis de Calahorra. Pocos detalles se conocen acerca de su vida. Sábese que en 1221 era diácono, y su nombre aparece en documentos fechados entre los años 1237 y 1246. Habla de su avanzada edad en la *Vida de Santa Oria, Virgen* (1), última y tal vez la más acabada de sus obras; y el lugar de su nacimiento, Berceo, se menciona en la *Historia del Señor San Millán de la Cogolla* (2), y en su biografía rimada de *Santo Domingo de Silos* (3). Su vena produce unos trece mil versos, inclu-

(1) «Quiero en mi vegez, maguer so ya cansado,
De esta Sancta Virgen romanzar su dictado».

(Estrofa 2.ª)—(A.)

(2) Estrofa 489, ed. Janer.—(A.)

(3) Estrofa 757, ed. Janer.—(A.)

yendo, además de las obras mencionadas, el *Sacrificio de la Misa*, el *Martirio de San Lorenzo*, los *Loores de Nuestra Señora*, los *Signos que aparecerán ante del Juicio*, los *Milagros de Nuestra Señora*, el *Duelo que hizo la Virgen María el día de la Pasión de su hijo Jesucristo*, y tres himnos al Espíritu Santo, á la Virgen y á Dios Padre (1). En la mayor parte de las ediciones de Berceo se añade á sus versos un poema en su alabanza, atribuído á un desconocido escritor del siglo XIV. Se sospecha que este poema es realmente una invención de Tomás Antonio Sánchez, el más antiguo editor de las obras completas de Berceo (1779).

Lo más probable es que doscientos años después de la muerte de Berceo sus obras hubiesen caído en olvido, pues evidentemente las desconocía en el siglo XV el Marqués de Santillana. Pero hay un ligero resumen de las mismas en el *Moisés Segundo*, de Ambrosio Gómez, publicado en 1655. Con la excepción del *Martirio de San Lorenzo*, cuyo final se ha perdido, se conservan todas las demás producciones de Berceo, que resulta perjudicado por semejante exuberancia.

Canta en lengua vulgar, y declara no ser bastante sabio para escribir en latín (2); pero tiene sus pretensio-

(1) Discútese la autenticidad de estos tres himnos.—(A.)

(2) «Ca non so tan letrado por fer otro latino».

—*Vida del glorioso confesor Sancto Domingo de Silos*, estrofa 2.^a v. 3.)

La musa latina fué brillantemente cultivada en España durante el siglo XIII; pruébanlo, entre otros documentos, el poema histórico *Roncesvalles*, publicado por el P. Fidel Fita (*Estudios históricos*. Madrid, Fortanet, 1884, pág. 66-78), donde consta aquella interesante estrofa:

«Bona prestat plurima domus pretaxata,
Que presenti pagina non sunt declarata;
Nisi rimi series foret fini data,
Auditori tedium daret protelata»;

nes. Aunque se califica de *juglar*, hace notar la diferencia entre sus *dictados* y los *cantares* de un simple juglar, y justifica su título con el monótono metro de la *cuaderna vía*, empleada en el *Libro de Apolonio* y adoptada por todos los clérigos doctos de las generaciones subsiguientes. Berceo versifica con fortuna, y si su labor no fué espléndida, no se debió ciertamente á falta de perseverancia. Por el contrario, su constancia fué demasiado grande. Y como pocas de sus monorrimas cuartetas sobresalen, habría muerto si su mérito dependiese de la forma. Frente á la obra de Dante, como observa Puymaigre, la paráfrasis de Berceo en el *Sacrificio de la Misa* (estancias 250-266) resulta pálida y débil; pero no es justo comparar el antiguo juglar castellano, que murió en su obscura aldea, con el Dante, que disfrutó de una espléndida tradición literaria. Perjudican á Berceo su escasez de fantasía, la pobreza de sus medios, la falta de modelos, la limitada esfera de sus asuntos, y los piadosos escrúpulos que le impiden adornar el tema original. No obstante, posee las dotes de naturalidad y unción, y entre sus largas digresiones, en medio de prosaicos lugares comunes teológicos, hay ráfagas de mística inspiración no igualadas por ningún otro poeta de su patria y de su época. Hasta cuando su versificación sencilla, pero dura, decae, realiza el fin que se propone, popularizando las piadosas leyendas que eran de su predilección. No era—ni pudo serlo nunca—un gran poeta. Pero en su propio orden fué, si no inventor, jefe de una escuela y necesario precursor de poetas tan religiosos

el poema *De potestate papae*, compuesto por el mallorquín Juan Burguñ, y dedicado á Bonifacio VIII, y las poesías de Gil de Zamora, publicadas por el citado Sr. Fita (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, Junio 1885).—(T).

como Fray Luis de León y Santa Teresa. Explorador en el terreno de la poesía devota, reunía todos los defectos de la inexperiencia; y apenas tenía otro guía que su propio no cultivado instinto. Como muestra de su estilo, pueden citarse los siguientes versos de la *Vida de San Millán*:

«Quarenta annos visco solo por la montanna,
 Nunqua de omne ovo solaz nin companna,
 Nin vito nin vestido, que es maior fazanna,
 Confessor tan preçioso non nació en Espanna.
 Benedictos son los montes do est sancto andido,
 Benedictos los valles do sóvo escondido,
 Benedictos los árbores so los quales estido,
 Ca cosa fué angélica de benediction complido.
 Creatura fué sancta de Dios mucho amado,
 Que sin sermon niunguno de Dios fué aspirado,
 Sufrió tan fuert laçerio tiempo tan prolongado,
 Pareçe bien por oio que de Dios fué guiado» (1).

He aquí á Berceo según su verdadero carácter, tratando de un santo de su devoción con arreglo al plan de antemano elegido: el plan de la «nueva maestría»; y observa la misma rima en las novecientas estrofas y pico que titula *Milagros de Nuestra Sennora*. Aquí le impulsa su devoción á realizar un más concienzudo esfuerzo, y está casi demostrado que Berceo refiere sus leyendas tal como las encuentra en los *Miracles de la Sainte Vierge*, compuestos por el *trouvère* francés Gautier de Coinci,

(1) Estrofas 63-65, ed. Janer.—El autor cita la fragmentaria y poco conocida versión inglesa de la *Vida de San Millán*, hecha por Hookham Frere. Este literato, cuyo nombre completo es John Hookham Frere, vivió de 1769 á 1846. De su poema burlesco *Whistlecraft* tomó Byron la *ottava rima* adoptada en *Beppo* y en *Don Juan*. Conocidas son las estrechas relaciones de amistad que ligaron á Hookham Frere con el Duque de Rivas (véase la dedicatoria del *Moro Expósito*).—(T.)

Prior de Vic-sur-Aisne (1177-1236). Verdad es que la obra de Gautier, en el manuscrito de Soissons, era conocida de Alfonso el Sabio, que lo menciona en la sesenta y una de sus Cantigas gallegas como «un libro lleno de milagros»:

«En seixons, ond'un liuro á todo chëo
de miragres.»

Hubo indudablemente colecciones latinas más antiguas—entre otras el *Speculum historiale*, de Vincent de Beauvais, y el *Liber de miraculis Sanctae Dei Genitricis Mariae*, de Pothon de Prüffling—que ambos, Berceo y Alfonso, conocieron. Pero toda vez que Alfonso, hombre de mediana edad cuando Berceo murió, tenía noticia de la colección de Soissons (1), parece posible que la manejara también Berceo.

Un examen más atento del texto convierte la mera posibilidad en algo aproximado á la certeza. De las veinticinco leyendas Marianas de Berceo, diez y ocho se leen en Gautier de Coinci, quien trae hasta cincuenta y cinco.

(1) Son muy de tener en cuenta, para el estudio de las leyendas piadosas de Gonzalo de Berceo y de Alfonso el Sabio, los escritos del ilustre doctor Juan Gil de Zamora (siglo XIII). En el *Officium almifluae matris almae regis Iesu altissimi* (Biblioteca Nacional Bb. 150, códice en vitela del siglo XIV), que no es otra cosa sino un manual didáctico-ascético, hay todo un tratado (el 16.º) dedicado á la exposición de los milagros de la Virgen. Cita también en ese códice (fol. 85 v.) Gil de Zamora un tratado suyo, *De laudibus almifluae Virginis*, que probablemente estaría íntimamente relacionado con los *Loores de Nuestra Señora*. Consúltense las curiosas publicaciones del P. Fidel Fita: *Monumentos antiguos de la Iglesia Compostelana*, Madrid, 1882. *Poesías inéditas de Gil de Zamora*, y *Variantes de tres leyendas por Gil de Zamora* en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* (Junio 1885), y *Cincuenta leyendas por Gil de Zamora, combinadas con las Cantigas de Alfonso el Sabio*, en el mismo *Boletín* (Julio-Setiembre 1885).—(T.)

Esto no constituye por sí solo una prueba concluyente, pues pudieron ambos escritores utilizar una fuente común. No obstante, constituyen datos convincentes de la imitación ciertas coincidencias de pensamiento y expresión que se echan de ver en Gautier y Berceo. Son éstas demasiado numerosas para ser accidentales, y, sin embargo, todavía es de más peso la circunstancia de que en algunos casos en que Gautier añade á la leyenda un detalle de su propia invención, Berceo lo reproduce. Uniendo á esto su conocido hábito de seguir estrictamente al texto, se infiere que Berceo tomó á Gautier por guía. Hizo lo que todo el mundo hacía: tomar prestado del francés; y aun en el *Duelo que hizo la Virgen María el día de la pasión de su Fijo Jesu Christo*, tiene el candor de confesar la supremacía del Norte (1).

Sería, sin embargo, erróneo pensar que Berceo se contenta con meras serviles reproducciones, ó que procede á la manera de un vulgar plagiario. Siete de sus leyendas las busca fuera del Gautier, y, respecto de este último, se toma el trabajo de condensar sus difusas narraciones. Así, donde Gautier necesita 1.350 versos para contar la leyenda de San Ildefonso, ó 2.090 para referir el milagro de Teófilo, Berceo se limita á 108 ó á 657 versos. Gautier no economizará ningún detalle; os comunicará el por qué, el cuándo, el cómo, las más insignificantes circunstancias de su piadoso relato. A su lado brilla Berceo por su facultad de selección, por su más delicado instinto de lo esencial, por su relativa sobriedad de estilo, por su sentimiento realista, por su variedad de recursos dentro de la más pura expresión castellana, por su

(1) «Sabrán maiores nuevas de la tu alabancia
Que non renunçian todos los maestros de Francia.»
(Estrofa 6.ª, vers. 3-4.)—(T.)

más rica melodía, por su más animada acción. En una palabra, con todas sus imperfecciones, Berceo se muestra el más notable escritor de los dos, y tiene, por consiguiente, treinta lectores por cada uno que halle el Prior de Vic-sur-Aisne.

Por insignificantes y escasas que sean las buenas ocasiones, rara vez deja de aprovecharlas ventajosamente, como acontece en la invención del singular canto en versos octosílabos — con su repetido estribillo: ¡*Eya, velar!*— que se lee en el *Duelo de la Virgen* (estancias 178-190). Esto arguye considerable talento lírico, y es lástima que la mayor parte de los editores de Berceo se hayan tomado tanto trabajo para ocultarlo al lector.

En los diez mil versos del *Libro de Alexandre* se refieren las novelescas aventuras del Rey Macedonio, como habían sido narradas por Gautier de Lille en su *Alexandreis*, y por las versiones de Lambert le Tort y Alexandre de Bernai. Huellas del dialecto leonés que se echan de ver en esa obra, dificultan su atribución á Berceo (1), siendo de advertir que el Juan Lorenzo, natural de Astorga, mencionado en los últimos versos, es un mero copista.

El *Poema de Fernán González*, debido á un fraile de San Pedro de Arlanza, contiene muchas pintorescas y primitivas leyendas á la manera de Berceo. Pero es escaso el mérito de estas dos composiciones.

(1) G. Baist (*Romanische Forschungen*, VI, 292) afirma haber descubierto un nuevo manuscrito que termina con los versos siguientes:

«Si quieredes saber gen (quien) fiso esta vitado (ditado)
 Gonçale de Berceo es por nombre clamato,
 Natural de Madrid, en San Myhan (Mylhan) quado (criado)
 Del abat Iohan Sancto notajo (notario) por nobrado (nombrado)».

Pablo Savi-López y Egidio Gorra aceptan desde luego esta atribución á Berceo.—(T.)

Esto por lo que hace á la poesía. La prosa castellana se desenvuelve paralelamente. Ejemplo bastante antiguo de ello es el tratado didáctico llamado *Los diez mandamientos*, escrito por un fraile navarro á principios del siglo XIII, para uso de los confesores. Algo más tarde vienen los *Anales Toledanos*, en dos partes distintas (la tercera es mucho más moderna), escritos por los años de 1220 á 1250. Rodrigo Ximénez de Rada, Arzobispo de Toledo (1170-1247), escribió en latín una *Historia Gothica*, que comienza con la invasión goda y termina en el año 1243. Esta obra, emprendida por orden de Fernando III el Santo, de Castilla, fué compendiada y puesta en castellano probablemente por el mismo Ximénez de Rada, con el título de *Estoria de los Godos*. Corresponde á la cuarta década de la décima-tercia centuria, y á esta misma época (1241) pertenece la versión romanceada del *Fuero Juzgo* (*Forum Iudicum*). Es ésta una traducción castellana de un Código llamado de leyes godas, aunque substancialmente de origen romano (1). Fué dado como fuero municipal por Fernando el Santo (1200-1252) á los vecinos de Córdoba y otras ciudades del Mediodía después de la Reconquista de las mismas; pero aunque de subido precio para el filólogo, su interés literario no es tan grande que merezca nos detengamos más en ella. Recientemente ha descubierto el Sr. López Ferreiro una fragmentaria traducción gallega del *Fuero Juzgo*, la cual, según la opinión de algunos eruditos, ha sido redactada á principios del siglo XIII. Si no hay equivocación en la fecha, la versión gallega es más antigua que la castella-

(1) Prepárase actualmente (1900) en Alemania una gran edición crítica del *Liber Iudiciorum*, dirigida por Karl Zeumer, erudito editor del Código de Recesvinto en las *Leges Wisigothorum antiquiores*.—(T.)

na, y hay tanta semejanza entre ambas, que no es inverosímil se hiciese la una en vista de la otra (1).

Dos más brillantes muestras de la antigua prosa española nos ofrecen las supuestas cartas escritas por Alejandro moribundo á su madre; y á la circunstancia de haber sido halladas en el códice copiado por Lorenzo de Astorga, deben su publicación al final del *Libro de Alexandre*. Hay buenas razones para creer que no son obra del autor del poema; y, en realidad, son meras traducciones. Ambas epístolas están tomadas de la colección arábica de sentencias morales compuesta por Honain ben Ishak al-'Ibadi; la primera se halla en el *vonium* (así llamado por su autor, fabuloso Rey de Persia), y la segunda en la versión castellana del *Secretum Secretorum*, cuyo título se traduce literalmente por *Poridat de las Poridades*. Otros ejemplos de adelantada prosa pueden verse en el *Libro de los Doce Sabios ó de la Nobleza y Lealtad*, que trata de la educación política de los Príncipes, y puede haber sido escrito bajo la dirección de San Fernando. Pero el autor y la fecha de estas dos producciones son poco más que hipotéticos.

Estos son los ensayos preliminares en materia de prosa española. Recibió ésta su forma permanente en manos de ALFONSO EL SABIO (1220-84), que sucedió á su padre San Fernando en el trono de Castilla en 1252. Desgraciado en vida, defraudado en su ambición de llevar el título de Emperador, en guerra con los Papas, con sus propios hermanos, con sus hijos y con su pueblo, Alfonso ha sido atrevidamente juzgado después de su muer-

(1) Véase *Fueros municipales de Santiago y de su tierra*, por el muy ilustre señor Licenciado D. Antonio López Ferreiro. Santiago, 1895, tomo II, págs. 293-308.—Cf. también: *La Crónica Troyana en gallego*, editada por el Sr. Martínez Salazar. Coruña, 1901.—Dos volúmenes.—(A.)

te. Mariana, el más ilustre de los historiadores españoles, condensa el veredicto popular en una frase digna de Tácito: *Dumque cœlum considerat observatque astra terram amisit*. Un cúmulo de calumniosas fábulas aflige la fama de Alfonso. De todas las anécdotas á él referentes, la más conocida es la que le atribuye el dicho: «Si Dios me hubiese consultado cuando creó el mundo, lo hubiera arreglado de otra manera.» Esta estudiada invención fué debida á Pedro IV, el Ceremonioso; y es indudable que si Pedro IV previó el resultado, fué, sin disputa, un truhán de genio. Afortunadamente, nadie puede privar á Alfonso del derecho de ser considerado, no sólo como el padre de la prosa castellana, sino como el centro de toda la vida intelectual de España. Los desastres políticos nunca determinaron mengua alguna en su actividad intelectual. Como Bacon, fué docto en todo género de conocimientos, mostrando en cada uno verdadera superioridad. Astronomía, Música, Filosofía, Derecho civil y canónico, Historia, Poesía, estudio de las lenguas: todos estos géneros cultivó, y por todos estos no trillados caminos hizo entrar á su pueblo. Catalogar la serie de sus empresas científicas y mencionar los nombres de los colaboradores judíos y árabes, sería obra prolija para un bibliógrafo. Lo mismo las *Tablas Alfonsís*, que los monumentales *Libros del Saber de Astronomía*, son, con pequeñas correcciones, arreglos de Ptolomeo, en cuyo sistema parece haber sospechado el Rey Sabio algún error; pero su interés actual estriba en el hecho histórico de que con su compilación castellana dió el primer gran paso en orden á la exactitud y claridad.

Análogas dotes de precisión y facilidad desarrolló en tratados enciclopédicos, como el *Septenario* (1), que,

(1) Así llamado porque abarcaba siete materias de estudio: el

juntamente con el *Fuero Juzgo*, compuso Alfonso en vida de su padre; y en manuales prácticos como los *Juegos de Acedrex, Dados et Tablas*. Esta portentosa actividad asombró á los contemporáneos, y la posteridad ha multiplicado la maravilla atribuyendo casi todas las producciones anónimas de aquel tiempo al hombre cuya positiva actividad es prodigiosa. Se ha pretendido demostrar que es el autor del *Libro de Alexandre*, el escritor de las *Cartas de Alejandro*, el compilador de los tratados de caza, el traductor de *Kalilah y Dimnah*, y el padre de otras innumerables obras. Pero ninguna de éstas puede serle atribuída, y otras pertenecen á época más moderna. Ticknor pone también en la lista de las obras alfonsinas dos libros titulados: el *Tesoro*, y la autoridad del crítico ha hecho que muchos siguieran esa opinión. Es necesario, por consiguiente, restablecer la verdad del caso. Un *Tesoro* es traducción en prosa de *Li Livres dou Trésor*, de Brunetto Latini, hecha por Alfonso de Paredes y Pero Gómez, cirujano y secretario, respectivamente, de la corte de Don Sancho, hijo segundo y sucesor de Alfonso; el otro *Tesoro*, con su preámbulo en prosa y sus cuarenta y ocho estancias, es una superchería ideada por algún parásito del séquito de Alonso Carrillo, Arzobispo de Toledo, durante el siglo xv.

Alonso de Fuentes, que escribía casi trescientos años después de la muerte de Alfonso, le cita como autor de un célebre romance (1):

trivio (gramática, lógica y retórica), y el *quadrivio* (música, astrología, física y metafísica).—(A.)

(1) Amador de los Ríos (III, 524) entiende que propiamente no constituyen romance estos versos, sino que están escritos en el metro *octonario*. «Con sólo reparar — dice — el orden de las estrofas y saber que en el libro de las *Cantigas* hay muchas del mismo metro y rimadas en igual forma, queda este error desvanecido.»—(T.)

«Yo sali de la mi tierra/para yr á Dios servir;
Et perdi lo que auia/desde mayo fasta abril.»

La rima y el acento prueban que los versos pertenecen á un autor del siglo xv, y su atribución al Rey Sabio es evidentemente ridícula. Importantes autoridades aceptan como auténtico el *Libro de las Querellas*, representado por dos sentidas estrofas enderezadas

«A ti, Diego Perez Sarmiento leal
Cormano, et amigo, et firme vasallo.»

por

«el rey de Castiella,
Emperador de Alemanna que foe!...
Aquél que los reyes besauan el pié,
Et reynas pedian limosna en mançiella!...»

Triste cosa es, pero debe rechazarse semejante atribución. Ningún contemporáneo conoció tal *Libro*; las octavas de doce sílabas en que los fragmentos están escritos, no se inventaron hasta cien años después de Don Alfonso, y las dos estrofas que conservamos son mera superchería de D. José Pellicer, que fué quien primero las publicó en el siglo xvii en su *Memorial de la casa de los Sarmientos*, con la mira de adular á su patrono (1).

Todo esto despeja, pero sólo en parte, el campo de nuestras investigaciones. Dejando á un lado tratados menores de Derecho y Filosofía, que Alfonso pudo inspeccionar, réstanos hablar de más importantes materias. Fué una gran empresa el Código, llamado, por su división, *de las Siete Partidas* (2). No parece que se dió este

(1) Vid. D. Emilio Cotarelo y Mori: *El supuesto libro de Las Querellas del Rey Don Alfonso el Sabio*. Madrid, 1898.—(T.)

(2) Del cual puede estimarse como ensayo preliminar el *Espéculo*. El Sr. Menéndez y Pelayo opina, sin embargo, que el *Espéculo* pudo ser una falsificación, con fines políticos, del Código de las Siete Partidas, llevada á cabo por algún partidario de Don Sancho IV

nombre al Código hasta un siglo después de su redacción (1256); pero merece observarse que su noción está comprendida bajo el título de *Septenario*, y que Alfonso, mirando el número siete como algo de misteriosa potencia, agota su saber citando precedentes del mismo: los siete planetas, los siete días de la semana, los siete metales, las siete Artes, los siete años que Jacob sirvió á su suegro, los siete años de escasez y los siete de abundancia en Egipto, los siete ramos del candelabro, los siete Sacramentos, los siete dones del Espíritu Santo, etc. El entretenimiento es característico de la época.

Sería grave error imaginar que las *Siete Partidas* se parecen en algún sentido á un moderno Código, redactado en la jerga técnica de la ley. Su objeto primordial fué la unificación de varios contradictorios sistemas legales que Alfonso observó durante su tumultuoso reinado; y perfeccionó con tal éxito su idea, que toda la subsiguiente legislación española se deriva de las *Siete Partidas*, las cuales aún están vigentes hasta cierto punto en los Estados republicanos de la Florida y la Luisiana (1). Pero la intención se sobrepone pronto al mero fin práctico, y las *Partidas* se extienden en consideraciones generales acerca de los principios y en minuciosos detalles de conducta moral.

Sancho Panza, gobernador de la Barataria, no hu-

el Bravo. Ya Martínez Marina (*Ensayo histórico-crítico sobre la legislación y principales cuerpos legales de los Reinos de León y Castilla*; lib. VII, núm. 22), advirtió que «La ley del Espéculo (*á diferencia de la de Partida*) no prefiere el nieto al tío, ó no reconoce el derecho de representación para suceder en la Corona, ni llama á los nietos, sino á falta de hijos ó hijas del monarca difunto».—(T.)

(1) Y también en España, según la interpretación que se dé al art. 1.976 del Código civil.—(T.)

biera podido mejorar los consejos de las *Siete Partidas*, cuyos títulos literales provocan á veces una sonrisa: «Qué cosas deben preguntar los Confesores á los que se les van á confessar» (I, 4, 26); «Que ningún Religioso non puede aprender Física nin Leyes» (I, 7, 28); «De cómo el Rey se deue guardar, que non diga palabras desconuenientes» (II, 4, 4); «Cómo el Rey ha de ser mesurado en comer, e en beuer» (II, 5, 2); «Qué cosas deuen acostumar á los fijos de los Reyes para ser apuestos, é limpios» (II, 7, 5); «Cómo los fijos de los Reyes deuen ser mesurados en beuer el vino» (II, 7, 6); «Cómo puede ome fazer testamento en escrito, de manera que los testigos non sepan lo que yaze en él» (VI, 1, 2); con otras menos mozigatas disquisiciones. La lectura de este Código no es solamente instructiva y curiosa: aparte de su original humorístico sabor, las *Siete Partidas* se elevan á una noble elocuencia cuando tratan de asuntos de interés general, como el oficio del gobernante, sus relaciones con el pueblo y la interdependencia de la Iglesia y el Estado. Ningún hombre, por su único particular esfuerzo, podría redactar un Código tan complicado y extenso. Está admitido que Jácome Ruiz, *el de las Leyes* (1), y

(1) Sobre Jácome Ruiz vid. Martínez Marina, *Op. cit.*, VII, 38-41, y *Memorial histórico español*, t. II, *passim*; escribió: *Flores de las leyes* (en tres libros), publicadas por el Sr. Gayangos en el referido tomo del *Memorial*, según una copia de D. Rafael Floranes; *Suma de los nueve tiempos de los pleitos*; *Doctrinal de las leyes* (en seis libros). Tuve la fortuna de hallar esta obra, la más importante, sin duda, del maestro Jacobo, y completamente ignorada, en un códice de fines del siglo XIV ó principios del XV. Saldrá á luz, juntamente con las restantes producciones del jurisconsulto, en uno de los primeros volúmenes de la *Biblioteca de jurisconsultos y políticos españoles anteriores al siglo XVI*, que, en unión con mi querido amigo D. Rafael de Ureña y Smenjaud, publicaré en breve.—(T.)

Fernando Martínez de Zamora (1), trabajaron en él; pero la superior inteligencia de Alfonso inicia y dirige, y su pluma correctora es la que da al texto su perfecta definitiva forma.

También procuró Alfonso señalarse en el género histórico, y lo logró. La *Corónica ó Estoria d'España*, compuesta por los años de 1260 á 1268; la *General e grand Estoria*, comenzada en 1270, fueron inspiradas por él. La última, ordenada desde la Creación hasta los tiempos apostólicos, trata de hechos tan seculares como el Imperio babilónico y la ruina de Troya; la primera se extiende desde la población de Europa por los hijos de Jafet, hasta la muerte de San Fernando. Rodrigo Ximénez de Rada y Lucas de Tuy son las autoridades directas, completándose su testimonio con eruditas referencias, que abarcan desde Plinio hasta los *cantares de gesta*. Además, sin género de duda se utilizan las crónicas árabes para la narración de los hechos del Cid: «así dice Abenfarax en su *Arábigo*, de donde esta historia se deriva». Es circunstancia digna de notarse la inferioridad de estilo de todos estos pasajes traducidos del árabe. Por otra parte, el compilador manifiesta una extraña ignorancia respecto á los árabes y su historia, al dar carta de naturaleza en su obra á fábulas como la cruzada de Mohammed en Córdoba. De todo lo cual se infiere necesariamente que las *Estorias*, como las *Siete Partidas*, son obras de varias plumas, inducción corroborada por el hecho de

(1) Acerca del ilustre canonista Fernando de Zamora, conf. Martínez Marina, *Op. cit.*, VII, 44; Nicolás Antonio, *Bibliotheca Vetus*; Fernández Duro, *Noticias históricas de la provincia de Zamora*.—En la mencionada *Biblioteca de jurisconsultos*, publicaremos también, el Sr. Ureña y yo, la *Summa aurea de Ordine Iudiciario* y la *Margarita de los pleitos*, juntamente con otros opúsculos inéditos de interés, relacionados con el canónigo de Zamora.—(T.)

que el prólogo de la *Estoria d'España* apenas es otra cosa que una traducción del Prefacio de Ximénez de Rada.

Conviene observar á este propósito que sólo con grandes reservas podemos hablar de la *Estoria*. Los eruditos han creído hasta el presente que poseían un texto puro y auténtico en la edición de Florián de Ocampo, publicada en Zamora en 1541, lo cual, como ha demostrado el Sr. Menéndez Pidal, es una ilusión. La que puede llamarse *Primera Corónica General* está sin publicar, aunque los materiales parecen existir en el Escorial. La *Crónica abreviada* de D. Juan Manuel procede de la *Primera Corónica General*; una segunda redacción es cierta *Corónica* fechada en 21 de Enero de 1344, y el proceso de abreviación fué continuado por una tercera derivación que ha desaparecido, pero que está representada por cuatro textos distintos, uno de los cuales fué utilizado por Ocampo. De ahí que la *Corónica* de Alfonso nos haya llegado de tercera ó cuarta mano, y que forzosamente tengamos de contentarnos con ella hasta que el Sr. Menéndez Pidal dé á luz el original con bastante aproximación á su forma primitiva.

La tradición suministra los nombres de algunos de los colaboradores de Alfonso en una ú otra *Estoria*, tales como los de Egidio de Zamora, Jofre de Loaysa, Martín de Córdoba, Suero Pérez, Obispo de Zamora, y Garcí Fernández de Toledo; y aunque estas afirmaciones sean (como parece probable) enteramente fantásticas, indican por lo menos una duda creciente respecto á la unidad de autor. Está probado que Alfonso trajo de Córdoba, Sevilla, Toledo y París cincuenta hombres entendidos para traducir el *Quadri partitum* de Ptolomeo y otros tratados de astronomía, siendo natural que organizase una comisión semejante para escribir también la primera

historia en lengua castellana. Conoció el valor de la asociación mucho mejor que la mayor parte de sus contemporáneos. Lo mismo que hizo con la astronomía llevó á cabo con la historia: en ambos casos concibió la idea, presidió á la redacción de la obra, y estampó en la burda estrofa su sello característico. Juzgadas según cánones modernos, las dos *Estorias* se prestan fácilmente al ridículo; comparadas con las precedentes, implican una apreciación más delicada del valor del testimonio histórico, y esta notable evolución del sentido crítico va acompañada de una ejecución que supera al propósito. Puestas en parangón, se observa un más exquisito cuidado de la cronología, además de un más acendrado patriotismo que lleva á los compiladores á englobar en el texto pasajes enteros de perdidos *cantares de gesta*. Y no son estos remiendos de púrpura: la expresión es siempre digna sin pompa, y sencilla sin familiaridad. La prosa española pierde mucha de su rudeza y toma su definitiva forma en trozos como el de las Excelencias de España: «E España sobre todas las cosas es engeñosa e aun temida e mucho esforçada en lid, ligera en afan, leal al Señor, afirmada en el estudio, palanciana en palabra, complida de todo bien: e non ha tierra en el mundo quel semeie en bondad, nin se ygualle ninguna á ella en fortaleças, e pocas ha en el mundo tan grandes como ella.» Lícito es creer que en esta ocasión escuchamos el propio personal lenguaje del Rey.

Abundan las compilaciones en las que se dice tomó parte Alfonso X, pero todas ellas son de menos importancia que sus *Cantigas de Santa María*—cuatrocientas veinte composiciones escritas y puestas en música en alabanza de la Virgen. Propiamente hablando, no pertenecen á la literatura castellana, pues están escritas en la culta lengua gallega, que actualmente sobrevive no

más que como un dialecto. Pero deben ser estudiadas si ha de formarse justa idea de las perfecciones y versatilidad de Alfonso. Desde luego surge lógicamente una pregunta: «¿Por qué el Rey de Castilla, después de redactar su Código en castellano, hubo de escribir sus versos en gallego?» (1). La respuesta es fácil: «Porque era un artista». Verdad es que Velázquez afirma que Alfonso se educó en Galicia; pero esto es sólo un dicho, no un hecho demostrado. La positiva razón de su proceder fué el superior desenvolvimiento del idioma gallego, que sobrepuja tanto al castellano en gracia y flexibilidad, que inclina á compararle con el provenzal. Los trovadores más señalados en las guerras albigenses encontraron acogida en la corte de Alfonso X; Aimeric de Belenoi, Nat de Mons, Calvo, Riquier, Lunel y otros varios, por ejemplo.

Que Alfonso escribió en provenzal parece bastante probable, especialmente para mofarse de la incapacidad artística del *trovador* de su padre, Pero Da Ponte; sin embargo, las dos composiciones provenzales que llevan su nombre no son suyas; son obra de Nat de Mons y Riquier. No obstante, la magia provenzal le dominó y le llevó á reproducir sus cultas rimas. La primera impresión que producen las *Cantigas* es la de un procedimiento métrico inusitado. Entre los ensayos del poeta figuran versos de cuatro, de cinco, de ocho y de once sílabas. Recorre desde las populares *coplas*, no muy diferentes de las modernas *seguidillas*, hasta el pesado verso de diez y siete sílabas; en cinco estrofas trae en acróstico el nom-

(1) Sin embargo, en el *Canzoniere* de Colocci-Brancuti (números 363-471) hay una canción escrita en castellano por Alfonso:

«Senhora por amor dios
Aued algun duelo demj», etc.—(A.)

bre de *María*, y medio millar de años antes de que el amante de Matilde fuese á Göttinga se anticipó al capricho de Canning en el *Anti-Jacobino* (1), dividiendo un vocablo para terminar un verso dificultoso; abusa del estribillo con repeticiones continuas, como para mostrar el eco de la letanía ó completar una nueva melodía de algún *juglar* (clxxii.); puerilidades tal vez, pero características de una escuela y de una época. Trata los asuntos conforme se le ocurren, dando preferencia á la versión más corriente, y relegando á segundo término las leyendas locales. Un poeta inglés contemporáneo ha merecido grandes alabanzas por su *Ballad of a Nun* (*Balada de una monja*). Seiscientos años antes de Mr. Davidson (2), Alfonso dió á conocer seis preciosas variantes de la misma narración. Dos hombres de genio han tratado la leyenda de la estatua y el anillo—Próspero Mérimée en su *Vénus d'Ille* y Heine en *Les Dieux en Exil*—con espléndido resultado. Alfonso (xlii.) se les adelantó refiriendo la leyenda en versos de notable belleza, impregnados de grandeza misteriosa.

Por su parte, Alfonso utiliza á Vincent de Beauvais, á Gautier de Coinci y á Berceo; pero su estilo trueca prosaicas hagiologías en metros harmónicos y elegantes. No era él—ni pretenderse puede—un poeta de insuperable

(1) Jorge Canning (1770-1827), célebre político y literato inglés, amigo íntimo de Pitt y uno de los más ardientes defensores del partido *tory* ó conservador. Fundó en 1797 el *Anti-Jacobino*, periódico que combatía las ideas de los revolucionarios franceses, y donde Canning publicó gran número de poesías y artículos humorísticos.—(T.)

(2) John Davidson, poeta inglés, nació el 11 de Abril de 1857. Ha publicado varios tomos de novelas, dramas y poesías. Entre éstas figuran las que llevan el título de *New Ballads* (1896), que contienen la mencionada en el texto.—(T.)

mérito; sin embargo, aun cuando no alcance la suprema elevación, puede gloriarse de haber sobrepujado á sus predecesores, señalando el buen camino á los que le siguieron. Tenía el cerebro de un gigante y el corazón de un niño, y, dejando á un lado todo tecnicismo, esa circunstancia, que labró su ruina política, fué su salvación en el terreno de la poesía. Artista siempre, hasta en los momentos de decadencia, conserva su habilidad métrica en las eróticas brutalidades y satíricos versos con que contribuye al *Cancioneiro* Vaticano (Ns. 61-79). Además, sobrevive por algo más que la mera virtuosidad: por su sencillez y sincero entusiasmo, enteramente distintos de la afectación en uso entre sus contemporáneos, cualidades que le colocan en lugar aparte.

El ejemplo que dió en tan diversas esferas de la actividad intelectual, fué seguido. No está averiguado qué parte tomó (si es que tomó alguna) en la composición de *Kalilah y Dimnah*. La versión castellana, hecha probablemente antes de la subida de Alfonso al trono, procede directamente del árabe, que á su vez es traducción llevada á cabo por Abdallah ben Almocaffa (754-775) sobre la escrita en Pehlevi (antiguo persa) por Barzuyeh, trasladada del original sánscrito. Este último se ha perdido, aunque lo substancial queda en el retocado *Panchatantra*, de donde proceden las variantes que se encuentran en casi todas las literaturas europeas. Es difícil determinar de una manera exacta la época de la traducción española, pero se acepta generalmente la fecha de 1251, y su boga está demostrada por el hecho de haberla utilizado Raimond de Béziers en su versión latina (1313). En cambio no parece que la tuvo presente Raimundo Lull (1229-1315), el célebre *Doctor Illuminatus*, en su novela catalana inserta en el *Libre de Maravelles*, por los años de 1286. El mérito de la traducción españo-

la estriba en la excelencia del estilo y en la reducción del apólogo oriental á los términos del vulgar. Fadrique, hermano de Alfonso, siguió sus huellas en su *Libro de los Engannos et los Asayamientos de las Mugerres*, escrito por el año de 1543, y que no es otra cosa que una traducción de la versión arábica de un original sánscrito que se ha perdido, como acontece con el *Kalilah y Dimnah*.

Las versiones continúan en la corte del hijo y sucesor de Alfonso, Sancho IV el Bravo (m. 1295), quien, como se ha dicho, dispone la versión del *Tesoro* de Brunetto Latini; y la manía enciclopédica toma cuerpo en cierta obra titulada *Lucidario*, serie de ciento y seis capítulos, que principia por discutir «cuál fué la primera cosa en el cielo y en la tierra», y termina con reflexiones acerca de las costumbres de los animales y la blancura de los dientes de los negros. La *Gran Conquista de Ultramar* es una corrupección de la historia originalmente escrita por Guillermo de Tyro (m. 1184), mezclada con otros elementos leyendarios, derivados quizá del francés y seguramente del provenzal, que de esta suerte se pone por primera vez en contacto directo con la prosa castellana. La fragmentaria *Chanson d'Antioche* provenzal que conservamos á duras penas representa la forma original en que fué escrita por su supuesto autor Grégoire de Bechada; á lo más, es un *rifacimento* de un primitivo bosquejo. Pero que fué utilizada por el traductor español ha sido ampliamente demostrado por M. Gaston Paris. Se ha supuesto que el traductor es el mismo Rey Don Sancho; la opinión más acertada es la de que la obra fué emprendida por orden suya durante sus últimos días y terminada después de su muerte.

Con estas producciones pueden clasificarse también compilaciones como el *Libro de los Buenos Proverbios*, tra-

ducido de Honain ben Ishak al-'Ibadi; el *Bonium* ó *Bocados de Oro*, de las colecciones de Abulwafa Mubashshir ben Fatik, parte de las cuales fueron puestas en inglés por Lord Rivers, é insertas luego en los *Dictes and Sayings of the Philosophers* de Caxton (*Dichos y sentencias de los Filósofos*) y las *Flores de Filosofía*, tratado compuesto de treinta y ocho capítulos de apócrifas sentencias morales, pronunciadas por una reunión de pensadores, entre los cuales descuella—justamente lo bastante en un libro español—Séneca de Córdoba. Respecto de estas obras, es imposible fijar tanto la fuente como la fecha de las mismas: lo probable es que fueran escritas las dos durante el reinado de Sancho, que fué hijo de su padre en algo más que en el sentido literal de la frase. Como Alfonso, su anhelo fué obligar á su pueblo á entrar en la corriente intelectual de la época, y, á falta de obras maestras indígenas, las suplió con modelos extranjeros, de donde las deseadas producciones pudieran derivarse en lo futuro; y, como su padre, el mismo Sancho inició la serie con sus *Castigos é documentos*, noventa capítulos que escribió para gobierno de su hijo. Esta producción, desfigurada por la ostentosa erudición de la Edad Media, se salvó de la muerte por su sagaz sentido común, por lo práctico de sus advertencias, á la vez que por la admirable pureza y lozanía de su estilo, que constituyen el más valioso caudal de la herencia de Sancho. Con él la literatura del siglo XIII llega á una dramática conclusión: el turbulento guerrero, cuya rebelión abrevió la vida de su padre, viene á ser el concienzudo promovedor de las tradiciones literarias del autor de sus días.

CAPITULO IV

LA ÉPOCA DIDÁCTICA

(1301-1418)

Tan sólo una simple mención merece el «poema de clerecía» llamado *Vida de San Ildefonso*, árido relato de unos mil versos, escritos probablemente poco después de 1302-3, cuando la fiesta del santo fué instituída por la Asamblea de Peñafiel (1). Su autor declara que obtuvo en cierta ocasión la prebenda de Ubeda, y que había puesto en verso con anterioridad la historia de la Magdalena. No existen más noticias acerca del mismo, ni se buscan tampoco con mucho interés, porque el poema del prebendado es una descolorida imitación de Berceo, sin los rasgos de inspiración que al último caracterizan. Más mérito tienen los *Proverbios en Rimo del Sabio Salomón, Rey de Israel*, que moralizan acerca de la vanidad de la vida, y están escritos, con bastantes diferencias, á la

(1) El docto profesor Antonio Restori se inclina á creer que el poema del beneficiado es aún más antiguo. Véase su estudio: *Alcuni appunti su la Chiesa di Toledo nel secolo XIII*, en los *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino*. Turín, 1893, tomo XXVIII, páginas 54-68.—(A.)

manera de Berceo. Según el más antiguo códice, el autor de estos versos didáctico-satíricos es un Pero Gómez, hijo de Juan Fernández.

Ha sido absurdamente confundido con un antiguo «Gómez, trovador», y, con más probabilidad, con el Pero Gómez que en unión de Paredes tradujo el *Tesoro* de Brunetto Latini; pero el nombre es demasiado común para permitirnos una opinión determinada acerca del verdadero autor, que algunos suponen fué Pero López de Ayala. Sea quien sea, no hay duda sino que el autor está dotado de observación satírica y posee un conocimiento de los hombres y de la vida que sabe poner en práctica, tropezando sólo en lo meramente vulgar y trivial.

Mayor interés ofrece el incompleto *Poema de José ó Historia de Yusuf*, llamado por el autor *Al-hadits de Yusuf*. Este curioso monumento, debido sin duda á algún infiel mudéjar de Toledo, es un clásico ejemplo de la llamada literatura *aljamiada*. El lenguaje es el correcto castellano de la época, y el metro, desenvuelto en 312 estrofas, es el mismo de Berceo; lo peculiar de esta producción consiste en el empleo de caracteres arábigos para la transcripción fonética. Se ha descubierto una gran cantidad de estas composiciones (é Inglaterra ha tomado parte en el descubrimiento) (1); pero la *Historia de Yusuf* es la mejor y más antigua de todas. Refiere los sucesos de José en Egipto, no según la narración del Antiguo Testamento, sino de acuerdo en general con la versión que se lee en la *sura* oncena del Koran, aunque el

(1) Por ejemplo, Joseph Morgan en su *Mahometism fully explained* (Londres, 1723-25), y el honorable Sr. H. E. J. Stanley (más tarde Lord Stanley of Alderley) en el *Journal of the Royal Asiatic Society* (Londres, 1868-73).—(A.)

autor no vacila en introducir variantes y ampliaciones de su propia invención, como cuando (estrofa 31) el lobo habla al Patriarca, cuyo hijo se le acusa de haber matado. Las persecuciones de la mujer de Putifar, á la cual se da el nombre de Zalija (Zuleikah), están narradas con singular arte, y la maestría de la *cuaderna vía* (el metro de Berceo, que consta de cuatro versos aconsonantados de catorce sílabas), es poco menos que asombrosa en un extranjero. A veces se intercala en el texto una palabra árabe, y la invocación á Allah con que comienza el poema se repite en estrofas posteriores; pero, tomada en conjunto, y aparte del color oriental propio del tema, hay una marcada semejanza entre la *Historia de Yusuf* y sus predecesores los «poemas de clerecía». Un asunto oriental tratado por un árabe daba margen á la introducción del orientalismo en la composición; pero el literato árabe huye la ocasión, y cuidadosamente sigue las huellas de Berceo y de otros poetas castellanos conocidos. Quizá no hay ejemplo más notable y evidente del irresistible influjo de las modas de Castilla en lo que toca al pensamiento y á la expresión. La influencia arábiga, si alguna vez existió, había muerto ya.

JUAN RUIZ, Arcipreste de Hita, cerca de Guadalajara, es el nombre más ilustre que registra la antigua literatura castellana. Se ignoran las fechas de su nacimiento y muerte. Un verso de su *Libro de cantares* (1) (estrofa 1.510), nos hace suponer que, como Cervantes, era natural de Alcalá de Henares (2); pero Guadalajara le reclama también como suyo, y cierto Francisco de Torres le hace vivir en esa ciudad en época tan adelantada

(1) Opina, con fundadas razones, el Sr. Menéndez Pidal (véase *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Marzo 1898) que el verdadero título de la obra del Arcipreste es: *Libro del buen amor*.—(T.)

(2) «Fija, mucho vos saluda vno que es de Alcalá.»—(T.)

como 1415. Esta fecha es incompatible con otros hechos averiguados de la vida de Ruiz. Sabemos, por una nota que figura al final de sus poemas, que *«este es el libro del arcipreste de Hita, el qual compuso, seyendo preso por mandado del cardenal don Gil, arçobispo de Toledo»*. Ahora bien: Gil Albornoz ocupó la Sede por los años de 1337 á 1367, y otro clérigo llamado Pedro Fernández fué Arcipreste de Hita en 1351. Lo más probable es que Juan Ruiz naciese hacia el fin del siglo XIII, y muriese en la prisión, antes de que su sucesor fuese nombrado (1). Según dan á entender sus propios escritos, Juan Ruiz era un clérigo de vida irregular, aun en tiempos en que el desorden estaba en su apogeo, y los trece años que pasó en prisión prueban fué un Goliardo de lo más desenfrenado. Él mismo lo confiesa con sin igual candor, y, no obstante, críticos ha habido que insisten en idealizar á este libidinoso clérigo, haciendo de él un correcto Boanerges (2). No hubo jamás mixtificación más grotesca ni más patente error de hechos y de persona.

El Arcipreste era hombre de singular talento y de notable imaginación. Dice, en verdad, que presenta su libro «por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensienpro de buenas costunbres e castigos de saluación: é porque sean todos aperçebidos, e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos vsan por el loco amor». Se escuda con un texto de la Es-

(1) Sabemos que el Arcipreste vivía aún en Julio de 1351, pues él nos dice que acabó su *Cantiga de los escolares* el 23 de este mes; ésta es la última fecha exacta que nos ha llegado referente á él ó sus obras.—(A.)

(2) Alude al versículo 17, cap. III del *Evangelio* de San Marcos. En inglés se suele llamar *Boanerges* al predicador un tanto declamatorio y altisonante. Tiene aquí el vocablo, por consiguiente, un sentido figurado.—(T.)

critura, que cita intencionadamente: *Intellectum tibi dabo, et instruam te in vii hac, qua gradieris*. Pasa de David á Salomón, y en el mismo sentido transcribe el versículo: *Initium sapientiae timor Domini*. San Juan, Job, Caton, San Gregorio, las Decretales—á todos cita para comprobar su laudable propósito, y poco después se desmascara en un pasaje que pudibundos editores han suprimido:—«pero porque es vmanal cosa el pecar, si algunos (lo que non los conssejo) quisieren vsar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello», y así continúa, en frases que de todo tienen menos de edificantes. Traduce libremente los eróticos versos de Ovidio, relata la lucha sin éxito del Arcipreste con el amor, y la liturgia queda en ridículo con la procesión de «clérigos e legos, e flayres e monjas, e duennas e ioglares que salieron a reçebir a don Amor en Toledo». La pretensión de hacer de Juan Ruiz un escritor edificante es á todas luces absurda.

Mucho de lo que escribió se ha perdido; pero las mil setecientas y pico estrofas que quedan, bastan para fundar una reputación (1).

Juan Ruiz acentúa la nota personal en la literatura castellana. Distinguir las producciones de los poetas de clerecía, determinar con certeza si tal obra castellana fué escrita por Alfonso ó por Sancho, es tarea difícil y embarazosa. No acontece así con Ruiz. El sello de su personalidad se muestra inequívoco en cualquier verso. Se educó en la antigua tradición, é insiste mucho en las

(1) Véase *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Libro de Buen Amor*; texte du XIV.^e siècle, publié pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus, par Jean Ducamin, agrégé de l'Université. Toulouse, Privat, 1901.—LVI-344 págs. en 8.^o—Consúltese también la recensión del Sr. Menéndez Pidal en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año 1901, págs. 182-185.—(T.)

reglas del *mester de clerecía*, pero lo maneja con libertad antes desconocida, le comunica una nueva flexibilidad, una variedad, una viveza, una música superior á todo precedente, é ingiere en él un *humor* que anuncia á Cervantes. No es eso sólo; hace todavía más. En su prefacio en prosa afirma que procura principalmente: «*Dar á algunos leçon, e muestra de metrificar, e rrimar e de trobar.*» Y siguió su natural inclinación. Tenía una cultura infinitamente más vasta que la de ninguno de sus predecesores poéticos. Sabía cuanto ellos supieron, y más aún; tratólos á la manera del hombre que se sabe de su personalidad superior. Su famosa descripción de la tienda de amor está inspirada evidentemente por la descripción de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre*. Todo el episodio de Doña Endrina está parafraseado del *Liber de amore*, atribuído al Pseudo-Ovidio, el fraile Auvergnat que se oculta bajo el nombre de Pámphilo Mauriliano.

Los *fableaux* franceses fueron utilizados sin escrúpulo por Ruiz, aunque podía leer los grandes originales en la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso; á su juicio, la composición meditada valía más que la mera escueta historia. Le era familiar el *Kalilah y Dimnah* como los *Engannos et los Asayamientos de las Mugerres*, de Don Fadrique, y como tal vez los apólogos de Lull y Don Juan Manuel. De vasta ilustración, en todo supo imprimir el sello de su superior naturaleza y de su habilidad efectista. Más profundos todavía eran su conocimiento de los hombres, su experiencia de las penalidades de la vida, su solicitud por lo común y por lo raro, su espíritu de observación y su temperamento lírico. Se le ha dado el nombre de «el Petronio español»; sin embargo, á pesar de un aparente parecido, la semejanza es ilusoria. Más cercano á la verdad, aunque el escritor español carece

de la elevación del inglés, es el paralelo que Ticknor establece entre Ruiz y Chaucer (1). Como Chaucer, Ruiz siente un caluroso entusiasmo por la vida, un irresistible regocijo espiritual que penetra su estudio de la Comedia Humana. Como Chaucer, su aventurera curiosidad le mueve á traspasar los límites de la prisión y á dar á su patria nuevos metros y rimas (2). Sus cuatro *cánticas de serrana*, sugeridas por los poetas gallegos, se anticipan en cien años á las *serranillas* y á las *vaqueiras* de Santillana, incapacitando á éste para figurar como el primer gran poeta lírico de Castilla. Ruiz, asimismo, tiene una Leyenda de la Mujer, pero su fuente es enteramente personal, y el calificativo de Chaucer (3) no es aquí aplicable. Su propósito es, no idealizar, sino realizar la existencia, é interpreta su sensual carnalidad en el sentido del goce picaresco. Judías, juglaresas moriscas, la alcahueta *Trota-Conventos*, sus atildados parroquianos, mon-

(1) Geoffrey Chaucer (1328-1400), á quien se considera como padre de la poesía inglesa. Véase la edición de sus obras poéticas dirigida por Rob. Bell, en Londres, 1854. Pero es aún mejor la edición de W. W. Skeat (Oxford, 1897, 8.º).—(T.)

La elevación de Chaucer está en sus obras. Posible es que su vida privada (bastante oscura) no fuese muy edificante. Voy á apuntar un hecho que pocos conocen. Existe un documento, fechado en 1.º de Mayo de 1380, que revela que cierta mujer, llamada Cecilia Champagne, acusó al poeta «*de raptu meo*». Ignoramos las circunstancias del suceso, y no sabemos tampoco si la acusación era ó no fundada. Ofrezco esta nota á mi erudito traductor.—(A.)

(2) Wolf, *Studien*, pág. 413, notó ya que quizá los más antiguos ejemplos de versos de arte mayor se hallan en las estrofas 1019 á 1040 del Archipreste y en el *Conde Lucanor*. Cf. *L'Arte mayor et Phendécasyllabe dans la poésie castillane du XIV^e siècle et du commencement du XV^e* (París, 1894), por mi sabio amigo Mr. Alfred Morel-Fatio.—(A.)

(3) El calificativo es *good* = buena, en *The Legend of good Women*.—(T.)

jas disolutas, grandes señoras y robustas labradoras,— todos estos personajes están descritos por Ruiz con la despiadada exactitud de un Velázquez.

La disposición del metro de Ruiz, desordenado como su vida, simboliza la libérrima composición de la novela picaresca, de la cual su propia obra puede estimarse el primer ejemplo.

Uno de sus más grandes descubrimientos es el excepcional valor de la forma autobiográfica. Mezclada con parodias de salmos, con burlas de los antiguos *cantares de gesta*, con entusiastas paráfrasis de ambos Ovidios (el verdadero y el falso), con versiones de fábulas orientales, leídas en libros ó recogidas de los labios de vagamundos árabes, con singular riqueza de apotegmas y refranes populares, va la narración de los sucesos personales del escritor; en ella, el último no desperdicia ocasión de reírse de sí propio, y muestra gravedad en el pensamiento, abundancia en los incidentes, brillantez en la expresión, intencionada edificante moralidad en las conclusiones, aun cuando hace sospechar una inmediata reincidencia. Poeta, novelista consumado en el arte de observar, satirizar y poner en ridículo, Ruiz poseía además el sentimiento del estilo en grado tal, que nadie antes y pocos después de él lo alcanzaron, y á esta natural facultad unía gran capacidad para la creación dramática. De aquí la imposibilidad de presentarle en elegantes extractos y la subsistencia de sus personajes. La figura más conocida de *Lazarillo de Tormes*—el hidalgo hambrón— es descendiente directo del Don Furón, de Ruiz, que observa escrupulosamente el precepto de ayunar porque nada tiene que llevar á la boca; y los dos amantes de Ruiz, Melón de la Uerta y Endrina de Calatayud, se transforman en los Calixto y Melibea de la comedia *Celestina*, de donde pasan á la inmortalidad con los nombres de Ro-

meo y Julieta. Finalmente, la reputación de Ruiz queda confirmada por sus fábulas, composiciones que, por el espíritu satírico que revelan, por su ingenio lleno de sal y de humor, parecen proceder de un La Fontaine más antiguo, más rudo y más viril que el conocido (1).

Contemporáneo de Juan Ruiz fué el Infante DON JUAN MANUEL (1282-1348), nieto de San Fernando y sobrino de Alfonso el Sabio. A los doce años peleó contra los moros en la frontera de Murcia, fué Mayordomo de Fernando IV, y ocupó la regencia poco tiempo después del fallecimiento del monarca, en 1312. La frase de Mariana «á muchos parecía nació solamente para revolver el reino», conviene con tanta propiedad á Don Juan Manuel, que suele generalmente aplicársele; pero, realmente, su autor se refiere á otro D. Juan (sin el «Manuel»), tío del Rey niño Alfonso XI. Con ocasión de la regencia surgió una serie interminable de guerras, alborotos, levantamientos y asesinatos, encontrándose frente á frente el Rey y el exregente. Ni el monarca ni el soldado llevaron las cosas al extremo, y el segundo tomó parte no sólo en la decisiva batalla del Salado, sino también—tal vez en unión del noble Caballero (2) de Chaucer—en el sitio de Algeciras. Cincuenta años de lucha ocuparían la existencia de muchos hombres, pero el amor á la literatura corría también por las venas de Don Juan Manuel, y, lo mismo que sus parientes, demostró la verdad del antiguo adagio castellano: «la lanza no embotó jamás la pluma, ni la pluma la lanza».

Él mismo determinó el valor de su personalidad y de sus obras. En la introducción general á sus producciones

(1) Véase: *Las fábulas*, de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, restauradas por E. de la Barra.—Santiago de Chile, 1898.—(T.)

(2) Cf. el prólogo de *The Canterbury Tales*.—(T.)

prevé y anuncia que sus libros serán copiados con frecuencia y quizá no con entera fidelidad: «porque yo he visto que en los traslados acaesce muchas veces, lo uno por desentendimiento de escribano, ó porque las letras semejan unas á otras». Por eso Don Juan Manuel preparó, por decirlo así, una edición auténtica, con su bibliografía preliminar, cuyas deficiencias pueden suplirse por medio de una segunda lista inserta al principio de su *Conde Lucanor*. Termina su prólogo general con esta súplica: «Et ruego á todos los que leyeren cualquier de los libros que yo fiz, que si fallaren alguna razón mal dicha, que non pongan á mi la culpa fasta que vean este volúmen que yo mesmo concerté.» Su solicitud parece extremada; y realmente fué insuficiente, puesto que la edición completa que legó al Monasterio de Peñafiel ha desaparecido. Algunas de sus obras no han llegado á nosotros; tal acontece con el *Libro de la caballería* (1), un tratado que se ocupa en los *Engeños de Guerra*, un *Libro de los Cantares ó de las Cantigas*, las *Reglas como se debe Trovar*, y el *Libro de los Sabios*. La pérdida del *Libro de Cantares* es una verdadera desgracia; todo lo más que de él puede decirse es que se conservaba aún en Peñafiel en tiempos de Argote de Molina (1549-90), que prometió darlo á luz. Los dísticos de Don Juan Manuel, las cuartetas de cuatro, ocho, once, doce y catorce sílabas, el arreglo (*Exemplo XVI*) de la octosilábica *redondilla*, que figuran en el *Conde Lucanor*, prueban que nuestro infante era un partidario de la forma gallega, un irreprochable *virtuoso*. Parece casi seguro que este *Libro de Cantares* contenía notables modelos de sátira política, y en todo caso el ejemplo y posición de su autor

(1) El contenido de esta obra está compendiado en el cap. XCI del *Libro de los Estados*, del mismo autor.—(A.)

debieron de influir grandemente en el desenvolvimiento de la escuela de poetas de la corte de Don Juan II.

La obra rotulada *Libro de la Caza*, recientemente publicada por el profesor Baist, no necesita más que ser mencionada para que sepamos á qué atenernos sobre su objeto. Sus historias son meros epítomes de la crónica de Alfonso el Sabio. *El Libro del Caballero et del Escudero*, que contiene cincuenta y un capítulos, de los cuales se perdieron trece, es una obra didáctica, una *fabiella*, imitada del *Libre del Orde de Cavallería*, de Ramón Lull. Un ermitaño, retirado del ejercicio de las armas, instruye á un escudero ambicioso en las virtudes de la caballería, y le envía á la corte, de donde regresa «muy rico et muy honrado». Comienza de nuevo la investigación, y el ermitaño expone á su compañero la naturaleza de los ángeles, el paraíso, el infierno, los cielos, los elementos, el arte dialéctica, la materia de los planetas, el mar, la tierra y cuanto en ella hay—aves, peces, vegetales, árboles, piedras y metales. En cierto sentido, el *Tratado sobre las Armas* es una memoria sobre la casa del autor, y contiene una conmovedora descripción de la muerte del Rey Don Sancho, tutor de Don Juan Manuel, que pasa á otra vida bajo el peso de la maldición paterna.

Don Juan Manuel siguió el ejemplo de Don Sancho, componiendo veintiséis capítulos de *Castigos*, á que dió también el nombre de *Libro infinito* ó no acabado, enderezado á su hijo, niño de nueve años. Reproduce la excelente moral de Don Sancho, en forma de sanos y prácticos consejos, aunque sin la pomposa y pesada erudición de su primo. Los *Castigos* fueron interrumpidos á ruegos de Fray Juan Alfonso, para dar lugar á un tratado sobre las *Maneras del Amor*, que son en número de quince, y que en rigor no es otra cosa que una ingenio-

sa disertación acerca de la amistad. Donde tal vez se puede apreciar mejor á Don Juan Manuel es en su *Libro de los Estados*, llamado por otro nombre *Libro del Infante*, obra que, según algunos, es el mismo ignorado *Libro de los Sabios* (1). El propósito alegórico-didáctico se desenvuelve en ciento cincuenta capítulos, donde se refiere la educación del hijo del pagano Morován, Johas, dirigida por un tal Turín, que, imposibilitado de satisfacer los anhelos de su pupilo, llama en su ayuda al famoso predicador Julio. Después de interminables discusiones, y de dar la solución de numerosas dificultades teológicas, termina la narración con el bautismo del padre, del hijo y del ayo. Gayangos nos da la clave de la obra: Johas es Juan Manuel; Morován, su padre Manuel; Turín, Pero López de Ayala, abuelo del futuro Canciller; y Julio representa á Santo Domingo (quien, dicho sea á manera de rectificación de hecho, murió antes de que naciese el padre de Don Juan Manuel). Esta embrollada historia filosófica, inspirada en la leyenda de Barlaan y Josafat (2), es en realidad un medio para desenvolver las opiniones del autor acerca de todo género de asuntos, y puede, sin injusticia, calificarse de un cuidadosamente revisado libro de notas compuesto por un lector universal que muestra singular esmero en la forma.

Como apéndice al *Libro de los Estados* figura el *Libro de los Fraires Predicadores*, que es un resumen de la regla Dominicana expuesto por Julio á su educando. Di-

(1) El *Libro de los Estados* es evidente imitación de la novela *Blanquerna* de Ramón Lull.—(A.)

(2) El Sr. Menéndez y Pelayo advierte que los preceptos de Julio en el *Libro de los Estados* tienen mucha más analogía con las instrucciones del Dervís en la novela hebrea de Abraham Aben Hasdai, titulada *El hijo del Rey y el Wazir ó Dervis*, obra del siglo XIII, que con las de Barlaan y Josafat.—(A.)

sertación semejante constituye el *Tractado en que se prueba por razón que Sancta María está en cuerpo et alma en Parayso*, dedicado á Fray Remón Masquefa, Prior de Peñafiel.

La obra maestra de Don Juan Manuel es el *Conde Lucanor* (llamado también *Libro de Patronio* y *Libro de los enxemplos*), dividido en cuatro partes, de las que la primera comprende cincuenta y un capítulos. Como el *Decamerone*, como los *Canterbury Tales* (*Cuentos de Cantorbury*)—pero con mejor finalidad—el *Conde Lucanor* es el apólogo oriental embellecido por el empleo de la lengua vulgar. El convencionalismo de la «enseñanza moral» se conserva, y cada capítulo de la primera parte (porque las otras se componen de informes notas) termina con la declaración siguiente: «Et entendiendo don Johan que este enxemplo era muy bueno, fízolo escrebir en este libro, et fizo estos vicios en que se pone la sentencia del enxemplo, et los vicios dicen ansí»—los versos son un breve sumario del capítulo. El *Conde Lucanor* representa en la literatura española lo que las *Mil y una noches* en la arábiga, poniendo á Patronio en lugar de Scheherazada, y al Conde Lucanor (como quien dice á Don Juan Manuel) en vez del khalifa. Boccaccio fué el primero que usó de esta traza en Italia; pero Don Juan Manuel se le adelantó en seis años, pues el *Conde Lucanor* data del 1342. Los ejemplos están tomados de la realidad y referidos con extraordinario arte. La sencillez de la tesis va acompañada de la sencillez del estilo. Las historias «de lo que contesció á un home bueno con su fijo» (*Enxemplo II*), «de lo que acaesció á un dean de Santiago con don Illán el grant maestro, que moraba en Toledo» (*Enxemplo XI*), «de lo que contesció al conde Ferrant González con Nuño Laynez» (*Enxemplo XVI*), modelo de narración dramática, son obras maestras en pequeño.

Don Juan Manuel es un innovador en la prosa castellana, como Juan Ruiz lo es en el verso. Carece aquél del regocijo y genial agudeza del Arcipreste; pero tiene el mismo espíritu de ironía, con cierto asomo de punzante sarcasmo y un exquisito cuidado por encontrar la expresión adecuada. Nunca olvida que ha sido Regente de Castilla, que ha tratado con reyes y reinas, que ha intimidado á emires y grandes señores, y conducido las huestes á la victoria; y es lo bueno que jamás decae, y que su grave humor patricio sabe dar á cada ejemplo su carácter debido. Intelectual y físicamente es pariente del gran Alfonso, y la relación se patentiza en su manera de prosa sentenciosa. Heredó ésta como otras muchas brillantes tradiciones, y al mismo tiempo que conserva intacta su noble claridad, perfecciona la concisión, dispone concienzudamente su obra, mejora los métodos, muestra sus facultades en materia de ordenación y la emplea más delicadamente que hasta entonces. En sus manos la prosa castellana adquiere nueva flexibilidad y finalidad más alta, siendo tales sus asuntos que dramaturgos de genio no han vacilado en utilizarlos. En él se encuentra el germen del (*Enxemplo XXXV*) (1) *Taming of the Shrew* (*La fierecilla domada*), aunque apenas puede creerse que Shakespeare acudiese directamente á la obra de Don Juan Manuel; de él toma también Calderón, no sólo el título—*Conde Lucanor*—de una comedia, sino el famoso apólogo del primer acto de la *Vida es sueño*, adaptación dramática de uno de los mejores cuentos de Don Juan Manuel (*Enxemplo X*) (2). Las copias de Le

(1) El rotulado: *De lo que contesció á un mancebo que casó con una mujer muy fuerte et muy brava* (pág. 405, ed. Gayangos).—(T.)

(2) Titúlase: *De lo que contesció á un home que por pobreza et mengua de otra vianda comía atermuces* (págs. 378-379, ed. Gayangos).—(T.)

Sage son bien conocidas, pues el *Gil Blas* vale por la lectura de su autor. Traducciones aparte—y se hallan fácilmente—el *Conde Lucanor* es uno de los libros de la humanidad, y cada vez que se lee siente uno más la pérdida de las poesías de Don Juan Manuel, que quizá colocaran á su autor en tan alto lugar entre los poetas como entre los prosistas le colocaron sus otras obras.

El *Poema de Alfonso Onceno*, también conocido con el nombre de *Crónica rimada*, fué desenterrado en Granada en 1573 por Diego Hurtado de Mendoza, y un extracto del mismo, impreso quince años más tarde por Argote de Molina, robusteció la creencia de que Alfonso XI lo escribió. La única empresa literaria del Rey fué un Manual ó *Libro de Montería*, frecuentemente atribuído á Alfonso el Sabio. El extenso pero aún incompleto texto del *Poema*, publicado por vez primera en 1864, da á entender (estrofa 1.841) que el nombre de su autor fué RODRIGO YÁÑEZ ó Yannes. Es de notar que habla de haber traducido en lengua castellana las profecías de Merlín:

«La profecía conté
E torné en desir llano,
Yo Rodrigo Yannes la noté
En language castellano.»

Todas las probabilidades son de que esta obra es traducción de un original gallego, y de que el autor fué también un gallego que españolizó su nombre, Rodrigo Eannes. Autoridades no despreciables, como el Profesor Cornu y la sapientísima Madame Carolina Michaëlis de Vasconcellos, aducen valiosos argumentos en pro de esta tesis. En primer lugar, los numerosos defectos técnicos del *Poema* desaparecen al trasladarlo al gallego; además, los versos contienen alusiones á Merlín, en términos que indican cierta familiaridad del autor con las leyendas

Bretonas, bastante corrientes en Galicia y Portugal, pero completamente desconocidas en el resto de la Península. Sea de ello lo que quiera, el *Poema* interesa como última expresión que es de la épica castellana antigua. He aquí, por decirlo así, el canto de cisne del hombre de armas, que narra las batallas en que tomó parte, conmemorando los nombres de los camaradas que iban en la vanguardia, reproduciendo la marcial música del *juglar* del campamento y observando las consagradas convenciones de los *cantares de gesta*. Su última aparición en escena se caracteriza por un verdadero milagro—la supresión del fastidioso Alejandrino y la división en dos del verso de diez y seis sílabas.—Yáñez es un buen ejemplo del sujeto de tercer orden, del *amateur*, que, si no inicia, da cuerpo á una revolución. Su propio sistema de octosílabos dispuestos en rimas alternadas ($a b + a b$) tiene una cadencia monótona que cansa por su fácil abundancia, y la inspiración se muestra sólo en raros y distantes intervalos. Pero el paso está dado, y el nuevo *romance* tiene ya un lugar en la literatura.

No existen datos concretos respecto al Rabbí SEM TOB, de Carrión, el primer judío que escribe extensamente en castellano. Su dedicatoria á Don Pedro el Cruel, que reinó desde 1350 á 1369, nos da base para fijar aproximadamente su fecha, y para sospechar era, como otros de su raza, un favorito de aquel calumniado gobernante. Escritos en los primeros días del nuevo reinado, los *Proverbios morales* de Sem Tob, que constan de 686 cuartetas de siete sílabas, son más que una novedad métrica. Su colección de sentencias, tomadas principalmente de fuentes arábigas y de la Biblia, es el primer ejemplo castellano del epigrama versificado que había de dar lugar á los brillantes *Proverbios* del Marqués de Santillana, quien ensalza al Rabbí diciendo que escribió «muy bue-

nas cosas», y que fué un *grand trovador*. En manos de Santillana, los apotegmas son españoles, son europeos; en las de Sem Tob, son hebreos, orientales. Insiste en la moralidad, y se cuida poco de la forma, pero la extremada concisión del pensamiento, la exagerada frugalidad de vocablos, produce obscuridad. A estos lunares pueden oponerse: la elevación de los preceptos, el atrevimiento de las figuras, el acierto en los epítetos, el carácter de austera melancolía que tiene la obra, y su completo triunfo al naturalizar un nuevo género poético.

Se ha procurado atribuir á Sem Tob tres órdenes de obras: el *Tratado de la Doctrina*, la *Revelación de un Ermitaño* y la *Danza de la Muerte*. El *Tratado*, catecismo en tercetos octosilábicos con un verso de cuatro sílabas, es de Pedro de Berague, y ofrece interés únicamente por la rima, imitación de la *rime couée*, y por ser la primera obra en su clase. Sem Tob había ya muerto cuando el antiguo tema de la *Disputa del Alma y el Cuerpo* fué resucitado por el autor de la *Revelación de un Ermitaño*, donde las almas aparecen en figura de pájaros, graciosos ú horribles, según los casos.

El tercer verso de este poema didáctico indica la fecha de 1382 (Era de 1420), lo cual está confirmado por el metro y el característico sabor italiano de la composición. Con respecto á la anónima *Danza de la Muerte*, el texto fija también la época de su redacción hacia el fin del siglo décimocuarto. La mayor parte de las literaturas europeas poseen una *Danse Macabré* propia; sin embargo, aunque la castellana es probablemente imitación de algún ignorado original francés, es realmente la versión más antigua que se conoce de la leyenda. No es aventurado suponer que su causa ocasional fué la última terrible invasión de la peste, que duró desde 1394 hasta 1399. La muerte invita al género humano á sus orgías,

y le obliga á unirse á ella. La forma tiene apariencia dramática, y las treinta y tres víctimas—Papa, Emperador, Cardenal, Rey y otros, alternando siempre un clérigo con un seglar—responden á la invitación en series de octavas. Quienquiera que fuese el autor de la versión española, hay que convenir en que poseía el arte de la alegoría fúnebre. Aunque sea cosa rara, no deja de ser cierto que el catalán Pedro Miguel Carbonell, al escribir en el siglo XVI su *Danza de la Muerte*, abandona esta notable versión castellana por la francesa de Jean de Limoges, Canciller de París.

Un escritor que representa las etapas de la evolución literaria durante esta época es el longevo Canciller PERO LÓPEZ DE AYALA (1332-1407). Su vida es una verdadera novela caballeresca. Reinando Alfonso el Onceno vino á ser el favorito de Don Pedro el Cruel, á quien abandonó en el momento psicológico. Él mismo historía su propia defeción y la de su padre, en términos que un Pepys (1) ó un Vicario de Bray (2) podrían emplear: «E de tal

(1) Pepys fué un escritor inglés, relacionado con los personajes más importantes de su época; en su *Diario* (publicado en Londres en 1825 por Lord Braybrooke) consignó multitud de curiosas noticias y anécdotas relativas á sucesos y personas de su tiempo, relatando cuanto llegó á su conocimiento desde 1659 á 1669. La mejor edición de Pepys es la de H. B. Wheatley (Londres, 1893-6), en nueve tomos: la de Braybrook es muy imperfecta, habiéndose omitido en ella muchos pasajes no escritos *virginibus puerisque*. Aun en la edición de Wheatley hay omisiones. Pepys llenó su *Diario* de todo género de indecencias, de suerte que viene á ser la confesión de un grandísimo pecador; pero es también la obra de un hombre de genio.—(T.)

(2) *The Vicar of Bray* es el título de una célebre canción inglesa que refiere las conversiones de cierto prebendado, á quien se considera tipo de la inconstancia política y religiosa. La obra es anónima; su fecha *circa* 1720.—(T.)

guisa iban ya los fechos, que todos los más que del se partian avian su acuerdo de non volver más á él.» Don Pedro el Cruel, Enrique II, Juan I, Enrique III, todos estos monarcas fueron servidos por Pero López de Ayala, sin flagrante defección y con notable provecho material. Para él la lealtad significaba poco cuando estaba en contradicción con el interés; sin embargo, ganó su dinero y sus haciendas peleando. Siempre pugnó por estar de la parte del vencedor, pero el hado le fué hostil cuando el Príncipe Negro le hizo prisionero en Nájera (1367) y cuando fué capturado en Aljubarrota (1385). Los quince meses que pasó metido en jaula de hierro en el castillo de Oviedes después de la segunda derrota, le dieron ocasión para nuevas ocupaciones. Ayala no había perdido el tiempo en su vida, ni lo perdió ahora tampoco. Gustaríanos creer con Ticknor que alguna parte del *Rimado de Palacio* de Ayala «fué escrita durante su prisión en Inglaterra», pero es poco probable. En primer lugar, no es seguro, ni mucho menos, que Ayala saliese nunca de la Península. Mas aún: aunque el *Rimado de Palacio* hubiese sido escrito á trozos, las etapas de su redacción pueden fijarse aproximadamente. La más antigua parte del poema contiene una alusión al cisma que se determinó durante el Pontificado de Urbano VI; de suerte que este pasaje debe llevar la fecha de 1378 ó más adelante; la referencia á la muerte del padre del poeta, Hernán Pérez de Ayala, nos lleva al año 1385 ó más tarde; y la afirmación de que el cisma había durado veinticinco años, fija la época de su composición en 1403.

El *Rimado de Palacio* es un título accidental que se ha puesto al poema de Ayala sin la sanción de su autor (1). Da una falsa idea del tema, que no es otro sino

(1) El Marqués de Santillana, en su Carta al Condestable de

la decadencia de su tiempo. Sólo dentro de estrechos límites trata Ayala de las cortes y de los cortesanos; su objeto es más vasto, y fustiga sin trabas á la sociedad entera. Lo que para Juan Ruiz constituía motivo de chanza, es causa de aflicción para el Canciller. Ruiz sentía natural inclinación por la vida del clérigo libre; Ayala fustiga esta clase social con un látigo que parece empapado en vitriolo. El uno considera la vida como una comedia, el otro como una tragedia. Donde uno encuentra materia de regocijo, el otro se exalta con la sublime indignación del justo. La deliberada mordacidad de Ayala es imparcial, en tanto que universal. Cortesanos, hombres de Estado, obispos, letrados, mercaderes—todos son tachados de corrupción, simonía y hurto, á todos les muestra hijos venales de Belial. Y, como Ruiz, se pone en la picota para acrecentar el efecto de sus palabras. No oculta su supersticiosa creencia en presagios, sueños y otras vanidades por el estilo; se pinta como perseguidor del pobre, sensual perjuro, hijo de perdición (1).

Pero no todo el poema de Ayala está consagrado á la censura. Después de la 705 primeras estrofas, termina lo que llama su *sermón*, confesando lo escribió aquejado

«De muchas grandes penas e de mucho cuydado»,

y en las 904 restantes se muestra más tranquilo. En los dos códices existentes—el de Campo Alange y el del Escorial—sigue este inmenso *post-scriptum* al *Rimado de Palacio* sin aparente solución de continuidad; no obstante, difiere formal y substancialmente de lo que pre-

Portugal, cita la obra de Ayala con el título de *Las Maneras del Palacio*. (Cf. ed. Amador de los Ríos, pág. 11.)—(T.)

(1) Según tengo entendido, mi distinguido amigo Mr. Albert F. Kuersteiner, de la Johns Hopkins University (Baltimore), prepara una edición crítica del *Rimado de Palacio*.—(T.)

cede. La *cuaderna vía* sólo se emplea en los versos satíricos y autobiográficos; las últimas composiciones son experimentos métricos, ecos de las rimas gallegas y provenzales, *redondillas* de siete sílabas, conatos de resurrección del Alejandrino, efectos inmediatos de las *Cantigas* de Alfonso y de los *loores* de Juan Ruiz. A los setenta y tres años todavía trabajaba Ayala en su *Rimado de Palacio*. Era ya demasiado tarde para que dominase los nuevos métodos, y aunque en el *Cancionero de Buena* (número 518) responde al reto de Sánchez de Talavera en las octavas de moda, vuelve á la *cuaderna vía* de su juventud en la paráfrasis del *Job* de San Gregorio. Si realmente es el autor de los *Proverbios en Rimo del sabio Salomón*—cuestión dudosa—su predilección por el antiguo sistema aparece mal disimulada. Si el procedimiento hubiera podido salvarse, Ayala lo habría hecho; mas no era posible detener el movimiento del mundo.

Su prosa es por lo menos tan notable como sus versos. Cierta tratado de halconería, abundante en vocablos raros, demuestra la variedad de sus aptitudes, y su versión del libro *De casibus virorum illustrium* de Boccaccio le pone en contacto con la avasalladora influencia italiana. Su alusión al *Amadís* en el *Rimado de Palacio* (estrofa 162) (1), primera mención española de aquel caballero andante, prueba su conocimiento de los nuevos modelos. Las traducciones de Boecio y de San Isidoro fueron hechas por pasatiempo; una versión parcial de Tito Livio, empezada por orden del Rey, es de mayor valer (2).

(1) «Plógome otrosí oyr muchas vegadas
Libros de deuaneos e mentiras probadas,
Amadís, Lanzalote e burlas asacadas,
En que perdí mi tiempo a muy malas jornadas.»—(T.)

(2) Ayala se sirvió de la versión francesa de Livio, hecha por Pierre Bersuire.—(A.)

Personalmente ó con auxilio ajeno, Alfonso el Sabio había desbrozado el campo de la historia; D. Juan Manuel compendió la obra de su tío; la crónica del moro Rasis, por otro nombre llamado Abu Beckr Ahmed ben Mohammed ben Musa, había sido traducida del árabe; los Anales de Alfonso XI y de sus tres inmediatos predecesores fueron redactados por alguna diligente medianía—tal vez por Fernán Sánchez de Tovar ó por Juan Núñez de Villaizán. Pero esto no es tanto historia propiamente dicha, como el escueto material de la misma. En su *Crónica de los reyes de Castilla*, Ayala estudia los reinados de Don Pedro el Cruel, Enrique II, Juan I y Enrique III con un criterio científico verdaderamente moderno. Las poesías, las leyendas, los relatos insulsos, no sirven ya como datos auténticos. Ayala escudriña los testimonios, los compara, los numera, los pesa y los confronta con su personal noticia. Imita la traza de Tito Livio, insertando discursos que si no son estenográfica reproducción de lo que en realidad se dijo, ofrecen completa ilustración de los motivos dramáticos. Trata de hechos de que fué testigo, de conspiraciones que su sagacidad inspiró, de victorias en las que tomó parte y de batallas en las que hubo de morder el polvo. Retrata pocas veces, pero cualquier semblanza suya es una obra maestra terminada en cuatro grandes rasgos (1). Refiere con imparcial saugre

(1) Véase, en prueba de ello, el retrato que hace Ayala de Don Pedro el Justiciero, cuya semblanza nada tiene que envidiar á las de Pérez de Guzmán: El así vivió el rey Don Pedro treinta é cinco años é siete meses, según que dicho avemos, ca se cumplieron los sus treinta é cinco años en agosto, e finó mediado marzo adelante en el otro año. E fué el rey Don Pedro asaz grande de cuerpo, e blanco é rubio, é ceceaba un poco en la fabla. Era muy cazador de aves. Fué muy sofridor de trabajos. Era muy temprado é bien acostumbrado en el comer é beber. Dormía poco e amó mucho mugeres. Fué muy trabajador en guerra. Fué cobdicioso de allegar tesoros

fría, como un juez; su natural austeridad, su conocimiento de las cosas y de los hombres le preserva de las tentaciones del abogado (salvo quizá en el caso de Don Pedro). Posee inverosímil neutralidad para investigar con raro instinto las circunstancias esenciales de los hechos, sagacidad infalible para adivinar y presentir los caracteres, seguro arte para preparar sucesos y catástrofes, y estilo conciso y pintoresco. Político de genio, escribe su propia historia con la sinceridad de un Pepys; así entendió á Ayala el riguroso Mérimée, y de esa suerte lo presentó en su misma obra al siglo XIX.

é joyas, tanto que se falló después de su muerte que valieron las joyas de su cámara treinta cuentos en piedras preciosas, é aljófar, é bajilla de oro é de plata, é en paños de oro, é otros apostamientos. E avia en moneda de oro é de plata en Sevilla en la torre del Oro, é en el castillo de Almodóbar setenta cuentos; é en el regno, é en sus recabdadores en moneda de novenes é cornados treinta cuentos, é en debdas en sus arrendadores otros treinta cuentos: así que ovo en todo ciento é sesenta cuentos, según despues fué fallado por sus contadores de cámara é de las cuentas. E mató muchos en su regno, por lo cual le vino todo el daño que avedes oido. Por ende diremos aquí lo que dijo el profeta David: *Agora los reyes aprended, é sed castigados todos los que juzgades el mundo: ca gran juicio, é maravilloso fué este, é muy espantable.*» (Lib. XX, cap. VIII.) —(T.)

CAPÍTULO V

ÉPOCA DE DON JUAN II

(1419-1454)

Los versos de Ayala, meditada producción del arte erudito, contrastan con aquellos *romances* populares que pueden sospecharse á través del barniz del siglo XVI. Pocos son los romances, si es que hay algunos, que datan del tiempo de Ayala; y de los mil novecientos y pico impresos por Durán en el *Romancero general*, sólo una pequeña parte es anterior á 1492, en que Antonio de Nebrija examinó su estructura en el *Arte de la Lengua Castellana*. Sin embargo, los viejos *romances* fueron numerosos y vivieron bastante para suplantar á los *cantares de gesta*, contra cuya prosperidad trabajaron crónicas y anales, exponiendo los mismos temas épicos con mayor exactitud y minuciosidad. A su vez estas crónicas dan margen á *romances* de fecha posterior. Basta un ejemplo para probar la afirmación. Todos conocen el arrebatado final de la primera de las *Ancient Spanish Ballads* (*Antiguos romances españoles*) de Lockhart (1), que corresponde á los versos:

(1) John Gibson Lockhart (1794-1854) publicó sus *Ancient Spanish Ballads, historical and romantic*, en 1823. Era redactor de la

«Ayer era rey de España, || hoy no lo soy de una villa;
 Ayer villas y castillos, || hoy ninguno poseía;
 Ayer tenía criados || y gente que me servía,
 Hoy no tengo una almena || que pueda decir que es mía» (1).

El original está basado en la *Crónica de Don Rodrigo* (capítulos 207, 208), de Pedro del Corral, que no se escribió hasta 1404, y de la misma fuente (caps. 238, 244) procede lo esencial del segundo romance traducido por Lockhart:

«Después que el rey Don Rodrigo
 A España perdido había» (2).

La modernidad de casi todas las composiciones incluidas en la colección de Lockhart puede fácilmente demostrarse de esta manera; pero importa más pasar de los poetas populares á la nueva escuela de escritores formados sobre modelos extranjeros.

Representante de estas novedades es el nieto de Enrique II, ENRIQUE DE VILLENA (1384-1434), á quien la posteridad ha otorgado un marquesado que jamás pose-

Quarterly Review, y escribió una excelente biografía de su suegro Sir Walter Scott. En el cap. LXXXIII de esta biografía, dice: «Sir Walter, aunque no hablaba con facilidad los idiomas extranjeros, leía el español lo mismo que el italiano. Manifestaba la admiración más ilimitada por Cervantes, y decía que las novelas de este autor le inspiraron primeramente la ambición de sobresalir en el género, y que, hasta la época en que llegó á verse imposibilitado por la enfermedad, fué lector constante de aquéllas.»—«*Sir Walter, though he spoke no foreign language with facility, read Spanish as well as Italian. He expressed the most unbounded admiration for Cervantes, and said that the novels of that author had first inspired him with the ambition of excelling in fiction, and that, until disabled by illness, he had been a constant reader of them.*»—(T.)

(1) Durán. Núm. 599.—(T.)

(2) Idem. Núm. 606.—(T.)

yó en vida (1). Dícese que su primera producción fué una colección de *coplas* escritas, siendo Maestro de la Orden de Calatrava, para las fiestas reales de Zaragoza en 1414; su primera obra conocida fué su *Arte de trovar*, presentado el mismo año en el Consistorio de la Gaya Ciencia en Barcelona. Villena, de cuya obra sólo quedan algunos fragmentos, muestra conocimiento minucioso de las producciones de los antiguos *trovadores*; nada dice de los principios generales, entreteniéndose en disquisiciones de por menor. Después, en 1417, dió á luz los *Trabajos de Hércules*, que escribió primero en catalán á instancias de Pero Pardo, y después redactó en castellano en el otoño del mismo año.

El estilo de esta fastidiosa alegoría, cuya pedantería abrumadora no está compensada por dotes de naturalidad ó de imaginación, aparece desfigurado por absurdas y violentas inversiones, que demuestra sobradamente su falta de tacto en la imitación de los textos latinos (2).

(1) Hablando con todo rigor, deberíamos llamar á este escritor Don Enrique de Aragón; pero toda vez que este giro podría dar lugar á confusión entre Villena y su contemporáneo el Infante Don Enrique de Aragón, conviene designarle con el nombre de Enrique de Villena. No era Marqués, ni usó nunca este título.—(A.)

(2) El hipérbaton, el descoyuntamiento de la frase, alcanzan á veces en los escritos de Don Enrique proporciones verdaderamente increíbles. Véase, como muestra, el principio de la traducción de la *Éneida*: "Yo, Virgilio, en versos cuento los fechos de armas y las virtudes de aquel varón que, partido de la troyana región y ciudad, fuidizo, veno primero, por fatal influencia, á las de Italia partes, á los puertos, si quier, riberas ó fines del regno de Lavinia; por muchas tierras y mares aquel trabajado, si quier, traído afanosamente por la fuerza de los dioses, mayormente por la ira recordante de la cruel Juno; el cual pasó muchos peligros y padeció grandes afruentas en batallas, en tanto que se disponía la edificación de la romana ciudad."—(T.)

La digna circunspección de Don Juan Manuel desaparece en su sucesor, cuyo impertinente prurito de deslumbrar por su erudición, citando á Aristóteles, Aulo Gelio y San Jerónimo, es verdaderamente singular. En 1423, á ruegos de Sancho de Jaraba, escribió Villena los veinte capítulos de su *Arte cisoria ó Tractado del arte de cortar del cuchillo*, epicúreo manual para la mesa regia, atestado de curiosas advertencias y recetas culinarias expuestas con detestable elocuencia por un pedante inclinado á la glotonería. Todavía es más peregrino el *Libro del Aojamiento ó fascinología*, donde se habla de las «tres vías preventivas» contra el mal de ojo, recomendadas por Avicenna y sus secuaces. La traducción de Cicerón se ha perdido (1), y los tres opúsculos: *Tratado de la lepra*, *Tratado de la consolación* y *Exposición* del versículo 4.º del Salmo VIII, carecen de valor. Villena se preciaba de ser el primero en España—y podía quizá decir el primero en todas partes—que tradujo íntegramente la *Eneida*; pero todo lo destruye con su calco de los idiotismos latinos, con su abuso de las trasposiciones y con sus

(1) No así la versión que de la *Divina Comedia* hizo Villena «á preces de Iñigo López de Mendoza», y de la cual da noticia el manuscrito Hh. 32 (ff. 19 vuelto) de nuestra Biblioteca Nacional. Sospechaba yo que el códice señalado con el número 105 en el superficial *Catálogo abreviado de los manuscritos de la biblioteca del Excelentísimo Señor Duque de Osuna é Infantado*, hecho por D. José María Rocamora (Madrid, Fortanet, 1882, pág. 29), contendría la traducción, hasta hoy considerada como perdida, de la *Divina Comedia*. Así es, en efecto, según pude comprobar en 1897, y según ha demostrado luego el Sr. D. Mario Schiff en su artículo *La première traduction espagnole de la Divine Comédie*, inserto en el *Homenaje á Menéndez y Pelayo* (tomo I, págs. 269-307. Madrid, 1899). El manuscrito lleva actualmente en la Biblioteca Nacional la signatura Ii-110, y tiene notas marginales autógrafas del Marqués de Santillana.—(T.)

gracias sin sal. Ningún contemporáneo fué más famoso por sus universales perfecciones; de tal suerte, que, mientras vivió, la gente le diputaba por hechicero, y cuando murió aplaudióse la quema que de parte de su librería hizo D. Lope de Barrientos, después Obispo de Segovia, Avila y Cuenca, quien guardó lo restante para su uso particular. Santillana y Juan de Mena aseguran que Villena escribió versos castellanos, y lo mismo dice Baena; si así fué, sería probablemente un poetastro, la pérdida de cuyas composiciones es, en realidad, afortunada. El poema castellano sobre los trabajos de Hércules, que le atribuye Pellicer, es una solemne superchería. Juzgadas á la luz de su celebridad, las obras de Villena producen verdadero desencanto. Pero si tenemos en cuenta que tradujo al Dante, que se esforzó por naturalizar en España los nuevos métodos aplaudidos en el extranjero, y que en sus más absurdas ocurrencias demuestra su afición á las nuevas ideas, nos explicaremos su renombre y su influencia. Ni se redujo á esto su vida, porque Lope de Vega, Alarcón, Rojas, Zorrilla y Hartzenbusch le sacaron á las tablas, y supo interesar singularmente la fantasía de Quevedo y de Larra.

A la época de Villena pertenecen también dos ejemplos de la antigua manera enciclopédica: el *Libro de los Gatos*, traducción de las *Narrationes* del fraile inglés Odo de Cheriton; y el *Libro de los Enxemplos ó Suma de Enxemplos*, de Clemente Sánchez de Vercial, arcediano de Valderas (n. ? 1.370), cuyas setenta y una perdidas historias fueron dadas á luz en 1878 por M. Morel-Fatio. Completada de esta suerte la colección de Sánchez, nos prueba la introducción en España de la leyenda sobre la vida del Buddha, confeccionada por algún fraile cristiano en vista del *Lalita-Vistara* sánscrito, y popular en el mundo entero, bajo la forma de la novela

de *Barlaan y Josafat*. El estilo reproduce con especial cuidado la manera de Don Juan Manuel.

El *Cancionero de Baena*, así llamado por haberlo editado Juan Alfonso de Baena, antes mencionado, contiene los versos de unos sesenta poetas que florecieron durante el reinado de Don Juan II ó poco antes. Esta antología, publicada por vez primera íntegramente en 1851, revela dos tendencias contrarias. La antigua escuela gallega está representada por Alfonso Alvarez de Villasandino (llamado alguna vez de Illescas), charlatán, deslenguado, pícaro, con arranques de inspiración y constante habilidad técnica. Al mismo grupo pertenecen el Arceidiano de Toro, versificador fácil, y Juan Rodríguez de la Cámara, cuyo nombre es inseparable del de Macías, *El Enamorado*. De Macías se conservan cinco poesías de escasa importancia (1), y realmente, en punto al mérito, debe colocarse por bajo de Rodríguez de la Cámara. Pero sobrevive principalmente por su leyenda, como tipo del amante fiel hasta la muerte, constituyendo las circunstancias de su historia una parte de la literatura castellana. La tradición cuenta (aun cuando existen variantes) que Macías, un tiempo miembro de la servidumbre de Villena, fué preso en Arjonilla, donde un marido celoso dió muerte al poeta, en ocasión que éste cantaba su platónico amor. Es de notar que la tradición está evidentemente fundada en la canción de Macías:

«¡Ai! Sennora, en quen fiança», etc.

Mencionada innumerables veces, esta historia, más ó menos auténtica, de los últimos momentos de Macías,

(1) Hay cinco poesías suyas en el *Cancionero de Baena*, y unas veinte más que se le atribuyen. Véase *Macias o namorado* (Philadelphia, 1900), publicado por mi docto y distinguido amigo el profesor Hugo Albert Rennert.—(A.)

le acarreó una inmortalidad mucho más segura que la de sus versos: apasionó la fantasía popular, y penetró en literatura con el *Porfiar hasta morir*, de Lope de Vega, y *El Doncel de Don Enrique el Doliente*, de Larra.

Una leyenda romántica semejante va unida al nombre del amigo de Macías, JUAN RODRÍGUEZ DE LA CÁMARA (llamado también RODRÍGUEZ DEL PADRÓN), el último poeta de la escuela gallega, representado en el *Cancionero de Baena* por una sola *cántica*. Termina una dinastía literaria y comienza otra, porque es el primer español que firma un *romance* (1).

Las hipótesis según las cuales Rodríguez fué el amante de la esposa de Don Juan II, Isabel, ó de la de Enrique IV, Juana, están contradichas por la cronología. Con todo, parece probable que nuestro autor se mezclase en alguna misteriosa atrevida aventura amorosa que le llevara al destierro, y aun, según piensan algunos, á hacer profesión de fraile franciscano. Las diez y siete poesías tuyas que conservamos son todas de carácter erótico, excepción hecha del *Fuego del divino Rayo*, su mejor obra, en la cual da gracias al cielo por su conversión espiritual. Refiere también sus amores en tres libros en prosa, de los cuales forma parte la semi-caballeresca novela *El Siervo libre de Amor*, que aún puede leerse. Pero Rodríguez interesa principalmente por ser el último representante de la tradición del verso gallego.

Excepto Ayala, del cual sólo hay en la colección una poesía, el escritor más antiguo de los que figuran en la galería de Baena es Pero Ferrús, lazo que une la escuela gallega con la italiana. A Ferrús, poeta más erudito que inspirado, se le recuerda principalmente por la ac-

(1) Véanse: *Lieder des Juan Rodríguez del Padrón*, editados por H. A. Rennert (Halle, 1893).—(A.)

cidental referencia que hace al Amadís en las estrofas dedicadas á Ayala. Cuatro poetas del *Cancionero* de Baena anuncian la invasión de España por los italianos, y felizmente el primero y más notable de estos escritores fué de origen italiano, Francisco Imperial, hijo de un joyero genovés establecido en Sevilla. Imperial, como demuestra su más antigua composición, conocía el árabe y el inglés. Pudo conocer la *Confessio Amantis*, de Gower (1), aun antes de que fuese puesta en castellano por Juan de Cuenca á principios del siglo xv—primera traducción española de un libro inglés. No obstante, cita frases inglesas (núm. 226), y trae hasta cierto caudal de versos franceses (núm. 248), pero éstas son pequeñeces; la mejor dádiva de Imperial á su patria adoptiva fué la introducción del Dante, á quien imita con frecuencia, reproduciendo el sabor florentino con tanta felicidad, que obtiene el título de poeta—para distinguirle del *trovador*—de un censor tan severo como Santillana, que dice de él: «passarémós á Miçer Françisco Imperial, al qual yo non llamaria deçidor ó trovador, mas poeta; como sea çierto que si alguno en estas partes del Occaso meresçió premio de aquella triumphal é láurea guirlanda, loando á todos los otros, este fué».

Las trece composiciones que se conservan de Ruy Páez de Ribera, profundas como la melancolía del enfermo, pavorosas como la palidez del necesitado, aflían á su

(1) John Gower (? 1320-1402), célebre poeta y jurisconsulto inglés. Su poema *Confessio Amantis*, en ocho libros, es un diálogo entre un amante y su confesor, imitado, en gran parte, del *Roman de la Rose*, de Jean de Meung. En el Escorial existe una traducción castellana de otro autor inglés más antiguo que Gower. Me refiero al *Espejo de legos*, de Roger Hovenden. Pero Hovenden ó Howden, que murió en 1201 (?), escribió en latín. Debo esta oportuna indicación al Sr. Fitzmaurice-Kelly.—(T.)

autor en la nueva tendencia de Imperial, y vagamente recuerdan el colorido realista de Villon (1). Una obra, por lo menos, de Ferrant Sánchez de Talavera es digna de mención: la elegía á la muerte del Almirante Ruy Díaz de Mendoza, que anticipa algo de la fúnebre solemnidad, de la grave cadencia que observaremos en las nobles *coplas* de Jorge Manrique. Debe incluirse también entre los poetas de la escuela dantesca al veinticuatro de Sevilla Gonzalo Martínez de Medina, por su sátira contra la corrupción de su época. Baena, el Secretario de Don Juan el Segundo, se muestra en ochenta composiciones imitador no muy feliz de la insolencia de Villasandino. Conserve su memoria simplemente como autor de una antología que muestra el definitivo triunfo de los enemigos del compilador.

Poeta de más alto vuelo que ninguno de los que figuran en el *Cancionero de Baena* es el hábil político Iñigo López de Mendoza, MARQUÉS DE SANTILLANA (1398-1458), paisano del Rabbi Sem Tob, el judío de Carrión. Es bastante extraño que Baena excluya á Santillana de su colección, y que á su vez Santillana, pasando revista á los poetas de su tiempo, deje de mencionar á Baena, á quien probablemente despreciaba como un parásito. Cierta notable carta (? 1445-49) al Condestable de Portugal, prueba que Santillana sabía escribir en prosa muy agradablemente; en su declamatoria *Lamentación en Propheçia de la segunda Destrucción de España*, naufraga en el estilo sublime, aunque sobresale en el familiar con sus *Refranes que dicen las Viejas tras el Huego*. Su *Centilo-*

(1) François Corbueil Villon, poeta francés (1431-1489?). Escribió las obras rotuladas *Grand y Petit Testament*, entre otras. Era un poeta verdaderamente popular. Véanse las páginas que le consagra D. Nisard en su *Histoire de la littérature française*. Bruxelles, 1846, I, 148.—(T.)

quío, compuesto de cien proverbios rimados y dividido en catorce capítulos, está escrito con gracia y discretamente compilado; su *Comedieta de Ponza* recuerda juntamente á Dante y á Boccaccio, y su título, unido á la circunstancia de que en el diálogo alternan diferentes personajes, ha hecho caer á muchos en el error de tomarla por una obra dramática. Mucho más dramático es, en esencia, el *Diálogo de Bias contra Fortuna*, que desenvuelve una tesis doctrinal sobre las ventajas de un espíritu filosófico en circunstancias adversas; y unido á esto va el *Doctrinal de Privados*, terrible filípica contra D. Alvaro de Luna, el enemigo político de Santillana, quien le introduce confesando haber cometido multitud de iniquidades.

No puede decirse que Santillana fuese un genio original, pero sí cabe estimarle como versificador, dotado de extraordinaria potencia de imitación. No tiene «misión» que realizar, ni vasta idealidad; su atractivo reside, más bien que en lo que dice, en la manera de decirlo. Es uno de los pocos poetas á quienes no estorba la erudición. Le eran familiares escritores tan diversos como Dante, Petrarca y Alain Chartier (1), y reproduce sus cualidades distintivas con delicada exactitud y fidelidad. Pero Santillana fué algo más que un eco inteligente; limó y pulió su trabajo hasta que llegó á adquirir una manera ente-

(1) Poeta francés (1386-1449), á quien el Marqués suele llamar Alen Charrotier. Escribió, entre otras obras, *La belle dame sans mercy*, que cita y poseía el Marqués de Santillana. Un códice en vitela, de letra del siglo xv, que contiene dicha obra y que perteneció probablemente á la biblioteca del Marqués, pára hoy en la Biblioteca Nacional entre los manuscritos procedentes de la casa de Osuna. Dará noticia de él el Sr. D. Mario Schiff en su volumen, próximo á publicarse, acerca de la *Biblioteca del Marqués de Santillana*.
—(T.)

ramente personal. En su opinión, y con arreglo á su gusto, sus cuarenta y dos sonetos—*fechos al itálico modo*, como dice con orgullo—era su mejor título de gloria; y la verdad es que aclimató el soneto en España, participando con el aragonés Juan de Villalpando del honor de haber escrito sonetos en España antes de la época de Boscán. De pensamiento vulgar, duros de expresión, los sonetos sólo ofrecen hoy un interés histórico. En su más ligera manifestación es precisamente donde más se eleva Santillana. La gracia y el donaire de sus *deçires*, *serranillas* y *vaqueiras* son enteramente propios. Si algo se inspiró en los poetas provenzales, está libre por completo del artificio provenzal y canta con la sencillez de las palomas de Venus (1). Revela aquí un aspecto peculiar de su vario temperamento y logra crear una viva fuente de emociones originales y primitivas, que después fueron falsificadas en las obras bucólicas de chabacanos é insoportables escritores. Los primeros frutos de la producción bucólica se conservan en la mansión de Santillana, y aquellas rosas entre las cuales vió á la vaquera de la Finojosa, son aún tan bellas en su conocida—y quizá mejor—*serranilla*, como lo eran aquella mañana de primavera en que nuestro Marqués perdió el camino.

«Faciendo la via
Del Calatreveño
A Sancta Maria»,

hace más de cuatrocientos años. Dejando de imitar, Santillana demuestra ser inimitable.

El poeta oficial de la corte en su tiempo fué JUAN

(1) Alude el autor á la célebre frase pronunciada por Hermia en aquel portento de la fantasía de Shakespeare que se intitula: *A midsummer-night's dream* (*El ensueño de una noche de verano*), acto I, escena 1.ª, vers. 171.—(T.)

DE MENA (1411-56), calificado por su propia generación de «príncipe de los poetas castellanos», y á quien Cervantes, que escribía más de ciento cincuenta años después, dignifica llamándole «aquel gran poeta cordobés». Verdadero hijo de Córdoba, Mena tiene todas las cualidades de la escuela cordobesa, la ostentosa pompa de su predecesor Lucano y la ininteligible *preciosidad* de su descendiente Góngora. Las correrías italianas de su juventud le echaron á perder, poniéndole en el caso de italianizar la prosa española. Por un error se ha atribuído á Mena la Crónica de Don Juan II: el mero hecho de que la *Crónica* de este Rey es un modelo de correcta prosa, basta para desechar tal hipótesis. El compendio de la *Iliada* hecho por Mena, y el comentario de su poema la *Coronación*, prueban fehacientemente que es el peor de los escritores en prosa de toda la literatura castellana (1). sencillez y vulgaridad eran para él cosas sinónimas, y consecuente con su doctrina, adopta construcciones imposibles, violentando el pensamiento con exageradas inversiones y mezclando absurdos latinismos en su vocabulario. Estos defectos son de menos gravedad en sus versos, pero aun aquí se notan. Argote de Molina pretende que Mena fué el autor de la sátira política conocida con el nombre de *Coplas de la Panadera*; pero Mena carecía de la viveza, del ingenio y de la chispa que caracterizan á la supuesta mujer del panadero.

Si se desea conocer á Mena, debe estudiársele en su *Labyrintho* (1444), por otro nombre llamado las *Trescientas*, pesada alegoría cuyo título indica ya la intencionada obscuridad que le distingue. El subtítulo *Trescientas* se justifica por el hecho de que el poema consta de tres-

(1) Exceptuando, sin embargo, á Don Enrique de Villena.—(T.)

cientas estrofas, á las cuales se añadieron sesenta y cinco para complacer al Rey poeta (1).

El poeta es llevado por dragones en la carroza de Belona al palacio de la Fortuna, después de lo cual empieza la inevitable imitación del Dante, con la invención de los siete círculos planetarios y la grandiosa visión de lo pasado, lo presente y lo porvenir. Obra de un poeta erudito que se complace demasiado en sus abstracciones y descuida el efecto, el *Labyrintho* es fastidioso en conjunto; no obstante, aunque la imaginación de Mena fracase al realizar sus concepciones, aunque proponga enigmas fuera de propósito, se eleva á cierta altura en determinados episodios. Gran parte de su fama debe atribuirse á la exuberancia de su imaginación, á la mármorea belleza de sus versos de arte mayor, al ardiente patriotismo que inspira sus mejores pasajes.

Poeta de inspiración, pero á intervalos raros y distantes, Mena se hace la injusticia de sujetarse demasiado al culto de determinados principios estéticos, que ciertamente fracasaron. Diligente, concienzudo, ambicioso, hubiera hecho más si hubiese intentado mucho menos (2).

La influencia de Mena se observa claramente en las

(1) Según algunos eruditos, las tres últimas estancias de las llamadas *Trescientas* son apócrifas. Una antigua tradición literaria cuenta que Don Juan quiso tener una estrofa por cada día del año. Como quiera que sea, sólo veinticuatro de estas estrofas suplementarias se han impreso, y pueden considerarse fragmento de un poema aparte.—(A.)

(2) Es verdaderamente lamentable que no poseamos una edición completa y crítica de las obras de Juan de Mena. Labor ingrata y difícil es, pero otros libros infinitamente menos interesantes y que representan tarea no menos enojosa publican nuestras mal aconsejadas sociedades de bibliófilos. Lo probable será que, en este

Coplas del contempto del mundo, escritas por aquel romántico y original personaje llamado DOM PEDRO, CONDESTABLE DE PORTUGAL y Rey de Aragón (1429-1466), á quien está enderezada la famosa carta de Santillana. Desterrado de su patria por infortunios políticos en 1449, el Condestable vivió siete años en España, adquiriendo verdadera maestría en el manejo del habla castellana. Las *Coplas*, distribuídas en estrofas que se distinguen por cierta aristocrática reserva y elevada melancolía, expresan el desencanto de la vida experimentado por el poeta. Su *Sátira de felice é infelice vida*, alegoría en prosa y verso, ha sido descrita erróneamente como sátira, de la misma suerte que su *Tragedia de la insigne Reyna Doña Isabel* (1) ha sido estimada como tragedia. La primera de estas obras es una imitación del *Siervo libre de amor*, de Rodríguez de la Cámara; la segunda, que contiene reminiscencias de Job, Séneca, Boecio y Boccaccio, es un lamento personal modelado en forma de diálogo. En prosa, el Condestable tiene algunas de las faltas de Mena; en verso tiene muchas de sus virtudes. Su pensamiento es elevado, su dición pura en grado sorprendente, y se distingue de un modo notable por ser el primer portugués que ocupa preeminente lugar en la historia de las letras españolas.

como en otros puntos, se nos adelanten los extranjeros, y deberemos agradecerse.

Da noticia de algunas poesías de Juan de Mena el Sr. Rennert en su edición del *Spanische Cancionero des Brit. Museums* (manuscrito add. 10431), publicada en la Revista *Romanische Forschungen*. de K. Volmüller (t. X, 1899).—(T.)

(1) Publicada por la eminente Sra. Michaëlis de Vasconcellos en el *Homenaje á Menéndez y Pelayo*. A pesar del aparato de erudición de la *Tragedia*, pocos documentos hay tan nobles, elocuentes y conmovedores como éste en la literatura medioeval castellana.—(T.)

Entretanto, la prosa castellana seguía las huellas de Alfonso. La anónima *Crónica de Don Juan II*, erróneamente atribuída á Mena y á Pérez de Guzmán, pero debida más verosímilmente á Alvar García de Santa María y á otros desconocidos colaboradores, es un clásico ejemplar de estilo y exactitud, cualidades raras en historiográficos oficiales. Mezclado con numerosos detalles caballerescos concernientes á los hidalgos de la corte, constituye el episodio central del libro la ejecución del Condestable Don Alvaro de Luna. Esta gran escena aparece hábilmente preparada y referida con artística naturalidad en aquel celebrado pasaje: «Y esto hecho, comenzó á desabrocharse el collar del jubón, é aderezarse la ropa que traía vestida, que era larga de chamelote azul forrada en raposos ferreros; é como el Maestre fue tendido en el estrado, luego llegó á él el verdugo, é demandóle perdón, é dióle paz, é pasó el puñal por su garganta, é cortóle la cabeza, é púsola en el garavato. Y estuvo la cabeza allí nueve días, y el cuerpo tres días; é puso un bacín de plata á la cabecera donde el Maestre estaba degollado, para que allí echasen el dinero los que quisiesen dar limosna para con que le enterrasen; y en aquel bacín fue echado asaz dinero.» Apasionadas declamaciones de orden todavía más elevado se encuentran en la *Crónica de Don Alvaro de Luna*, escritas por un más hábil abogado, que pone su maestría de estilo, su gráfica expresión y su vigor dramático al servicio de su partido. Quizá no ha habido hombre alguno tan extremadamente grande y bueno como Don Alvaro de Luna se muestra en la *Crónica*, pero la convicción del narrador se expresa en términos de tan conmovedora elocuencia, que persuade á aceptar el retrato, no sólo como una obra maestra—lo cual ciertamente es,—sino además como auténtica revelación de un mal comprendido héroe.

Después de empeñada controversia, puede darse por admitido que la *Crónica del Cid* se funda en la *Estoria d'España* de Alfonso el Sabio. Pero no procede directamente de ella: procede de la *Crónica de Castilla* de Alfonso XI, refundición de la *Estoria*. Las diferencias que ofrece respecto al primer texto pueden clasificarse según tres conceptos: corrupciones ó alteraciones del texto original, citas más numerosas y exactas de los *romances*, y mutaciones intencionadas, hechas con objeto de guardar mayor conformidad con las leyendas populares. La *Crónica del Cid*, valiosa por contener las primeras versiones de muchas tradiciones extendidas por los *Romanceros*, es de muy escasa autoridad histórica, y la elevada prosa de Alfonso degenera notablemente en estos arreglos.

El sobrino de Ayala, FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN (1380?-1458?), continúa la tradición poética de su tío, manifestando tendencias italianas, y además cultivó la lírica gallega; pero sus mediocres obras como poeta están compensadas por sus brillantes producciones como historiador. Debe atribuírsele el *Mar de Historias*, que consta de tres partes. La primera trata de los Reyes y Emperadores, ordenados desde Alejandro hasta el Rey Arthuro, y desde Carlo Magno hasta Godofredo de Bouillon; la segunda se ocupa en los santos y en los sabios, sus vidas, y obras que escribieron, y ambas son arreglo de alguna versión francesa del *Mare Historiarum* de Guido delle Colonne. La tercera parte, conocida hoy con el nombre de *Generaciones y semblanzas*, es la propia obra maestra de Pérez de Guzmán. Algunos críticos extranjeros le han comparado con Plutarco y Saint Simon, y aunque el paralelo parezca atrevido, puede sostenerse. Equivale esto á decir que Pérez de Guzmán es uno de los más insignes pintores de caracteres que ha habido en el mundo; y en esto consiste precisamente su mérito.

Arguye de lo conocido á lo desconocido, con interesante presentimiento de los modernos métodos psicológicos; y constituye parte integrante de su plan poner de manifiesto á sus personajes con el atrevimiento de la verdad. Hace sus clasificaciones, y tal como las hace permanecen hoy, siéndonos tan conocidas las figuras que describe como las de nuestros amigos, y quizá mejor. No hay sino tomar al acaso algunos de los personajes de su galería. Enrique de Villena, «pequeño de cuerpo é grueso, el rostro blanco y colorado», gran comedor, «y muy inclinado al amor de las mujeres», «é tan sutil é alto ingenio había, que lijeramente aprendía qualquier sciencia y arte á que se daba, así que bien parecía que lo había á natura;..... y de otra parte, así era este Don Enrique ageno y remoto no solamente á la caballería, más aún á los negocios del mundo; y al regimiento de su casa é hacienda era tanto inhábile é inepto, que era gran maravilla»; Núñez de Guzmán, Maestre de Calatrava, hombre «feo de rostro, el cuerpo grueso, el cuello muy corto, los hombros altos», de muy gran fuerza, corto de razones, y «mucho disoluto acerca de las mugeres»; el Rey Don Enrique, el cual «era muy grave de ver é de muy áspera conversación, así que la mayor parte del tiempo estaba solo é malenconioso»; Catalina de Lancaster, «alta de cuerpo, mucho gruesa, blanca é colorada é rubia, y en el talle y meneo del cuerpo tanto parecía hombre como muger», «no bien regida en su persona» (1), por lo cual «ovo una gran dolencia de perlesia»; el Condestable Ruy López Dávalos, «hombre de buen cuerpo é de buen gesto, muy alegre é gracioso é de amigable conversación, muy esforzado y de gran trabajo en las gue-

(1) Cuéntase que no le disgustaba empinar el codo de vez en cuando.—(T.)

rras, asaz cuerdo é discreto, la razón breve é corta, pero buena é atentada; muy sofrido é sin sospecha. Pero como en el mundo no hay hombre sin tacha, no fué franco, y aplaciale mucho oír astrólogos». En retratos como éstos abunda Pérez de Guzmán. La silueta no le cuesta ningún trabajo, se apodera al momento del personaje, y os lo muestra sin palabras ociosas y sin omitir nada esencial, describiéndole como el naturalista un ejemplar de su museo, típica, imparcialmente, pero con cierto dejo de severidad; y cuando Pérez de Guzmán ha hablado, no hay más que decir. Aborrece cumplidamente, y os lo hace ver cuando trata de cortesanos, á quienes mira con el encono verdaderamente sansimoniano de un *parvenu*. Pero la Historia ha confirmado la justicia esencial de sus veredictos, quedando así demostrado que el artista puede más en él que el hombre de partido; lo cual es decir bastante. A sus dotes de observación, talento, ciencia y carácter, une Pérez de Guzmán la práctica consumada de la clara y enérgica habla castellana, cuyas bellezas le fueron legadas.

Ocúltase una interesante narración autobiográfica bajo el título de *Vida y Hazañas del gran Tamorlán*. Esta obra, publicada por vez primera en 1582, es nada menos que una relación del viaje (1403-6) de Ruy González de Clavijo (muerto en 1412), que recorrió «desde Samarcanda, el país de la seda, hasta los cedros del Líbano» (1), y más aún. Clavijo refiere sus excursiones con una nimiedad en que se observa cierta mezcla de credulidad y escepticismo; sin embargo, sus afirmaciones son por lo menos tan dignas de crédito como las de Marco Polo, y su relato es mucho más gráfico que el del Veneciano.

(1) Palabras de John Keats, insigne poeta inglés. Véase más adelante la nota de principios del cap. XIII.—(T.)

Muy análogo espíritu informa la *Crónica del Conde de Buelna, D. Pero Niño* (1375-1446), compuesta por el amigo y abanderado de Pero Niño, Gutierre Díaz Gámez. El subtítulo—el *Victorial* (1)—revela ya la intención del autor de presentar á su caudillo como el héroe de un sinnúmero de triunfos obtenidos por mar y tierra. Díaz Gámez, hombre erudito, cita el *Libro de Alexandre*, matiza sus páginas de referencias, y—con verdadera inclinación de viajero por el colorido local—cree de buen gusto emplear términos técnicos franceses: sus *sangliers, mestrieres, cursieres, destrieres*. Dejando á un lado estas afectaciones, Díaz Gámez escribe con criterio y calor, enalteciendo demasiado á su jefe, pero describiendo á la vez brillantes episodios de una loca y aventurera existencia, y ostentando altisonante elocuencia en caballerescos períodos, alguno de los cuales fué copiado, y no grandemente mejorado por Cervantes en el famoso discurso que pronuncia Don Quixote acerca de las letras y las armas.

La caballería andante comenzaba, pues, á fundar su imperio, y buena prueba de ello es la relación del torneo más grande y más disparatado que ha habido en la historia, escrita por Pero Rodríguez de Lena, en el *Libro del Paso Honroso*. Lena nos cuenta cómo se apoderó de Suero de Quiñones el demonio de la caballería, y cómo ese caballero, deseando librarse de la promesa hecha de llevar en honor de su dama una cadena de hierro al cuello todos los jueves, no halló otro medio mejor que ofrecerse con nueve hermanos de armas á defender la puente

(1) Este es el verdadero título, como se ve por la declaración del autor: «Este libro ha nombre el Vitorial». El cambio, como otras muchas alteraciones del texto, se debé al editor Llaguno y Amírola.—(A.)