

BRUCE W. WARDROPPER

HISTORIA

DE

LA POESIA LIRICA

A LO DIVINO

EN LA

CRISTIANDAD OCCIDENTAL



Revista de Occidente

Madrid

Precio: 95 pesetas.

(c) Copyright by
Bruce W. Wardropper
Madrid * 1958

Depósito Legal: M. 6.286 - 1958

Artes Gráficas Clavileño, S. A. - Pantoja, 6, Prosperidad - Madrid

INDICE

	Págs.
Prefacio	1
I.—INTRODUCCIÓN	3
II.—LO SAGRADO Y LO PROFANO EN LA VIDA CRISTIANA ...	19
<i>El problema del vivir cristiano (19). Epoca pa- trística: Asimilación y rechazo de la cultura pagana (25). Manifestaciones literarias del proble- ma: La expoliación de los egipcios (29). Manifes- taciones literarias del problema: Diversos aspectos de la guerra literaria entre lo sagrado y lo profa- no (35). Manifestaciones literarias del problema: Contactos entre el cristianismo y otras religio- nes (43). Conclusión (53).</i>	
III.—AMOR DIVINO Y AMOR HUMANO	51
IV.—LA POESÍA Y EL CRISTIANISMO	69
V.—LA DIVINIZACIÓN LITERARIA EN EL PRIMER MILENIO CRISTIANO	83
VI.—TENDENCIAS DIVINIZADORAS Y PRIMEROS «CONTRAFAC- TA» CONOCIDOS	91
<i>España (92). Provenza y Cataluña (97). Ita- lia (103). Inglaterra (105). Francia (110). Alema- nia (114). Los clásicos moralizados (116). Los bai- les a lo divino (123).</i>	

	Págs.
VII.—EL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA	127
VIII.—EL SIGLO XVI: DIVINIZACIÓN DE LA POESÍA POPULAR DE ESPAÑA	151
<i>Los poetas divinizadores del Siglo de Oro</i> (152). <i>El hampa y el adulterio divinizados</i> (180). <i>Los gé- neros líricos principales</i> (184). <i>Géneros meno- res</i> (193). <i>Aspectos musicales de la canción popu- lar vuelta a lo divino</i> (199).	
IX.—EL SIGLO XVI: BAILES Y JUEGOS A LO DIVINO EN ESPAÑA	205
X.—EL SIGLO XVI: DIVINIZACIÓN DE LA POESÍA POPULAR EN OTROS PAÍSES EUROPEOS	233
<i>Inglaterra</i> (233). <i>Francia</i> (243). <i>Italia</i> (249). <i>Ale- mania</i> (251).	
XI.—EL SIGLO XVI: LA DIVINIZACIÓN DE LA POESÍA CULTA. <i>Petrarca</i> (255). <i>Otros autores italianos</i> (275). <i>Música culta</i> (277). <i>Boscán y Garcilaso</i> (280). <i>Gón- gora</i> (290). <i>Inglaterra</i> (294). <i>Alemania</i> (300).	255
XII.—LOS «CONTRACTA» DESDE 1625	303
<i>España</i> (303). <i>Francia</i> (309). <i>Gran Bretaña</i> (313). <i>Estados Unidos</i> (316). <i>La divinización en la críti- ca literaria moderna</i> (318).	
XIII.—SIGNIFICACIÓN ESPIRITUAL Y LITERARIA DE LOS «CON- TRACTA»	319
<i>Índice alfabético</i>	333

Oígan la letra presente,
hecha de letras pasadas,
que por ser letra de letras
al rey de reyes se canta.

(Romance anónimo; pliego suelto del
siglo XVIII; en Cejador, *Verdadera poe-
sía*, IX, 235.)

PREFACIO

En la composición de este libro intervienen muchas personas además del autor. Este libro no habría podido escribirse, por ejemplo, sin la cooperación y la ayuda de bibliotecarios de muchos países. También tengo que reconocer que se aclararon y cristalizaron muchas de mis ideas charlando informalmente con colegas universitarios cuyos amplios intereses intelectuales me ayudaron a formar la visión total de contrafacta incluídos en zonas literarias en que me muevo a veces con cierta dificultad. A estos colegas y bibliotecarios, muy numerosos para que cite sus nombres, quiero expresarles mi gratitud. Cometería una injusticia si no hiciera una mención especial de lo mucho que contribuyeron a este libro dos catedráticos —Leo Spitzer, de la Johns Hopkins University y Edward M. Wilson, de la Universidad de Cambridge—; ambos me porporcionaron varias ideas e indicacio-

nes concretas. No obstante estas deudas inmensas, sólo yo seré responsable de cualquier defecto que tenga el libro.

Como todo investigador radicado en los Estados Unidos, debo mucho a las grandes fundaciones, cuya misión es fomentar con donativos las investigaciones humanísticas. En el curso 1952-53 inicié en España mis estudios sobre los contrafacta merced a una beca de la John Simon Guggenheim Foundation, siempre tan generosa con sus fellows. En 1957 recibí una subvención económica muy considerable de la American Philosophical Society de Filadelfia. Por la liberalidad de la Graduate School de la universidad donde enseño actualmente—The Ohio State University—he podido terminar este libro tranquilamente en Europa, exento de toda obligación hacia mi cátedra. A todos estos organismos académicos les expreso mi profundo agradecimiento.

Madrid, enero de 1958.

I

INTRODUCCION

El fenómeno de las versiones a lo divino es conocidísimo entre los estudiosos de la literatura española. Desde hace ya varios años don Dámaso Alonso y don José María de Cossío vienen llamando la atención del público literario al rico fondo de las divinizaciones españolas —sobre todo como consecuencia de sus investigaciones sobre las fuentes literarias de San Juan de la Cruz—¹. ¿Tendrá este fenómeno cierto valor estético o cultural independiente de su importancia para la comprensión del gran poeta místico? A pesar de lo mucho que han hecho algunos eruditos para dar a conocer

¹ Ambos críticos han escrito varios ensayos sobre este tema. Véanse, por ejemplo: D. Alonso, *Poesía española: ensayos de métodos y límites estilísticos* (Madrid, 1950), capítulo sobre San Juan de la Cruz, y J. M. de Cossío, «Rasgos renacentistas y populares en el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz», *Escorial*, nov. 1942, págs. 205-228.

la boga de las versiones divinizadas, sólo se han bosquejado los contornos más evidentes de su historia; se desconocen los móviles de los poetas divinizadores; nadie ha tratado de definir la función que tienen estas obritas dentro de la espiritualidad española. Además, se supone que las divinizaciones constituyen un fenómeno casi exclusivamente español. Dámaso Alonso, y antes Menéndez Pelayo, se han referido a las versiones espirituales que en el *cinquecento* italiano se hicieron del *Canzoniere* de Petrarca². Pero no se saben a punto fijo ni los límites geográficos ni los cronológicos de este movimiento devoto en el extranjero. Este libro pretende ser una modesta contribución al estudio de tales cuestiones. Se trata nada menos que de escribir la historia de las divinizaciones líricas y de las actitudes espirituales que dieron lugar a ellas durante los dos milenios del cristianismo y por todo el mundo occidental. Desde luego, mis conocimientos distan mucho de ser adecuados a una tarea tan imponente. Se me habrán escapado muchos detalles significativos. Mi única disculpa se halla en el hecho de que alguien tiene que ser el primero en emprender estas investigaciones, porque se advertía cada día más su falta. Pido indulgencia al lector por los errores y omisiones que

² M. Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos*, en *Obras* (Ed. Nac.), XXVI, 846.

haya en mi trabajo, y le ruego me los comunique. Se cae de su peso que la historia definitiva de las divinizaciones tendrá que ser una obra colectiva³.

En castellano existe una manera de enunciar las divinizaciones. Antiguamente los títulos rezaban «villancico (o el que fuera el metro del poeta) *vuelto a lo divino* o *contrahecho a lo divino*». Otros idiomas carecen de término propio para caracterizar el fenómeno. En inglés, por ejemplo, sólo hay términos sintéticos, o sea inventados por los historiadores literarios, tales como *anti-parody* o *sacred parody*. Lo mismo puede decirse de las lenguas románicas. Los italianos dicen *travestimenti spirituali* o *rifacimenti*; los franceses, *travestissements spirituels* o *imitations pieuses*. No hay nada tan exacto ni tan tradicional como la vieja expresión castellana, comparable a la fórmula alemana: *die geistliche Kontrafaktur*. Y como en español hace falta un sustantivo sencillo, me ha parecido legítimo servirme en este libro de un latinismo que constituye a la vez la base de los términos caste-

³ Hay pocos estudios sobre el fenómeno de la divinización. Pueden consultarse con provecho para los *contrafacta* españoles el ensayo de D. Alonso en *Poesía española*; para los alemanes, Kurt Hennig, *Die geistliche Kontrafaktur im Jahrhundert der Reformation* (Halle a. S., 1909), poco más que un catálogo de fuentes; para los franceses, dos artículos sobre las «imitations pieuses» por Paul Meyer y uno por Alfred Jeanroy que aparecieron en *Romania*, XVII (1888) y XVIII (1889).

llano y alemán: *contrafactum*. Tiene la ventaja de ser una referencia internacional, fácilmente comprensible a todos los que estudian la cultura europea; y elimina la necesidad de recurrir demasiado a las voces *divinización* y *espiritualización*, que suenan mal, si no tanto en castellano, sí en otros idiomas.

¿Qué es, pues, un *contrafactum*? Diremos que es una obra literaria (a veces una novela o un drama, pero generalmente un poema lírico de corta extensión) cuyo sentido profano ha sido sustituido por otro sagrado. Se trata, pues, de la refundición de un texto. A veces la refundición conserva del original el metro, las rimas, y aun —siempre que no contradiga al propósito divinizador— el pensamiento. El nombre de la dama amada se sustituye con el de la Santa Virgen; lo erótico se convierte en el amor cristiano. Pocas veces se da el caso de un *contrafactum* tan sencillo y tan perfecto. Más frecuente es que el poeta espiritualizador retenga sólo el primer verso del original para después componer un poema religioso enteramente nuevo. Si se trata de una composición para cantar la retención del verso inicial sirve de alusión tácita al *tono* o melodía con la cual se ha de cantar el *contrafactum*. La historia de los *contrafacta* está irremediabilmente ligada a la música. Casi todos los *contrafacta* se compusieron para ser cantados

sobre melodías populares. Además de éstos, hay un núcleo bastante reducido —pero muy importante dentro de la historia del género— que se compone de versiones divinas de poesías cultas —las de Garcilaso de la Vega o Petrarca, por ejemplo—. A pesar de ser relativamente escasos, el influjo literario de estos *contrafacta* cultos y el interés técnico que encierran son tal vez mayores que los de las versiones populares. Se cultivaban mucho más en Italia que en España, mientras que las versiones populares parecen haber florecido más en España que en otros países europeos —aserto que no puede ser más que una impresión vaga, ya que es imposible establecer estadísticas fidedignas—. En Alemania, por ejemplo, los *contrafacta* populares son tan numerosos que es muy posible que su boga rivalizara con la de los españoles. De todos modos, sin recurrir a la aritmética podemos afirmar que las versiones a lo divino, en general, son un fenómeno de la cristiandad entera, tanto protestante como católica, y que parecen haber existido en todos los siglos, incluso en el primer milenio. A juzgar sólo por los textos descubiertos, sin embargo, conviene declarar que la Edad de Oro de los *contrafacta* ha sido en Francia el siglo XIII, en España, Alemania e Italia a fines del siglo XV y todo el XVI, mientras en Inglaterra hay ejemplos esporádicos a través de toda su historia

literaria, de modo que difícilmente se puede señalar para ellos una época de mayor auge.

En cuanto a la importancia que tengan las divinizaciones para la historia literaria (a diferencia de la de la espiritualidad), podemos señalar desde aquí que se citan en la literatura mística, por haber sido la lectura predilecta de algunos místicos; sin embargo, nunca llegan a expresar el éxtasis místico. Empleando una fina distinción establecida por Helmut Hatzfeld ⁴, se puede decir que los divinizadores componen obras de devoción alejadas de todo misterio cristiano vivido; los místicos, que se han acercado al misterio central de la religión, el conocimiento directo de Dios, sólo se valen de la versión a lo divino como uno de tantos recursos literarios para comunicar su experiencia del misterio. Los primeros *describen desde afuera* con el fin de *instruir*; los segundos *reproducen desde dentro* un momento vital que anhelan *compartir*.

Otro contacto que tienen los *contrafacta* con la historia literaria es el de la tradición de refundición de los textos: aspecto que, en España por lo menos, no ha sido suficientemente estudiado. Falta por completo un estudio de la parodia profana en España ⁵, lo mismo que un estudio de la moder-

⁴ *Estudios literarios sobre mística española* (Madrid, 1955), páginas 381 y sigs.

⁵ Como, por ejemplo, el libro de P. J. G. Lehman, *Die*

nización de los textos clásicos en la época romántica. Esperamos que esta historia de los *contrafacta* vierta un poco de luz sobre esta zona desconocida de la literatura española.

Hemos hablado, hasta aquí, del asunto central de este libro: lo que llama don Dámaso Alonso la divinización de los textos. A la otra fase del problema —la divinización de los temas— sólo aludiremos de paso en estas palabras preliminares. La divinización de temas lleva inevitablemente, en su forma más concentrada, a la alegoría: cuestión muy amplia para este libro, y que ya han estudiado los eruditos con más o menos acierto. Además de la alegoría medieval, descrita por Post, y la alegoría en los autos sacramentales, aclarada por Parker y por mí ⁶, hay ricas venas inexploradas en la poesía menor del Siglo de Oro. Basta echar una ojeada al tomo XXXV de la Biblioteca de Autores Españoles (*Cancionero y romancero sagrados*) para ver que muchos poetas, sin divinizar los textos ajenos, escogían temas profanos que a veces desarrollaban extensamente con el fin de ilustrar una verdad cristiana. En la historia de la

Parodie im Mittelalter (München, 1922) con la antología *Parodistische Texte* que apareció al año siguiente.

⁶ C. R. Post, *Medieval Spanish Allegory* (Cambridge, Mass, 1915). A. A. Parker, *The Allegorical Drama of Calderón* (Oxford, 1943; B. W. Wardropper, *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro* (Madrid, 1953).

devoción se hacía lo mismo: los primeros franciscanos, por ejemplo, se consideraban *joculatores Dei*, juglares a lo divino. Daremos solamente unas indicaciones inconexas de lo extensa que era esta práctica.

Fray Bernardo de Cárdenas escribió un soneto en el que figura Don Quijote como el defensor de la pureza de la Inmaculada Concepción⁷. Fray Ambrosio Montesino, entre otros muchos poetas, presenta a la Santa Virgen como la zagala de una pastorela⁸. Malón de Chaide, notando que en uno de los Evangelios se suprime el nombre de la pecadora María Magdalena, concluye que el Evangelista, «buen cortesano del cielo», cumple con las leyes del pudor; su *Conversión de la Magdalena* rebosa de semejantes analogías profanas: Cristo aparece allí a manera de médico, y a Dios Padre, en las Cortes del Cielo, le vemos bajo el disfraz de «un Procurador justísimo»⁹ —tema éste muy difundido en la tradición de la «residencia del hombre»—. Parecido a este motivo es el que emplea el Maestro José de Valdivielso en el Romance al Santísimo Sacramento que escribió bajo la «metá-

⁷ BAE, XXXV, 54.

⁸ D. Alonso (ed.), *Poesía de la Edad Media y de tipo tradicional* (Buenos Aires, 1945), pág. 291.

⁹ *La conversión de la Magdalena*, en Clásicos castellanos, I, 166; II, 107 y sigs.; III, 75.

fora de una audiencia que da S. M.»¹⁰. Otro poeta compone versos que nos presentan a Jesucristo como visitador de universidad¹¹. Se saca la impresión, al hojear las antologías poéticas de hacia 1600, de que la conversión de los textos profanos debía resultar demasiado fácil para satisfacer el ansia misionera de algunos devotos; preferían establecer una metáfora profana, compleja e inverosímil, que sirviese de molde a sus pensamientos religiosos.

Lejos de este conceptismo de la Corte, también se cultivan los temas divinizadores en el folklore. El pueblo, lo mismo que el poeta culto, funda sus devociones particulares en la ingeniosidad. Una fuente frecuente de la inspiración popular y un *aide-mémoire* para los analfabetos es la baraja de naipes. De la Argentina viene la siguiente muestra:

Señores, yo soy un pobre,
pobre y no tengo con qué
comprar un sagrado libro
que me enseñe a mí la fe.

Por eso, porque soy pobre
y entiendo ciencia tan alta,
veré si con la baraja
ese libro no hace falta.

Al «As» coloco primero,

¹⁰ *Romancero espiritual* (Madrid, 1880), págs. 153-157.

¹¹ BAE, XXXV, 179: «Divino reformador / de nuestra universidad, / venid vos, y reformad, / pero no con tal rigor...»

uno es el Dios verdadero
que sólo con su poder
creó todo el mundo entero.
Saco el «Dos» y me hace ver...

Así se sigue sacando con cada carta un método para recordar un aspecto de la doctrina cristiana ¹². En Inglaterra también circula el cuento tradicional del jugador de naipes, quien, llevado ante el juez por haber jugado en la iglesia, se defiende demostrando que la baraja le sirve de catecismo ¹³. Ya a principios del siglo XVII Francisco de Luque Faxardo, en su *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, había escrito un tratado formal contra el vicio del juego; termina con una interpretación moral de las cartas abominadas: «El rey de espadas es un Marte, cabeza de los valientes y vano Dios de los gentiles idólatras» ¹⁴. Lope de Vega también hace uso del tema en un poema que comienza:

Jugaban al hombre un día,
que fué la primera mañana,

¹² Citado, con otros muchos ejemplos, en Eduardo M. Turner, «Índice de analogías entre la lírica española antigua y la moderna», *Symposium*, III (1949), 300-301.

¹³ Edward M. Wilson, «The Tale of the Religious Card-Player», *Folk-lore*, L (1939), 263-272.

¹⁴ (Madrid, 1955), II, 170.

Dios criador, Luzbel criatura,
en su soberano alcázar ¹⁵.

De la misma manera se tratan otros juegos populares. López de Ubeda no vacila en aplicar a Jesucristo una metáfora sacada de los dados:

¡Cuán bien se puede decir
de ti, mi Dios humanado,
de buena mano buen dado! ¹⁶

Otro pasatiempo mnemónico del pueblo es hacer abecedarios como el muy famoso que introdujo Lope de Vega en su *Fuente Ovejuna* con el propósito de analizar el amor humano. En su auto sacramental *La niñez de San Isidro*, el mismo Lope vierte el procedimiento en un molde divino. Dice Cristus:

A, B, C, mi lengua
para su eterna alabanza:
A, que amarle es lo primero;
B, luego por la mañana
bendecir su santo nombre;
C, confesar lengua y alma
que es un Dios y tres personas... ¹⁷.

¹⁵ «Rimas sacras», en *Colección de las obras sueltas*, XIII, 146.

¹⁶ Juan López de Ubeda, *Cancionero general de la doctrina cristiana* (Alcalá de Henares, 1579), fol. 31r.

¹⁷ Mariano Catalina, *La poesía en el teatro antiguo* (Madrid, 1909), II, 89-41.

Las partes del arado también forman la estructura de un credo popular. De la provincia de Salamanca es el siguiente ejemplo:

El dental es el cimiento
donde se forma el arado,
pues tenemos un buen Dios
amparo de los cristianos.

La cama será la cruz,
lo que tuvo Dios por cama;
el que esta cruz anduviera
nunca le faltará nada.

La tolera que atraviesa
por el dental y la cama
será el clavo que pasó
aquella divina palma.

Los bueyes son los judíos,
los que a Cristo le llevaron
desde la casa de Anás
hasta el monte del Calvario ¹⁸.

En Inglaterra se invocan hasta el tabaco y el ferrocarril para estimular pensamientos devotos ¹⁹. Pero no son sólo las diversiones y las faenas rústicas las que se tratan a lo divino. Los deportes más aristocráticos también se ven dotados de un sig-

¹⁸ Torner, *loc. cit.*

¹⁹ Para un estudio del tabaco divinizado véase William Chappell, *Old English Popular Music*, ed. H. E. Wooldridge (London, 1893), II, 78-79. Un poema sobre el *Spiritual Railway*, de mediados del siglo XIX, lo he visto yo grabado en una piedra sepulcral en el pórtico de la catedral de Ely.

nificado religioso. Hay alusiones divinizadas al juego de cañas ²⁰, a la esgrima, a la caza con halcones... Podríamos multiplicar casi infinitamente estos ejemplos: su prolijidad hace que sea una tarea enorme clasificar los temas divinizados.

No queremos dejar esta fase tan sugestiva de la divinización, sin embargo, sin mencionar el tema que nos parece haber dado más frutos espirituales, a saber: el de la milicia o la caballería cristiana. Todo el mundo sabe que el popularísimo *Enquirdión* de Erasmo pretende ser el «manual» o el «puñal» —que ambos significados tiene el sustantivo griego— del soldado de Cristo. En nuestros días, en los países protestantes, florece la Salvation Army —l'Armée du Salut, la llaman los franceses—, secta religiosa que tiene su uniforme, su banda de instrumentos de latón, sus rangos y su disciplina militares. La católica Compañía de Jesús, con ser menos popular en sus manifestaciones, también se concibe como organización militar en cuanto a la disciplina exigida a sus miembros. En el siglo XVI no sólo San Ignacio, sino Santa Teresa y Juan de

²⁰ Documentamos sólo el tema del juego de cañas. Véase un poema anónimo en *BAE*, XXXV, 394-395; la farsa sacramental de este nombre en la *Recopilación en metro*, de Diego Sánchez de Badajoz; el romance de Lope citado por Guarner en *Revista de Bibliografía Nacional*, III (1942), 76; la ensaladilla de Valdivielso en *BAE*, XXXV, 240; Juan de Luque, *Divina poesía* (Lisboa, 1608); 317-329.

Valdés —y mucho antes San Francisco— se consideraban caballeros andantes de Cristo. El célebre cantor de la hegemonía española, Hernando de Acuña, en su traducción de *El caballero determinado*, de Olivier de la Marche, explica así el propósito del original:

Su intento fué tratar la guerra, en que biuimos desde nuestro nacimiento hasta la muerte, tocando los passos, por donde van los hombres, ó por mejor dezir, por donde los lleuan sus desórdenes. Y assí figurando nos los combates corporales, nos pone los spirituales tan delante de nuestros ojos, quanto sería razon, que siempre los tuiessemos ²¹.

En el siglo xv, Philippe de Mézières fundó la orden de la *Militia passionis Jhesu Christis* ²². Por la misma época el emperador Luis de Baviera estableció, como anejo a un monasterio benedictino, una casa donde habían de vivir con sus mujeres trece caballeros jubilados del servicio militar; iban a formar una Mesa Redonda a lo divino ²³. Todos estos casos ejemplifican el poder vital de un símil. Si se podía *vivir* un tema divinizado no es extraño que se hayan escrito libros de caballerías a lo di-

²¹ *El cavallero determinado Traduzido de lengua francesa en Castellana* (Amberes, 1591).

²² Gustav Schnürer, *L'Eglise et la civilisation au Moyen Age* (París, 1908), III, 301.

²³ Schnürer, *op. cit.*, III, 300.

vino. La primera novela caballeresca impresa en España, *El caballero Cifar*, combina caballerías y hagiografía. Las versiones de *El caballero determinado*, magistralmente estudiadas por Carlos Clavería ²⁴, entrelazan —como ya lo hemos visto— los términos del sitio, de la fortaleza y de la vida militar con la doctrina cristiana. San Pedro y Villalumbrales compusieron sendas novelas caballerescas con sentido divino ²⁵.

El mundo y todo lo que contiene —herramientas, diversiones, ideales, fórmulas sociales— pueden recordar al alma devota la grandeza de Dios, pueden proporcionarle un punto de partida para adorar al Creador de estos símbolos. Rara vez el cristiano medio ha visto incongruencia entre la adoración misma y el objeto mundano que estimula la adoración. El mundo es de Dios, y las cosas del mundo deben sacrificarse, consagrarse a Dios. No hay nada indigno de serle sacrificado, porque hasta las cosas más vulgares proceden de Dios. Tal es la actitud de los que, en obras literarias, en la ano-

²⁴ *Le Chevalier délibéré de Olivier de la Marche y sus versiones españolas del siglo xvi* (Zaragoza, 1951).

²⁵ Jerónimo de San Pedro, *Libro de Caualleria Celestial del Pie de la Rosa fragante* (Amberes, 1554); Hernández de Villalumbrales, *El caballero del sol* (1552). Hay más libros de caballerías a lo divinos: compárese, por ejemplo, Gallardo, números 1.133, 1.139, 2.558.

nimia del folklore, en la vida misma, tenían presente el mundo mientras vivían para Dios.

Pues bien: esta actitud, que dista mucho de ser herética, está en conflicto con otra actitud ortodoxa: la que ve en el mundo el antagonista de Dios —el símbolo de la cárcel donde yace el alma humana encadenada a la carne—. Muchos ascetas creen en la necesidad de renunciar totalmente al mundo, de «morir para el mundo», antes de poder vivir la plenitud de la vida espiritual. La tensión entre estas dos actitudes forma el asunto del próximo capítulo.

II

LO SAGRADO Y LO PROFANO EN LA VIDA CRISTIANA

EL PROBLEMA DEL VIVIR CRISTIANO

Frente a la Santísima Trinidad, objeto de la adoración cristiana, existe en la tradición de los moralistas una trinidad infernal: el Mundo, la Carne, el Demonio. En la literatura religiosa —por ejemplo, en los autos sacramentales de Valdivielso— las fuerzas trinas del mal desempeñan un papel netamente opuesto al de la Trinidad Suprema. Estos personajes alegóricos son los enemigos de Dios, y por lo tanto del hombre. Dado que el ataque es el mejor modo de defenderse, el escritor cristiano suele denostar, herir y matar a estos adversarios en el mundo imaginativo de la literatura y de la devoción. El divinizador poético escoge como ene-

migo principal y particular al Mundo. No es que menosprecie la influencia nefasta de la Carne y del Demonio. Todo lo contrario: pero sí siente una vocación particular para luchar con el Mundo, lo mismo que el caballero medieval o el *cowboy* moderno busca —en los libros de caballerías o en las películas— al enemigo destinado a él por la concepción moral de la obra ficticia.

Pero hay que hacer una distinción. El caballero andante, si logra matar al bellaco, al dragón o al gigante que para él encarna el mal, puede quedar asegurado de que un aspecto del problema está definitivamente resuelto; sólo en la ficción más inverosímil vuelve a la vida el enemigo vencido. En la vida devota no se ganan victorias permanentes. Sólo Jesucristo ha podido vencer, una vez para todas, el poder de Satanás. Los hombres que, después de la Redención general, continúan la lucha en un plano personal, tienen que volver a la batalla después de cada victoria. El mal es una hidra que, si puede ser sojuzgada, no puede ser matada. Asimismo el Mundo, concebido como la antítesis de la vida espiritual, estará con el hombre hasta el Juicio Final.

La cristiandad tiene que convivir con el Mundo, pero el individuo cristiano está dotado de recursos para apartarse del Mundo: la vida claustral le aísla artificialmente de las tentaciones munda-

nas; la vía ascética le enseña a dominar o a contrariar el efecto del Mundo en su vida espiritual, etcétera. Los moralistas le aconsejan, por lo general, que, en vez de luchar continuamente con las fuerzas del mal —tentativa en la que suele desfallecer el espíritu— rechace el Mundo en cuanto le sea posible. La carne y el espíritu, según San Bernardo, son incompatibles: ya que vivimos en la carne, nuestro amor a Dios tiene forzosamente que nacer en la carne —tiene el mismo origen que el amor humano—, pero luego se emancipa de la carne, espiritualizándose¹. El gran santo, que tan bien conocía el amor divino, sostiene que no hay analogía posible entre el amor humano y el divino, porque a pesar de su origen común son de esencias distintas. El hecho de que el lenguaje imperfecto del hombre nos hace hablar del *amor* de Dios, en vez de emplear un término menos ambiguo (co-

¹ Ver la carta XLVI «Ad Guigonem»: «Como vivimos en cuerpos carnales, y nacimos de los deseos carnales, es forzoso que nuestro deseo, o afecto, principie en la carne; pero si dirigimos bien este deseo, avanzando paso a paso y conducidos por la gracia, será al fin perfeccionado por el Espíritu, porque no es primero lo espiritual sino lo natural, y después viene lo espiritual; y es preciso que primero llevemos la imagen de lo mundano y después la de lo celestial... El amor de la carne ha de absorberse en el del espíritu, y las débiles pasiones humanas que existen ahora han de absorberse en los poderes divinos.» El énfasis que pone San Bernardo en la prioridad temporal, o cronológica, de lo mundano es la razón del movimiento divinizador.

mo *dilección* o *caridad*), no debe cegarnos ante la realidad. Un símil, una metáfora, una parábola no son más que recursos lingüísticos para hacer inteligible el amor divino a una limitada *imaginatio* humana. Sería de desear que no se entablasen tales comparaciones. El cristiano que quiera ser perfecto en su religión debe cortar el cordón umbilical que le ata al Mundo, olvidándolo por completo.

Tal es la actitud de la teología clásica: si el hombre no puede derrotar definitivamente al Mundo aborrecido, debe esquivarlo, emprendiendo la vía ascética para que lo no espiritual vaya desapareciendo de su vida. Pero el cristianismo no existe únicamente para los perfectos. En términos prácticos el Mundo es un fenómeno cuya realidad no puede negar nadie; y en este Mundo viven millones de cristianos. Estos, los imperfectos, tienen que aceptar el hecho de su circunstancia. Tienen que ganarse la vida, hacer el amor, alistarse en el ejército, prestar y pedir prestado el dinero —en suma, tienen que entregarse a varias ocupaciones cuya naturaleza misma hace difícil o imposible la más estricta observancia de los preceptos morales de su religión—. Ante este dilema se han formulado varias distinciones fundamentalmente cristianas, como, por ejemplo, la declaración de San Pablo según la cual, si bien es mejor vivir casto, tam-

bién es mejor casarse que arder en la concupiscencia. La necesidad de transigir con el Mundo, aunque sea odiosa para los ascetas, se reconoce en la tradición eclesiástica. Sirva de ejemplo la carta que escribió el Papa San Gregorio a San Agustín, su emisario en la Inglaterra pagana, recomendando que se invitara a otros obispos a presenciar la consagración de un obispo nuevo. A las bodas, dice, suelen invitar a los casados; de la misma manera «en los asuntos espirituales podemos a menudo seguir con provecho las costumbres del Mundo»². Para vigilar las relaciones entre el Mundo y el cristianismo existe el clero secular. Al cristiano que vive en el Mundo, al «imperfecto», le son lícitas acciones y diversiones que no se permiten a los «perfectos» o regulares. «No siempre se está en los templos», dice el cristiano mundano, Miguel de Cervantes, para justificar los elementos más o menos indecentes de sus *Novelas ejemplares*.

El cristiano que vive en el Mundo, pues, se halla en una situación más delicada que su hermano del claustro. Su vida toda consiste en tender hacia un equilibrio entre las exigencias de Dios y las de su existencia cotidiana. Es su deber evitar que se dé al César lo que se debe a Dios; tiene que mirar

² Beda, *A History of the English Church and People* [terminada en el año 731], trad. Leo Stanley-Price (London, 1955), pág. 75.

constantemente a que el Mundo no le contamine desmesuradamente. Se comprende que rara vez en el Mundo el hombre logra conciliar el deber cristiano con las obligaciones mundanas. Lo normal es el fracaso. Por esto tiene razón Santa Teresa al decir que la vida conventual es «más segura»³. Los que no pueden retirarse a una orden religiosa tienen que buscar una solución individual a este dilema trágico. Es verdad que tienen a su disposición los recursos de la predicación, la lectura de libros pios, la confesión, los sacramentos; pero, al fin y al cabo, la decisión es suya. Cada individuo tiene que dedicar una parte de su vida a Dios, y otra parte al Mundo. Y la proporción debida no se encuentra definida en los libros de doctrina, porque varía según los casos. De aquí la extrema dificultad de vivir en el Mundo: la relación del cristiano con los poderes mundanos está determinada, más que por la doctrina, por la piedad personal.

Hay otra consideración que dificulta aún más la decisión individual. El Mundo, que hasta aquí venimos definiendo como el enemigo de Dios, es también la creación de Dios. Aun siendo verdad que, desde la Caída del hombre, todo lo creado está pervertido, es imperfecto, no es menos verdad que Dios se revela a través de las cosas del Mundo.

³ La Santa asevera esto varias veces en los capítulos iniciales de su *Vida*.

Santa Teresa veía a Dios entre las ollas y los pucheros de la cocina, y no sólo en el recogimiento de la oración. En *El gran teatro del mundo* aquel gran poeta-teólogo Calderón de la Barca hace que su personaje El Mundo sirva a Dios como director de escena. No es, pues, enteramente justo trazar una frontera cerrada entre Dios y el Mundo. Mezclar torpemente lo sagrado y lo profano, dice el abate Bremond, es tal vez menos peligroso que separarlos demasiado y arbitrariamente⁴.

EPOCA PATRÍSTICA: ASIMILICIÓN Y RECHAZAMIENTO DE LA CULTURA PAGANA

Por la ausencia, ya referida, de puntos fijos en la doctrina cristiana en lo que concierne a la actitud del laico para con el Mundo, los Padres de la Iglesia no llegaron a ningún acuerdo. Según el énfasis que cada uno ponía en esta cuestión de interpretación individual se diversificaban los puntos de vista. Se estableció, pues, un sistema ideológico

⁴ Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (París, 1929), I, 193-194: «Mêler gauchement le sacré et le profane, les réunir par des soudures subtilement artificielles, assurément c'est manquer de goût et parfois de tact; mais trop les séparer, mais ne pas saisir les convenances naturelles ou surnaturelles qui les rapprochent, c'est peut-être manquer d'un autre sens et plus précieux que le goût».

co vacilante entre la aceptación de lo que se estimaba inocuo en el Mundo y el rechazamiento total del Mundo en busca de la espiritualidad absoluta. El Mundo, para los primeros cristianos, revestía la forma del paganismo grecorromano; pero el conflicto que así se declaró se ha perpetuado en forma más amplia para abrazar no sólo la cultura pagana, sino todo lo que para la gente religiosa comprende «el Mundo».

Históricamente los cristianos de la Roma imperial eran los herederos de la civilización pagana, es decir, de todo lo que habían creado Grecia y Roma en letras humanas, filosofía y orden social. Ningún otro régimen había creado una civilización tan ajustada a las exigencias del hombre como ser social e intelectual. El desechar esta civilización grecorromana equivaldría a recaer en la barbarie. Esto era una alternativa muy de temer, porque el cristianismo bajo su aspecto de Iglesia militante organizada sólo podría medrar a base de una sociedad estable. Por desgracia, entre los elementos que formaban el mundo antiguo se comprendía la religión falsa de los múltiples dioses y la veneración religiosa del Emperador —ritos incompatibles con el cristianismo—.

Se planteaba, pues, el problema de cuánto se podría conservar de la civilización pagana sin que la nueva religión se viera comprometida por las

antiguas. ¿Se podría admitir que, por ejemplo, la estructura social del Imperio, la literatura moral de Cicerón, la filosofía de Aristóteles y Platón fuesen dignas de conservarse para siempre? ¿O cabría admitirlas provisionalmente en tanto fuera sustituyéndolas una nueva cultura cristiana?

Algunos Padres de la Iglesia —p. ej., San Gregorio Magno—⁵ creían que el pensamiento y las letras del paganismo, que constituían un gran riesgo moral o espiritual, debían ser rechazados por los cristianos. Otros, sobre todo los primeros en orden cronológico, no veían ningún inconveniente en que los cristianos absorbieran la herencia pagana, convirtiéndola a sus propios usos. Así, San Justino Mártir, del siglo II, alistando a Sócrates bajo la bandera de Cristo, dice: «todo lo bello es nuestro»⁶.

La actitud patristica más frecuente, sin embargo, se funda en la indecisión y los distinguos. San Agustín quiere retener «lo bueno» del mundo pagano y desechar «lo malo»; es decir, contempla

⁵ R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries* (Cambridge, 1954), págs. 56-57: «Gregory was definite in his opinion that enough had been taken over from pagan sources. He did not believe that the Christian world would benefit from further contact with pagan literature. He had Prudentius. He could do without Ovid.»

⁶ Etienne Gilson, *Les Idées et les lettres* (Paris, 1932), páginas 180-181.

la posibilidad de clasificar los elementos de la antigua civilización según su utilidad para la nueva religión —tarea enorme y poco realista para la que no bastaron ni siquiera su inteligencia y sus conocimientos enciclopédicos⁷—. San Jerónimo, atormentado por un sueño en que, viéndose acusado, el día del Juicio Final, de ser más ciceroniano que cristiano, suprime a duras penas su afición a los autores clásicos; pero al traducir la Biblia no puede menos de recordar sus lecturas paganas para moldear el estilo de la Vulgata⁸. San Ambrosio imita de cerca la estructura del *De officiis* ciceroniano en su *De officiis ministrorum*, mientras que en los himnos es innovador, buscando una métrica nueva, intrínsecamente cristiana⁹. Se ve, pues, que hay cierta esquizofrenia en la actitud de los grandes forjadores de la civilización cristiana hacia la civilización decadente cuyas obras maestras se trataba de reemplazar. En cuanto a la filosofía se titubeaba menos; desde San Agustín hasta los escolásticos del siglo XIII se adoptaban —y se adaptaban— sin temor, las corrientes aceptables del pensamiento clásico —como el estoicismo, el platonismo, el sistema aristotélico—.

⁷ Bolgar, ob. cit., págs. 52-53.

⁸ *Ibidem*, pág. 51.

⁹ Ver la revista neoyorkina *Folia: Studies in the Christian Perpetuation of the Classics*, VIII (1954), 117-127 y IX (1955), 31-47.

MANIFESTACIONES LITERARIAS DEL PROBLEMA:

LA EXPOLIACIÓN DE LOS EGIPCIOS

Los primeros hombres de letras cristianos no vacilaban en servirse de los estilos paganos. Servus Rhetor, por ejemplo, adapta la égloga clásica a fines cristianos en su *Carmen Bucolicum de virtute signi crucis Domini*¹⁰. Otros poetas de los siglos III y IV sacan de obras paganas versos enteros que, combinados diestramente sin respetar su orden en la poesía original, brindan una lección de moral cristiana. Así empezó la moda de los centones. Se hacía un esfuerzo por elaborar la poesía virgiliana de modo que dejara de ser pagana; desde luego, era menester cambiar tal o cual palabra en el texto, porque Virgilio no alude a los símbolos y personajes judeo-cristianos, pero estas alteraciones se hacían las menos veces y con el mayor gusto posibles. De este género son el *Carmen de Incarnatione*, *Cento Virgilianus*, de Sedulio, y los *Centones Virgiliani, ad Testimonium Veteris et Novi Testamenti*, de la poetisa Faltonia Proba, quien se ve obligada a sustituir los nombres de personajes evangélicos (necesarios para su argumento) por vagas designaciones clásicas, tales

¹⁰ Las obras de Servus Rhetor, Sedulio y Faltonia Proba se hallan impresas en Migne, *Patrologia latina*, XIX.

como *Deus, Dominus, Magister, Heros, mater, vates*; sólo el nombre de Moisés (*Moseus*), gracias a la circunstancia de su consonancia con la del *Musaeus* virgiliano, logra insertarse en sus versos¹¹. Es evidente que tales contrahechuras, con su *reductio ad absurdum* no sólo de la historia evangélica, sino también de la versificación virgiliana, habrían de provocar la ira de un erudito tan sensible a ambos valores como lo era San Jerónimo:

Quasi grande sit, et non vitiosissimum dicendi genus depravare sententias, et ad voluntatem suam Scripturam trahere repugnantem. Quasi non legerimus Homerocentonas, et Virgiliocentonas, ac non sic etiam Maronem sine Christo possimus dicere Christianum; quia scripserit: Jam redit et Virgo, etc... Puerilia sunt haec, et circulatorum ludo similia, docere, quod ignores¹².

No obstante tales críticas, Juvenco, Prudencio y otros poetas hispanolatinos, para declarar verdades cristianas, siguen imitando las formas literarias descubiertas por los paganos. En este empleo de la técnica antigua habría no sólo un acto inconsciente —la perpetuación irreflexiva de lo antes hecho—, sino también un acto deliberado —la

¹¹ Cfr. Pierre de Labriolle, *Histoire de la littérature latine chrétienne* (París, 1924), pág. 431.

¹² Citado en Migne, XIX, col. 780.

conversión al cristianismo de los autores paganos. Lo liberado se ve a las claras en los centones. En medio de la indecisión de los Padres se decidieron los poetas. Ejerciendo su arte no repararon en asimilar las letras paganas.

La justificación de este procedimiento sólo vino más tarde. Fué San Agustín quien, citando una frase del *Exodo*, «*spoliare Aegyptios*»¹³, encontró la sanción divina de lo que venían haciendo los poetas. Cuando se preparaban los israelitas a marcharse de Egipto, despojaron a sus enemigos, robándoles el oro y la plata para llevárselos a la tierra de promisión. Con el botín se fabricaron los vasos del templo. De tal manera, en la ley antigua, se convirtió lo pagano al servicio del Dios verdadero. Y este robo, según nos lo explica San Agustín en su *De doctrina christiana*, lo cometieron «no por su propia autorización, sino obedeciendo al precepto de Dios». De este mandamiento divino deduce la teoría de los *contrafacta*. El pasaje merece una cita extensa:

Sicut enim Aegyptii non solum idola habebant et onera gravia, quae populus Israhel detestaretur et fugeret, sed etiam vasa atque ornamenta de auro et argento et vestem, quae ille populus exiens de Aegypto sibi potius tamquam ad usum meliorem clanculo vindicavit, non auctoritate propria, sed praecepto Dei, ipsis Aegyptiis nes-

¹³ *Exodo*, III, 22 y XII, 35-36.

cienter commodantibus ea quibus non bene utebantur, sic doctrinae omnes gentilium non solum simulata et superstitiosa figmenta gravesque sarcinas supervacanei laboris habent, quae unusquisque nostrum duce Christo de societate gentilium exiens debet abominari atque devitare, sed etiam liberales disciplinas novi veritatis aptiores et quaedam morum praecepta utilissima continent, de quo ipso uno Deo colendo nonnulla vera inveniuntur apud eos, quod eorum tamquam aurum et argentum, quod non ipsi instituerunt, sed de quibusdam quasi metallis divinae providentiae, quae ubique infusa est, eruerunt, et quo perverse atque iniuriose ad obsequia daemonum abutuntur, eum ab eorum misera societate sese animo separat, debet ab eis auferre christianus ad usum iustum praedicandi evangelii. Vestem quoque illorum, id est hominum quidem instituta, sed tamen accommodata humanae societati, qua in hac vita carere non possumus, accipere atque habere licuerit in usum convertenda christianum¹⁴.

¿Qué otra cosa —sigue San Agustín— han hecho tantos fieles cristianos de nuestros días? Y cita la expoliación de los egipcios metafóricos por parte de San Cipriano, Lactancio, Victorino, Optato, Hilario. —quiere callar los nombres de los vivos— y por parte de «innumerables griegos». En las *Confesiones* había de contarse a sí mismo entre los saqueadores de Egipto: «et ego ad te veneram ex gentibus et intendi in aurum, quod ab Aegypto

¹⁴ *De doctrina christiana*, ed. Heur. Jos. Vogels (Bonn, 1930), págs. 46-47.

voluisti ut auferret populus tuus, quoniam tuus erat, ubicumque erat»¹⁵.

De resultados de este argumento agustiniano, firmemente basado en textos bíblicos que, de Orígenes a San Jerónimo se interpretaban a su favor, los centonistas y demás poetas cristianos que aprovechaban la materia pagana se veían vindicados ante los teólogos más libres para expresarse en la métrica gentilicia que los teólogos mismos para adaptar el pensamiento precristiano. Desde la declaración de San Agustín, el cristiano, huyendo de la sociedad pagana (o más tarde, del «Mundo»), abandonará el empleo impío que ha hecho de la cultura laica, pero al mismo tiempo quitará a los paganos todas las técnicas, las ciencias, los conocimientos preciosos que poseen y usan mal; encaminará estos valores hacia el que estima su destino auténtico, la predicación del Evangelio. De esta manera han de razonar todos los divinizadores literarios entre la época de San Agustín y el día de hoy. Citemos como ilustración las palabras de un amigo íntimo de Lope de Vega, Baltasar Elisio de Medinilla:

¹⁵ *Confesiones*, Lib. VII, cap. IX. El pasaje en que hacía hincapié San Agustín ya había sido interpretado en el mismo sentido por los Padres griegos. Ver la bibliografía en Henri-Irénée Marrou, *Saint-Agustin et la fin de la culture antique* (París, 1988), pág. 393; nota 2.

No falta quien reprehende la versión de las canciones a lo divino; y sin razón, porque en la Escritura la tenemos de lo contrario, sirviendo las riquezas Egipcias al Tabernáculo; que no es otra cosa que consagrar a la verdad los figmentos Poéticos. Tiene confirmación en San Agustín con la de muchos que enriquecieron la iglesia con los despojos gentílicos. El cual, reduciendo a Dios las sentencias profanas, las usurpa a sus dueños, como a injustos poseedores, las cuales estaban en ellos como lili os entre espinas, según opinión de Orígenes.

Moisés no llegó al grado de Profeta y Legislador sino después de instruido en todas las ciencias de Egipto. Y la Ley en el Deuteronomio mandó a los Hebreos que si alguno quisiese casar con cautiva, se le permitiese, con que primero la purificase cortándole las uñas y el cabello. Lo cual dió ocasión a San Hierónimo a decir que cuando leemos los Gentiles, si algo advertimos útil, lo traduzgamos a Dios, purgando lo vano, y corrigiendo lo superfluo. Y cómo se convierte el hombre, es justo que sus acciones y instrumentos le sigan, satisfaciendo con ellos lo que con ellos ofendió...¹⁶.

Con esto se ve que San Agustín, al interpretar espiritualmente el éxodo hebraico, formuló no sólo un precepto moral, sino un precepto estético inolvidado e inolvidable.

¹⁶ Citado por Gallardo, núm. 2.986.

MANIFESTACIONES LITERARIAS DEL PROBLEMA: DIVERSOS ASPECTOS DE LA GUERRA LITERARIA ENTRE LO SAGRADO Y LO PROFANO

El *contrafactum* —la victoria literaria de lo sagrado sobre lo profano— no es más que una fase de la guerra sin tregua que en la literatura se libra entre las fuerzas del cristianismo y las del Mundo. Daríamos una impresión falsa del *contrafactum* si pasáramos por alto la estrategia universal dentro de la cual maniobra la táctica de la divinización. No hay que olvidarse, por ejemplo, de que lo que se gana para Dios por medio de «spoliare Aegyptios», se pierde a veces por medio de la parodia irreverente de los textos sagrados. Vamos a intentar un breve análisis de las relaciones literarias —haciendo caso omiso por ahora del *contrafactum* mismo— que pueden existir entre el Reino del Cielo y el Mundo.

En primer lugar, conviene notar la secularización seria y nada irrespetuosa de la poesía divina. El hecho de que tales casos son raros no les quita su interés extraordinario. Dos ejemplos cita Marcel Bataillon de versiones renacentistas a lo profano del salmo *Super flumina Babylonis*¹⁷. En

¹⁷ «Melancolía renacentista o melancolía judía?», en *Estudios hispánicos: homenaje a Archer M. Huntington* (Wellesley, 1952), págs. 39-50.

una, hecha por Jorge de Montemayor, se conserva la intención religiosa del cántico original; pero «acentuando la nota de tristeza del pueblo cautivo», el poeta portugués lo acerca a la *saudade* bucólica del Renacimiento:

Sobre los ríos tristes nos sentamos
de Babilonia, a quien con nuestros ojos
la impetuosa corriente acrecentamos...

Estos versos nos hacen recordar la voz pastoril secular de la *Diana* del mismo autor: «¿Quién pensáis que hace crecer la verde yerva desta isla y acrecentar las aguas que la cercan sino mis lágrimas?»¹⁸. La otra versión citada por Bataillon es francamente profana; se encuentra en la *Ausencia y soledad de amor*, de Antonio de Villegas:

Sobre las aguas de amor
donde amor suele anegar,
cansado de mi dolor
me senté, no a descansar
mas para llorar mejor...¹⁹.

Aquí, que yo vea, no hay ninguna intención blasfema. Lo que ha hecho Villegas es profundizar

¹⁸ *Los siete libros de la Diana*, ed. F. López Estrada (Madrid, 1946), pág. 133.

¹⁹ *La ausencia y soledad de amor* fué publicado por F. López Estrada en el *Boletín de la R. Academia Española*, XXIV (1949), 99-133.

su angustia amorosa mediante el reflejo de una angustia colectiva muy conocida, la del pueblo de Israel en el exilio. Se ve, pues, que no siempre son irreverentes las versiones a lo profano.

La mayor parte de ellas sí lo son. Pensemos en el uso erótico de la liturgia cristiana por parte de los poetas goliárdicos o, en España, por parte de Juan Ruiz, en el *Libro de buen amor*. La excesiva familiaridad de los clérigos vagantes con el oficio divino —«excesiva» porque para ellos era un aspecto de la rutina diaria, lo mismo que el tomar pan y agua— hacía que citasen grotescamente frases litúrgicas para ensalzar las gracias de sus «amores» evanescentes con la *puella* de la taberna frecuentada por ellos. Por una aberración única en la literatura española, un villancico religioso, himno dirigido a la Virgen:

Alta Reyna soberana,
sólo merecistes vos
que en vos el hijo de Dios
recibiese carne humana.

fué luego dirigido, ligeramente cambiado, no a una tabernera, sino a la Reina doña Isabel de Castilla. Antón de Montoro, al reducir lo sagrado a la representante de la monarquía secular (y no rebajándolo a unos amores efímeros y anónimos) parece incurrir en la mayor de las blasfemias:

Alta Reina Soberana,
si fuéssedes antes vos
que la hija de Santa Ana,
de vos el hijo de Dios
rescibiera carne humana.

Se comprende el deseo de alabar, de halagar sobradamente, según la costumbre del siglo xv; pero interviene lo que otros siglos llamarán el «mal gusto» para injuriar a la que pretendía el poeta obsequiar²⁰. ¡Tan delicada es la relación entre lo profano y lo sagrado!

Hasta tal punto llega a veces la confusión de las dos zonas vitales que produce una verdadera ambigüedad literaria. Es sabido que en la poesía cancioneril del siglo xv se expresan ciertos conceptos del amor cortés en lenguaje religioso. Sirva de ejemplo un poema de Jorge Manrique, «De la profesión que hizo en la orden de amor»:

Porque el tiempo es ya pasado
y el año todo cumplido

²⁰ El original se encuentra en el *Cancionero de Upsala* (México, 1942), pág. 56, y la versión de Montoro está reproducida en el mismo tomo, pág. 70. Es curioso notar que en la Inglaterra católica de la Reina María Estuardo hubo un caso parecido al de Montoro: un sacerdote, el P. Leonard Stopes, compuso una balada intitulada *An Ave Maria in commendation of our most vertuous Queene*, en la cual loa a la reina —¡segunda María!— por la piedad con que defiende la fe católica: cfr. H. E. Rollins, *Old English Ballads, 1553-1625, Chiefly from Manuscripts* (Cambridge, 1920), págs. 13-18.

después acá que ove entrado
en orden de enamorado
y ell hábito recibido;
porque en esta religión
entiendo siempre durar;
quiero hacer profesión,
jurando de coraçón
de nunca la quebrantar...²¹.

El amor cortés —concepción erótica que domina la poesía culta desde los trovadores provenzales hasta fines del siglo xv y aún después— se concibe como una religión. A la dama se la adora, lo mismo que se adora a Dios. Por este motivo Fernando de Rojas compuso su *Celestina* «en reprensión de los locos enamorados que a su amiga dicen ser su dios»; así se explica también el que Don Quijote, escuchando a través de los libros de caballerías que tanto gustaba de leer, un eco del amor cortés medieval, solía encomendarse primero a Dulcinea y después a Dios. Se trata, como se ve (y como lo han explicado algunos eruditos), de una herejía tolerada. Tan tolerada es que caben las herejías dentro de la falsa religión del amor. En el *Romancero* de Pedro de Padilla (publicado en 1583, cuando todavía se cultivaba el amor cortés en ciertos géneros literarios españoles) encontramos las siguientes palabras:

²¹ M. Menéndez Pelayo, *Obras* (Ed. Nac.), XXI, 51.

Es tanta, señora mía,
la verdad con que os amé,
que es poner duda en mi fe,
en ley de amor, herejía ²².

Ahora bien: es obvio que Pedro de Padilla no hace más que jugar con las palabras o con conceptos ya trillados, porque la religión del amor apenas es más que una metáfora. De ser otra cosa sería inconcebible que se imprimieran tales sentimientos en plena Contrarreforma post-tridentina. Pero, y esto es lo que queremos subrayar, la tradición es tan arraigada y tan duradera, que cabe decir que el lenguaje del amor profano está completamente confundido con el de la religión durante los siglos xv y xvi. De resultas de este fenómeno lingüístico no nos sorprende encontrar de vez en cuando poemas cuyo sentido igual podría ser religioso que erótico. El de Garci Sánchez de Badajoz, que empieza:

En dos prisiones estó
que me atormentan aquí;
la una me tiene a mí
y la otra tengo yo ²³,

podría referirse igualmente a la alegoría de la cárcel de amor, o a la de la prisión del pecado (se

²² *Romancero* (Madrid, 1880), pág. 487.

²³ Dámaso Alonso, ed., *Poesía de la Edad Media...*, número 77.

recordará, a este propósito, las diversas interpretaciones que se van haciendo de la prisión a que alude el Arcipreste de Hita: ¿encarcelamiento físico o metafórico?). La ambigüedad erótico-religiosa se produce también en otras circunstancias. Después de la Reforma protestante en Inglaterra se cantaba una balada que parece muy antigua y que contiene una alusión a la costumbre católica de ir en romería a la capilla de Nuestra Señora de Walsingham:

As you came from the holy land
Of Walsingham,
Met you not with my true love
By the way as you came? ²⁴

(Mientras viajábais desde la tierra santa de Walsingham, ¿no os encontrásteis de camino con mi enamorada fiel?)

Pues bien: la enamorada fiel (*my true love*) puede ser o la dama del poeta (y la referencia a Walsingham tiene sólo un valor topográfico como en las serranillas del Marqués de Santillana) o la Santa Virgen (y entonces el poema reviste la forma de una expresión angustiosa del alma católica bajo la persecución protestante). Hay otros ejemplos cuya significación sólo se desprende del contexto.

²⁴ J. W. Hebel y H. H. Hudson, *Poetry of the English Renaissance* (New York, 1929), pág. 414.

Valdivielso no tuvo, como el católico inglés, que ocultar, por motivos políticos, el sentido religioso del villancico que sigue:

Unos ojos bellos
adoro, Madre,
téngolos ausentes,
verélos tarde.

No sé qué me vi
cuando los miré,
que en ellos me hallé
y en mí me perdí.
Ya que no vivo en mí,
sino en ellos, Madre,
téngolos ausentes,
verélos tarde.

¿Quién adivinaría la intención de estos versos —pregunta Margit Frenk Alatorre—²⁵ si no estuvieran en el *Romancero espiritual*? Valdielso presenta a su lector el encanto de un enigma, dejándole a él el placer de interpretar los símbolos.

La ambigüedad que mantiene lo profano y lo sagrado en precario equilibrio es una constante literaria. En la Edad Media el culto a la lectura alegórica dejaba que pasaran los lectores sin traba a través de la frontera apenas indicada que separa el reino del Mundo y el del Cielo. *La Razón de*

²⁵ Margit Frenk, *La lírica popular en los siglos de oro* (México, 1946), pág. 53.

amor es susceptible de una explicación erótica (Leo Spitzer) o religiosa (Alfred Jacob). Algunos críticos, equivocados a mi parecer, aún ven en romances novelescos como el del *Conde Arnaldos* una declaración simbólica de verdades cristianas. Un caso curioso y especial se halla en los autos sacramentales de los siglos xvi y xvii, donde a veces, por motivos dramáticos, el poeta pone en boca de un personaje simbólico del mal una versión profana o diabólica de un cantar religioso. Y en la poesía medieval en latín y la escrita en el medio inglés (siglos xiv y xv) las analogías entre rimas humanas y divinas son tan estrechas y la cronología tan incierta que se puede suponer una constante compenetración de los dos estilos, sin que se pueda afirmar si se trata de *contrafacta* o de parodias a lo profano.

MANIFESTACIONES LITERARIAS DEL PROBLEMA: CONTACTOS ENTRE EL CRISTIANISMO Y OTRAS RELIGIONES

Hasta ahora venimos considerando cómo se manifiesta literariamente el conflicto entre la religión cristiana y el Mundo, o sea los ideales humanos que no derivan directamente de la vida religiosa. Antes vimos que este dilema literario tiene sus orígenes en la batalla que se libró en los primeros

siglos de nuestra era entre el paganismo grecorromano y el cristianismo nuevo. Para terminar este bosquejo de las consecuencias literarias del problema asentemos que la guerra entre el paganismo y el cristianismo no se dió por acabada en ningún armisticio de la época patrística. La imposición en el Imperio Romano de la cultura cristiana no asestó un golpe mortal a los dioses antiguos. Al contrario, los estudios clásicos siguen gozando de mucho prestigio, en la Edad Media, en el Renacimiento, y aun en nuestros días. Inevitablemente, los que tienen a Homero y a Virgilio por los mayores poetas de toda la historia humana aceptan —en cierto sentido— a los dioses en que creían los poetas clásicos.

Los poetas, dice Malón de Chaide, «son los teólogos de los gentiles»²⁶. Se plantea, pues, el problema de la supervivencia de los dioses antiguos (formulación de Jean Seznec)²⁷ en un universo cristiano. Si un Camoens y un Racine y un Lope de Vega, por ejemplo, atribuyen en sus obras palabras proféticas y acciones milagrosas a Júpiter

²⁶ *Conversión de la Magdalena*, III, 31.

²⁷ Este libro importantísimo apareció por primera vez en Londres, 1940, con el título *La Survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*. Ha sido traducido a varios idiomas pero no —que yo sepa— al español.

o a Venus, ¿cómo hay que compaginar un tal «disparate» poético con la creencia cristiana del poeta? Otis H. Green ha hecho hincapié en la fórmula consagrada por los poetas y críticos renacentistas: «fingen los poetas»²⁸. Júpiter no existe, pero es una bella creación imaginativa. Como tal no

²⁸ «*Fingen los poetas: Notes on the Spanish Attitude toward Pagan Mythology*», *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, I (1953), 275-288. Comentando que «we have here the origin of the *versiones a lo divino* of literary works», Green cita el siguiente pasaje de Seznec: «Certes, beaucoup de croyants sincères, qui sont en même temps de fervents lettrés, associent naïvement et sans arrière-pensée, leur érudition profane et leur foi; pour eux, l'allégorie n'est qu'un sentier fleuri, qui permet de passer de l'une à l'autre. Mais, au fond, il faut bien le dire, l'allégorie n'est très souvent qu'une imposture: elle sert à concilier ce qui n'est pas conciliable, comme elle servait, tout à l'heure, à rendre décent ce qui ne l'est point. A ce double titre c'est une supercherie dangereuse!» Tanto Green como Seznec simplifican. Esperamos que este libro demuestre que los *contrafacta* tienen más fuentes de inspiración que la señalada por Seznec, quien, si tiene cierta justificación al introducir el debate sobre la sinceridad en una cuestión de fe, no la tiene al hablar de problemas literarios. La sinceridad —¡pace Menéndez Pelayo!— no tiene nada que ver con el mérito de una obra de arte; si la obra convence no hay más que decir. Finalmente, es muy dudoso que sean inconciliables las letras profanas y la fe religiosa hasta tal punto que la alegoría —el eslabón— resulta una superchería. Hay que tener en cuenta, además de la verdad religiosa o absoluta, la verdad poética. En el sentido de Seznec casi toda la poesía es una superchería. Cuando Calderón dice que la vida es un sueño es culpable, hablando absoluta y antipoéticamente, de una «imposture». Desde luego, lo que dice Seznec lo dice por

funciona en la poesía como competidor del Dios cristiano, sino como símbolo poético de las inescrutables fuerzas del destino. Es así como explica Camoens el canto de sus *Lusiadas*, poema épico cristiano, en que intervienen los dioses paganos para salvar a los náufragos portugueses. La ficción basada en las viejas religiones paganas corresponde simbólicamente a verdades reconocidas por los cristianos: por eso la antigua diosa romana, la Fortuna, vacila en la poesía cristiana entre su función divina y la de una fuerza natural. Tan arraigada en la tradición literaria queda aquélla, sin embargo, que a mediados del siglo XVII Calderón se siente obligado a aniquilar el mito de una Fortuna divina en su auto sacramental *No hay más Fortuna que Dios*. La correspondencia simbólica entre mito pagano y verdad cristiana hace que los poetas más humanistas aproximen los dos sistemas para fundirlos. El humanista medieval Alcuino llama a Dios Padre —en sus versos latinos— el *Tonans*, como si fuera Júpiter²⁹. La alusión a Júpiter no se hace por irreverencia, sino por atri-

la poesía culta y no por la popular. Además, mi discrepancia con respecto a este párrafo no disminuye la admiración que siento por el libro entero.

²⁹ Cfr. Gilson, *Les Idées et les lettres*, pág. 180: «Saint Pierre s'y nomme [en los versos latinos de Alcuino]: *claviger aetherius, portas qui pandit Olympi*; Dieu le Père s'y nomme le *Tonans*, comme Jupiter lui-même, simplement parce que

buir al Dios cristiano el dominio sobre el mundo antiguo. Es un acto de homenaje al cristianismo por parte del humanismo. A veces es más explícito el *rapprochement* entre los dioses antiguos y el Dios eterno. En unas justas poéticas celebradas en la primera mitad del siglo XVI el bachiller Céspedes reduce el simbolismo (que de otra manera podría resultar temerario) a un mecanismo metafórico:

Orpheo tras sí leuaua
las piedras donde quería
[y a] Euridice sacaua
del infierno donde estaua,
si él a tras no se boluía:
Nuestro cathólico Orpheo
muy más haze según veo...³⁰.

En las catacumbas de Roma se ha encontrado una imagen de Jesucristo, pintada por uno de los primeros cristianos, bajo la guisa de Orfeo...

No sólo sobreviven los dioses antiguos, sino toda la poesía antigua. ¿Qué valor tendrían para un cristiano medieval o renacentista las *Metamorfosis* de Ovidio, o la *Eneida* de Virgilio? En primer lugar tenían valores estéticos. Todo el mundo *re-*
tonantis finit un hexamètre». Otra simplificación errónea, a mi parecer.

³⁰ Reproducido en *Justas poéticas sevillanas del siglo XVI (1531-1542)*, ed. Santiago Montoto (Oxford, 1955), pág. 100.

conocía, y reconoce, el mérito literario de los grandes clásicos, y su utilidad como modelo estilístico. He aquí, sin duda, la razón primordial de la fama de que gozaban los autores antiguos entre los cristianos. Pero además tenían un valor ético. A pesar de que fuera pagano Cicerón, los consejos que da son profundamente morales, inatacables — en su mayor parte — desde el punto de vista cristiano. Virgilio, el guía de Dante en el Infierno, tenía fama de ser como un protocristiano: ¿no había predicho el nacimiento del Niño — del Mesías — en la Egloga IV? Reprodúzcanos unos versos de la traducción hecha por fray Luis de León, que acentúa un poco el sentido mesiánico del poema:

La postrimera edad de la Cumea
y la doncella virgen ya es llegada,
y torna el reino de Saturno y Rea.
Los siglos tronan de la edad dorada;
de nuevo largos años nos envía
el cielo y nueva gente en sí engendrada.
Tú, Luna casta, llena de alegría,
favorece, pues reina ya tu Apolo,
al niño que nació en aqueste día ³¹.

Claro que había poco que recelar en la lectura de ciertos libros paganos. Pero, no obstante, más

³¹ Obras completas castellanas, ed. P. Félix García, O. S. A. (Madrid, 1951), págs. 1.517-18.

valía editar los textos para expurgar de ellos lo francamente inaceptable, y adjuntar un comentario que estorbaba al lector devoto de sacar conclusiones nocivas para la moral. De aquí la larga tradición de los *Ovidios moralizados*, que se extendían desde Fulgencio en el siglo VI hasta los humanistas del XVI. Se trataba de traducir las *Metamorfosis* insertando después de cada episodio una disertación moral basada en el texto ovidiano, y que a veces lo interpretaba a lo cristiano. En el *Triumpho de María*, compuesto por Martínez de Ampies y publicado en Zaragoza en el año 1495, leemos, por ejemplo: «Es entendido el noble piramo por el muy poderoso fijo de Dios. y la dama tisbe por qualquier alma... y la pared aqui entendida por el pecado de nuestro padre adan» ³². De la misma manera, en su versión modernizada de la *Eneida* de Virgilio, Juan del Encina no sólo intercala alusiones a los Reyes Católicos, sino también explicaciones en sentido cristiano. El primer verso de la epopeya virgiliana — «Arma virumque cano» — inspira una composición de fray Gabriel de Mata en alabanza de San Francisco:

Las armas canto que a un varón sagrado
hicieron invencible en este suelo... ³³,

³² Citado por J. E. Gillet, *Hispanic Review*, XXII (1954), página 252.

³³ BAE, XXXV, 312.

Bartolomé Cairasco de Figueróa emplea la misma fórmula para loar a San Pablo:

Canto las armas y el varón cristiano... ³⁴

Gaspar de Aguilar, en una sesión de la *Academia de los Nocturnos* (1591), pronuncia un discurso en que compara la vida de Jesucristo con la de Virgilio:

... Platón, diciendo: «poeta nascitur», podemos dezir que impensadamente profetizó el nacimiento del gran Virgilio del Cielo, Jesu Christo, el qual quiso parecer a Virgilio en las obras y en el nacimiento, porque así como Virgilio yendo su pobre padre Marón y su preñada madre Maya a la villa de Andes nació en una cueva que estava en el camino, así, Nuestro Redemptor Jesu Christo, quiso nacer en Bethlem, yendo la Reyna de los Angeles, su madre, con el bendito Joseph a dar el tributo a César... ³⁵.

Llega esta tradición al siglo xx con *Les Géorgiques chrétiennes* de Francis Jammes.

También Horacio sufrió la cristianización por medio de la «moralización», la paráfrasis y la versión a lo divino. Sabemos que fray Luis de León «cristianizaba a Horacio, como los escolásticos hi-

³⁴ *Ibidem*, pág. 309.

³⁵ *La Navidad de los nocturnos en 1591*, ed. Arturo Zabala (Valencia, 1946), pág. 20.

cieron católica la filosofía clásica de Aristóteles» ³⁶. Menos conocidas son las versiones a lo divino de la oda *Beatus ille*, hechas por poetas menores. Por ejemplo, Juan López de Ubeda:

Cuán bienaventurado
puede con justa causa aquél llamarse
que vive descuidado
y libre de enredarse
donde no pueda sin dolor librarse.

De cinco años se parte
el gran Bautista a aquel desierto extraño,
porque nadie se aparte
para hacelle daño,
visto del mundo el manifesto engaño ³⁷.

Finalmente, debemos hacer mención aquí de la tremenda lucha entre los que creían que el estilo ciceroniano valía para propósitos cristianos y los que opinaban lo contrario: tradición que comprende, por lo menos, los siglos que separan a San Jerónimo de Erasmo. Volveremos a tratar de este debate en nuestro capítulo VI.

Un caso excepcional, dentro de este marco, es el de Ramón Llull, quien adapta la técnica literaria y el pensamiento del Islam a fines católicos.

³⁶ A. Valbuena Prat, *El sentido católico en la literatura española* (Barcelona, 1941), pág. 69.

³⁷ *BAE*, XXXV, 275.

COSTUMBRES PAGANAS Y CRISTIANAS

Para completar esta descripción de la tensión que siempre ha existido entre el Mundo y el paganismo por un lado, y el cristianismo, por otro, conviene recordar el uso que hizo la Iglesia de las costumbres precristianas. Sabida es de todos la adaptación de la fiesta romana de los *Saturnalia* y la germánica de *Yul* a la Navidad cristiana. De este tipo de absorción los ejemplos son numerosísimos. No es preciso hacer aquí un catálogo de lo que han explicado tan bien los sociólogos. Cuando la Iglesia penetró en el Nuevo Mundo, por otra parte, permitió que los indios continuasen, sobre todo en Méjico y Guatemala, sus antiguas costumbres y bailes, disfrazados de cristianos, prácticas que todavía no se han extirpado. Esta tolerancia de la Iglesia data de los primeros siglos. San Agustín, en su defensa contra el maniqueo Fausto, el cual lamentaba la contaminación del culto cristiano por las prácticas paganas, no podía hacer más que conceder: «*Donec emendemus, tolerare compellimur*». La misma idea la expresa el Papa Gregorio Magno, en una carta que envía al Abad Melito, quien se preparaba para reunirse con el otro San Agustín, el misionero en Inglaterra:

Quando, con la ayuda de Dios, te juntes con nuestro reverendo hermano, el obispo Agustín, queremos que le

enteres de que vamos pensando bien en los asuntos de los ingleses, y que hemos llegado a la conclusión de que no se deberían destruir los templos de los ídolos en aquel país. Tienen que destruirse los ídolos mismos, pero los templos han de asperjarse con agua bendita; se pondrán altares, y dentro de ellos se meterán reliquias. Porque si estos templos están bien contruidos se los ha de purificar del culto a los demonios, y dedicar al servicio del Dios verdadero³⁸.

CONCLUSIÓN

De esta historia esquemática de las relaciones entre la cultura religiosa y la profana se destaca el hecho de que el problema literario no es más que una fase de la tentativa que hace la Iglesia, a través de los siglos, por convivir con el Mundo. De la misma manera, en la vida de los individuos, hay cierta inestabilidad respecto a esta cuestión. No sólo, por la debilidad de la carne, se transige con el Mundo, aun entre los que siguen el camino de la perfección, sino que *intelectualmente* vacilan los cristianos entre el ajuste a la vida mundana y el rechazamiento total de ella. En la biografía de muchos poetas vemos una división neta en dos partes: una época juvenil de *rimas humanas*, se-

³⁸ La carta, fechada en el año 601, fué reproducida por Beda (*ed. cit.*, págs. 86-87).

guida por la palinodia de rigor, y luego las *rimas divinas* —así, por ejemplo, Juan Alvarez Gato, Francisco de Aldana, Racine, Calderón y T. S. Eliot. Más comúnmente vemos una alternación irregular entre obras profanas y pías, con la paulatina intensificación del interés religioso a medida que envejece el poeta: buen ejemplo de este tipo de vida es la de Lope de Vega. Los primeros llegan, con más o menos acierto, a desprenderse del Mundo; los segundos —muchos de ellos pertenecientes a la orden religiosa que reconoce la necesidad de transigir con el Mundo, la tercera de San Francisco—, no pueden, por tibieza de devoción o por circunstancias vitales, cortar los lazos que los unen con el Mundo, por mucho que quieran hacerlo. Los poetas del primer grupo, olvidándose completamente del Mundo, tienden a componer poesía religiosa original; los del segundo grupo tienden a fundar su poesía religiosa en una base mundana, volviendo a lo divino temas u obras propias y ajenas. Desde luego, tratándose de seres humanos, no puede formularse esta distinción con toda la rigidez de una teoría científica. Alvarez Gato, aunque pertenece al primer grupo, escribe *contrafacta*. Pero *grosso modo* sucede así.

En términos generales, se puede decir que el asceticismo y el misticismo literarios resultan de una decisión de desarraigar del alma todo pensamiento

mundano; en cambio, la divinización literaria es obra de los que absorben y subliman el Mundo en sus escritos religiosos —y por lo tanto no rechazan enteramente el Mundo, reflejo del intento divino en el acto de la Creación—.

III

AMOR DIVINO Y AMOR HUMANO

La forma nuclear de la tensión entre lo sagrado y lo profano se encuentra en la interpretación del amor. El amor es tan fundamental, y está tan estrechamente relacionado con los *contrafacta*, que nos vemos constreñidos a dedicarle un breve capítulo aparte.

Ya advertimos que gran parte de la tensión espiritual surge de la ambigüedad, del fluir semántico entre los símbolos, las metáforas y demás manifestaciones literarias de lo religioso y lo secular. El Mundo, por ejemplo, representa al rival y al adversario de Dios; pero visto bajo otra luz, el Mundo es la creación de Dios por la cual se revela a los hombres ¹. En este caso parece que una ten-

¹ Cfr. George Herbert, poeta inglés del siglo xvii, en su *Country Parson*: «This is the skill, and doubtlesse the Holy Scripture intends thus much, when it condescends to the nam-

dencia analítica cuya raíz está en la religión cristiana misma hendió con cuña el significado del nombre. En los dos Testamentos se mira con ambivalencia al Mundo: en el *Génesis* es a la vez el objeto del cariño creador de Dios y la cárcel en la que el mismo Dios condena al hombre a vivir; en el Evangelio, Jesucristo da a sus discípulos prescripciones para esta vida mundana («ama a tu prójimo»), mientras insiste en que su reino no es de este mundo. Hay en la Escritura Sagrada una síntesis armoniosa de los dos polos del pensamiento divino. Pero la exégesis humana, a través de los siglos, ha procedido —como era lógico— analíticamente: para comprender la vastedad del plan celestial era preciso fragmentarlo, tratar de comprender primero las partes y después el todo. Por desgracia, algunos pensadores cris-

ting of a plough, a hatchet, a bushell, leaven, boyes piping and dancing; shewing that things of ordinary use are not only to serve in the way of drudgery, but to be washed, and cleansed, and serve for lights even of Heavenly Truths». Citado por L. Martz, *The Poetry of Meditation: a Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century* (New Haven, 1954), pág. 257. El libro de Martz es valiosísimo porque demuestra, sin dejar lugar a dudas, que la poesía devota de las épocas isabelina y puritana sigue empleando los métodos de la oración inventados por San Ignacio de Loyola y otros autores católicos. Martz comenta así las palabras de Hebert: «It was a method long used by the preachers, given profound theological justification in the works of Hugh of St. Victor and St. Bonaventure, and popularized in the emblem-books...

tianos no subrayan lo bastante la necesidad de reconciliar los polos opuestos, de buscar lo que muy bien llama E. I. Watkin «el centro católico»², la zona media que distingue la ortodoxia católica de los extremos heréticos.

El mismo análisis ha hecho que la palabra «amor» se haya separado en dos partes difícilmente conciliables. Hay el *eros*, el amor carnal, sensual, humano, generalmente condenado por los teólogos; y hay el *agape*, la *caritas* de que habla la Vulgata, espiritual, altruista, bendecida por Dios y por los teólogos³. Entre el *eros* y el *agape* no hay más conexión que su cohesión bajo un mismo símbolo en los idiomas vernáculos: *amor*, *amour*, etc.; *love*, *Liebe*. Esta identificación lingüística de dos realidades distintas ha facilitado a la vez su confusión y la posibilidad de relacionarlas analógicamente. Además, esta analogía —nada más que una manera de exponer lo incomprendido o lo incomprensible mediante lo comprendido— se ha visto reforzada por las tentativas que se han hecho por fundir vitalmente el *eros* y el *agape*. El amor cortés de la Edad Media, aunque era esencialmente carnal, enseñaba a los finos enamorados a prestar a sus damas un servicio casi religioso:

² *The Catholic Centre* (London, 1939).

³ M. C. D'Arcy, *The Mind and Heart of Love: Lion and Unicorn, a Study in Eros and Agape* (London, 1945).

la dama adquiere el valor de un símbolo religioso. En los casos extremos —la Beatrice de Dante, la Laura de Petrarca—, la dama llega a participar, en la concepción del poeta, de la esencia divina: tales son las famosas *donne angelicate*⁴. Aun para las mentalidades menos elevadas —tal vez bajo la influencia del pensamiento árabe— se borra la distinción rígida entre los dos amores. El *buen amor* de Juan Ruiz no es únicamente, como dicen los manuales, el amor divino: llega,

⁴ Cfr. el estudio de Ventura García Calderón sobre Santa Rosa de Lima, «La Rosa del Perú», en su libro *Vale un Perú* (París, c. 1922), pág. 97: «Una de las más altas invenciones de la mística mediterránea y de la poesía trovadoresca, nacidas ambas paradójicamente de un banquete de Platón, es haber transformado a la par el amor divino y el terrestre. Sublimó en la tierra el grosero apetito pagano dando al amador, así sea el Calixto de la *Celestina* o el Dante que escribe la *Vida Nueva*, una ansia tal de realidad suprasensible que todo gran cariño terrenal es delicia insatisfecha, elevación constante, elegía de ausencia, entrecortado suspiro, nocturnidad de la pena, dolor aceptado como una purificación del alma y del sentido, complejidad del amante florentino que supone muerta a Beatriz para quererla más, resucitada en el santiamén de su congoja. Pero al propio tiempo que los amores terrestres iban a rebotar así en las estrellas, el culto al Crucificado exangüe o al Dios un poco vago de los escolásticos se torna grávido de carne y de sangre. Por eso ambos lenguajes, profano y místico, empiezan a coincidir singularmente. Nuestra Melibea se expresa como una mística y la Italiana habla del 'mio dolce Sposo'. 'Ecco l'ancella tua: fa che ti piace', dice el alma al amor en el *Convivio* de Dante con el mismo rendimiento de la esposa mística.»

después de la muerte de Trotaconventos, a aplicarse a una persona archihumana. Hay un vaivén entre significado y significante a través de todo el *Libro de buen amor*. El platonismo renacentista cultivó aún más esta tendencia a equiparar el amor a Dios y el amor a la dama. «El camino del platonismo —dice Marín Ocete—, que llevó, en España, desde la admiración por la belleza concreta a la devoción por la belleza espiritual del alma, y de aquí a la aspiración a la divinidad, origen de todas ellas, vino a resolver la oposición medieval entre amor divino y amor humano, y a hacer posible que las mismas expresiones cantasen a la amada y a la hermosura infinita del Creador, sin ningún modo de sacrilegio»⁵. Estamos de acuerdo con este juicio, con una sola discrepancia: quisiéramos insistir en que en la Edad Media la oposición entre los dos amores, divino y humano, no fué tan absoluta como lo supone Marín Ocete. El rey Alfonso el Sabio dirige a la Santa Virgen poesías amatorias en las que se declara el «entendedor» de ella; el beato Ramón Llull también compone en el lenguaje del amor cortés versos a Santa María. Entre «mi señora» y «Nuestra Señora» no hay más que un paso. En este respecto el amor cortés de la Edad Media y el amor platónico del

⁵ A. Marín Ocete, *Gregorio Silvestre, estudio biográfico y crítico* (Granada, 1939), pág. 153.

Renacimiento tienen bastantes semejanzas. La divinización literaria a base de la ambivalencia de la voz *amor* era tan posible en el siglo XIII como en el XVI.

Lo que Ortega y Gasset llama el «curioso canje de léxico entre amor y misticismo»⁶ sigue fascinando a los psicólogos. Quieren investigar éstos si se trata meramente de parecidos lingüísticos o bien de parecidos psicológicos entre el estado de ánimo del enamorado y el del místico. Los discípulos de Freud dan por sentado que el resorte del amor místico es la sexualidad refrenada: véase, por ejemplo, la interpretación que de un párrafo teresiano hace A. Constandse en su libro sobre *Calderón de la Barca et le baroque espagnol*. Pero, según Denis de Rougement, autor de *L'Amour et l'Occident*, este juicio se funda en un doble error histórico y psicológico:

En primer lugar, el lenguaje de la pasión —tal como se halla en las obras místicas— no es, en sus orígenes, el de los sentidos y de la naturaleza, sino la retórica de un ascetismo estrechamente ligado a la herejía del Mediodía francés del siglo XIII [alude a su tesis central de que el amor cortés y el amor fatal de la leyenda de Tristán proceden de los ritos albigenses]; en segundo lugar, genios como San Juan de la Cruz y Santa Teresa esta-

⁶ *Estudios sobre el amor* (Madrid, 1943), pág. 66.

ban más enterados que nadie respecto a los peligros de la «lujuria espiritual»... Pues bien: ambos místicos hablan de ella con una libertad tal que ya no es posible concebir lo que podría significar, en su caso, la sospecha acostumbrada de *refoulement* [término freudiano que se refiere a la sofocación inconsciente del instinto sexual]⁷.

A menudo, los autores devotos —sobre todo, los más inteligentes y sensibles— explican a sus lectores que la comparación del amor divino con el humano no es más que un símil. San Francisco de Sales no deja lugar a dudas de que así lo concibe en su *Introducción a la vida devota*, al cotejar la conducta de los enamorados con la del cristiano que ama a Dios:

En fin, como los que están enamorados de su amor humano y natural tienen casi todos los pensamientos en la cosa amada, lleno el corazón de afición para con ella, la boca llena de sus alabanzas, no perdiendo en ausencia ocasión de mostrar por cartas su afición, ni hallando árbol en cuya corteza no escriban el nombre de quien aman; así los que aman a Dios no pueden cesar de pensar en él, respirar por él, aspirar a él y hablar de él; y quisieran, si fuese posible, grabar en el pecho de todas las personas del mundo el santo y sagrado nombre de Jesús⁸.

⁷ *L'Amour et l'Occident* (París, 1950), págs. 144-145.

⁸ *Introducción a la vida devota*, traducida por Quevedo, en BAE, XX, 275.

Para Malón de Chaide, en cambio, las analogías entre el amor divino y el humano son algo más que un recurso retórico: Siguiendo nociones neoplatónicas, supone que el amante se transforma en el amado, tanto en las relaciones humanas como en las divinas. «Y para esto es de saber que un estilo de hablar que tienen los mundanos en sus profanos amores de llamar *vida* y *alma* a la persona que aman es tomado y se funda en una verdad averiguada, aunque aplicada a mal uso»⁹. Le parece que la semejanza lingüística entre *eros* y *agape* en castellano corresponde a una realidad, a pesar de que no pueda aprobar la fase humana de tal realidad. Por este motivo no ve ninguna ventaja en sustituir el nombre de *amor* por otro más apropiado a la *caritas* divina: «... aunque a algunos les parecía que para con Dios no se había de usar el nombre de amor, como cosa ya aplicada a lo profano, sino el de dilección, que, aunque quiere decir lo mismo, parece que dice el afecto de la voluntad con algo más moderación que el nombre de amor, que yo no sé darle término en castellano a la dilección, que es latino...»¹⁰. Por la pobreza del vocabulario español en esta zona de referencias convéncese Malón de Chaide de que las comparaciones entre el amor divino y el hu-

⁹ *Conversión de la Magdalena*, I, 103.

¹⁰ *Ibidem*, III, 80-81.

mano son lícitas. Seguirá describiendo el amor de Dios en términos de «rondar puertas», «quitar honras» y demás costumbres del cortejo de su época. Pero anda siempre con cautela. Si bien el amor de Dios y el de los hombres proceden del mismo principio y pueden expresarse por los mismos términos, no hay que olvidarse nunca de que son cosas distintas. Malón de Chaide se detiene repetidas veces para recordar a su lector lo inadecuado de la comparación: «antes que pasemos más adelante, quiero advertir que estos efectos de amor impropriamente se dicen de Dios...»¹¹. Pero de dos males escoge el menor, porque «es menester en las cosas arduas explicar un término algo oscuro por otro más claro»¹².

Se ve por las reservas que hacen los teólogos que la descripción del amor divino en fórmulas humanas es un *pis-aller*, cuyo único mérito es que sigue un precedente proporcionado por Dios mismo. Dios se hizo hombre para redimir a los hombres y para revelarse en términos comprensibles a los hombres. El lenguaje mismo fomenta esta tendencia. Por carecer de vocablos que distingan

¹¹ *Ibidem*, III, 135. Las palabras que siguen a esta cita son de sumo interés: «no obstante eso, aplicamos a Dios este lenguaje y decimos que ama y que se pasa a vivir en el amado y que siente sus pasiones; y esto, *porque habla Dios con los hombres como si fuese otro hombre*».

¹² *Ibidem*, III, 79.

las variedades del amor los idiomas vernáculos de Europa imponen en sus pueblos una manera metafórica de concebir la divinidad. Este uso arranca tradicionalmente del *Cantar de cantares*, poema erótico cuya inclusión en el canon de las divinas Escrituras se justifica interpretándolo «místicamente», es decir, a lo divino. «Este Libro —explica fray Luis de León en su célebre traducción—, en su primer origen, se escribió en metro, y es todo él una égloga pastoril, donde con palabras y lenguaje de pastores hablan Salomón y su Esposa, y algunas veces sus compañeros, como si todos fuesen gente de aldea»¹³. Tiene razón el gran poeta agustino: en el *Cantar* se ocultan verdades religiosas bajo un «disfraz pastoril», para servirnos de las palabras con que Montemayor describe la ficción de su *Diana*. Dámaso Alonso hace bien en indicar su entronque con las versiones a lo divino calificándolo de «égloga a lo divino»¹⁴. Pero hay una distinción fundamental entre el *Cantar de cantares* y una égloga renacentista. En el libro del Viejo Testamento se trata del amor con-

¹³ *Obras completas castellanas*, pág. 63. Cfr. Malón de Chaide, I, 105: «Y porque los *Cantares* de Salomón son una égloga pastoril, en la cual se introducen un pastor, que es Cristo, y una pastora, que es la Iglesia, es menester tomar la proporción de lo que acá en los amores humanos suele pasar, a lo que pasa en los divinos».

¹⁴ *Poesía española*, pág. 229.

yugal; en Garcilaso —y en Montemayor— no están casados los pastores¹⁵. De aquí el mal uso a que ha sido sometido el libro bíblico. Sólo es legítimo deducir de él una filosofía de nupcias divinas. El matrimonio espiritual del *Cantar* puede tener múltiples significados «aludiendo a una revelación de las relaciones entre Dios y el pueblo judío en la antigua ley, entre Cristo y la Iglesia en el Nuevo Testamento, entre el Espíritu Santo y María en la obra de la encarnación y de la redención, entre la Santísima Trinidad y los bienaventurados en el cielo»¹⁶. La interpretación del libro como manual de cortejo a lo divino sería menos ortodoxa, si hemos de creer a Helmut Hatzfeld: «Sin considerar en su molde general Amigo-Amado de relaciones místicas, que el misticismo de la

¹⁵ Si se quiere comprender bien esta distinción basta pensar en el teatro clásico de España, donde la deshonra conyugal lleva forzosamente a la tragedia (en su forma peninsular de «dramas de honor»); mientras que la deshonra entre amantes —¡el bulto que salta del balcón!— suele llevar a la comedia divertida de capa y espada. Malón (I, 61) subraya esta distinción: «Los *Cantares* que hizo Salomón, más honestos son que [nuestras] *Dianas*; el Espíritu Santo los compuso, el más sabio de los hombres los escribió, *entre esposo y esposa son las razones*, todo lo que hay allí es casto, limpio, sano, divino y celestial, y lleno de misterios, y con todo eso no daban licencia los hebreos a los mozos para que los leyesen, hasta que fuesen de más madura edad».

¹⁶ Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*, página 29.

Iglesia es fundamentalmente nupcial y está fundado en la relación de amor entre Cristo y la Iglesia, así como entre Cristo y cada alma elegida en particular, todo ese simbolismo del Amigo-Amado es, desde un punto de vista ontológico y estético, menos adecuado, y, desde un punto de vista cristiano, menos analógico y tradicional, pues no arranca del prototipo, el *Cantar de los cantares*¹⁷.

En España, no obstante, se borra habitualmente esta distinción fundamental, pese a la escrupulosidad con que se respetaba en el plano profano en el teatro clásico. El amor divino se reviste arbitrariamente de formas nupciales y extranupciales. Lo importante para el estudioso de los *contrafacta*, sin embargo, es que se establece, desde los orígenes del cristianismo, una manera humana de concebir las relaciones de afecto entre el alma y Dios, y entre Dios y la Iglesia. Desde el momento en que el misterio divino se concibe en términos humanos era inevitable que se apropiaran las canciones de amor para fines religiosos.

¹⁷ *Ibidem*, pág. 18.

IV

LA POESÍA Y EL CRISTIANISMO

La poesía siempre ha servido a los fines cristianismo. Desde las primeras composiciones poéticas de los cristianos Juvenco y Prudencio y los himnos de San Ambrosio, la Iglesia reconoce en la poesía un fuerte aliado en la lucha contra el paganismo y el mal. Aun se tolera, en general, la poesía profana. Tanto los clérigos como los laicos estiman que el arte de componer versos profanos es un pasatiempo inocente, cuando no una actividad espiritual que ennoblece el alma. Hasta el punto en que la creación poética contribuye a la elevación espiritual, se parece al misticismo o a la oración meditativa. Entre la *poésie* y la *prière* hay, según las teorías del abate Bremond, poco trecho; la poesía, incluso la profana, resulta ser una ocupación dignísima desde el punto de vista

religioso, porque sirve para aunar al hombre con Dios. Las ideas del abate Bremond sobre este particular parecen más originales, más excéntricas, de lo que son. En realidad, lo que hace es formular un sentimiento muy difundido durante los siglos pasados. El marqués de Santillana, por ejemplo, reconociendo que el Antiguo Testamento está lleno de poesía métrica, supone que tal arte es de origen divino. Una actitud idéntica adopta en el siglo xvi Malipiero, el más célebre divinizador de Petrarca, al calificar la poesía de «si nobile scientia & arte, divinamente ritrovata per lodare & glorificare il sommo Creatore»¹. Que la poesía es una «ciencia» auxiliar de la teología es una opinión nacida bajo la influencia de las ideas platónicas sobre la inspiración creadora y aceptada por innumerables españoles del siglo xvi al otorgar a sus poetas predilectos —tan dispares como Francisco de Aldana, Miguel Sánchez, Fernando de Herrera y Francisco de Figueroa— el sobrenombre de *el divino*. Hacemos una injusticia a la conciencia filológica de la época si interpretamos este título respetuoso tomando el vocablo en el sentido diluído que hoy día tiene en el lenguaje hiperbólico de la alta sociedad: se creía firmemente entonces que estos autores, en su función de poetas,

¹ Gerolamo Malipiero, *Il Petrarca spirituale* (Venezia, 1581), fol. 95v.

participaban del acto creador del *Génesis*, aunque a varios milenios de distancia. Un sentido parecido tenía el *monstruo de Naturaleza* con que se apellidaba a Lope de Vega. Y si toda la poesía, hasta la profana, gozaba de tal prestigio, ¿qué decir de la específicamente religiosa, de la que combina la inspiración divina del máximo poeta con la palabra de Dios sacada de la divina Escritura? Entre la doctrina cristiana y la creación poética suele reinar paz y armonía. Se aprobaba la poesía, o porque se dirigía a fines cristianos, o porque, dirigida a fines profanos, era de inspiración divina. Aun los moralistas, que a veces miraban con cierto escepticismo el argumento de su inspiración divina, solían mantener que era una actividad neutra, inocua para el poeta y el lector.

La aprobación general se fundaba, en los razonamientos que sobre él se hacían, en el hecho de que los *Salmos*, el *Libro de Job*, el *Cantar de los cantares* y demás versos hebraicos quedaban insertos en la Biblia, siendo por eso la misma palabra de Dios. Si Dios había escogido la poesía para comunicarse con los hombres, ¿quién se atrevería a menospreciar el arte poético? Era evidente, en una edad en que la cristiandad entera admitía la inspiración divina de la Sagrada Escritura, que Dios favorecía la poesía. Si los *Salmos*, por ejemplo, son la palabra de Dios manifesta-

da por medio de David, es claro que David tenía en su época la misma función que un poeta moderno: ambos hablan de modo divino. Por esto Malón de Chaide no repara en llamar a David romancista: «él mismo hizo las endechas tristes y romances de cuando (no don Alfonso de Aguilar murió en Sierra Nevada, ni de los zamoranos), sino de cuando Saúl y sus hijos murieron en los montes de Gelboe y mandó que se cantasen en Israel, como ahora se cantan los romances viejos de Castilla»². La conclusión no podría ser más clara: los poetas modernos continúan la tradición establecida y bendecida por Dios.

Pero, en oposición a esta actitud tradicional, conviene notar la tradición opuesta: los ascetas tendían a señalar un declive histórico en la inspiración poética. Si la poesía es un don hecho por Dios a los hombres, no es menos verdad que algunos son capaces de malgastarlo y de pervertirlo para fines indignos. El hombre, corrupto desde la Caída, ha sabido corromper la poesía³. Pensando así, San Juan Crisóstomo establece una dis-

² *Conversión de la Magdalena*, I, 50-51.

³ Cfr. Fr. Juan de Arenas, en su prólogo a los *Conceptos espirituales* de Alonso de Ledesma (Madrid, 1602); sin paginación: «La corrupción de costumbres de los miserables tiempos que alcanzamos (tengo para mí) se puede poner a cuenta de la lección tan recibida de los libros profanos, que el vulgo

tinción rígida entre las «buenas» y las «malas» canciones, con sus efectos buenos y malos:

Et quemadmodum ubi est coenum, eo porci cuncurrunt: ubi autem sunt aromata et suffitus, apes illic habitant: ita ubi sunt quidem meretrices cantica, illic congregantur daemones: ubi autem cantica spiritualia, illuc advolat Spiritus gratia, quae os sanctificat et animam⁴.

Y en el siglo XVI nos explica Malipiero que el digno oficio del poeta ha sido «usurato da molti de' Moderni versificatori a commercio d'amor carnale, a corrutela del Mondo, & in biasimo & onto dell'eterno Dio»⁵. En efecto, los moralistas encuentran mucho que condenar en la perversión de la poesía. Lo menos que se podía decir era que era un pasatiempo, o sea, una pérdida de tiempo: los que dedicaban sus horas de ocio a la lec-

llama de humanidad; los cuales, aunque son bien permitidos, unos para recreación y alivio de cuidados, y otros para curiosidad y ejercicio de buenos entendimientos; pero entre éstos se han atravesado los muy amorosos, y de conceptos muy lascivos, en materia de bien querer, que despiertan a la gente moza, para que procuren practicar con las obras lo que ven pintado con las palabras. Y esto todo, bien se deja entender que lo rodea el demonio, polilla de castos pensamientos, só color de policía y discreción; y así podremos llamar a cada libro destes cátedra o catedrático de pestilencia, pues que en ellos se enseñan los hombres a ensayar cualquiera torpeza.»

⁴ Citado por G. B. Chambers, *Folksong-Plainsong: a Study in Musical Origins* (London, 1956), pág. 157.

⁵ Malipiero, *loc. cit.*

tura profana malbarataban el tiempo que de otra manera hubieran podido consagrar a los ejercicios devotos⁶. Pero el daño que resultaba de las lecturas frívolas era aún mayor: la poesía profana trataba de la ficción, de cosas imaginadas y, por lo tanto, falsas, mentirosas. La ecuación *ficción* = *mentira* era aceptadísima en el siglo xvi, como se puede ver por las fuertes huellas que deja en el *Quijote*. Era posible argüir que toda poesía que no tratara de la verdad religiosa o histórica (como la poesía mística o los romances viejos) era una fuente de error que el alma devota debía evitar⁷.

⁶ Cfr. Fr. Bartolomé de Segura, *Amazona cristiana: Vida de la B. M. Teresa de Jesús* (Valladolid, 1619), citado en Gallardo, IV, 571: «Dábame a ratos perdidos / ¡Ya veo cuánto lo fueron!» / A leer con mucho gusto / Libros de *Amadís y Febo...*»

⁷ Los moralistas embisten contra la ficción expresándose a veces con verdadera rabia en el lenguaje más acerbo. Joaquín Romero de Cepeda, en su *Conserva espiritual* (Medina del Campo, 1588), dice a su lector: «Espero perderás el gusto de los vanos libros en que hasta aquí te has ocupado; y con esta Conserva desopiles la viscosidad y excrementos que en el alma ha hecho su infructífera lectura» (Gallardo, IV, 258). López de Ubeda declara que lo que queda de las obras de Garcilaso, Boscán y Castillejo «es lo que del rastro de la culebra sobre la piedra, y del camino que hace el ave por el aire» (Gallardo, III, 509). Más templada es Santa Teresa, quien en el capítulo IV de su *Vida*, dice: «y puesto que este primer año había leído buenos libros [sc. libros devotos], no quise más usar de otros, porque ya entendía el daño que me habían hecho».

La apariencia inocente de la poesía pastoril, pongamos por caso, probaba su origen en los ardidés y sutilezas del demonio. Tales poemas merecían enumerarse entre los condenados deleites del Mundo. Siendo una tentación, inculcaban pensamientos pecaminosos. Forzando un poco el argumento se podía sugerir que la lectura profana señalaba el camino del infierno. «¿Qué otra cosa —pregunta fray Luis de Alarcón en su *Camino del cielo*— son los libros mundanales sino tizones infernales?»⁸. Y el ya citado Malón de Chaide, en un pasaje famoso de su *Conversión de la Magdalena*, sostiene que las novelas caballerescas y pastoriles y la obra poética de Boscán y Garcilaso son «cuchillo en poder del hombre furioso». De «una doncellita que apenas sabe andar», dice: «¿cómo se recogerá a pensar en Dios un rato la que ha gastado muchos en Garcilaso?»⁹

Que esta actitud severa no la adoptan sólo los cristianos de tendencias ascéticas puritanas se colige de un documento interesante firmado por Nicholas Ferrar, el fundador del llamado «movimiento anglo-católico». Ferrar, en pleno siglo xvii inglés —siglo del puritanismo—, convirtió su casa de campo Little Gidding (celebrada en un poema de T. S. Eliot) en algo parecido a un convento

⁸ Citado en Gallardo, I, 62.

⁹ *Conversión de la Magdalena*, I, 24-26.

laico. Toda la vida doméstica allí giraba en torno a los ritos, los sacramentos, las devociones particulares. Ferrar trataba de recobrar, en aquel siglo de persecuciones, los valores esenciales del culto católico. Pues bien: el 28 de noviembre de 1637, Ferrar, estando enfermo en la cama, pide papel y escribe así:

Porque todas las comedias, tragedias, dramas pastoriles, etc., y todos los llamados poemas heroicos, sin ninguna excepción, y además todos los libros de cuentos, que llaman novelas, y todas las historias fingidas en prosa, todas las poesías de amores, y todos los libros semejantes son idólatras, y conducen a la destrucción de la religión cristiana, socavando sus mismos fundamentos, y corrompen y contaminan las almas de los lectores con deseos pecaminosos y odiosos, como —¡ay de mí!— lo he comprobado en mi propia experiencia: considerando esto, pues, para demostrar al mundo cuánto los detesto, y a fin de que otros reciban escarmiento, los he quemado todos, y con mucha humildad he rogado a Dios —y le sigo rogando— que me perdone todo el tiempo malgastado en ellos y todos los pecados que indujeron en mí, los cuales, si no fuera por su infinita gracia, habrían llevado ciertamente a mi alma al infierno mucho tiempo ha. Y profeso compartir la opinión del señor Galliatius, según la cual el tener en casa un *Orlando [furioso]* es un motivo suficiente para que se les incendie la casa a los que teman verdaderamente a Dios. Suplico a los que teman verdaderamente a Dios, a los que amen a Jesucristo, que consideren bien estas cosas. Amén, amén, amén ¹⁰.

¹⁰ Citado en J. B. Mayor, *Nicholas Ferrar. Two Lives by*

Esta furia contra la literatura imaginativa, expresada en la bella prosa solemne de la época, la sentiría también Sir Samuel Morland, de quien leemos en el *Diario* de Evelyn, bajo la fecha 25 de octubre de 1695, que «acababa de sepultar a seis pies debajo de la tierra sus libros de música, que alcanzaban un valor de doscientas libras esterlinas, por ser —según dijo— cantos de amores y vanidades» ¹¹.

Por estos motivos los predicadores —los intérpretes de la actitud eclesiástica oficial— suelen menospreciar la poesía. Don Francisco Terrones del Caño, en su *Instrucción de predicadores* (1617), aconseja que no se cite poesía en los sermones, a menos que sean versos morales como las *Coplas* de Jorge Manrique. «Pero otras coplas, aunque vengan a propósito, no se han de decir así trobadas como son, sino desleírlas casi en prosa, pero de manera que en alguna palabra se entienda que fué verso.» Y no hay que mencionar en los sermones el nombre del poeta. «Bastará decir ‘allá vuestro poeta’ o ‘el otro en sus devaneos’; aunque, si fuesen Virgilio, Homero, Horacio, podría-se nombrar con algún encogimiento y un poco de

his Brother John and by Doctor Jebb (Cambridge, 1855), páginas 58-59. Debo esta referencia al insigne catedrático de Cambridge E. M. Wilson.

¹¹ *Ibidem*.

desdén, y no enjuagándose la boca con ellos, como si citáramos a San Jerónimo»¹². El predicador ve en el poeta un potente rival, un competidor para la atención del pueblo, cuya lección es a la vez más seductora y menos verdadera que la suya. Sus exhortaciones a seguir el áspero camino del cielo se ven contrariadas por las invitaciones a seguir la florida senda de la poesía. Ambiciona por esto neutralizar el efecto de la poesía popular. Lo que no puede hacer, como se colige en las recomendaciones de Terrones del Caño, es hacer caso omiso de ella.

En la Edad Media, el conflicto entre poesía y predicación llegó a tal extremo que, a veces, los sermones tomaban su punto de arranque en una copla popular. Un predicador inglés del siglo XIII interpreta a lo divino en su sermón un baile cuya letra comienza:

Atte wrastlinge my lemman i ches,
and atte ston-kasting i him for-les¹³.

A la vez, allende el Canal de la Mancha, predicadores franceses pronunciaban sermones inspira-

dos en el canto popular de *Bele Aliz*¹⁴ o en el de *Sur la rive de la mer*:

Sur la rive de la mer,
Fontenelle i sordeit cler;
La pucele i veault aler:
Violete ai trovée.
Je doig bien conjei d'amer
Dame mau! mariée.

El sermón principia haciendo alusión al precepto agustino respecto al derecho de expoliar a los egipcios —estudiado en nuestro capítulo II—.

¹⁴ Se atribuye este sermón, sin fundamento, a Stephen Langton, arzobispo de Canterbury. Albert Lecoy de la Marche, *La Chaire française au Moyen Age, spécialement au XIIIe siècle* (Paris, 1886), pág. 85, lo describe así: «C'est une espèce de tour de force littéraire, qu'on serait tenté de prendre pour l'exécution d'une gageure, mais qui est fait, en réalité, dans le but sérieux de sanctifier une poésie en vogue et détourner, comme dit l'exorde, 'le mal en bien, la vanité en vérité'. Il consiste à broder sur chaque vers un commentaire subtil, en tortuant le sens des mots et des phrases pour les appliquer à la Sainte-Vierge: 'Videamus quae sit bele Alia. Celle est belle de qua dicitur speciosa specialis, speciosa ut gemma... Hoc enim Aalis dicitur ab a, quod est sinè, et lis, litis; quasi sinè lite, sinè reprehensione... Ce est la belle Aalis, qui est la flos et li lis'». G. R. Owst *Literature and Pulpit in Medieval England* (Cambridge, 1933), pág. 16, sugiere que los predicadores medievales tuvieron que competir con los juglares para captar el interés popular, lo cual hicieron amenizando sus sermones con cantos y anécdotas. Véase también la introducción erudita que pone R. L. Greene a su antología *The Early English Carols* (Oxford, 1935), págs. cxiv-cxv.

¹² (Madrid, 1946), pág. 87.

¹³ El texto del sermón ha sido impreso por Max Förster, en «Kleine Mittelenglische Texte», *Anglia*, XLII (1918), 152-154.

«Debemus Hebræos ditare et Aegyptios spoliare, prava in bonum exponere laborantes.» Entonces pasa a la exégesis espiritual de esta canción de «bella mal maridada»: «Per ripam maris possumus intelligere beatam Mariam virginem...»¹⁵. Desde luego, tal interpretación no se le habría ocurrido al anónimo autor del canto. El predicador no explica la poesía, sino que procura cambiarle el efecto, atribuyéndole un sentido más deseable que intrínseco, y que sólo aceptarían los que estaban convencidos de que Dios obraba incluso en las zonas más profanas de la vida humana. Lo que trata de hacer es neutralizar el sentido profano del canto, imponerle un sentido divino, para que, cuando el labrador vuelva a cantarlo, piense en el sentido alegórico impuesto por el sermón, más bien que en el literal. Por la rareza de tales esfuerzos se puede deducir que los predicadores tuvieron poco éxito, y que la neutralización de las canciones mundanas mediante la refundición espiritual de su texto se impuso como el único modo eficaz de conseguir el efecto deseado.

Si el canto popular tuvo una influencia duradera en el sermón fué uniéndose con la anécdota, el *exemplum* divertido, para amenizar la predicación, compitiendo así con la literatura de diversión¹⁶.

¹⁵ Lecoy de la Marche, págs. 186 y sigs.

¹⁶ Owst, loc. cit.

Terrones del Caño —ya lo hemos visto— tiene que reconocer que los predicadores no pueden prescindir de la poesía; sólo quiere que la poesía no predomine para desvalorizar la doctrina, y que a los poetas no se les otorgue autoridad teológica.

De la controversia sobre la divinidad de la poesía es lícito sacar una conclusión firme: sea o no de inspiración divina la poesía profana, nadie se opuso jamás a la poesía sagrada. Si bien fué posible oponerse por motivos estéticos a la divinización poética, no lo fué por motivos religiosos. A todos los cristianos, clérigos o laicos, les parecía muy justo apropiarse de la lírica profana —obra de Satanás o de Dios, según la posición tomada en la controversia— para dirigirla franca y abiertamente al servicio divino. En el siglo XVIII se compuso para la secta americana de los *Shakers* —apodo despectivo que quiere decir los «temblores»— un himno muy poderoso que puede servir de epígrafe a toda la cristiandad divinizadora:

Let justice seize old Adam's crew,
And all the whore's production;
We'll take the choicest of their songs,
Which to the Church of God belongs,
And recompense them for their wrongs,
In singing their destruction¹⁷.

¹⁷ Citado por Chambers, *Folksong-Plainsong*, pág. 102.

V

LA DIVINIZACION LITERARIA EN EL PRIMER MILENIO CRISTIANO

La actitud ambivalente de la Iglesia hacia la poesía profana se refleja en una serie de decretos emitidos por los concilios eclesiásticos de la primera Edad Media. En algunos concilios parece que hubo cierta simpatía por los cantos y bailes populares, pero se viene reiterando la condenación de las que se denominaban canciones torpes y obscenas, sobre todo cuando se cantaban en los templos. Así se declara en 571 el Concilio de Lugo; así también el Tercer Concilio de Toledo de 589:

Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere saltationibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes, sed et religiosorum officiis perstreperentes ¹.

Tal vez a causa de tales proscripciones oficiales, las versiones a lo divino no gozaron, antes del nacimiento de las lenguas vulgares, del prestigio que adquirieron después. No sabemos a punto fijo en qué consistiría la música condenada. «Acaso —sugiere Higinio Anglés— recordarán estos cantos y danzas aquellos otros ejecutados por las jóvenes de Cádiz en otras circunstancias, acaso más mundanas, y recordadas por el satírico Marcial»². De todas maneras, la inaceptabilidad de la lírica popular impediría el desarrollo de los *contrafacta*. No he podido encontrar ni siquiera un texto contrahecho perteneciente a esta época.

A pesar de la carencia de textos, sin embargo, no hay duda de que existían. Ya hemos señalado los principios de la divinización literaria en los centones de Sedulio y de Faltonia Proba. Hay, además, un testimonio amplio de que los *contrafacta*, en la definición más estricta de la palabra (la refundición de los textos profanos conservando su estructura métrica), se componían ya en el siglo IV. Teodoreto, en su *Ecclesiasticae Historiae*³, refiere la vida de San Efrén —o San Efraín— de

¹ G. D. Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* (Florentia, 1759-88), IX, col. 999.

² Higinio Anglés, «La música medieval en Toledo hasta el siglo XI», en *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, VII (1938), 21-22.

³ Migne, *Patrologia Graeco-Latina*, LXXXII, col. 1190.

Siria, donde vivía como solitario. Nació de padres pobres, que contaban ya entre sus antepasados varios mártires de Cristo. San Efrén, sin haber estudiado, tenía dotes de filósofo, gozando de un gran renombre por sus sermones y sus escritos. Entre éstos hay que contar con sus versiones a lo divino de las poesías de Harmonio. Este había compuesto unos cantos profanos, con melodías muy amenas, pero que contenían errores contra la fe en lo referente al alma, la formación y la corrupción del cuerpo, y la regeneración. San Efrén hizo de estos cantos himnos ortodoxos en alabanza de Dios y de los santos, que el pueblo acostumbraba a cantar con sumo placer⁴. Como éste es el primer caso auténtico de la divinización literaria, según la fórmula del *contrafactum*, vamos a citar las palabras de Teodoreto:

Idemque quoniam Harmonius, Bardesanis filius, odas quasdam olim composuerat, et modorum suavitati admitta impitate audientes demulcebat, rapiebatque ad exitium, modorum Concentu inde assumpto pietatem indidit, jucundissimumque simul et utile audientibus medicamentum exhibuit. Quae carmina nunc etiam triumphantium martyrum festa laetiora reddunt.

Rara vez tenemos un testimonio tan directo de la costumbre de divinizar. Lo más normal es que lea-

⁴ Además de Teodoreto hemos consultado la obra del abate Fleury, *Histoire ecclésiastique* (París, 1840), I, 693.

mos una alusión a la necesidad —lo que no atestigua la falta— de canciones religiosas que suplanten las profanas. San Isidoro, en su *Regula monachorum*, habla de la costumbre de cantar canciones amorosas mientras se trabajaba, y propone a los cristianos su sustitución por himnos divinos:

Sic enim saeculares opifices inter ipsos labores amatoria turpia cantare non desinunt, atque ita ora sua in cantibus et fabulis implicant, ut ab opere manus non subtrahant; quanto magis servi Christi qui se manibus operari debent ut semper laudem Dei in ore habeant, et linguis ejus psalmis et hymnis imperviant ⁵.

De igual manera San Martín de Braga, enviado en el siglo vi a Galicia, donde observó con disgusto las costumbres paganas o priscilianistas de los aldeanos, desaprobó su magia y sus canciones diabólicas. «Dimissistis symbolum —lesb dijo— et tenetis diabolicas incantationes et carmina» ⁶.

En la Inglaterra del siglo vii, según testimonio de Guillermo de Malmesbury (quien cita al rey Alfredo, contemporáneo de lo que relata), San Aldhelmo acostumbraba a estacionarse en un puente, cuando sus feligreses corrían a casa después del oficio divino; allí, trabajando como juglar, cantaba

⁵ Inglés, ob. cit., pág. 23.

⁶ J. B. Trend, *The Music of Spanish History to 1500* (Oxford, 1926), pág. 40.

cantos populares hasta que se reuniera alrededor suyo una gran muchedumbre; entonces empezaba a insertar en la letra de sus canciones palabras divinas con el fin de llevar a sus oyentes a la salvación. Escuchemos a Guillermo de Malmesbury mientras describe esta técnica:

Populum eo tempore semibarbarium, parum divinis sermonibus intentum, statim cantatis missis, domos cursitare solitum. Ideo sanctum virum, super pontem qui rura et urbem continuat, abeuntibus se apposuisse obicem, quasi artem cantitando professim. Eo plus quam semel facto, plebis favorem et concursus emeritum. Hoc commento sensim inter ludicra verbis scripturarum insertis, cives ad sanitatem reduxisse: qui ei severe et cum excommunicatione agendum putasset profecto profecisset nichil ⁷.

¡La táctica divinizadora consigue más que las excomuniones y otras medidas severas!

También nos dice Guillermo de Malmesbury, el cronista inglés del siglo xii, que Tomás, creado arzobispo de York en 1070, al escuchar ejecutar una nueva canción o balada a un juglar, componía en seguida una parodia divina que se cantase con la misma melodía.

Estas citas demuestran la íntima conexión que había en el primer milenio entre la música y la letra de una canción. G. B. Chambers, en un libro

⁷ William of Malmesbury, *Gesta Pontificum*, ed. N. E. S. A. Hamilton (London, 1870), pág. 336.

reciente destinado a demostrar que el canto llano tiene sus orígenes en el canto popular, habla de la *jubilatio*⁸. La tesis es atrevida, pero el insigne músico inglés Ralph Vaughan Williams se declara convencido por ella. Chambers cita una definición que con toda posibilidad data del siglo II: «Jubilare est rustica voce inclamare». Se trata de los gritos con que los campesinos hurgaban sus bestias, se saludaban los unos a los otros, entonaban el triunfo después de una victoria militar: o sea un canto primitivo sobre las vocales. De estos sonidos primitivos, convertidos a lo divino, saldría la gigantesca arquitectura eclesiástica del canto llano. De la misma manera se incorporaban temas populares en las prosas y secuencias medievales (lo mismo que en las «misas parodiadas» de los siglos XV y

⁸ Se trata del ya citado libro *Folksong-Plain-song* (London, 1956). He aquí la definición que da San Agustín de la *jubilatio* (*Enarr. in ps. XLIV*): «Quid est jubilaré? Gaudim verbis non posse explicari, et tamen voce testari quod intus conceptum est, et verbis explicari non potest, hoc est jubilaré. Nam considerat charitas vestra qui jubilat in cantilenis quibusque, et quasi in certamine quodam laetitiae saecularis et vidistis quasi inter cantica verbis expressa exundantes laetitiae, cui lingua dicendo non sufficit, quemadmodum jubilent, ut per illam vocem indicetur animi affectus verbis explicari non valuerit quod corde concipitur. Si ergo illi de gaudio terreno jubilat, nos de gaudio caelesti jubilaré non debemus, quod vere verbis explicari non possumus?» Es de notar que al final de esta cita San Agustín propone una *jubilatio* a lo divino.

XVI)⁹. En una prosa a San Juan Bautista, don Gattard encuentra «el mismo corte melódico y rítmico que tenían ciertos cantos de las legiones romanas»¹⁰. Y Gastoué admite en su *Art Grégorien* que el canto popular estaba utilizado corrientemente en los siglos VIII y IX en la composición de las secuencias, con giros que no provenían del repertorio eclesiástico, sino de melodías populares de origen diverso, cuyas huellas, como los fósiles, se encuentran en algunos vocablos que parecen indicar las palabras iniciales o los títulos de las canciones

⁹ Morales compuso una misa basada en la melodía «Tristes me matan». Guerrero hacía misas al tono de «Dormendo un giorno» y «De la bataille écoutez». Músicos flamencos utilizaban el tema español «Nunca fué pena mayor», etc., etc. Las misas y los motetes parodiados eran frequentísimos. Cfr. los ejemplos citados por Trend, *The Music of Spanish History*, páginas 135-136, y por H. Anglés, *La música en la corte de los Reyes Católicos* (Barcelona, 1947), II, 552. En un artículo difícilísimo de conseguir, fuera de la Biblioteca Nacional de París, Julien Tiersot, «Le chant populaire dans la musique religieuse au XVe et XVIe siècles», *La Tribune de St.-Gervais*, I (1895), núm. 5, 1-5; núm. 6, 1-6, y núm. 8, 1-4, sostiene que era imposible reconocer el aire profano, y, por consiguiente el origen no sagrado de la música no constituía una distracción en el culto: «le chant profane n'a qu'une importance secondaire dans l'ensemble des compositions religieuses de ce temps-là, par la triple raison qu'il est devenu méconnaissable, qu'il a perdu tout son caractère propre, enfin qu'il se trouve tellement enveloppé, enserré, étouffé sous les contrepoints qu'en vérité il semble avoir complètement disparu».

¹⁰ Cfr. Adolfo Salazar, *La música en la sociedad europea* (México, 1942), I, 63.

originales¹¹. En efecto, la historia de las diviniciones está inseparable de la musicología.

En la Edad Media románica hacen su primera aparición los *contrafacta* de textos. Los vamos a estudiar al mismo tiempo que vemos desarrollarse las mismas *tendencias* hacia el *contrafactum* literario que vimos en la historia del primer milenio latino y anglosajón.

¹¹ *Ibidem*

VI

TENDENCIAS DIVINIZADORAS Y PRIMEROS CONTRAFAC TA CONOCIDOS

Cuando los idiomas vulgares cobran identidad propia, emancipándose del latín universal, surge la poesía de devoción particular, y al mismo tiempo se crea, en forma de bailes, coros y juegos, una literatura extralitúrgica de devoción colectiva. A partir del siglo XII hay, además, un florecimiento en latín de tratados de devoción. La vida espiritual está dividida en dos corrientes. La primera, más intelectual, arranca de Abelardo, el protoescolástico, y continúa a través de las gigantescas *Summas* enciclopédicas de Santo Tomás de Aquino y sus seguidores. La segunda, más efectiva (aunque sin perder su base intelectual), tiene sus raíces en la obra del gran adversario de Abelardo, San Bernardo, y se proyecta hacia el futuro, pasando por San Buenaventura, hasta culminar en la devoción

afectiva de Tomás de Kempis y los Hermanos de la Vida Común. En el siglo xv el prestigio del escolasticismo echaba su sombra sobre toda la vida religiosa, hasta tal punto que los Hermanos de Windesheim, conscientes del peligro que representaba para el cristianismo individual una excesiva cerebración teológica, renunciaron a las sutilezas escolásticas por parecerles el fruto amargo de la *curiositas* denunciada por San Bernardo como el progenitor del pecado. En el siglo xvi, menguando la influencia de la Escuela, la devoción y el misticismo predicados por San Bernardo y San Buenaventura aumentan su influencia, aun fuera de los círculos franciscanos donde habían dominado siempre. Las divinizaciones literarias han de asociarse con el movimiento antiescolástico, con los abogados de lo natural, lo sencillo, lo humilde. Las encontraremos, pues, en este período, sobre todo entre los franciscanos, y los seglares con ellos simpatizantes. En el otoño de la Edad Media —tema de nuestro capítulo VII— se asocian con los franciscanos en su obra divinizadora los discípulos de Windesheim en la *devotio moderna*.

ESPAÑA

Antes de estudiar las tendencias divinizadoras que se manifestaban entre los primeros francisca-

nos de Italia, sin embargo, echaremos una ojeada a la situación en España. José Ortega y Gasset, en su tratado *En torno a Galileo*, sostiene que la devoción particular y la beatería eran inconcebibles antes del siglo xv, cuando empezó a reinar la *devotio moderna* —la religión de la sensiblería— de los Hermanos de la Vida Común¹. El gran filósofo pensaba, al hacer tal declaración, exclusivamente en la historia de la espiritualidad española. En otros países europeos florecía la oración individual y aun la beatería desde una fecha muy anterior. España presenta un problema especial. Limitándonos a la poesía devota, podemos afirmar que difícilmente se concibe una lírica popular de asuntos religiosos en la Edad Media española. La poesía «de tipo tradicional» sobrevive en los vestigios preservados en los villancicos u otros géneros populares de los cancioneros colectivos y de los poetas eruditos del siglo xvi. Ahora bien: toda esta poesía es profana. A pesar de haberse investigado estos tesoros tan abundantes de coplas tradicionales en lo que va de siglo, no se ha encontrado ni un ejemplo de lírica religiosa de probable origen medieval. Los villancicos religiosos recogidos en el siglo xvi son o enteramente originales o glosas que hacen hincapié en un estribillo profano

¹ *Obras completas*, V, 148-149.

antiguo, es decir, versiones a lo divino tardías. De todas formas, no son anteriores al siglo xvi —o fines del xv². Se comprende, además, que es inútil buscar *contrafacta* en el medievo castellano, por los pocos modelos líricos, en manuscritos de la época, que se prestaran a la contrahechura divina. En efecto, sólo se ha sugerido un posible *contrafactum* medieval: la canción de vela «Eya velar», de Gonzalo de Berceo, que, según Dámaso Alonso, será la refundición espiritual de una canción mi-

² Algunos discípulos de don Ramón Menéndez Pidal adoptan sin la debida cautela sus teorías sobre el estado latente. Reducidas *ad absurdum*, se pueden citar estas teorías para atribuir a la Edad Media cualquier manifestación literaria tardía. Me parece más lógico suponer la no existencia en el medievo español de lo que queda sin documentar hasta que se demuestre lo contrario. Claro que, a veces, esta actitud conduce al error, como le sucedió a don Américo Castro cuando, poco antes del descubrimiento de las jarchas, escribió: «Los intentos de la literatura amorosa, profana o divina no debieron pasar de pobres ensayos entre los siglos xi y xiii, si es que los hubo en la lengua de Castilla» (*España en su historia*, pág. 297); pero es una actitud a la vez honrada y científica. En la misma época prejarchiana escribía Margit Frenk: «Parece que no existen reminiscencias de los cantos religiosos tradicionales, de esas canciones de Nochebuena medievales de qué habla Menéndez Pidal. Si hubo en Castilla una lírica del pueblo en la Edad Media, deben de haber existido también cantos religiosos, en alabanza de la Virgen y de los Santos. Pero en los siglos de oro no se conserva ninguno; la lírica religiosa popularizante está basada en la profana y fuertemente influenciada por la poesía culta contemporánea» (*La lírica popular*, pág. 54).

litar³. Es indudable el entronque de este poema con la tradición popular. El grito «eya» se encuentra en varias poesías latinas del primer milenio citadas por Raby en sus grandes historias de la lírica latina. Pero entre admitir esto y suponer, con Dámaso Alonso, que «es el primer ejemplo de conversión a materia religiosa de una canción profana» hay una gran distancia. Todo lo que se puede asegurar con confianza es que en el «Eya velar» se divinizan temas populares en el marco de un género lírico de origen profano. Finalmente, cuando se considera que este poema expresa el punto de vista de los judíos, escépticos respecto a la divinidad de Cristo, es difícil reconocerle filiación cristiana⁴. Hay que comparar la obra con las canciones diabólicas en los autos sacramentales de

³ *Poesía española*, pág. 240, n. 16.

⁴ Leo Spitzer, en una carta en que comenta mi artículo «Hacia una historia de la lírica a lo divino», *Clavileño*, (1954), número 25, 1-12, dice así: «As to the *eya velar*, I think I spoke about the *eya*, not in the article on that lyric, but in one on the Italian *vogare* (in *Italica*): the *eya* is first attested as a refrain in a late classic song of rowing sailors, then in the watch song of Modena (9th cent.), then in Berceo —so the *eya* (and the echo motive) established an uninterrupted continuity. Now the Modena watch song has already connotations of 'spiritual watch', moral vigilance —so that I recognize already as early as the 9th century the typical *a lo divino* (here a moral-religious act portrayed as military duty, according to the *militia Dei* pattern). Berceo's Jewish *eya velar* song is, of course, a parody (in Lehman's sense) grafted onto an *a lo divino* of Christians.»

otros siglos. En cuanto al último argumento de Dámaso Alonso, expresado en forma de exclamación —«¡Extraña canción única, dentro de la inacabable hilera de alejandrinos!»—, es menester conceder que se trata de una lírica engastada en un poema narrativo. Es muy verosímil que Berceo haya adoptado un metro propio de canción folklórica. Nos parece que no tenemos aquí un *contrafactum* religioso, sino una canción original, basada en temas y metros profanos. Es, por eso, un valioso ejemplo de la tendencia hacia el *contrafactum*, tan característica de la Europa medieval.

Ni siquiera en la lírica española más cultivada, la galaico-portuguesa, hallamos *contrafacta*. Los poemas reunidos en los grandes cancioneros son casi todos profanos. En las *Cantigas* de Alfonso X, sin embargo, encontramos, si no auténticas versiones a lo divino, divinizaciones del amor cortés. «Esta Dona que teño por Señor», dirá el rey sabio «con palabras de la cantiga profana paralelística», y exhortará a los trovadores a que canten a Nuestra Señora⁵. Esta tendencia volveremos a examinarla en nuestro análisis de la poesía religiosa en provenzal y catalán.

⁵ José Filgueira Valverde, «Lírica medieval gallega y portuguesa», en *Historia general de las literaturas hispánicas*, ed. G. Díaz-Plaja (Barcelona, 1949), I, 602.

PROVENZA Y CATALUÑA

Antes del descubrimiento reciente de las jarchas mozárabes —fragmentos líricos profanos de tipo popular incorporados al final de poesías hebreas o árabes— se suponía que el primer florecimiento de la lírica románica correspondía a las obras de los trovadores provenzales. Las primeras *cansos*, de Guillermo de Aquitania, manifiestan ya una técnica plenamente lograda, y contienen una filosofía del amor muy complicada, que durará, con sólo ligeras variaciones, varios siglos. Al contrario de las jarchas⁶ es una poesía culta; ejerció una influencia enorme en el desarrollo de la lírica medieval en todos los países europeos. Si el hecho de la previa existencia de las jarchas resta a Provenza la prioridad lírica en Europa, no resuelve el gran problema, fundamental para la comprensión de la lírica europea en general, del origen del arte de Guillermo. Los eruditos siguen investigando la posibilidad de que haya aprendido su maestría por el influjo de la lírica popular de las Mayas, la poesía árabe, la latina de los goliardos, etc. La

⁶ Desde luego, la jarcha popular («compuesta en estilo callejero, en lenguaje vulgar», dice Menéndez Pidal, *España, eslabón entre la cristiandad y el Islam* [Madrid, 1956], pág. 92) da remate a una muwashshaha culta.

teoría que, según parece, va adquiriendo más adherentes en estos últimos años, sin embargo, supone un origen litúrgico —o más bien paralitúrgico— a la poesía provenzal. Vamos a escudriñar esta tesis para ver si vierte cierta luz en el problema afín de la relación entre la lírica trovadoresca y los *contrafacta*.

Conviene establecer, de antemano, el hecho de que la poesía provenzal es en sus orígenes enteramente laica, lo cual dificulta una confrontación de las *cansos* con el texto litúrgico. A pesar de tal inconveniente, las pruebas aducidas por Rodrigues Lapa y —sobre todo, en estos últimos años— por Jacques Chailley, se están haciendo cada vez más fidedignas. Sólo podremos bosquejar en sus contornos esenciales para nuestro propósito la tesis de Chailley⁷. Según este musicólogo francés, la clave de la relación con la paraliturgia (textos latinos y vernáculos anejos a la liturgia establecida: tropos, *farsas*, etc.) está en el empleo que hace Guillermo del término *vers*: «Companho, faray un vers...»; «Faray un vers de dreyt nien...» Es evidente que la palabra se refiere no a un verso, sino a la composición total. Este *vers*, según Chailley, será la secularización del *versus* paralitúrgico, que

⁷ «Les premiers troubadours et les versus de l'école d'Aquitaine», *Romania*, LXXVI (1955), 212-239.

se encuentra en los troparios de San Marcial de Limoges. Se trata de una adaptación del tropo que vendrá a ser el *conductus*⁸. Paralelamente ve Chailley el origen del verbo *trobar* («componer versos») en el latín *tropare* («componer tropos»), y supone que el sustantivo *trobador* deriva de una forma *tropatórem*. En cuanto al contenido amoroso de la poesía trovadoresca aún está dispuesto a ver el origen del culto casi religioso a la *domna* en los *versus* latinos. En el manuscrito lemosín ya citado encontramos, por ejemplo: «Tu autem: Domna preia per nos...» Según esta teoría Santa María sería Nuestra Señora antes (y no después, como dice la crítica tradicional) del desarrollo de las *cansos* amorosas de Provenza. Otro elemento del testimonio aducido por Chailley nos interesa por referirse al movimiento inverso del ya descrito, a saber, la divinización de lo profano: la única *canso* de Guillermo de Aquitania cuya música sobrevive —«Pus de chanter m'es pres talens»— se parece tanto a un himno religioso que se incorporó

⁸ Cfr. Salazar, *La música en la sociedad europea*, I, 150: «El *conductus* fué un poema métrico latino puesto en música para voces, desde una a cuatro, durante los siglos XII y XIII, y usado con propósitos festivos o procesionales, tanto dentro como fuera de la Iglesia.» Isabel Pope, en la introducción al *Cancionero de Upsala*, pág. 33, supone que los *conducti* eran las precedentes medievales de cantos religiosos populares.

sin dificultad en el misterio dramático, el *Jeu de Sainte-Agnes*⁹.

Si aceptamos esta tesis será necesario ver el origen de la técnica de la poesía culta europea en la adaptación de los tropos litúrgicos; o sea, suponer que la influencia está en sentido inverso de los *contrafacta*. Si aceptamos además la tesis de G. B. Chambers, según la cual el canto llano mismo sale del canto popular, cabe imaginar un refinamiento tal de la poesía popular que dió lugar primero a la música litúrgica, de resultas de la que se inventaron los tropos, y por extensión la poesía trovadoresca. Es una especulación algo alambicada, pero no del todo inverosímil dado el vaivén que existía entre las zonas de lo sagrado y lo popular.

Pisamos terreno más firme al considerar el desarrollo posterior de la lírica provenzal. Alfred Jeanroy describe la moda lírica de las oraciones a la Virgen a partir de 1250 —hecho que se explica fácilmente, según dice, por el reconocimiento de devoción que provocaron las ardientes predicaciones de las Ordenes, sobre todo la de los domini-

cos, tan celosos en fomentar el culto mariano—. Un grupo de estas oraciones poéticas son imitaciones de poesías litúrgicas en latín; son las otras «quelque étrange que cela puisse paraître, des décalques de la chanson d'amour». De este último grupo, dice Jeanroy:

Es por una cuesta imperceptible por donde la canción a la Virgen se deslizaría poco a poco hacia la imitación de la canción amorosa. Esta desviación procedía casi fatalmente de la asimilación, al fin y al cabo natural en esta época y en este ambiente, de la Virgen a la dama, del devoto al caballero enamorado... El poeta tenía, además, al colocarse en este terreno, la ventaja de poder utilizar, con un mínimo de retocamientos, las frases hechas a él familiares.

Otro género lírico que se adoptó a lo divino fué el *alba*, pero si tuvieron éxito estas versiones de *albas* es porque tomaron muy pocos elementos de sus modelos. No se utilizan más del género profano que la invitación a los lectores a que se despierten del torpor del sueño, y la repetición monótona, al fin de cada estrofa, de la entonación mágica, la palabra *alba*. Se suprime desde luego toda alusión a la fornicación. Por lo demás se vuelven simbólicos los elementos de la alborada. Para Peire Espagnol, por ejemplo, la noche es el pecado, el *alba* es la Virgen, la luz del día es Jesucristo¹⁰.

¹⁰ Alfred Jeanroy, *La Poésie lyrique des troubadours* (Paris, 1934), I, 311-313.

⁹ Ver J. J. Nunes, «Un ramo de flores colhido na antiga lírica galego-portuguesa», en *Mélanges Jeanroy* (Paris, 1928), páginas 337-247, y J. Beck, *La Musique des troubadours* (Paris, 1928), pág. 23. Afirma éste en la pág. 19: «en étudiant récemment la musique religieuse du moyen-âge, nous avons pu constater... ses relations très étroites avec les airs des chansons profanes».

Los trovadores de la decadencia (siglo xiv) abandonan cada vez más los temas de la antigua lírica a favor de temas morales y didácticos. Sordel y Montanhagol desarrollan la teoría de la acción moralizadora del amor (lo mismo que en Italia Guittone d'Arezzo, Guido Cavalcanti y todos los poetas del *dolce stil nuovo* purifican el amor y «angelizan» a la dama). El estudio del amor, definido y categorizado, llegará a ser el *Gay Saber* que dará a la poesía trovadoresca en Cataluña un ímpetu nuevo ¹¹. En 1323, siete burgueses de Tolosa de Francia —aspirantes a trovadores— se reunían «en un vergier garnit de flores», para leerse sus versos. Decidieron fundar una sociedad poética llamada la *Sobregaya companhia dels set trabadors de Tholosa*, destinada a favorecer la cultura poética y a animar a los poetas mediante concursos públicos. Enviaron a toda la región de la lengua de Oc una circular en prosa y en verso, anunciando que el primero de mayo de 1324 se concedería una violeta de oro como premio al autor de la mejor poesía en provenzal. El temor a la Inquisición dominica y la reciente supresión violenta de la herejía albigense serían las causas de su insistencia en una perfecta ortodoxia religiosa. Los candidatos debían alabar sólo a Dios, a la Virgen, o

¹¹ Amédée Pagès, *Ausias March et ses prédécesseurs* (Paris, 1911), págs. 124-125 y 127.

a los santos; la *tornada* —*envoi*— de sus canciones debería dirigirse a la Virgen, y no a una dama amada. De esta manera la gaya ciencia se convertía en auxiliar de la religión ¹². El amor cortés conduce perceptiblemente al amor divino. En 1393 se funda en Barcelona, a imitación de la compañía de Tolosa, el *Consistorio de la Gaya Ciencia*, que describe detalladamente Enrique de Villena en su *Arte de trovar*.

Pero aun antes del establecimiento de las dos compañías trovadorescas, el místico franciscano Ramón Llull había adaptado a lo divino el estilo amoroso de Provenza y Cataluña. Se llama en sus versos caballero y poeta de la Virgen, aquella «douce dona d'amors».

I T A L I A

Mientras tanto, durante todo el siglo xiii, un enjambre de frailes franciscanos erraba por toda Italia y por otros países europeos; se hallaban en las carreteras, las plazas, las aldeas, los castillos; difundían en los rincones más remotos su espíritu humilde, su gusto por las cosas cotidianas, su concepto de un Dios omnipresente, cuyo poder era

¹² *Ibidem*, págs. 128-129.

visible en las criaturas de su mundo. Las cartas de Santa Catalina de Siena, el *Libro del bienaventurado Angelo de Foligno*, las relaciones de los *Fioretti*, las poesías de Jacopone da Todí —todo esto atestigua que la retórica de los trovadores y de las novelas de cortesía son las fuentes del lirismo franciscano—. Konrad Burdach, explicando la canción de Jacopone «In foco amor mi mise», demuestra que el estado de ensalzamiento místico descrito en ella «viene representado con palabras tomadas a préstamo de la terminología amorosa de la *Minnedichtung* provenzal»¹³. Otro poeta, fray Pacífico, había compuesto en el mundo cantos amorosos, por lo cual le había coronado el Emperador con el título de *Rex versuum*. Es muy probable que, ya como fraile menor, dirigiera su talento al servicio de Cristo¹⁴. Finalmente, hay el caso —de más sabor popular— de fray Enrique de Pisa. En la crónica de Saltimbene leemos que, estando en la catedral de Pisa, fray Enrique oyó

¹³ *Riforma-Rinascimento-Umanesimo. Due dissertazioni sui fondamenti della cultura e dell'Arte della parola moderna* (Firenze, 1935), págs. 39-40.

¹⁴ F. J. E. Raby, *A History of Christian-Latin Poetry from the Beginnings to the Close of the Middle Ages* (Oxford, 1927), pág. 430: «By the interposition of Francis, Fra Pacífico, who in the world had composed wanton songs..., turned to religion, and may have used his talents in the service of his new Master.»

cantar a una sirvienta un canto vulgar: «Si tú no me amas más, tampoco te amo yo»; poco después salió el franciscano con una versión a lo divino con la misma melodía: «Cristo mío, Cristo mío, Cristo rey y Señor de todos»¹⁵. Tal fué la obra poética que hacían los juglares de Dios franciscanos.

INGLATERRA

Los eruditos ignoran todavía si en el rico tesoro de la lírica escrita en el medio inglés la poesía religiosa deriva de la profana, o si la influencia opera en sentido inverso¹⁶. Sólo podemos afirmar que la fraseología en ambas poesías es semejante, y que había un vaivén entre ellas que les impedía que se segregaran tajantemente. De vez en cuando, sin embargo, es evidente que se ha adaptado un texto a lo divino. Hay en el célebre manuscrito medio inglés Harley 2253 dos canciones de evidente parentesco: *The Way of Christ's Love* y *The Way of Woman's Love*. El editor del manuscrito, G. L.

¹⁵ G. G. Coulton, *From St. Francis to Dante: a translation of all that is of primary interest in the chronicle of the Franciscan Saltimbene (1221-1288)* (London, 1906), cap. IX.

¹⁶ Así me lo aseguró en 1955 el profesor Kemp Malone, catedrático emeritus de la Johns Hopkins University, la máxima autoridad sobre literatura medieval inglesa.

Brook, no duda que la versión profana se anticipa a la sagrada a causa de ciertos detalles del texto; *The Way of Christ's Love* es, en efecto, un *contrafactum* que sigue de cerca el original profano¹⁷.

El *carol* inglés —hoy día villancico de Navidad; antes un poema profano o divino que revestía una forma métrica casi idéntica a la del villancico español (estribillo inicial con mudanzas y vueltas)— demuestra en las líneas generales de su desarrollo la existencia en Inglaterra de *contrafacta*. R. H. Robbins explica su desenvolvimiento suponiendo que lo mismo allí que en los países románicos los frailes menores son responsables de su divinización paulatina¹⁸. Habría tres etapas. En la primera —antes de fines del siglo XIII— existían cantos populares que cantaba y bailaba en coro el pueblo. Los franciscanos volvían a lo divino estos cantos, primero en latín, y —antes de mediado el siglo XIV— también en inglés. La tercera etapa corresponde al siglo XV cuando «estas adaptaciones religiosas se habían hecho tan populares entre los legos analfabetos que se perdió de vista su intención original de propaganda religiosa, y susti-

¹⁷ *The Harley Lyrics: the Middle English Lyrics of MS. Harley 2253* (Manchester, 1948), pág. 16.

¹⁸ «The Early Carols and the Franciscans», *Modern Language Notes*, LIII (1938), 239-245.

tuyeron en popularidad las primeras canciones profanas».

Un ejemplo interesantísimo de la traslación de una melodía (pasando por alto la letra) se halla en el manuscrito¹⁹ donde se conserva la justamente famosa Rota de Reading, una canción primaveril, de una extraordinaria habilidad técnica, que se suele fechar entre 1230 y 1240 (aunque un musicólogo norteamericano²⁰ propone ahora, basándose en consideraciones técnicas, la fecha de 1310, audacia equivalente, en musicología, a poner en duda la fecha pidaliana del *Poema del Cid*). El texto en inglés, reza:

Sumer is i-cumen in,
Llude sing cuccu!...

(Se acerca el verano —cantad en voz alta «cucos».)

A este texto el copista añadió otro sagrado en latín:

Perspice xpicola
Que dignacio celicus...?

Por el hecho de que la versión latina se ajusta mal a la melodía se puede sacar la conclusión de

¹⁹ MS. Harley 978.

²⁰ Manfred F. Bukofzer, «Sumer is icumen in», a *Revision* (Berkeley, 1944).

que el copista, cierto Juan de Fornsete, u otro fraile hizo la tentativa de convertir la lírica a fines religiosos, y que no se trata de la profanación de un canto sagrado ²¹. Además, como señala Adolfo Salazar, «las voces inferiores imitan ese canto del avecilla primaveril. El canon demuestra no sólo la divinización literaria, sino también la importancia de este hecho para la historia de la música, la estrecha relación entre la técnica monástica y la inspiración profana, con sus interferencias fecundas en esta etapa de la Edad Media, tras de las que ocuparon los altos siglos de la cultura cristiana» ²². G. B. Chambers, sirviéndose de esta canción de cuco para ilustrar su tesis de la relación de dependencia entre el canto llano y el canto popular, dice que la Rota, si no es una canción folklórica, tiene el tema y las características de tal ²³.

En la misma época, desde 1316, el obispo —también franciscano— de Ossory en Irlanda empezaba

²¹ Brook, *ob. cit.*, pág. 6: «The Latin text... does not fit the tune very well and overlooks the... burden altogether; it is probably the result of an unskilful attempt to convert the lyric to religious uses. The careful instructions in the manuscript for the rendering of the song suggest that it was of a type unusual at the time.» Chailley (*Romania*, LXXXVI, 226) también supone que se trata de «une adaptation pieuse» del canto profano.

²² Salazar, *ob. cit.*, I, 164. Toda su discusión de los problemas de la Rota es muy valiosa.

²³ Chambers, *ob. cit.*, pág. 80.

la compilación del célebre *Libro rojo de Ossory*. Sus sucesores en el obispado fueron aumentándolo hasta el siglo xvi. Es una colección de reglamentos monásticos y de decretos formulados por los sínodos irlandeses. Pero lo que nos interesa a nosotros son quince páginas a doble columna donde aparecen unas setenta canciones latinas, intercaladas por fragmentos de versos en lenguas vulgares: nueve en inglés y dos en francés. Una rúbrica explica su presencia:

Attende, lector, quod Episcopus Ossoriensis fecit istas Cantilenas pro vicariis ecclesie Cathedralis, sacerdotibus et clericis suis, ad cantandum in magnis festis et solatiis ne guttura eorum et ora deo sanctificata polluantur cantilenis teatralibus turpibus et secularibus; et cum sint cantatores, provideant sibi de notis convenientibus secundum quod dictamina requirunt ²⁴.

Viendo que sus clérigos habían aprendido, por su contacto con el pueblo, varias canciones «teatrales y torpes y profanas», el obispo Ricardo de Ledrede había escrito letras pías que acompañasen la música de estas canciones tan gustadas. He aquí un ejemplo:

Alas hou shold Y synge? Yloren is my playnge.
Hou shold Y with that olde man
To leuen, and let my leman,
Swettist of all thinge?

²⁴ Citado en Robbins, *art. cit.*, pág. 240.

(¿Cómo voy a cantar, en vez de llorar? ¿Cómo voy a vivir con aquel vejete, y abandonar a mi querido, que amo más que nada?)

La versión sagrada, reza:

Succurre, mater Christi, menti mee tristi
Pondere peccati quo deprimitur,
Prorsus ad yma semper labitur,
Sine defensore ²⁵.

FRANCIA

En tierras de Francia, en el siglo XIII, también se componían *contrafacta* latinos sobre melodías de cantos populares franceses. Por ejemplo:

Au bois irai
pour cullir la violeite;
mon ami i troverai.

Contra in latino

Alleluia
regi regum omnium
concinat Ecclesia ²⁶.

²⁵ Greene, *The Early English Carols*, pág. xci. El texto de los seis cantos ingleses está en el prólogo de G. P. Jackson a sus *Spiritual Folk-Songs of Early America* (New York, 1937).

²⁶ Antoine Thomas, «Refrains français de la fin du XIII^e siècle», *Mélanges Jeanroy* (Paris, 1928), pág. 504.

Otra vez el texto popular viene muy poco a propósito: «iré al bosque a coger violetas; allí encontraré a mi amigo» —una cantiga de amigo (*Frauenlied*) como casi todas las coplas profanas oriundas del pueblo, indicio seguro de su origen popular. Otro método que se seguía en aquel siglo para convertir el texto de una canción profana era insertando fórmulas latinas entre los versos vernáculos. Véase por ejemplo la pastorela siguiente:

L'autrier matin el mois de mai,
regis divini munere,
que par un matin me levai
mundum proponens fugere... ²⁷.

(El otro día en el mes de mayo —con la ayuda del rey divino —cuando una mañana me levanté —con el propósito de huir del mundo...)

También, como más tarde en los villancicos españoles, se tomaba un estribillo de procedencia profana para construir una «mudanza» sagrada:

Ami, ami,
Trop me laissez en étranger pays.

(Amigo, amigo, me dejas demasiado en un país extranjero.)

Sobre esta cantiga de amigo se construyeron los siguientes versos como glosa a lo divino:

²⁷ F. J. E. Raby, *A History of Secular Latin Poetry in the Middle Ages* (Oxford, 1934), II, 334-336.

L'âme qui cherche en Dieu toute s'entente
 Souvent se plaint, fortement se lamente,
 Et son ami à l'arrivée trop lente
 Va regrettant et s'en impatiente ²⁸.

(El alma que busca todo su amor en Dios se queja muchas veces y lamenta reciamente, y su Amigo, al ver que llega tan tarde, lo siente y se impacienta.)

Además de los tipos de *contrafacta* ya ilustrados —modelo francés, imitación latina; intercalaciones latinas en poema francés; continuación espiritual de un estribillo profano, todo en francés—había en el siglo XIII numerosos *contrafacta* del tipo que se cultivaría en el Renacimiento, o sea adaptaciones textuales de canciones seculares. Gennrich, Spanké, Paul Meyer y Jeanroy nos han dejado un largo catálogo de tales imitaciones pías ²⁹. Tomemos como ejemplo de todas una cantiga en que Gace Brulé canta los placeres del amor cortés:

²⁸ Gustave Cohen, *La Poésie en France au Moyen-Age* (Paris, 1952), pág. 18.

²⁹ Friedrich Gennrich, *Musikwissenschaft und Romanische Philologie* (Halle a. S., 1918); Hans Spanké, *Deutsche und Französische Dichtung des Mittelalters* (Stuttgart-Berlin, 1943); Paul Meyer, «Chansons pieuses du MS. de l'Arsenal 3517», *Romania*, XVIII (1889), 486-491, y también XVII (1888), 430-435; Alfred Jeanroy, «Imitations pieuses de chansons profanes», *Romania*, XVIII (1889), 477-486.

Fine amor et bone esperance
 Me ramaine joie et chanter,
 Se cele m'oste de pesance
 Ki tant m'avra fait endurer.
 Ains ne m'i vaut gueredoner,
 Pour çou ai esmai et doutance,
 Se loiautés de bien amer
 Ou sa grant valours ne m'avance.

(Este poema está lleno de los términos técnicos del *fin'amors*, pero su sentido es más o menos éste: El amor cortés y la buena esperanza me traerán el gozo y el deseo de cantar, si la que me habrá hecho aguantar tanto me quita el pesar. No me vale recibir galardones —por esto me desmayo y dudo— si la lealtad del que ama bien o el gran valor de la dama no me favorecen.)

La versión a lo divino tiene el mismo ritmo, y las mismas rimas, y comienza con las mismas palabras:

Fine amor et bone esperance
 Me fait un noviau chant chanter
 De cele qui touz ceaus avance
 Qui de cuer la vuellent amer.

Si vueil la mere Dieu loer
 En la chançon que je comence;
 En cele servir et amer
 Doit chascuns avoir sa baance ³⁰.

(La misma terminología del amor cortés está conservada en la poesía divinizada: El amor cortés y la buena esperanza me

³⁰ Jeanroy, *art. cit.*, pág. 478.

hacen cantar un canto nuevo de aquélla que favorece a todos los que quieran amarla de todo corazón. Por esto quiero alabar a la Madre de Dios en la canción que ahora emprendo; cada hombre debe encontrar su paz en servirla y amarla.)

Como este *contrafactum*, ejemplo purísimo del género ³¹, hay otros cientos aún existentes en el antiguo francés. En todos los ramos de la literatura medieval, Francia es incomparablemente más rica que los demás países de Europa. En lo que se refiere a las divinizaciones casi podemos decir que es el único país donde se encuentran ejemplos puros e indiscutibles en el siglo XIII, aunque los demás, excluyendo España, dan testimonio de haber conocido la moda de las versiones espirituales.

ALEMANIA

Los primeros *contrafacta* alemanes parecen datar de fines del siglo XIII. Su apariencia allí coin-

³¹ Amédée Gastoué, *Le Cantique populaire en France* (Lyon, 1924), pág. 70, observa muy bien que los autores del siglo XIII «choisissaient d'habitude leurs modèles soigneusement, quand ils faisaient ces parodies (ce mot pris dans le bon sens). Musicalement, un *lamento* d'amour peut parfaitement devenir una supplication religieuse ou même un chant de pénitence... Leurs successeurs, à partir de XVI^e siècle, n'avaient pas un tel discernement, et n'y mettaient aucun scrupule. Mais dans les adaptations pieuses de chansons profanes, faites au moyen âge, je n'ai pas trouvé d'origine badine, joviale ou grossière, comme on le faisait si couramment au XVIII^e siècle».

cide con el desprestigio de la poesía caballeresca. Se volvieron a lo divino entonces composiciones del gran trovador Walther von der Vogelweide: la petición del favor de la dama se cambia en una súplica del perdón divino, y los temas repetidos «Winterklage-Sommersehnsucht» reaparecen espiritualizados en la forma de «Sündenklage-Himmelsehnsucht» (es decir: «queja del invierno —anhelo del verano»; «queja del pecado —anhelo de la gloria») ³². Otro ejemplo alemán, de principios del siglo XIV, toma como punto de arranque una canción compuesta por el *Minnesinger* suizo Bertold Steinmar de Klingnau a fines del siglo anterior:

Sumerzît, ich fröwe mi dîn
daz ich mac beschouwen
Eine süeze selderîn,
mînes herzen frouwen.

(Oh verano, te ruego que me dejes ver una dulce doncella, el deseo de mi corazón.)

El *contrafactum*, anónimo, se encuentra en un manuscrito de Basilea:

Himelriche, ich fröwe mich dîn
daz ich dâ mac schouwen

³² Wolfgang Stammeler, *Von der Mystik zum Barock 1400-1600* (Stuttgart, 1950), pág. 158.

Got und die liebe muoter sîn,
unsere schoene frouwen³³.

(Oh Reino de Cielo, te ruego que me dejes ver allí a Dios
y a su amada Madre, nuestra bella Señora.)

LOS CLÁSICOS MORALIZADOS

En la época que venimos estudiando se continuó la costumbre, inaugurada en los primeros siglos de nuestra era, de cristianizar el sentido de los autores grecorromanos. Para esto era poco factible el procedimiento del *contrafactum*. Ya que los autores clásicos tenían fama de ser modelos de estilo no había que pensar en modificar el texto latino de un Ovidio o un Virgilio. Los *contrafacta* son siempre innovaciones, y los textos clásicos, *per definitionem*, son fósiles, muestras literarias cuya forma está ya fijada para siempre. Sólo los innovadores más audaces osarían adaptar el lenguaje reverenciado de un Cicerón. Para los humanistas medievales —los humanistas teocéntricos de Maritain— cambiar los escritos antiguos sería casi tan sacrílego como cambiar caprichosamente el texto de la Santa Biblia. Pero la exégesis bíblica les

³³ Kurt Hennig, *Die geistliche Kontrafaktur*, págs. 2-3, al citar estos versos, dice que son el primer *contrafactum* escrito en alemán.

señalaba una manera de modificar sutilmente la interpretación que hiciera el lector de un clásico determinado. Esto se efectuaba introduciendo un comentario entre los cantos o capítulos de la obra, comentario que explicaba minuciosamente al autor pagano en términos de un simbolismo cristiano. Si un procedimiento tal parece paradójico, se resuelve fácilmente la dificultad recurriendo a la doctrina de la prefiguración. Si varios personajes y sucesos del Antiguo Testamento se interpretaban tradicionalmente como vislumbres previas, anticipaciones simbólicas, de Jesucristo y de los episodios de su vida, ¿por qué no se habían de buscar semejantes prefiguraciones en los clásicos paganos? ¿No se iba considerando a Virgilio casi como a un profeta hebreo, viendo en sus *Bucólicas* toda una serie de alusiones mesiánicas? ¿No se podría transferir a autores paganos el mismo sistema exegético —el de la cuádruple interpretación— que tanto éxito había tenido al presentar cristianamente el Viejo Testamento? Así fué: se dió en buscar en Ovidio, por ejemplo, además del sentido literal, el alegórico, el tropológico, y el anagógico —según la fórmula entonces en boga—:

Littera gesta docet; quid credas, allegoria;
Moralis, quid agas; quo tendas, anagogia³⁴.

³⁴ Estos versos, anónimos, están en Owst, *Literature and Pulpit in Medieval England*, pág. 59.

El hecho de que, por la declaración de la Iglesia al establecerse los libros canónicos, la Escritura es la palabra de Dios, constituye un obstáculo a la transferencia del sistema a escritos profanos. Pero visto que los libros grecorromanos contenían a veces una moral intachable, los exégetas pusieron manos a la obra. Resultó una tarea amena, porque no se corría el riesgo de mutilar el sentido de un texto divino, y además la disciplina erudita era menos rígida. No se trataba, como en el caso de la Biblia, de conciliar un texto inviolable con una doctrina recibida, también inviolable, y armonizada con la tradición exegética. Se podía interpretar libremente, guardando sólo dos preceptos: el de mantener intacto el libro clásico, y el de no sacar moralejas contrarias a la fe. Con estas dos reservas el intérprete a lo divino podía dejar explañar su fantasía, empleando ya el sentido literal, ya otro más rebuscado.

En el capítulo II de este libro se alude a la tradición de los *Ovidios moralizados*. Ahora conviene añadir unos detalles más. En la Edad Media francesa se compusieron varios libros de esta clase. El más popular fué el de Christian Legouais ³⁵. Otro muy leído fué el de Pierre Berquire, un manuscrito que vino a parar a la biblioteca del célebre poe-

ta, el marqués de Santillana ³⁶. Vimos ya cómo uno de los primeros libros impresos en España fué el Ovidio moralizado de Martínez de Ampíes, pero dejamos de trazar la corriente hasta sus conclusiones, a fines del siglo XVI, en la obra de Pedro Bellerio, *Las transformaciones de Ovidio en lengua española, repartidas en quinze libros, con las Alegorías al fin dellos, para provecho de los Artífices* (Amberes, 1595). Se trata de una traducción en prosa, sin cristianizar, pero al cabo del libro el traductor añade unas cuantas páginas de interpretación alegórica. Se ve que en España la Edad Media no expira con el Renacimiento —que, al contrario, cobra vida nueva en la época de la Contrarreforma—. Recordarán los lectores del *Quijote* que, poco antes de descender a la Cueva de Montesinos, el caballero andante topó con un «humana», que había escrito «*Metamorfoseos, o Ovidio español*», de invención nueva y rara, porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pintó quién fué la Giralda de Sevilla, y el Angel de la Magdalena, quién el Caño de Vecinguerra de Córdoba, quiénes los toros de Guisando, la Sierra Morena, las fuentes de Leganitos y Lavapiés en Madrid..., y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo que alegran, suspenden y enseñan a un mis-

³⁵ Ver Gaston Paris, «Chrétien Legouais et autres imitateurs d'Ovide», *Histoire littéraire de la France*, XXIX, 455-525,

³⁶ En versión castellana. Consúltese Mario Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, pág. 84.

mo punto.» Espera encontrar más inspiraciones para su libro absurdo de resultas de la aventura de la cueva (II, cap. 22). Con ello se ve que el gusto de los *Ovidios moralizados*, aun a principios del siglo XVII, quedaba lo suficientemente vivo para que se los satirizara.

No volveremos al tema de los Virgilio y los Horacios espiritualizados, ya mencionado antes; pero sí conviene aludir a la cristianización en las obras épicas y clericales de los héroes antiguos. Se trata de algo parecido al Euhemerismo, a lo moderno. Lo mismo que, según la teoría de Euhemero, los dioses paganos no eran más que héroes humanos, quienes, por su reputación creciente, llegaron a ser considerados divinos, en la Edad Media se atribuían rasgos cristianos a figuras antiguas como Alejandro Magno. En las leyendas medievales Alejandro aparece como el perfecto caballero cristiano, lleno de todas las virtudes de la época.

Finalmente, Cicerón, como ya vimos en parte, tuvo sus altibajos en la fama. «Ciceronianus es, non Christianus; ubi thesaurus tuus, ibi et cor tuum», fulminó el Juez divino en el sueño de San Jerónimo; y el erudito santo hace su confesión y promesa solemnes: «Domine, si umquam habuero codices saeculares, si legero, te negavi»³⁷. A pe-

³⁷ *Epistulae*, ed. I. Hilberg (Vindobona-Lipsia, 1910), página 190.

sar de una experiencia tan decisiva y tan renombrada, la fama de Cicerón no disminuyó en el mundo medieval. Entre los primeros cistercienses, por ejemplo, tenemos el testimonio de Aelredo, quien, entusiasmado por el *De amicitia*, encuentra en este libro el punto de partida de su conversión personal. Después de la conversión ingresa en un convento, y habiendo seguido por un tiempo la Regla benedictina, encuentra ya poco sabor en el libro ciceroniano. No obstante, porque no hay libro sobre la amistad cristiana, se decide a volver a su antiguo pasatiempo para refundirlo en un sentido divino. De esta manera llegó a componerse el *De spirituali amicitia*³⁸. Sólo en el siglo XVI pierde un poco de su prestigio el culto ciceroniano cuando Lorenzo Valla, en su *Confronto tra Cicerone e Quintiliano*, declara superior el estilo de éste³⁹; y Erasmo lanzó el terrible ataque contra el modelo estilístico de los humanistas renacentistas en su *Dialogus ciceronianus*:

Visus itaque sum mihi rem facturum nec inutilem ad pietatem et studiis adulescentiae conducibilem, si lucubratiunculam unam huic rei darem, non ut eloquentiae

³⁸ Véase Etienne Gilson, *The Mystical Theology of Saint Bernard* (London, 1940), pág. 228.

³⁹ Ver Remigio Sabbadini, *Storia del Ciceronianismo e di altre questioni letterarie nell'età della Rinascenza* (Torino, 1885), págs. 25-32.

candidatos a Ciceronis imitatione desterreare: quid enim insanius? sed ut ostendam, quo pacto fieri posset, ut vere Ciceronem exprimamus et summam illius viri facundiam cum Christiana pietate copulemus⁴⁰.

Además de atacar la costumbre absurda de los humanistas que, en nombre de la imitación ciceroniana, escribían *Jupiter optimus maximus* por decir *Jesus Christus redemptor mundi* o *patres conscripti* por *sancti apostoli*⁴¹ (defecto del que no se libra ni el mismo Erasmo cuando traducía *Logos* por *Sermo* en vez de *Verbum*), hacía hincapié en el peligro que corría la fe de resultas de la actividad de «aquellos cristianos que reconocen a Cristo sólo por nombre, pero en su vida interior respiran el paganismo». Erasmo habrá, con su *Ciceronianus*, extirpado ciertos abusos del culto ciceroniano —herencia de la Edad Media—, pero desde luego no logró destronar al rey del estilo latino, que todavía tiene muchos súbditos leales.

⁴⁰ *Dialogus Ciceronianus*, ed. Io. Carolus Schönberger (Augusta Vindelicorum, 1919), pág. 2.

⁴¹ Nos dice Sabbadini (págs. 51-52) que el humanista Pietro Bembo «nelle date delle lettere e dei brevi pontifici metteva le calende e gli idi; chiamava Dio col nome collettivo di *dii immortales*; la Vergine era per lui *dea*; Gesù un *heros*; rendeva *fides* con *persuasio*; *excommunicare* con *aqua et igni interdicare*; *morituro peccata remittere* con *deos superos manesque illi placare*».

LOS BAILES A LO DIVINO

Pasamos de la erudición humanista al folklore internacional del baile para terminar este *aperçu* de la divinización medieval. Es casi seguro —dice Dom Gougaud, y nuestras investigaciones lo confirman— que no se admitieron nunca oficialmente los bailes a ninguna ceremonia eclesiástica: «rien qui prouve, ni même qui rende vraisemblable, l'admission de danses sacrées dans la liturgie de l'Eglise, pas plus pour les temps primitifs que pour les siècles écoulés depuis»⁴². Por lo menos es exacta esta afirmación si limitamos la frase «los siglos transcurridos después» a la alta Edad Media, porque el baile de los *seises* —que se danza todavía en la catedral de Sevilla después del oficio divino, y antiguamente en la de Toledo y otras— tiene una

⁴² Dom Louis Gougaud, «La Danse dans les églises», *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, XV (1914), 7. Pero hay que precisar. Dice Margit Sahlin, *Etude sur la carole médiévale* (Upsala, 1940), pág. 139: «L'Eglise avait par rapport aux danses indigènes une double attitude: d'une part, elle les combattait, d'autre part, elle essayait de les assimiler, de les christianiser.» Y E. L. Backman, *Religious Dances in the Christian Church and in Popular Medicine* (London, 1952): «One has the impression... that the Catholic Church was more or less resigned and contented itself with resisting those dances which by their nature or by their obviously magic character and association with demonology dishonoured the Church.»

historia respetable, pero que no se remonta más allá del siglo xv. Los *seises* fueron autorizados por bula papal en 1489 ⁴³. Hay que subrayar también que no forman parte de la liturgia, sino que la siguen.

Pero la costumbre de bailar litúrgicamente es antiquísima ⁴⁴. Sólo la Iglesia cristiana de Occidente ha renunciado a ella. Si los antiguos hebreos no veían nada irrespetuoso en bailar ante el altar de Dios, tampoco los cristianos coptos de Etiopía ni los negros americanos en el siglo xx. Hay, pues, una tradición de bailes religiosos contra la que tuvo que luchar la Iglesia católica. Logró imponer sus prohibiciones con sólo un éxito mediocre.

La Edad Media, acostumbrada a interpretar moralmente la divina Escritura, tenía a mano antecedentes numerosas a que podía apelar en justificación de los bailes religiosos. Había el caso muy citado del rey David, quien bailó de puro gozo ante el arca; movido por Dios, bailó David; es decir, interpretó sus *emociones* en la forma de *mo-ciones*, los movimientos rítmicos de la danza. He aquí la vindicación preeminente de la costumbre vedada. Pero había otras: Miriam bailó, en acción de gracias al Señor, después que los israelitas pa-

⁴³ Ver J. B. Trend, «The Dance of the Seises», *Music and Letters*, II (1920), 13.

⁴⁴ Cfr. el poema de Heine *Atta Troll*: «Tanzen war ein Gottesdienst, / War ein Beten mit den Beinen,»

saron ilesos a través del Mar Rojo; en Ezequiel VI, 11, se leía el mandamiento divino que bailasen los hebreos; en el Nuevo Testamento tampoco faltaban alusiones al baile (Mateo XI, 17; Lucas, VII, 32; II Corintios XII, 2). Con esta autoridad bíblica, que aducía en contra de las prohibiciones conciliares —apuntadas en general contra las *sal-tationes turpes*, pero que en la interpretación clerical abarcaban todas las danzas, y no sólo las «torpes»—, el pueblo solía reunirse en las iglesias, o en sus recintos, para ejecutar los bailes populares. Fulminaban los curas, sin poder detener un movimiento tan natural y apreciado. De tarde en tarde un teólogo admitía la justicia de lo que se hacía, como Honorario de Autun, en su *Gemma Animae*, quien cita las precedentes bíblicas ⁴⁵. Por lo menos en un sitio, Montserrat, cedieron las autoridades eclesiásticas: «se permite que todo el pueblo baile en el santuario de la Virgen por la noche, y en la plaza durante el día» ⁴⁶. Se comprenderá que muchos bailes así tolerados degeneraban en danzas lascivas, y no son raros los casos de posesión demoníaca. La literatura sobre este tema es extensa, pero el libro de más amena lectura —al

⁴⁵ Migne, *Patrologia Latina*, CLXXII, col. 587.

⁴⁶ H. Anglés, *Gloriosa contribución de España a la historia de la música medieval* (Madrid, 1948), pág. 33.

que enviamos al lector interesado— es el del historiador sueco de la medicina, E. L. Backman ⁴⁷.

Estos bailes religiosos tienen muchos reflejos en la poesía, sobre todo en la española del siglo xvi —fenómeno al que dedicamos el capítulo IX—. En la Edad Media el texto literario más interesante para demostrar cómo el baile puede ser contrahecho a lo divino es el *Tumbeor Nostre-Dame*, redactado en el antiguo francés ⁴⁸. En este poema un juglar, penitente y cansado de la vida mundana, quiere consagrar a Dios el resto de sus días. Se mete en el convento de Clairvaux como hermano laico. Se cree inútil a la orden por ser tan ignorante e iletrado, y teme que por este motivo le echen a la calle. Entonces, en la cripta solitaria, se arroja ante una imagen de la Virgen y le participa sus temores. Se le ocurre rendir homenaje a Nuestra Señora haciendo lo único que sabe hacer: danzando y haciendo acrobacias. Le dedica a la Virgen lo que para él es el mundo. Los monjes le observan sin ser notados. Después de cada baile el exjuglar saluda respetuosamente a Santa María. Por fin, cae al suelo, extenuado, cubierto de sudores. En este momento aparece la Gloriosísima, le enjuga el rostro con su velo, le levanta. Poco después, el juglar sube a la gloria.

⁴⁷ Ver lo nota 42.

⁴⁸ Ed. W. Förster, *Romania*, II.

VII

EL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA

Johan Huizinga, en su valiosísimo estudio *El otoño de la Edad Media* ¹, demuestra cómo en los siglos xiv y xv ya no se dan por sentadas las actitudes fundamentales de la alta Edad Media. La concepción del amor cortés, de la caballería andante, aun de la fe religiosa llamada «del carbonero» deja de corresponder a una realidad cambiante. Si ya no se cree en tales posturas, tampoco se las somete a la crítica intelectual. Siguen teóricamente en vigor, reciben el asentimiento obsequioso de todos, se han vuelto tradición. Por esto mismo, por vivir en un limbo entre la adhesión vital y la crítica escéptica, estos ideales anticuados producen en la vida intelectual, emocional

¹ (Madrid, 1951).

y social de aquella época una tensión y una turbación inigualadas en la historia anterior. Los caballeros, que ya no son andantes, y las damas, que ya no se ven «servidas» y adoradas nada más que superficialmente en la poesía, se sienten amenazadas por una civilización en declive.

Huizinga hace este análisis basándose en la literatura de Francia y de los Países Bajos, de donde es natural. Sería atrevido aplicar a España su tesis tal como la formula, porque en España (como en Inglaterra) la Edad Media perdura más que, por ejemplo, en Francia e Italia. La importación a España del Renacimiento italiano dista mucho de dar un golpe mortal a la Edad Media. Sin embargo, hay indicios de que en el siglo xv español las dudas que afligen a los países del norte no dejan de turbar la estructura ideal de la vida aristocrática. Como término cultural, el otoño de la Edad Media, con todo lo que implica de disgregación y de fin de una cultura, tiene validez en todo el continente europeo. Es la aurora de la imprenta, invento que tendrá efectos incalculables para el mundo entero, y entre los cuales la difusión de la cultura escrita entre las clases burguesas no es el menos significativo. La lectura, reservada por la economía medieval a los nobles y a los clérigos, penetra ahora en el tercer estado. Amanece la época de la popularización y aun —mediante los plie-

gos de cordel— de la vulgarización. Todo esto no se vislumbra siquiera en el crepúsculo de la cultura aristocrática y clerical. Pero al fin de esta época se abre la posibilidad de extender el hábito de leer cuando Gutenberg descubre el secreto de multiplicar los libros. Este secreto no carece de importancia para la historia de la devoción privada.

En el siglo xv se intensifica la corriente devocional asociada con los nombres de San Bernardo y San Buenaventura, mientras el escolasticismo se gasta las energías en la vana búsqueda de *distintos* teóricos, hasta tal punto que casi se puede decir que murió, porque en el siglo xvi solemos hablar con cierta justicia de «neoescolasticismo». La obra maestra de la nueva devoción, que es afectiva más que especulativa, es la *Imitatio Christi*, ahora atribuída firmemente a Tomás de Kempis. Antes del año 1500 se publicaron, en varios idiomas, nada menos que sesenta ediciones de este libro². Los españoles del siglo xvi —por ejemplo, Santa Teresa y Juan de Avila— citan mucho esta obra bajo el título *De contemptu mundi*, atribuyéndola erróneamente a Gerson. Si la *Imitatio Christi* goza de una tan inmensa popularidad, es a causa de la imprenta, que la hace tan asequible

² Ver R. Aubenas, en A. Fliche y E. Jarry, *Histoire de l'Eglise depuis les origines jusqu'à nos jours* (Paris, 1951), XV, 361.

a todos los que sepan leer. Y gran parte de los aplausos por la decisión de acoger la imprenta para divulgar los libros devotos se debe a los Hermanos de la Vida Común. En una de sus primeras ediciones impresas, aparecida en Rostock en 1476, se llama a la tipografía «la madre común de todas las ciencias, la auxiliadora de la Iglesia»³.

Estos Hermanos de la Vida Común son los difundidores de la *devotio moderna*. Heredan de Ruysbroeck, dice Pierre Groult, dos características fundamentales: Cristo en la vida espiritual y la espiritualidad ultraconcreta⁴. Creen que Cristo está inmanente en los hombres. Su imagen está oscurecida en el alma humana por el pecado, sin embargo; y sólo los ejercicios ascéticos podrán revelar su imagen. Adoptan, pues, la actitud —que, según vimos en un capítulo anterior, es bastante rara entre los teólogos— de insistir en la idea de que Dios se revela en su creación. No es nada sorprendente que en Windsheim y demás con-

³ *Ibidem*, pág. 357: «A l'inverse des humanistes qui —en aristocrates impénitents— affichèrent d'abord un profond mépris à l'égard de l'imprimerie alors naissante, l'Eglise comprit très vite l'intérêt de cette invention: dans leur enthousiasme, les frères de la Vie Commune établis à Rostock, dans un de leurs premiers imprimés (1476), appellent la typographie 'la mère commune de toutes les sciences, l'auxiliaire de l'Eglise'».

⁴ *Les Mystiques des Pays-Bas et la littérature espagnole du seizième siècle* (Louvain, 1927), pág. 86.

ventos suyos, los Hermanos de la Vida Común vivieran juntos sin del todo separarse del mundo⁵. Iniciaron la costumbre de explicar los misterios divinos mediante la analogía con cosas concretas. Groult ha demostrado cómo este movimiento devocional pudo haber llegado a España por el monasterio de San Benito el Real de Valladolid, y su abad García de Cisneros, hacia 1475⁶. Sea así o no, no cabe duda de que gran parte de la devoción españolísima del siglo xvi tiene sus orígenes en la *devotio moderna*: los ejercicios espirituales de San Ignacio, las imágenes concretas de autores como Domingo de Valtanas, Malón de Chaide, Luis de Granada y Santa Teresa de Jesús, cuya metáfora de las cuatro aguas correspondientes a los cuatro grados de la oración está muy en el espíritu de Windsheim⁷. Si por un lado la *devotio moderna* prolonga la devoción mística de San Bernardo, por otro mira hacia adelante al Concilio de Trento y la Contrarreforma.

La aparición definitiva de *contrafacta* en toda Europa coincide con el auge de la *devotio moderna*. Nos parece que esta coincidencia no es casual,

⁵ J. Huizinga, *Erasmus of Rotterdam* (London, 1952), página 8, habla de los «frater-houses, where the bretheren of the Common Life lived together without altogether separating from the world».

⁶ Groult, *ob. cit.*, págs. 52-53.

⁷ Aubenas, en Fliche-Jarry, XV, 306.

sino que la divinización de obras seculares respondía a necesidades de la nueva espiritualidad. La *devotio moderna* y los *contrafacta* vinieron a llenar el vacío espiritual causado por el desmoronamiento de los ideales medievales.

Apoya esta tesis la bella descripción que hace Ortega y Gasset de la nueva devoción. Tan magistral es, y tan apropiada a nuestra investigación, que nos permitimos una cita extensa:

La religión de todo el siglo xv se nos ha hecho devoción —nada más—. El seglar, el hombre que vive en el mundo está asqueado, aburrido de frailes y eclesiásticos. Quiere tratar con Dios a su modo, y como su modo es mundano, consistirá no más que en cierto ascetismo y pulcritud de conducta, en oraciones, en meditaciones muy sencillas de contenido, pero que mantienen el alma en un como permanente enternecimiento. Es una religión sensiblera —en rigor, es cuando se inventa la beatería, desconocida en la Edad Media...—. El hombre se ahogaba en la selva teológica y eclesiástica —*sacra ignorantia*, repiten una y otra vez estos laicos devotos—. Y, como deciden ser ignorantes, no necesitan de los clérigos como intermediarios en su trato con Dios. Es más, se fundan conventos para imitar a los seglares de Deventer. Y el prior del convento que más influyó en el siglo xv —Windesheim— adoptará como nombre Juan No Sé. «Religión del alma» buscamos, no del intelecto. Queremos llorar. Y, en efecto, es el siglo de las lágrimas... En resumen: el dogma que es el más allá divino no interesa, se busca la lágrima, el estado emoti-

vo que es de este mundo... Siglo de la mística, pero no creadora, sino que da vueltas y vueltas a la antigua⁸.

Es probable que Ortega no dé suficiente importancia en esta apreciación de la *devotio moderna* a la sólida erudición que la acompañaba⁹. Pero el juicio es, en lo esencial, exacto. Se vivía «desde Dios, pero cara al mundo»¹⁰. Se cultivaba la santa simpleza. En tal ambiente era natural que empezaran a florecer los *contrafacta*.

En Alemania y los Países Bajos la versión a lo divino de cantos populares era muy frecuente en el siglo xv. De esta manera se componían fácilmente himnos destinados, más que a las festividades públicas, a las devociones caseras: se cantaba el anhelo del alma piadosa por la unión con el Esposo divino, o el nacimiento de Nuestro Señor, o las alabanzas de la Virgen y los santos¹¹. El

⁸ *Obras completas*, V, 148-149.

⁹ Ver M. de Gaudillac, en Fliche-Jarry, XIII, 472.

¹⁰ Ortega, V, 156. Cfr. también págs. 147-148: «De Cristo toma, no lo que tiene de persona trinitaria, sino lo que tiene de hombre ejemplar... Hemos llegado a una forma de religión en que, si se me entiende bien, hemos secularizado el cristianismo, subrayando en Dios su única vertiente humana intramundana.»

¹¹ Cfr. A. F. Mitchell, prólogo de su edición de *A Compendious Book of Godly and Spiritual Songs, Commonly Known as The Gude and Godlie Ballatis* (Edinburgh-London, 1897), página lxi, n. 1, donde cita un artículo escrito por el «Profesor Dickinson» en la *North American Review* (octubre de

compositor más prolífico de *contrafacta* era el deán de Friburgo, Heinrich Loufenberg: Wackernägel ha publicado unos ochenta ejemplos de su obra divinizadora, compuestos hacia 1445 ¹². A veces se intentaba algo más erudito. En 1499 se publicó una invocación a la Virgen, en forma de centón, compuesta enteramente de frases sacadas de la obra de Apuleyo. El autor de esta extraña oda, Brant, no veía nada chocante en hacer que la Virgen pronunciara palabras que Apuleyo había puesto en boca de Isis ¹³.

Más allá de los Alpes, en Florencia, alternaban en los desfiles carnavalescos los bailes y mascaradas con las *sacre rappresentazioni* ¹⁴. También las juventudes de las confraternidades religiosas cantaban canciones espirituales. Los poetas de arte

1895). No encuentro este artículo en la revista citada. El tema del artículo será un libro, aludido por Mitchell sin nombre de autor ni detalles bibliográficos, *Niederländische Geistliche Lieder des XV Jahrhundert*.

¹² Philipp Wackernägel, *Das Deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des XVII Jahrhunderts* (Leipzig, 1864), II, 528-611.

¹³ Aubenas, en Fliche-Jarry, XV, 265.

¹⁴ Federico Ghisi, *Canti carnascialeschi nelle fonti musicali del XV e XVI secolo* (Firenze-Roma, 1937), pág. 86, y «L'Aria di Maggio et le travestissement spirituel de la poésie musicale profane en Italie», en *Musique et poésie* (Colloques internationaux du Centre National de la Recherche Scientifique: Paris, 3 Juin-4 Juillet, 1953) (Paris, 1954), págs. 265 y siguientes.

más elevado, atraídos a la corte de los Medici, no desdeñaban componer *laude spirituali* sobre los metros de los cantos bailables del carnaval. Se apropiaban las melodías alegres de los *canti carnascialeschi* y muchas veces también imitaban la letra profana, con la intención de popularizar sus obras devotas. Se oían ambas versiones en las fiestas florentinas. Si unos grupos cantaban «De' merzé, crudele amore», otros contestaban «De' merzé, Giesù amore». Los que, en el carnaval, celebraban a la diosa pagana Minerva entonaban:

Dalla più alta stella
Discende a celebrare la tua letizia.

Luego respondían los competidores cristianos:

Dalla più alta stella
Discese'n terra un divino splendor ¹⁵.

Federico Ghisi ha completado un catálogo de numerosos cantos carnavalescos con sus imitaciones espirituales. Los *laudi* también se fundaban en aires populares a fines del siglo xv, pero su boga principal ocurre un poco más tarde.

El primer *contrafactum* español cuyo texto ha llegado a nosotros es la nana con que termina Gómez Manrique su *Representación del nacimiento*

¹⁵ Ghisi, *Canti carnascialeschi*, pág. 100.

de *Nuestro Señor*, a mediados del siglo xv¹⁶. El modelo sólo se conoce por haberlo puesto el autor como «timbre» a la cabeza de su versión divina:

Callad, fijo mío chiquito.

No transcribe más que el primer verso. Esto resulta natural si se piensa que sólo servía esta indicación para recordar la melodía a la monja que había de cantar el *contrafactum*. El tono sería bastante conocido entonces, aunque no aparece en ninguno de los cancioneros musicales aún existentes; resultaría más práctico señalarlo con el verso inicial de la letra que reproducir las notas. Veremos que en esto Gómez Manrique inaugura en España una costumbre predominante entre los poetas divinizadores¹⁷. Muchos de los primeros

¹⁶ Gómez Manrique, en *NBAE*, XXII, 56; consúltese también Dámaso Alonso, *Poesía española*, págs. 239-240.

¹⁷ El justamente célebre musicólogo español Rafael Mitjana, hablando de esta costumbre en su artículo «La Musique en Espagne. Art religieux et art profane», escrito para la *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire de Conservatoire*, ed. Albert Lavignac (Paris, 1920), dice algo inexplicable: «L'usage répandu dans presque tous les pays de l'Europe d'écrire des poésies pour être chantées d'après tel ou tel timbre, qui a donné lieu au Vaudeville français, au Liederspiel allemand, et au Ballad's Opera anglais [sic, por *Beggar's Opera*], n'a jamais existé en Espagne, où, presque toujours, le poète étant en même temps musicien concevait à la fois la poésie et la musique.» Mitjana se olvida de los *contrafacta* y

versos citados corresponden a poemas conservados en los cancioneros profanos, permitiéndonos la confrontación de los dos textos. A veces, sin embargo, las indagaciones más extensas no dan con el original profano. Tal es el caso de la nana de Gómez Manrique. Sigue la versión divina:

Callad vos, Señor,
nuestro Redentor,
que vuestro dolor
durará poquito.

La nana es sin duda uno de los géneros líricos que más se prestan a la divinización. Es fácil su-

de los poetas menores, quienes en su mayoría no sabían música. Compárese A. Pérez Gómez en su introducción al *Cancionero de Nuestra Señora* (Valencia, 1952), págs. xxiv-xxv: «Es probable que esto fuera al principio un simple recurso para indicar al juglar el tono en que la copla o romance había de ser cantado; los primeros indicios que encontramos nosotros de este recurso están en Fray Ambrosio de Montesinos [sic] en el romance ¡Oh columna de Pilato! Después se multiplica a todo lo largo del siglo xvi, y es raro el pliego de romances o coplas en que no aparece alguno con la indicación *Para cantar al tono de...*, indicación que acaba de desaparecer o sustituirse encabezando la composición original con el villancico, más o menos alterado, que ha de imponerle el tono» (compárese la n. 30 de este capítulo). Estas palabras de Pérez Gómez describen muy bien la función del *timbre* en la poesía musical española. Es una costumbre ya conocida en las sinagogas hebreas desde el siglo viii (Chambers, *Folksong-Plainsong*, pág. 71) y establecida en la liturgia cristiana en la forma del *incipit* que encabeza una secuencia o un salmo (Salazar, *La música en la sociedad europea*, pág. 117, nota).

poner que la Madre de Dios cantara a su Niño de la misma manera que todas las madres humanas a los suyos. Su propósito sería igual: adormecer al niño, apaciguarle, hipnotizarle con «la regularidad del ritmo y la monotonía del esquema melódico»¹⁸. Los sentimientos expresados en la nana a lo divino —lo mismo que en la nana a lo profano— eran tan sencillos como el lenguaje en que se expresaban. Resulta muy natural que sea una canción de cuna el primer *contrafactum* conocido en España.

A fines del mismo siglo xv un franciscano «aseglarado», fray Iñigo de Mendoza «desfizo» uno de sus romances espirituales con unas palabras también referentes a la niñez de Cristo:

Eres Niño y has amor:
¿qué farás cuando mayor?¹⁹

Esta es una refundición de un canto popular que viviría ya sólo en la tradición oral: se tardó más de cien años en publicarlo²⁰. El texto profano nos

¹⁸ Tiersot, *Histoire de la chanson populaire*, pág. 113. Compárese Marius Schneider, «Typologie musicale et littéraire de la berceuse en Espagne», *Anuario Musical*, II, 1 y sigs.

¹⁹ Puede consultarse, por ejemplo, en Dámaso Alonso, *Poesía de la Edad Media*, pág. 279.

²⁰ Es el remate del romance núm. 370 del *Romancero general*, ed. A. González Palencia (Madrid, 1947), I, 250. Una adaptación a lo profano del mismo tema apareció en el «Ro-

revela la atracción que tendría este tema para el poeta franciscano:

Si eres niña y has amor,
¿qué harás cuando mayor?
Si al niño dios te ofreciste
desde niña, con la edad
le darás más voluntad
de la que le prometiste:
si pequeña te atreviste
en tenerle por señor,
¿qué harás cuando mayor?

La niña de este canto —como el Niño divino— es precoz en amores. Si ella se dedica a un niño dios, sin embargo, es a Cupido, y no a Jesús. Pero la fórmula «niño dios» basta para sugerir la posibilidad de aplicar el estribillo a Cristo²¹, cuyo

mancero de la Biblioteca Brancacciana», *Revue Hispanique*, LXV (1925), 359: «Niña de quinze años / que cautiva y prende, / que harà, Dios mio, / quando tenga veynte?» (ver también BAE, XVI, 615). Compárese también la versión de Cristóbal Cabrera, en Marcelo Macías y García, *Poetas religiosos inéditos del siglo XVI* (La Coruña, 1890), pág. 83: «Niño que en tan tierna edad / Tales muestras da de amor, / ¿Qué no hará cuando mayor?» —poema que volvió a lo divino López de Ubeda (ver Julio Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana: floresta de la lírica antigua popular* [Madrid, 1921], VII, 203).

²¹ Cfr. H. Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux*, I, 196: «On leur apprenait [a los fieles] à considérer 'en l'image de Cupidon l'amour divin'; alude a un libro de emblemas.

amor infinito es causa de admiración, lo mismo que el amor (si no infinito, abundante y precoz) de la niña. Lo erótico del poemita se ha convertido en el amor divino a la humanidad entera. Es una adaptación sencillísima, hecha con «buen gusto» —más parecida a las versiones francesas del siglo XIII que a las imitaciones piadosas del siglo XVI con sus frecuentes excesos.

En el cancionero de otro poeta franciscano de la corte de los Reyes católicos encontramos varios *contrafacta* más alejados de sus modelos. Marcel Bataillon, en una serie de preguntas destinadas a ayudar a los estudiantes franceses a preparar sus exámenes de *agrégation*, sugiere que fray Ambrosio Montesino trabaja con la imaginación «más verbal que plástica»²². Al transponer a lo divino fray Ambrosio se atiene más a la superficie de los versos (el ritmo, las rimas, una fórmula o una palabra clave); no evoca, como lo había de hacer San Ignacio, la escena pintada por el poeta. En esto se diferencia de fray Iñigo de Mendoza, quien en el *contrafactum* ya citado se imagina dos casos parecidos del amor precoz, concretando en la fantasía dos niños amorosos. (Es verdad que además el nexo imaginativo se hizo a raíz de una sugestiva

²² «Chanson pieuse et poésie de dévotion. Fr. Ambrosio Montesino», *Bulletin Hispanique*, XXVII (1925), 232.

(frase lingüística.) Cotejemos una versión de fray Ambrosio con su original:

¡Oh castillo de Montanges
por mi mal te conocí!
¡Mesquina de la mi madre
que no tiene más de a mí!²³

¡Oh columna de Pilato!
El dolor que en ti sentí
ha medio muerto a mi Madre
que no tiene más de a mí!²⁴.

La aventura caballeresca del modelo profano —el noble caballero que, al fracasar en su intento de tomar la fortaleza, cae prisionero en manos de sus enemigos— se ha convertido en la flagelación de Cristo. Hay cierta posible analogía visual entre el castillo y el palacio del gobernador romano, en-

²³ Citamos por la versión dada por H. A. Rennert en «Der Spanische Cancionero des Brit. Museums», *Romanische Forschungen*, X (1899), 22, donde se atribuye el desarrollo del villancico a Garci Sánchez. En F. Asenjo Barbieri, *Cancionero musical español de los siglos XV y XVI* (Buenos Aires, 1945), aparece otra versión (núm. 339, pág. 176), y en la nota de Barbieri a esta canción se publica la versión de Encina. Todas las glosas son amorosas, lo cual no quiere decir que tal es el sentido original del villancico que se glosa. Bajo la influencia de la *Cárcel de amor* es natural que los poetas lo interpretaran de esta manera.

²⁴ El Cancionero de Montesino está en la BAE, XXXV. Ver pág. 437.

tre el cautiverio del caballero y el castigo injusto de Cristo, pero el eslabón —el pensamiento que pone cada víctima en la angustia de su madre— queda expresado por una fórmula poética tan tradicional y tan atractiva que resuena en la canción tradicional de Gómez Arias. Si la palabra «madre» ocasiona la adaptación de la copla para fines divinos, es el verso «que no tiene más de a mí» el que impone en la imaginación del fraile la intuición de una analogía.

El poeta que por la abundancia de sus *contrafacta* los puso de moda en el siglo xv, anticipando la obra de los dos franciscanos, fué el madrileño Juan Álvarez Gato. «En su primera edad —dice Gil González Dávila, en su *Teatro de la grandeza de la Villa de Madrid, corte de los Reyes Católicos de España* (Toledo, 1623)— escribió muchas cosas en verso castellano, a lo humano; y en los postremos años de su vida, muchas a lo divino.»²⁵ En la época profana de su vida se adiestró en la competencia poética, cambiando epístolas en verso con Gómez Manrique y otros poetas, usando las rimas y el metro escogidos por su corresponsal; ¡buen aprendizaje para las versiones a lo divino! Después, «habiendo conocido el mundo, ...y visto qu'es todo condenación del ánima, doliéndose

²⁵ Pág. 198.

del tiempo tan mal gastado, ...pensó de pelear con nuestros tres contrarios... D'aquí adelante no hay cosa trovada ni escrita sino de devoción y buena doctrina²⁶». El suyo —dice su editor Jenaro Artilles Rodríguez— «es un *misticismo laico*, por así decirlo, mundano y filosófico; ...devoción de hombre que se dirige a Dios como se podría dirigir a un amigo, con cortesía y respeto, ...con unción religiosa y afectividad devota²⁷». Si miramos uno de sus *contrafacta*, cotejándolo con la seguidilla original, veremos que cambia tan sólo lo necesario para darle un sentido divino:

Quita allá, que no quiero,
falso enemigo,
quita allá, que no quiero
que huelgues conmigo.

Quita allá, que no quiero,
mundo enemigo,
quita allá, que no quiero
pendencias contigo²⁸.

²⁶ *Cancionero inédito* (Madrid, 1901), pág. 148.

²⁷ *Obras completas de J. Álvarez Gato* (Madrid, 1928), página x.

²⁸ *Ibidem*, pág. 142. En Barbieri, *Cancionero musical*, leemos una versión distinta: «Tir'allá, que non quiero, / Mozuelo Rodrigo», y en Luis Milán, *Libro intitulado El cortesano* [1561] (Madrid, 1874), se combinan ambas versiones: «Tirte allá, que no quiero, / mozuelo Rodrigo; / tirte allá, que no quiero / que burles conmigo.»

La muchacha que rechaza las proposiciones amorosas de su amante ha cambiado de papel con el cristiano que rechaza las tentaciones del Mundo. Hablando de este tipo de *contrafactum* dice Pierre Le Gentil:

Cuando el poeta se limita a fundar su texto en una melodía determinada, está perfectamente libre para tratar su tema según lo comprende él, con tal que observe las reglas generales del villancico. Si se aprovecha de algunas expresiones de su modelo, su tarea se hace más difícil y se puede dudar entonces de la espontaneidad de su inspiración ²⁹.

Son dudas éstas que nos parecen muy injustas, porque equivalen a sospechar de la sinceridad del poeta. No comprendemos por qué hay que poner en duda la naturalidad de la actitud ortodoxa de Alvarez Gato frente al Mundo. Tan de cerca sigue su modelo que logra conservar gran parte de su frescura graciosa. Y a la par comunica una actitud religiosa que, si bien no es original, formaría parte de la vida espiritual del poeta después de su conversión. Francamente, este poemita es para nosotros uno de los *contrafacta* más acertados.

Finalmente, para ilustrar la estrecha conexión que había entre los varios contrafactistas de ha-

²⁹ *La Poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age* (Rennes, 1949), I, 322.

cia 1500, vamos a trazar las peripecias de un «cantar que traen los vulgares ³⁰» (son palabras de Alvarez Gato). Suponemos que el estribillo inicial de este cantar profano sería:

—¿Quién te traxo, cavallero,
por esta montaña oscura?

—¡Ay pastor!, que mi ventura ³¹.

Estos versos parecen aludir a un encuentro de los que vemos tantos en las serranillas, sólo que aquí, en vez de topar el caballero con una serrana, una moza, empieza a hablarle un pastor. Y hay que notar que no es en este poema el caballero quien inicia la conversación. Podríamos decir que se trata de una serranilla invertida. (En la glosa que

³⁰ Artiles Rodríguez, pág. 140, dice que el texto reza «vgla-res», que será —dice— un *erratum* por «juglares». La interpretación tradicional «vulgares» consueña muy bien con la actitud general de los poetas cultos del cuatrocientos —con la del marqués de Santillana, por ejemplo, en su definición de los romances—, así que no veo por qué hay que rechazarla.

³¹ Juan del Encina, *Cancionero*, ed. facsímile de la Real Academia Española (Madrid, 1928), fol. xcix v. Aceptamos la tesis de Margit Frenk, según la cual el villancico (o sea, el estribillo) es generalmente tradicional, aunque sea glosado de una manera original por los poetas cultos. Cfr. *La lírica popular*, pág. 13: «Creemos que las glosas que acompañan a los estribillos populares desde el siglo xv fueron obra ya sea de los músicos, ya de los poetas, y no supervivencias tradicionales», como afirma Menéndez Pidal.» Me parece incontrovertible esta tesis.

añade Juan del Encina, el caballero lamenta el hecho de que no es pastor porque quiere a una pastora.) Pues bien: Alvarez Gato *enderezó al nuestro Señor* este villancico de la siguiente forma:

—¿Quién te truxo, Rey de gloria,
por este valle tan triste?

—¡Ay, onbre, tú me truxiste! ³²

Juan del Encina —el que glosando el estribillo a lo profano lo ha conservado para la posteridad— también hizo una versión a lo divino:

—¿Quién te traxo, Criador,
por esta montaña oscura?

—¡Ay que tú!, mi criatura ³³.

Hasta ahora las versiones religiosas guardan una analogía bastante estrecha con la original. Juan del Encina, al hacer hincapié en la antítesis «Criador»-«criatura», recuerda la calidad de serranilla invertida que tiene el villancico profano para conservar el episodio del encuentro en la montaña. Es lícito preguntarse si, dado el tema de Dios humanado, el detalle del *valle* —el valle de la sombra de la muerte, en el cual hay que *bajar*— introdu-

³² NBAE, XV, 253.

³³ Cancionero, ed. facsímile, fol. xci r.

cido por Alvarez Gato, no es más a propósito ³⁴. Para Encina era preferible no cambiar la montaña del poema original en el valle del pecado porque pensaba sin duda en el Monte Calvario. En éste pensaba ciertamente Lucas Fernández cuando, en su *Representación de la Pasión de Nuestro Redemptor Jesu Christo*, introduce una versión mucho más libre del villancico:

—Di, ¿por qué mueres en cruz,
universal Redentor?

—¡Ay, que por ti, pecador! ³⁵

³⁴ No puedo resistir la tentación de transcribir unas bellas palabras inéditas de Leo Spitzer referentes a esta versión de Alvarez Gato. Se hallan en una carta fechada el 6 de junio de 1954: «Take that moving divinización of Alvarez Gato: 'Quién te trajo...?' The Christian knows of the descent of Christ into the flesh: how much will it add to the pathos of such a divine step to suggest that it was as well-known and as simple a phenomenon as a going-astray of a knight in a dark valley? Somehow the poem reconstructs a pre-dogmatic simplicity (in other words the sublimity of Longinus) to the dogmatic idea: the dogma is brought closer to us by appearing in a form already used and as a relatively simple phenomenon (while, of course, the believer knows at the same time that the story of Christ is not 'as simple as that' and very much 'unheard-of').»

³⁵ Barbieri, *Cancionero musical*, núm. 306, pág. 161. Es probable que tengamos que ver con un villancico híbrido, o sea, que los versos de Lucas Fernández representan un cruce entre la fórmula «¿Quién te trajo...? ¡Ay que tú...!» y la fórmula «Di, ¿por qué...?» Cejador, *La verdadera poesía*, VI, 128-124, recoge un poemita pastoril de evidente parentesco con el de Lucas Fernández: «Di, Juan, ¿de qué murió Bras, / tan

Sólo la pregunta y el esquema del último verso muestran la filiación de este villancico con el profano. Lo mismo cabe decir de la versión de fray Ambrosio Montesino:

—¿Quién te dió, Rey, la fatiga
deste sudor extremado?

—¡Ay, hombre, que tu pecado!³⁶

Estos versos los escribió *por mandato* de Isabel la Católica, estando ésta en los trances de la muerte en 1504.

Pero las tradiciones literarias no corresponden exactamente con los siglos cronológicos. El 13 de enero de 1573, la sobrina del cardenal Quiroga, sor Jerónima de la Encarnación, iba a tomar el hábito de monja en presencia de Santa Teresa. La Santa, para celebrar la ocasión festiva, recurrió a la rima de nuestro cantar —cosa que sólo había hecho antes Juan del Encina— para hacer una versión más del *cantar vulgar*:

mozo y tan malogrado? / —Gil, murió de desamado.» Y en un manuscrito de 1556 encontramos un villancico navideño bastante parecido: «—Chiquito, di, ¿por qué estás / temblando de frío? / —Hombre, por quererte más / que tú mismo me has querido» (Adolfo Maíllo, *Cancionero de Navidad* [Madrid, 1944], pág. 25).

³⁶ BAE, XXXV, 421.

—¿Quién os trajo acá, doncella,
del valle de la tristura?

—Dios y mi buena ventura³⁷.

El tema ha cambiado: ya no es la Encarnación ni la Crucifixión, sino la entrada en religión de una mujer. Pero se ve, con este poema, que una serie de *contrafacta* pueden formar el patrimonio devoto de todo un siglo.

³⁷ Debo a Mrs. Audrey Lumsden Kouvel, autora de muchos excelentes estudios sobre la poesía renacentista española, el conocimiento de esta versión (en E. Allison Peers, *Complete Works of St. Teresa of Jesus* [1946], pág. 304). Unos detalles más sobre el tema: Hablando de un villancico religioso de Jorge de Mercado (núm. 374, pág. 195), Barbieri supone que se cantaría con la música de «¿Quién te trajo, caballero?», de Encina; este poema —«Niño amigo, ¿dónde bueno? / Acá vengo del collado / Para do fué criado»— resulta ser, pues, una divinización bastante alejada de su original. En una villanesca de Ramírez Pagán (*Floresta de varia poeſta*, ed. A. Pérez Gómez [Barcelona, 1950], II, 74) hay una resonancia del cantar, aunque en un metro muy distinto: «Quién te traxo pastor mal provehido / a ver la llena plaza, y el compuesto / hábito, de tu traje tan ageno?» Este poema será profano, aunque muy bien pudiera interpretarse a lo divino. Citemos por terminar un canto profano, citado por Cejador, *La verdadera poeſta*, VIII, 145, que parece derivar del nuestro: «¿Quién te trujo, niña, / de Manzanares, / a tierras extrañas, / para matarme?»

VIII

EL SIGLO XVI: DIVINIZACION DE LA POESIA POPULAR EN ESPAÑA

El auge de los *contrafacta* en España —y sin duda en algunos otros países europeos— coincide con el Renacimiento del siglo xvi. En la Península Ibérica, poetas de segundo orden, apoyados por unos cuantos ingenios superiores, divinizan cantos populares o vulgares, lo mismo que la poesía culta. Este entusiasmo por la conversión literaria se extiende hasta el primer cuarto del siglo xvii. Después de 1625, la literatura espiritualizada desaparece casi completamente de las colecciones de «rimas divinas», de los autos sacramentales y de las comedias de santos, de los cancioneros colectivos y particulares. Ya no se citan *contrafacta* líricos en novelas y prosa, ni se compilan aquellos grandiosos libros en que va divinizada la obra entera

de un poeta culto admirado. Se refugia la poesía espiritualizada en la tradición oral y en los pliegos sueltos para el pueblo; se estima sólo la poesía divina, composiciones originales, aunque su tema fuera trillado. Por esto, y por los cambios radicales de otro orden que se efectúan en la literatura profana ¹, el siglo XVI literario puede decirse que termina en 1625. En este capítulo, y en los tres que le siguen, rebasaremos en veinticinco años el concepto cronológico «siglo XVI».

LOS POETAS DIVINIZADORES DEL SIGLO DE ORO

Después que se cantan, en la *Ensaladilla del Santísimo Sacramento* de Valdivielso, una versión a lo divino del canto popular «¡Válgame Dios, que los ánsares vuelan!» (sustituyendo «ánsares» por la palabra «ángeles») comenta un aldeano:

La letra mos han cogido,
que se canta en muesa baila,
aunque el Sacristán Berrueco

con mijor chorro la canta.
¡Pese a tal!, si a muesa fiesta
estas músicas llevaran,
¡cómo se holgara el Alcalde,
y aun la Costoria se holgara!
Mas aunque allá no tenemos
muérganos, música y sargas,
mueso Sacramento al menos
al suyo no debe nada ².

El villano, con su dialecto rústico convencional, expresa una verdad importante: en España la lírica religiosa es predominantemente popular. Y así debía ser, ya que la religión cristiana es para todos, sin distinción de personas, basada en su rango social, su fortuna o su miseria, su cultura o su analfabetismo.

Es fenómeno curioso —observa Pedro Henríquez Ureña—, revelador del carácter popular, folklórico, que adquirieron en España las creencias cristianas, el de que la poesía religiosa hiciera constantemente uso del pueblo como elemento y fuente del arte, tanto introduciendo al pastor y al villano en persona como adaptando los productos de su musa ingenua. Así se hizo, no solamente en la poesía religiosa que asume forma dramática..., sino también en la poesía lírica ³.

La poesía profana del siglo XVI, en cambio, pres-

¹ Piénsese, por ejemplo, en la diferencia entre el arte dramático de Lope y el de Calderón. También se diferencian algunos temas literarios antes y después de 1625: el de la locura coincide casi exclusivamente con los años 1590-1625, para dejar más tarde de interesar a los escritores españoles.

² José de Valdivielso, *Romancero espiritual* (Madrid, 1880), página 46.

³ *La versificación irregular* (Madrid, 1920), pág. 285.

cinde mucho más de la inspiración popular. La corriente italianizante rechaza determinadamente todo contacto con la tradición poética del pueblo español. Si se sirve de un pastor, hablará, no el llamado «sayagués» —como el rústico de Valdívieso—, sino el lenguaje cortesano ⁴.

El aldeano de la *Ensaladilla* dice: «La letra mos han cogido.» ¿A quiénes re refiere? ¿Quiénes eran «ellos» —los que robaban los cantos del pueblo para contrahacerlos a lo divino? Eran poetas cultos— poetas excluidos por su nacimiento o su educación de la clase social que, en el sentido más limitado de la palabra, se denomina el pueblo. Muchos eran frailes, desconocidos por la historia literaria en su función de poetas, quienes se dedicaban, con mucho entusiasmo y poco talento, a divinizar los cantos populares «con un claro fin de propaganda» ⁵. Otros eran poetas profesionales, más o menos dotados de genio, que prestaban a la Iglesia sus servicios divinizadores.

Buen ejemplo del primer grupo es el jerónimo

⁴ *Ibidem*, pág. 240: «La poesía lírica que trataba de asuntos humanos fué, con todo, influida por el verso popular mucho menos que la religiosa. El carácter renacentista perduró en la lírica castellana cuando ya se había borrado de la mayor parte de la literatura española... Se dan muchos casos de poetas líricos que se sustraen a todo contacto con la musa del pueblo.»

⁵ M. Frenk, *La lírica popular*, pág. 51.

humilde que publicó en el año de 1549 el *Cancionero espiritual*, una colección de poesías divinas —algunas de ellas divinizadas—, escritas en el estilo que florecía a fines del siglo xv. Cuando contrahace a lo divino, el monje escoge siempre un canto ya pasado de moda, tal vez por haber perdido él todo contacto con las modas poéticas desde el momento, seguramente distante, cuando ingresó en el convento. Su técnica es sencillísima: busca un poema que se preste a la divinización; le cambia tan sólo lo esencial para sus propósitos, y recurre a la glosa para darle un sentido espiritual alargándolo con su comentario en verso. La canción,

Secáronme los pesares,
los ojos y el corazón,
que no puedo llorar, non

se convierte en sus manos en

Secáronme mis maldades,
los ojos y el corazón,
que no puedo llorar, non.

Luego prosigue, con una reiteración que no tiene ningún sentido artístico:

Mis maldades me secaron
el corazón y los ojos;
diéronme cien mil enojos

y mi salud acabaron.
Muerto en vida me dejaron,
traspasado de pasión,
que no puedo llorar, non ⁶.

Más interés literario encierran las versiones incluídas en el *Cancionero*, de Sebastián de Horozco, un auténtico poeta. La mayor parte de los «cantares viejos» que dice haber transformado a lo divino me son desconocidos: no aparecen en los cancioneros musicales de entonces. Por esto somos deudores de Horozco: nos ha conservado por lo menos el estribillo inicial de muchas canciones que de otra manera se habrían perdido, y que ya forman parte de la riquísima herencia española de la poesía de tipo tradicional. Una canción suya, «contrahecha al cantar viejo», que dice:

Abúrrete, zagal,
pues la zagaleja es tal,

reza:

Admírate, zagal,
pues la maravilla es tal ⁷.

Otro cantar, también calificado de «viejo», que hace suyo es:

⁶ *Cancionero espiritual*, ed. B. W. Wardropper (Valencia, 1954), pág. 124.

⁷ *Cancionero* (Sevilla, 1874), pág. 134.

¿Cómo le llamaremos
al amor nuevo?
Servidor de damas,
buen caballero.

Por cierto que tiene un aire muy del siglo xv. Pues bien: Horozco lo rehace así:

¿Cómo le llamaremos
al niño nuevo?
Salvador de almas,
Dios verdadero ⁸.

Se nota en este poema el respeto por lo antiguo, por el metro y el esquema poético ajenos. Sus *contrafacta* son sencillos y excelentes. Acarrean un sentimiento religioso accesible a la masa de los fieles, pero conservan el encanto indescriptible de unos versos tradicionales.

Entre 1550 y 1575 se escribieron un centenar de autos, farsas y coloquios —dramas religiosos primitivos que luego fueron recogidos en uno de los más preciosos manuscritos que posee la Biblioteca Nacional española: el *Códice de autos viejos*. En estas obras se inaugura la costumbre, que luego había de extender Lope de Vega, de incorporar textualmente (o con ligeros cambios) cantos tradicionales. Como todos estos dramas son religio-

⁸ *Ibidem*, pág. 138.

sos, es inevitable que haya entre ellos cantos vuel-
tos a lo divino. Una canción popularísima, repeti-
da y contrahecha a lo largo del siglo xvi,

Caminad, señora,
si queréis caminar,
que los gallos cantan,
cerca está el lugar ⁹,

encaja muy bien en el *Auto de la huida de
Egipto*:

Caminad, chiquito,
si queréis caminar,
pues que el rey Herodes
os manda matar ¹⁰.

Es de suponer que muchos de estos autos son obra
de religiosos o clérigos, y que eran destinados a
ser representados en las plazas de aldeas por los
feligreses campesinos.

⁹ Dámaso Alonso, *Poesía de la Edad Media*, pág. 428. La
versión citada por Henríquez Ureña, pág. 164, según la cual
no son gallos, sino gallegos, los que cantan, será, aunque in-
teressante, un error de impresión.

¹⁰ *Colección de autos, farsas y coloquios del siglo XVI*,
ed. L. Rouanet (Barcelona, 1901), II, 378. Debemos advertir
al lector que, al citar la poesía tradicional y la prosa del si-
glo xvi, modernizamos la ortografía —a menos que se trate
del sayagués u otra razón importante— para conseguir una uni-
formidad que facilite las comparaciones de textos, y por no
distraer la atención con detalles que no tienen nada que ver
con el fenómeno literario y cultural que vamos estudiando.

¡Qué diferentes son estos *contrafacta* de los po-
cos que sabemos, por cierto, que hicieron los
grandes poetas místicos! Santa Teresa compuso
su famoso poema «Vivo sin vivir en mí» después
de recobrase «de un deliquio extático, que le so-
brevino poco antes de su matrimonio místico
(1572), a tiempo que oía en Avila cantar a una no-
vicia una canción espiritual: *Véante mis ojos*» ¹¹.
Esta «canción espiritual», sin embargo, es de ori-
gen profano:

Véante mis ojos
y muérame yo luego,
dulce amor mío,
lo que yo más quiero ¹².

La versión divina que oiría Santa Teresa es ésta:

Véante mis ojos,
dulce Jesús bueno,
véante mis ojos,
muérame yo luego ¹³.

Con esta inspiración la Santa se puso a construir

¹¹ H. Hatzfeld, *Estudios literarios sobre mística española*,
página 205.

¹² Cejador, *La verdadera poesía*, IX, 35. Véase también
M. Frenk, *ob. cit.*, págs. 51-52.

¹³ Cejador, *ob. cit.*, IX, 33. Hay una ligera variante —«Véa-
nos mis ojos»— del P. José María Alcácer en el *Cancionero
religioso en estilo popular* (Madrid, 1940), pág. 150.

un poema a lo divino sobre estos versos profanos:

Vivo sin vivir en mí,
y de tal manera espero
que muero porque no muero ¹⁴

el concepto amoroso trillado de la poesía cancioneril. De la paradoja del amor cortés sale una de las grandes paradojas que tanto atraen a los poetas cristianos.

En su espíritu de competencia amistosa —*ad maiorem Dei gloriam*— San Juan de la Cruz también glosó este tema. En otra ocasión —era Nochebuena— San Juan se encontraba en la capilla de su convento, y en un arrebató de pasión asió una imagen del Niño Jesús, y tomándola en brazos, empezó a cantarle una «canción tan vieja que tengo para mí —es Eugenio de Salazar, un contemporáneo del Santo, quien habla— que nació en acabándose de deshinchar las aguas del Diluvio, si no fué de las cosas que metió Noé en su arca»:

Si amores me han de matar
ahora tienen lugar ¹⁵.

¹⁴ Ver el artículo de Hatzfeld «Dos tipos de poesía mística ejemplificados en Santa Teresa y San Juan de la Cruz (*Vivo sin vivir en mí*)», en el libro citado, págs. 203-252.

¹⁵ Ver José María de Cossío, *Poesía española. Notas de asedio* (Madrid, 1936), pág. 101, y «Rasgos renacentistas y

Son palabras profanas, pero el calor entusiasta del Santo las dirigía —así lo entendieron todos los presentes— al Niño que estaba para nacer. ¡Sin cambiar ni una sílaba se celebró en aquel momento emocionante el triunfo de la divinización poética!

Menos fervorosos —y menos sencillos— son los *contrafacta* de Gregorio Silvestre. Tenían que serlo, porque este poeta escogía con preferencia la técnica de la glosa literaria. Esta es una invención española ¹⁶. La glosa a lo divino se parece un poco a los sermones sobre canciones populares que, según ya vimos, florecieron esporádicamente en la Edad Media francesa e inglesa. Se tomaba un estribillo de claro sentido profano, y se componía una estrofa explicatoria sobre cada verso. Las ex-

populares en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz», Escorial (nov., 1942), págs. 206-220. José Boneta, *Gracias de la gracia. Saladas agudezas de los santos* (Barcelona, 1714; aunque la censura de esta edición está fechada en 15 de marzo de 1719), cuenta que el hermano de San Juan de la Cruz, Francisco de Yepes, transcribió varias canciones que le dictó directamente Dios. Un día le entregaron dos ángeles una carta, escrita por Dios, la cual contenía la siguiente canción: «Mátanme vuestros amores, / mi Señor, y mi Señor, / todo amor, y todo amor.» Hay cierta analogía entre estos versos y los que cantó San Juan. Como crítico literario debo decir que prefiero la versión divinizada a la «divina».

¹⁶ Hans Janner, «La glosa española», *Revista de Filología Española*, XXVII (1943), 181-232.

plicaciones imponían un sentido arbitrario, ajeno al que se aceptaba corrientemente.

Ya no soy quien ser solía,
no, no no:
del muerto la sombra soy ¹⁷:

así reza la canción de un enfermo por amores. Gregorio Silvestre la tuerce descaradamente en su comentario poético. Vamos a citar la primera estrofa:

Ya no soy quien ser solía;
pues mi Dios tanto me quiere,
no quiero más alegría
que la que de él me viniere ¹⁸.

En el *Discurso breve sobre la vida y costumbres de Gregorio Silvestre*, por Pedro de Cáceres y Espinosa, que sirve de prólogo a unas ediciones —póstumas— de sus obras, leemos un juicio, y una autocrítica, muy justos:

¹⁷ *Silva de varios romances* (1550), fol. 204. El primer verso es un «mote tornado proverbial»: ver Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Rev. de Fil. Esp.*, V (1918), 341.

¹⁸ *BAE*, XXXV, 350. A. Marín Ocete, *Gregorio Silvestre: estudio biográfico y crítico* (Granada, 1939), pág. 156, observa: «Silvestre volvía aquí a lo divino un mote ajeno que encontró, probablemente, en su admirado Fernández de Heredia o en su amigo Montemayor, pues ambos lo glosaron en sendas poesías amorosas».

Escribió muchas obras espirituales, así por ser él aficionado a religión, como por darle ocasión la iglesia mayor, donde era organista ¹⁹... Glosó otras muchas cosas, y tuvo para esto particular ingenio, más que para otra cosa; y así lo solía él decir, que no era poeta, sino glosador ²⁰.

Alonso de Ledesma —considerado por muchos historiadores de la literatura como el primero de los conceptistas— era otro gran glosador. Además de sus *Conceptos espirituales* ²¹ —poemas originales en los que se desarrollan minuciosamente temas divinizados— compuso los *Juegos de Nochebuena moralizados* ²², que no son más que glosas a lo divino de juegos infantiles. No se atreve a interferirse en el texto de los cantos; se limita a reinterpretarlos. De estos cantos volveremos a hablar en el próximo capítulo.

¹⁹ A. R. Rodríguez-Moñino, «Gregorio Silvestre. Selección y notas», *Cruz y Raya*, núm. 26, 1935, pág. 77: «La poesía y la música fueron paralelos derroteros por los cuales discurrió su emoción estética. Desgraciadamente, no conocemos muestra alguna de la música que compuso, y que, indudablemente, sirvió para acompañar los villancicos y chanzonetas que escribió con destino a la Catedral de Granada.»

²⁰ Prefacio a Gregorio Silvestre, *Obras* (Granada, 1599).

²¹ *Conceptos espirituales* (Madrid, 1602).

²² Manejamos la edición de Madrid, 1613: *Juegos de Nochebuena, moralizados a la vida de Cristo, martirio de santo, y reformation de costumbres, con unas enigmas hechas para honesta recreación*.

Pasando lista a los más importantes divinizadores del siglo XVI, el nombre que ahora nos invita a detenernos es el de Juan López de Ubeda, autor de varios libros de poesía divina, entre los cuales destaca su *Cancionero general de la doctrina cristiana* ²³. Poeta de muy pocas dotes, escribió prolíficamente, llegando a veces a tal extremo que compusiera dos o tres versiones a lo divino de la misma canción profana. Tomemos como ejemplo ésta, en la versión legada a nuestros días por Juan de Timoneda:

Aquel si viene o no viene,
aquel si sale o no sale,
en los amores no tiene
contento que se le iguale ²⁴.

En el *Cancionero de la doctrina* López de Ubeda no repara en volverla al revés:

Aquel si viene o no viene,
aquel si sale o no sale,
no hay dolor que se le iguale
de cuantos el mundo tiene ²⁵.

²³ (Alcalá de Henares, 1579.) El ejemplar que posee la Biblioteca Nacional de Madrid está en muy malas condiciones; le falta, entre otras cosas, la portada.

²⁴ Timoneda, *Diversas y nuevas canciones muy sentidas para cantar* (s. l. n. a.).

²⁵ Fol. 146 r.

Otras versiones suyas, más libres, parecen imitarse a sí mismas:

Aquel salir como sale,
y el venir Dios como viene,
no hay misterio que le iguale
de cuantos el mundo tiene.

El venir Dios como viene,
y el salir Dios como sale,
no hay misterio que le iguale
de cuantos el mundo tiene ²⁶.

Puede que sean ensayos hechos para encontrar la fórmula definitiva de este concepto; bien. Pero en este caso, no deberían publicarse todas. A un autor tan mecánico no se le puede pedir inspiración. López de Ubeda nos ilustra la rutina con-trafactista en que caían algunos poetas sin talento. Sus obras sólo tienen interés como fenómeno cultural.

Otro tipo de divinizador que florecía hacia 1600 lo representa Lope de Sosa. Era la costumbre entonces sacar de las imprentas pliegos volantes que contenían poesías navideñas, muchas veces pre-

²⁶ BAE, XXXV, 207-208, núms. 521 y 522. Cfr. en el mismo tomo, pág. 211, la versión libre de fray Pedro de Padilla: «El que a darnos vida tiene, / y tan pobre al mundo sale, / el cielo todo no tiene / riqueza que se le iguale.»

ciosas, que no eran refundiciones de villancicos populares, pero que sí eran destinadas a cantarse «al tono de» un canto popular. El villancico de Sosa,

No vais de aquí, doncella;
pues hace la noche fría,
posada aquí os daría ²⁷,

no tiene ninguna semejanza verbal con el «Abrasme tú, el ermitaño» que le suplía la música. Otro poeta que lanzaba pliegos de cordel era Esteban de Zafra. También empleaba la fórmula «al tono de», pero no vacilaba, a veces, en imitar a la par la letra profana.

Rite, he, he,
mas rite, he, he;
la turulú turulé,
turulú turulá:

de esta manera empieza uno de sus villancicos de Navidad, en que hablan en jerigonza los pastores de Belén. Es para cantar, dice Zafra, al tono de

Asserrojar serrojuelas,
rite, he, he,

²⁷ Villancicos para cantar la noche de Navidad (1608), en Gallardo, IV, 635. Cfr. la noticia que da Salvá, I, 25, de otro pliego suelto, *Coplas nuevas hechas por Enrique de Oliva, de la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo, y cántanse al tono de «Abrasme tú, el ermitaño»* (s. l. n. a., pero hacia 1530).

mas el rite, ha, ha;
la turalá turelé,
turulá ²⁸.

La misma imitación divina —textualmente idéntica— aparece en el *Cancionero de Nuestra Señora* ²⁹, con que se ve que estas versiones se hacían propiedad común, y formaban una tradición independiente de la secular. En la misma colección encontramos una versión más del «Caminad, señora» que vimos divinizado en *La huida de Egipto*:

Caminad, esposa,
Virgen singular,
que los gallos cantan
cerca está el lugar ³⁰.

Ahora bien: la misma versión divina también hace su aparición en el *Cancionero para cantar la noche de Navidad, y las fiestas de Pascua*, de

²⁸ Villancicos para cantar en la Natividad de Nuestro Señor Jesucristo (Toledo, 1595), ed. facsímile de A. Pérez Gómez (1949). Cfr. Henríquez Ureña, pág. 138: «Los primeros villancicos que se imprimen en Toledo (1595) son obra de Esteban de Zafra, y todos están hechos para cantarse al son de tonos profanos del pueblo.» Cfr. también C. Pérez Pastor, *La imprenta en Toledo* (Madrid, 1887), núm. 418.

²⁹ *Cancionero de Nuestra Señora en el cual hay muy buenos romances, canciones y villancicos* (1591), ed. A. Pérez Gómez (Valencia, 1952), pág. 58.

³⁰ *Ibidem*, pág. 48.

Francisco de Ocaña ³¹. A pesar de llevar nombre de autor, los *contrafacta* de esta época deberían considerarse tan anónimos como los «cantos vulgares» de donde procedían. Si la canción,

Dejaldos, madre,
mis ojos llorar,
pues quieren amar

se publica indiferentemente en un pliego suelto de Carasa y en el *Cancionero de galanes* ³² —por no mencionar colecciones más antiguas, como el *Cancionero musical*, de Barbieri ³³— ¿qué tendrá de extraño si circula libremente a lo divino en los tomitos de Ocaña ³⁴ y sus colegas?

No queremos dar a entender que el mero hecho de la proliferación de los *contrafacta* condujera a su desvitalización estética. Los poetas de talento, aunque escribieran mucho, sabían dar a sus espiritualizaciones, no sólo un valor literario, sino el encanto que reside en la sencillez de los cantos populares. Consideremos el caso de Lope de Vega. La canción recogida por él de la tradición para

³¹ Ed. A. Pérez Gómez (Valencia, 1957), pág. 85.

³² Carasa, *Aquí comienzan muchas maneras de coplas*, en Cejador, *La verdadera poesía*, VI, 52-53; *Cancionero de galanes* (Valencia, 1952), pág. 43.

³³ Está en el índice, pero no está conservada la hoja en que se transcribió.

³⁴ *Ed. cit.*, pág. 49.

proporcionar el elemento lírico a su comedia *El caballero de Olmedo*,

Que de noche le mataron
al caballero,
la gala de Medina,
la flor de Olmedo ³⁵.

sería muy al gusto de Lope, pues se sirvió de ella dos veces para hacer de ella una versión a lo divino. En su auto sacramental *del Pan y del palo*, introdujo estos versos:

Que de noche le mataron
al divino caballero
que era la gala del Padre
y la flor de tierra y cielo ³⁶.

La muerte a traición del caballero de Olmedo hace que este tema sea muy propicio para cantar la muerte de Jesucristo, traicionado por Judas. Pero en esta versión octosílaba, en que las aposiciones compactas se han vuelto una cláusula pomposa, perdemos el encanto de los versos cortos dentro de

³⁵ Lope de Vega, *Obras*, ed. M. Menéndez Pelayo, III, 18. La música ha sido conservada por Antonio de Cabezón, quien compuso «diferencias» o variaciones sobre este tema. Ver Trend, *The Music of Spanish History*, págs. 125-126, y, para la transcripción musical, Jesús Bal y Gay, *Treinta canciones de Lope de Vega* (Madrid, 1935), págs. 59-62.

³⁶ *Obras*, II, 280.

la versificación irregular: no nos conmueve como el canto tradicional. Podemos decir que es un *contrafactum* fracasado. Ahora volvámonos a la versión contenida en el *Auto de los Cantares*, del mismo Lope de Vega:

Que de noche le mataron
al Caballero,
a la gala de María,
la flor del Cielo ³⁷.

Se ha cambiado muchísimo menos el estribillo profano. La creación poética tiene el mismo movimiento entrecortado. La única diferencia está en los nombres propios, pero apenas se nota, porque las sustituciones están asonantadas con las palabras tachadas. Sentimos por esto la misma emoción con que escuchamos el canto original. Pocas veces hallamos un *contrafactum* tan acertado. Para una versión tan sencilla, hace falta el genio poético de un Lope de Vega, aunque parezca la obra de un niño.

Otro poeta, contemporáneo y amigo de Lope, sabía manejar con la misma destreza los temas po-

³⁷ *Obras*, II, 411. En *La mojiganga de la gitanada* (NBAE, XVII, ccci), una obra teatral con destino a la fiesta del Corpus Christi, leemos una parodia profana: «Que de noche le cascaron, / por unos celos, / a la gala de Medina, / la flor de Olmedo.»

pulares. Nos referimos a José Valdivielso, quien en sus autos sacramentales y en su *Romancero espiritual* nos preserva un tesoro de cantos tradicionales. Vamos a examinar cómo trata la canción —tan bella— de la luna. Imita, no la versión dada en el *Cancionero de Upsala* ³⁸ sino, como es natural, la que aparece en el *Romancero general*:

¡Ay, luna, que reluces
blanca y plateada,
toda la noche alumbres
a mi enamorada!
Luna que reluces,
¡toda la noche alumbres! ³⁹

Valdivielso sólo modifica un verso y un detalle verbal:

¡Ay, Luna, que reluces
blanca y plateada!
Toda la noche me alumbres,
la llena de gracia.
Luna que reluces,
toda la noche me alumbres ⁴⁰.

³⁸ *Ed. cit.*, pág. 54, núm. XXVII: en esta versión el estribillo, en las posiciones inicial y final, es idéntico, pero la estrofa dice: «Ay, luna tan bella, / alúmbresme a la sierra / por do vaya y venga.» Se cita el estribillo en Luis Vélez de Guevara, *La luna de la sierra*.

³⁹ Citado en Nicolás Böhl de Faber, *Floresta de rimas antiguas castellanas* (Hamburg, 1821), núm. 281.

⁴⁰ *Romancero espiritual*, pág. 136. Ledesma construye un romance sagrado «A Nuestra Señora» sobre el juego «Ay, luna, que reluces», etc. (BAE, XXXV, núm. 419).

La Luna ya es símbolo de la Virgen, y el alumbrado es el poeta, o el que canta. Si Valdivielso añade una sílaba a un verso, no altera el efecto de la irregularidad métrica. Es la canción antigua, cuyo efecto conmovedor ha probado la experiencia, la que sigue conmoviendo. Otra vez sale triunfante la sencillez. Y no es que la sencillez sea una virtud poética, como se creía en el siglo *xix*, sino que la técnica del *contrafactum* la exige. En las versiones a lo divino se trata de un tema *conocido* de una manera *sencilla* para conseguir un efecto deseado: el estímulo de la devoción directa y afectiva en las almas simples para quienes el dogma —la elaboración teológica de un fenómeno histórico— queda sin significación personal. En esto estriba la diferencia entre el arte de Valdivielso y el de Calderón: el poeta de la penitencia no pide a su lector más que lágrimas; el poeta dogmático le pide, además de una reacción afectiva, la comprensión intelectual de la emoción.

Hemos pasado en revista a varios contrafactistas del siglo de oro español. Si omitimos los nombres de Jorge de Montemayor, Alonso de Bonilla, Damián de Vegas, Juan de Timoneda..., no es que carezcan de importancia dentro del movimiento divinizador. Es que, a nuestro juicio, una consideración de sus *contrafacta* poco añadiría a lo que

hemos aprendido por el examen hecho de la obra de otros divinizadores, quienes, en cierto sentido, tipifican alguna que otra característica de esta historia. Para sintetizar lo ya dicho será conveniente trazar la trayectoria de una tradición contrafactista determinada, situándola en el marco de la correspondiente secular.

Antes de comenzar el bosquejo vamos a tomar la oportunidad de aclarar un término que venimos usando: «versión original». Ya observamos que Valdivielso no aprovecha la versión más antigua de una canción que se propone divinizar, sino la que era más corriente. Y esto nos lleva a notar que, en realidad, una poesía tradicional no tiene una versión absoluta u original. Todas las variantes conocidas forman parte de la tradición, sin que influya en este juicio el mérito estético relativo de cada una. La primera versión no es más que la primera conocida, y representará en casi todos los casos un desarrollo tardío del poema primitivo hipotético. No hay por qué suponer que un divinizador escoja tal versión en vez de otra. Todo lo cual puede muy bien ilustrarse con la tradición poética que vamos a estudiar.

Tomaremos como punto de partida la bellísima canción que figura entre las del *Cancionero de Upsala*:

Si la noche hace oscura
y tan corto es el camino,
¿cómo no venís, amigo?

La media noche es pasada
y el que me pena no viene:
mi desdicha lo detiene,
¡que nací tan desdichada!

Hácame vivir penada
y muéstraseme enemigo.
¿Cómo no venís, amigo? ⁴¹

Reproducimos entera esta canción de amigo porque, contrario a la regla general, no sólo el estribillo sino también el cuarteto son tradicionales. Sin duda se han cruzado —¡hasta fundirse!— dos corrientes líricas distintas. No vamos a tratar de separarlas artificiosamente.

Es interesante pensar que ésta es una de las primeras canciones que penetraron en la literatura dramática. En el *Auto do Procurador*, del poeta portugués Antonio Prestes, un escudero soltero dice a otro casado respecto a una dama que estaba esperando a que acudiera a una cita:

Por São Fernando,
que está agora cantando:
«Cómo no venís, amigo?» ⁴²

⁴¹ Ed. cit., pág. 53, núm. XIV. En sus notas, R. Mitjana observa que «como composición musical es la perla del *Cancionero de Upsala*».

⁴² Ejemplo citado por C. Michaëlis, *Rev. Fil. Esp.*, V, 1844.

Otro poeta portugués, el renombrado Gil Vicente, en su *Tragicomedia de Don Duardos* —escrita en castellano—, hace que su protagonista empiece su tercer soliloquio con un eco de nuestro cuarteto:

Tres días ha que no viene:
guisándome está la muerte
mi señora.

Señora, ¿quién te detiene? ⁴³

Y luego, hacia el fin del drama, el patrón de una galera recuerda otra vez la canción:

Parta vuesa Señoría,
pues la noche hace oscura
y es hora ⁴⁴.

Pero aun antes de Gil Vicente había sido incorporada en una obra que, cualquiera que sea su género, tiene elementos dramáticos. En *La Celestina* (acto XIX) canta Melibea:

Papagayos, ruiseñores,
que cantáis a la alborada,
llevad nueva a mis amores,
cómo espero aquí asentada.

⁴³ Ed. Dámaso Alonso (Madrid, 1942), pág. 87.

⁴⁴ *Ibidem*, pág. 106.

Luego, insensiblemente, lo que canta se desliza en nuestra tradición:

La media noche es pasada,
y no viene:
sabadme si otra amada
lo detiene.

También aparece el tema en los cancioneros. Como ya hemos visto, está en el de Upsala. Está en el *Musical de Palacio* —antes de perderse unas hojas del manuscrito—, pues figura en el índice: en este sitio se conserva también otra canción análoga:

Aquel pastorcito, madre,
que no viene,
algo tiene en el campo
que le duele ⁴⁵.

Se alude al tema en los Romancerillos de Pisa:

Las tres de la noche han dado,
corazón, y ¿no dormís? ⁴⁶

⁴⁵ Barbieri, pág. 227, núm. 436. Siguen unas indicaciones que permiten la exploración del trayecto cubierto por esta variante: E. M. Torner, *Cancionero musical* (Madrid, 1928); *BAE*, XXXV, 441, 459 y 461; Gallardo, III, 871 y 881. Hay más referencias en Henríquez Ureña, págs. 108-109, y M. Frenk, página 81, n. 91.

⁴⁶ *Revue Hispanique*, LXV (1925), 198.

Desde luego, cuando el texto se separa tan radicalmente del prototipo no es posible estar seguro de que no se confunda la tradición específica con la de la *Frauenlied* en general. Pero ciertamente Quiñones de Benavente se acuerda de la canción al parodiarla en su entremés de *La puente segoviana*. Aprovecha el antiguo rencor que sienten los madrileños por su río:

¿Dónde está Manzanares?
¿Cómo no viene?
Algo tiene en agosto
que lo detiene.

Finalmente notaremos que, según Rodríguez Marín, se canta todavía en Andalucía la seguidilla siguiente:

Las ánimas han dado,
mi amor no viene;
alguna picarona
me lo entretiene ⁴⁷.

Es claro que lo que vamos describiendo es una tradición vital —unos temas poéticos ligados a temas musicales, que se combinan y se separan, que

⁴⁷ *Cantos populares españoles* (Sevilla, 1882), III, número 3.623. Véase del mismo Rodríguez Marín la conferencia intitulada «La copla», publicada en su *Miscelánea de Andalucía* (Madrid, 1927), págs. 243-246.

se juntan a otras melodías y letras, que se alteran y se mejoran, que rebosan de vida en las diversiones y las crisis sentimentales del pueblo español. Era inevitable que de esta tradición secular *inmarcesible* naciera otra religiosa. Tanta belleza tan sentida no podía menos de engendrar variantes espirituales. Y en efecto, el jerónimo del *Cancionero espiritual* añade a su «Obra intitulada Ansia de amor de Dios» este *contrafactum*, solemnemente alargado, pero muy a propósito:

Si con extrema tristura
cien mil sopiros te envío,
¿cómo no vienes, Dios mío?
Como nunca son llegados
a tus piadosos oídos
sopiros tan quebrantados,
que van en sangre teñidos,
si no te son escondidos
y a ti solo yo los guío,
¿cómo no vienes, Dios mío?...⁴⁸

¡Siguen otras nueve estrofas! Lo que el buen jerónimo no comprende es que gran parte del hechizo de la poesía tradicional consiste en lo que calla, en las alusiones misteriosas que no se concretan, en la falta de explicaciones. Al comparar esta versión, en toda su extensión, con los *contra-*

⁴⁸ Ed. cit., págs. 180-182.

facta que hemos citado de Lope y Valdivielso, se comprenderá nuestra insistencia en la necesidad de la sencillez en las composiciones divinizadas.

Una santa, que era poetisa sólo de paso, comprendió este principio mejor que el monje del *Cancionero espiritual*. Nuestro poema ha cruzado ya el Atlántico. En el Perú, Isabel de Flores y Oliva —más conocida como Santa Rosa de Lima (1586-1617)— escribe a ratos, o mejor dicho, canta. Su poesía «de loa y de villancico tiene una ingenuidad de primitivo. No nos quedan poemas suyos, que tal vez compuso, como Santa Teresa, sino balbuceos de excelsa pasión...»⁴⁹. Se sirve de nuestro tema para expresar los celos místicos:

Las doce son dadas,
mi Esposo no viene:
¿quién será la dichosa
que lo entretiene?⁵⁰

En una variante más extensa Santa Rosa sabe mantener, como en ésta, el tono de la sencillez de unos amores humanos —de doncella— para expresar lo grandioso de la nupcia mística:

Angel de mi guarda,
vuela y dile a mi Dios

⁴⁹ Ventura García Calderón, «La literatura peruana», *Rev. Hisp.*, XXXI (1914), 312-313.

⁵⁰ *Ibidem*.

que por qué tarda;
la media noche es pasada
y no viene;
sabedme si hay otra amada
que lo entretiene ⁵¹.

En el último cuarteto de este poema hemos vuelto, al cabo de tantos años y de tan largos viajes, casi a las mismas palabras de Melibea, enderezadas en un sentido divino. Cabe suponer que Santa Rosa de Lima, además de conocer la tradición viva, había leído *La Celestina* ⁵². Todo —incluso el libro que, como dijo Cervantes, habría sido divino «si encubriera más lo humano»— sirve los propósitos de los divinizadores. No importa el origen de sus versiones con tal de que sea una obra intrínsecamente bella, y se la modifique respetándole el sabor popular.

EL HAMPA Y EL ADULTERIO DIVINIZADOS

Al final de la época que estamos estudiando se hacen muy atrevidos los contrafactistas. Un género menor muy en boga, que producía cierto escándalo entre los beatos, era la jácara. Estos ro-

⁵¹ V. García Calderón, *Vale un Perú* (París, hacia 1922), página 95.

⁵² *Ibidem*.

mances, consagrados al delito y al pecado en sus aspectos más divertidos, se volvían, a pesar de todo, a lo divino. En *El rufián viudo*, entremés de Cervantes, vuelve Escarramán, después de un viaje que hizo contra su voluntad, en las galeras del rey, a reunirse con sus colegas del hampa. Pasa entre éstos el diálogo siguiente, destinado a demostrar a su jefe que no se le ha olvidado:

MOSTRENCA. Ya te han puesto en la horca los farsantes.
PIZPITA. Los muchachos han hecho pepitoria de todas tus medulas y tus huesos.
REPULEDO. Hante vuelto divino; ¿qué más quieres?

En efecto, la jácara de Quevedo, fuente de la historia escabrosa de Escarramán:

Ya está metido en la trena
tu querido Escarramán,
que por unos alfileres vivos
me prendieron sin pensar.
Andaba a caza de gangas,
y grillos vine a cazar,
que en mí cantan como en haza
las noches de San Juan ⁵³,

si no era de origen popular, llegó a ser popularísimo y a tentar a los divinizadores. Escarramán,

⁵³ Quevedo, *Obras completas*, ed. L. Astrana Marín, «Obras en verso» (Madrid, 1932), pág. 215.

en una versión anónima, se ha convertido en San Pablo:

Ya está metido en la iglesia
Saulo, fuerte capitán;
que Dios, a quien perseguía,
le ha metido sin pensar ⁵⁴.

Como suele ocurrir, las mejores versiones son de Lope de Vega:

Ya está metido en prisiones,
alma, Jesús, tu galán... ⁵⁵,

Ya está cifrado en la forma
tu querido y santo Isaac,
que las culpas de los siervos
me prendieron sin pensar ⁵⁶.

Otro tema muy gustado de los poetas a lo divino fué el de la «incansable» ⁵⁷ bella malmari-
dada:

La bella malmaridada,
de las más lindas que vi,

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Segunda parte del desengaño del hombre... con un romance de Escarramán vuelto a lo divino* (Salamanca, 1613). Cfr. Gallardo, IV, 970. Esta versión también se incluye en *Al pasar del arroyo*.

⁵⁶ *Loa de La puente del mundo*.

⁵⁷ Salas Barbadillo, *Fiestas de la boda de la incansable mal-casada* (Madrid, 1622).

si habéis de tomar amores,
vida, no dejéis a mí ⁵⁸.

Gregorio Silvestre —nos dice Marín Ocete— había creído ver en esta canción «(como antes el autor de la composición que empieza *Imagen toda hermosa*) ⁵⁹ un tema propicio para una composición religiosa. No se mostró perspicaz. La ficción de la poesía inserta en el Libro 3 atribuyendo al alma —malmaridada con el infiel cuerpo humano— la desairada situación de la asendereada Bella, no fué un acierto» ⁶⁰. Se trata de una glosa que empieza prosaicamente: «Gran cosa es el alma mía...» ⁶¹ Años más tarde le aventajó en audacia Jerónimo de los Cobos, discípulo de fray Luis de León, al glosar las incidencias de la oposición a cátedra de Sagrada Escritura de la Universidad de Salamanca, disputada entre su maestro y fray Domingo de Guzmán, personificando en la bella malmaridada la discutida prebenda ⁶².

⁵⁸ Barbieri, pág. 110. Ver la nota que sigue al texto.

⁵⁹ La alusión es a una versión a lo divino anónima contenida en el manuscrito Q 231 de la Biblioteca Nacional. La letra es de fines del siglo xvi.

⁶⁰ *Gregorio Silvestre*, pág. 118.

⁶¹ *BAE*, XXXV, 348.

⁶² Marín Ocete, *loc. cit.* Hay más glosas de esta canción, por ejemplo, de Lope y Valdivielso. Otras canciones de malmaridadas también resultan atractivas a los divinizadores. Ver la glosa de «Que miraba la mar / la mal casada, / que miraba

LOS GÉNEROS LÍRICOS PRINCIPALES

La forma métrica que más se divinizaba era el villancico. Por haber ilustrado ya con bastante extensión los villancicos contrahechos a lo divino, nos limitamos ahora a decir que la historia profana de este género nos hace ver cuán fácilmente se prestaba a la versión divina⁶³. La «cabeza» era generalmente tradicional, una reliquia de la poesía lírica popular que, anterior a la imprenta y al interés renacentista por las cosas del pueblo, llegó a los siglos xv y xvi por tradición oral. Los poetas tradicionalistas solían inventar desarrollos nuevos a los estribillos, cuyas mudanzas tradicionales se habrían perdido —salvo contadas excepciones— en el olvido⁶⁴. Lo mismo daba glosar un villancico ajeno a lo humano o a lo divino. El punto de arranque, la «cabeza», no era más que un pretexto para la invención original. Además, en una

la mar / cómo es ancha y larga» en *Bulletin Hispanique*, LII (1950), 368, n. 3, y la versión de Ledesma en *BAE*, XXXV, número 403. «Gran mal es ser mal casada» aparece divinizado por Bartolomé Aparicio (Gallardo, I, 246), y proporciona el tono a una composición de Ocaña (*ed. cit.*, pág. 55).

⁶³ Cfr. D. Alonso, *Poesía española*, pág. 239: «La existencia... de un núcleo (el villancico) y una glosa o desarrollo en coplas facilitaba el proceso de divinización.»

⁶⁴ Cfr. M. Frenk, pág. 38: «Las 'glosas', o no son populares, o si lo son, no son líricas.»

época en que se oscilaba sin la menor irreverencia entre lo profano y lo religioso, la costumbre de pasar el tiempo, mientras se esperaba la llegada de un desfile religioso o de los carros del Corpus, cantando villancicos seculares⁶⁵, muy bien habría podido dar a los ingenios de intereses religiosos la idea de sustituirlos por versiones divinas. Sea como fuere, se imponen los villancicos. Con el tiempo se le olvidará al español de cultura media el origen secular del villancico, que para él constituirá una canción de Navidad. En Toledo y Avila —y sin duda en otras ciudades españolas— los villancicos acaban por incorporarse al oficio divino⁶⁶.

El romance era casi tan popular como el villancico entre los contrafactistas. Romanceros espirituales y pliegos volantes, que suelen contener cuatro romances divinos, salen apresuradamente de las imprentas españolas. Y tal vez tenga razón J. F. Montesinos al hablar de «la manía de volver versos famosos a lo divino»⁶⁷, puesto que varios autores tuvieron la ocurrencia de meter en sus

⁶⁵ Cfr. la descripción de las fiestas del Corpus en Toledo en 1555 (Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España* [1903], durante el año indicado).

⁶⁶ Ver H. Collet, *Le Mysticisme musical espagnol au XVI^e siècle* (Paris, 1913), pág. 158, y Henríquez Ureña, páginas 137-138.

⁶⁷ Lope de Vega, *Poesías líricas*, ed. J. F. Montesinos (Clásicos Castellanos), II, 54, n. 3.

manicomios ficticios a un divinizador literario. El que se encuentra en el *Hospital de incurables*, de Polo de Medina, pregunta al Rector:

—¿Hay mandamiento de «no poetarás»? No por cierto. ¿Pues por qué me traen aquí?

—No os han traído por poeta [se le contesta], sino porque sois poeta de volver romances, y andáis trabucando las coplas de humano en divino, diciendo en ellas cosas indignas. Bellaco, ¿en qué pensabais cuando dijisteis:

Helas, helas por dó vienen
Madalena, María y Marta,
a más no poder mujeres,
fembras de la vida harta? ⁶⁸

Este «incurable» tenía la manía específica de volver a lo divino los romances viejos y nuevos.

El romancero sagrado —dice Menéndez Pidal— tiene en buena parte sus orígenes en el romancero profano. Todo romance muy divulgado provocaba una imitación religiosa, para ser cantada con la melodía que andaba en boga. Así tenemos vueltos a lo divino varios romances muy viejos, como el *Conde Arnaldos*, el de las *Almenas de Toro...*, etc. Y esta corriente continúa hasta fines del XVI; así, un romance de Lope de Vega escrito hacia 1585, en que la diosa Venus busca al niño Cupido hace días extraviado, fué vuelto a lo divino por Alonso de Ledesma en sus *Conceptos espirituales* (1600) sobre el

⁶⁸ S. J. Polo de Medina, *Obras escogidas*, ed. J. M. de Cossío (Madrid, 1931), pág. 313.

Niño Jesús perdido, y hoy este arreglo religioso se repite en la tradición de León, Castilla y Aragón ⁶⁹.

Los romances espiritualizados siguen los mismos caminos que los profanos, incluso la difusión por los judíos. En el Oriente Medio el sefardí Sabbatai Ceví, a mediados del siglo XVII, «solía alternar con el canto de los salmos las canciones profanas españolas vueltas a lo divino». Menéndez Pidal ha comentado «un viejo romance cantado por Sabbatai Ceví» ⁷⁰.

Creo que el romance que más éxito tuvo vuelto a lo divino ⁷¹ fué uno que incluyó Lucas Rodríguez en su *Romancero historiado* (Alcalá, 1579):

Por el rastro de la sangre
que Durandarte dejaba
caminaba Montesinos
por una áspera montaña;
a la hora que camina,
aún no era bien de mañana,
las campanas de París
tocan la señal del alba... ⁷².

Quizá fuera por el sanguinario verso inicial, qui-

⁶⁹ *Romancero hispánico* (Madrid, 1953), I, 345.

⁷⁰ En *De primitiva lírica española y antigua épica* (Buenos Aires, 1951), pág. 99.

⁷¹ Su gran competidor será «Caballero, si a Francia ides», del cual algunas versiones divinas son citadas por D. Alonso, *Poesía española*, pág. 239.

⁷² *BAE*, X, 260.

zá por la magnífica composición de lugar: comoquiera que fuese, el romance gustó. Los divinizadores cayeron sobre él gozosos. López de Ubeda compuso las conocidas tres versiones divinas, que no encierran para nosotros más interés que sus pésimos villancicos contrahechos. Hay, sin embargo, una versión, emocionante por su sencillez, hecha por Valdivielso:

Por el rastro de la sangre
que el amante Jesús deja,
a la vista de la Cruz
dolorosa el alma llega ⁷³.

La función sintáctica ligeramente ambivalente de la palabra «dolorosa» ensalza el efecto poético. La sustitución del tiempo presente por el imperfecto quita la escena de la historia para situarla firmemente en el corazón del lector. Más sentimentalmente criolla es la variante recogida de la tradición oral nicaragüense de nuestros días:

Por la señal y la sangre
que mi Jesús va dejando
camina la Virgen pura
y sus huellas va besando ⁷⁴.

El romance a lo divino —poesía épico-lírica— no

⁷³ *Romancero espiritual*, págs. 236-238.

⁷⁴ Ernesto Mejía Sánchez, *Romances de Nicaragua* (1946).

presenta peculiaridades distintas de las de la lírica. El problema artístico resulta el mismo porque deriva de las mismas preocupaciones espirituales.

La serranilla, como género poético, se define más bien por el contenido que por el metro: éste puede ser el del romance, del romancillo, del villancico... Pero es obvio que el tema pastoril —al revés de los de las jácaras y de las canciones de malmaridada— es propicio para la conversión al cristianismo —religión fundada en la revelación a los pastores de Belén del nacimiento del Buen Pastor. Por esta afinidad entre lo pastoril y lo cristiano se adaptaban a lo divino no sólo las églogas de Garcilaso, sino la poesía pastoril tradicional. Parece que la obra que más se solía reducir a lo divino era el romancillo antiguo:

Yo me iba, mi madre,
a Villarreal;
errara yo el camino
en fuerte lugar ⁷⁵.

Se sugería sin dificultad la relación entre este viaje en la sierra y la peregrinación de la vida humana. La «Villa Real» —antiguo nombre de Ciud

⁷⁵ Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español* (Valls, sin año), I, 74-75, donde también se citan las palabras de Francisco de Salinas. Véase el importante estudio de R. Menéndez Pidal, «La serranilla de la Zarzuela», en *Poesía árabe y poesía europea* (Buenos Aires, 1941).

dad Real— era el Cielo ; el «fuerte lugar», el valle de pesares que es este mundo. Pero es también muy probable que la música con que se cantaba el romancillo reforzara su propensión a ser divinizado. Se utilizaba esta melodía (o una muy parecida) en ciertas catedrales durante las celebraciones de la octava de la fiesta de la Virgen. Por lo menos, así dice el primer musicólogo español, Francisco de Salinas ⁷⁶ :

Ad hunc enim cantum aut huic similem in Ecclesiis quibusdam cathedralibus pangi solet diebus inter octavas festivitatum Deiparae Virginis.

Se llamaba *Polorum Regina*, «una melodía noble», en opinión de J. B. Trend ⁷⁷.

Conozco tres versiones de este cantar hechas por Lope de Vega. Hay una glosa, que pierde totalmente la inocencia de la obra profana ⁷⁸. La mejor me parece ser la que sigue:

Yo me iba, mi madre,
a Ciudad Reale;
errara yo el camino
en fuerte lugar.

⁷⁶ «Folklorista per accidens», le llama Pedrell, pág. 21. Ver también E. López Chavarri, *Música popular española* (Barcelona, 1927), pág. 49.

⁷⁷ *The Music of Spanish History*, págs. 91-92.

⁷⁸ En *La venta de la Zarzuela*, Obras, III, 59-60.

Siete días anduve
que no comí pane,
que quien a Dios deja
bien es que le falte... ⁷⁹.

Aún conserva le e paragónica arcaica.

Valdivielso también compuso variantes sobre este tema. Una de las mejores es la que introduce en su auto sacramental *El peregrino*. Empieza con los cuatro versos tradicionales, y luego prosigue:

... Salí peregrino
de en cas de mi madre;
topé dos caminos,
del bien y del male... ⁸⁰.

En cuanto al grotesco romance de la Serrana de la Vera es notable que el terreno mismo de la Vera de Plasencia fué, por así decirlo, divinizado —o sea, mejorado por influencia religiosa—. Fray José de Sigüenza, hablando de fray Diego de San Jerónimo, dice que

... hacía notable provecho en todos aquellos pueblos, y porque no se le hiciese de mal de ir a algunos que tenían malos caminos (es toda aquella tierra de la Vera muy pedregosa y de malos pasos) los de Garganta la Olla

⁷⁹ También en *La venta de la Zarzuela*, III, 61-62. La tercera versión se halla en el *Auto de los Cantares*, Obras, II, 411.

⁸⁰ En Nicolás González Ruiz, *Piezas maestras del teatro teológico español* (Madrid, 1946), I, 19.

le allanaron a su costa el camino, que hoy en día se llama el camino del padre fray Diego ⁸¹.

Valdivielso volvió este roanncé a lo divino en su auto de *La Serrana de Plasencia*. Dice la Razón:

Allá en Garganta la Olla
en la Vera de Plasencia,
salteóme una Serrana
pelirrubia, ojimorena...

Esta serrana, cuya indumentaria está descrita como en la versión profana, es salteadora, pero, prosigue la Razón,

tratóme bien, porque supo,
informada de quien era,
que en las montañas del cielo
tengo casa solariega ⁸².

También se contrahacen a lo divino los cantos «Serrana de aquestos valles» ⁸³ y «Salteóme la serrana junto al pie de la cabaña» ⁸⁴.

⁸¹ NBAE, XII, 281.

⁸² En Nicolás González Ruiz, I, 220.

⁸³ Lope de Vega, *Obras*, III, 20; Valdivielso, *Romancero espiritual*, págs. 223-225.

⁸⁴ Sebastián de Horozco, *Cancionero*, pág. 132; Valdivielso, en N. González Ruiz, I, 229.

GÉNEROS MENORES.

El cristianismo es una religión paradójica: el Dios que es Hombre, la Virgen que es Madre, la Trinidad que es Una... Las paradojas en literatura son conceptos. La poesía cristiana, en todos los idiomas, no puede menos de ser un poco, o un mucho, conceptista. Nos referimos, desde luego, a la dogmática, porque las paradojas residen en el dogma. La poesía popular vuelta a lo divino, por buscar la sencillez, se fija más bien en la historia, evitando dentro de lo posible toda cuestión dogmática: se canta, por ejemplo, el Nacimiento del Niño Jesús sin preocuparse demasiado de la Encarnación ni de la Redención, si no es para recomendar la penitencia como acto individual. Pero siendo la religión una e indivisible, no se puede suprimir del todo el dogma aun en la poesía más ingenua. Por eso encontramos en la poesía de devoción de todos los países antítesis como la celebrada EVA (la mujer por quien se perdió la humanidad) frente a AVE (la mujer, María, por quien se salvó la humanidad). Y en la España del siglo de oro se componen «conceptos a lo divino» —muchos de ellos basados en cantos populares—. Tal es el caso de los juegos de Ledesma o los *Pere-*

grimos pensamientos de Alonso de Bonilla ⁸⁵. Pero con Bonilla, a pesar de que divinice algunas obras populares, estamos ya en el terreno de lo culto; Bonilla se jacta de los esfuerzos que ha hecho para componer sus obras curiosas. Los poemas difíciles van señalados con una «D»; ¡los muy difíciles con «DD»! «Repara, lector —dice en su *Nuevo jardín de flores divinas*— en un Romance que está a 140. fojas, que en componerlo, y consultarlo, gasté un año de tiempo; tiene ciento y trece coplas ⁸⁶.» Pero en la obra de Bonilla no salen los conceptos a raíz de paradojas esenciales: son más bien adornos. Declara el poeta que su propósito es «juntar devoción y galas» ⁸⁷. Ledesma tiene mucho más talento. Logra fundir a veces el concepto con la gracia popular, como en su versión de la serranilla de la Zarzuela. Combina con ella la estructura de una letrilla prequevedesca a la par que juguetea con los arcaísmos del romancillo: produce un efecto muy grato:

—Yo me iba, madre,
con el mundo a holgare:
—Mentira.

⁸⁵ *Peregrinos pensamientos de misterios divinos, en varios versos y glosas dificultosas* (Baeza, 1614).

⁸⁶ «Advertencias», sin paginar, que preceden al *Nuevo jardín de flores divinas*, en que se hallará variedad de pensamientos peregrinos (Baeza, 1617).

⁸⁷ «Prólogo», sin paginar, de la misma obra.

—Pero sus holguras
todas son azares:
—Verdade... ⁸⁸.

Un poema conceptuoso tan logrado desmiente la aplicación universal del juicio de J. F. Montesinos cuando dice que Lope y sus contemporáneos no llegaron a comprender «que los discreteos y los juegos de palabras no tienen lugar junto a efusiones sentimentales, que las debilitan o anulan su efecto» ⁸⁹. Pero si hay contadas excepciones a esta regla, tenemos que reconocer que en general ya no nos gusta el estilo conceptuoso aplicado a materias religiosas por un poeta de tercera clase, como en el poema que dirigió López de Ubeda a Santa Clara:

Clara, la claridad siempre abrazaste
y en tus obras con tino esclareciste,
y de tinieblas claridad sacaste,
y claro vaso para tu Dios fuiste... ⁹⁰.

Esto es un mero juego de palabras porque no penetra debajo de la superficie del símbolo verbal, y además porque choca con la sencillez de franciscana primitiva que caracteriza a Santa Clara.

Otro género, de poca importancia para la poe-

⁸⁸ En Cejador, *La verdadera poesía*, IX, 112.

⁸⁹ Ed. de las *Poesías líricas*, de Lope de Vega, II, 50.

⁹⁰ BAE, XXXV, 809.

sía española en general, pero de mucha dentro de la espiritualidad poética, es la ensaladilla. Consiste ésta en una narración: el comportamiento de muchos personajes, cada cual identificado por su nombre, en una romería, una fiesta campesina, una función de títeres o de teatro; en esta narrativa se intercalan cantos populares. Hay buenos ejemplos a lo profano en el *Romancero general* y a lo divino en el *Romancero espiritual* de Valdivielso. Este, contrahace una ensaladilla entera —narrativa y todas las canciones— que apareció no sólo en el *Romancero general*, sino también en uno de los *Romancerillos* de Pisa ⁹¹. La ensaladilla, como implica su nombre, es una mezcla de todo; tendrá sus orígenes remotos en el *descort* provenzal, y un parentesco contemporáneo con las *fricassées* francesas ⁹². La llamada ensalada musical, aunque mucho más breve, es también afín. Un ejemplo curioso, cuyo texto está en malas condiciones, aparece en el *Cancionero de Medinaceli*:

Corten espadas afiladas
lenguas malas.
 Mañana de San Francisco
 levantado me han un dicho.

⁹¹ *Romancero general*, I, 485-487; *Rev. Hisp.*, LXV (1925), 237-238.

⁹² Ver Isabel Pope en el volumen *Musique et poésie*, páginas 57-58.

Corten espadas afiladas
lenguas malas.

Liberame, Domine, a labiis yniquis
 el [¿por «te»?] a lingua dolosa.

Lenguas malas
 levantado me han dicho:
 que dormí con la niña virgo.
Lenguas malas.

Beatus vir qui timet Dominum
 yn mandatis ejus volet nimis.

Lenguas malas
corten espadas afiladas
lenguas malas ⁹³.

Este tipo de canción derivará sin duda del motete religioso, donde se metía cualquier tema que encajara musicalmente, aunque careciera de sentido la letra ⁹⁴. Gil Vicente hace la primera alusión peninsular, hacia 1510, a la ensalada musical; su mayor cultivador fué Mateo Flechas, quien imprimió una colección de ellas en Praga en 1581 ⁹⁵.

Por no aumentar desmesuradamente esta sección

⁹³ Ed. L. Querol, núm. 51. Ver pág. 52: «Transcrita para vihuela la trae Valderrábano en *Silva de Sirenas*, I, II, xxii, con el título: 'Soneto a manera de ensalada contrahecho al de Cepeda'.»

⁹⁴ Cfr. Salazar, *La música en la sociedad europea*, I, 167-168.

⁹⁵ *Ibidem*, I, 359. Es de notar que Antonio Hurtado de Mendoza compone una «Ensalada a los Reyes [Magos]», *Obras poéticas* (Madrid, 1948), III, 276.

no podemos tratar extensamente otros géneros líricos menores a pesar de su manifiesto interés. Sólo diremos que para los contrafactistas del siglo xvi el chiste ⁹⁶, el enfado ⁹⁷, la chanzoneta ⁹⁸, la villanesca ⁹⁹, la jacarandilla ¹⁰⁰, la seguidilla ¹⁰¹, el al-

⁹⁶ Cfr. el chiste «muy de notar» y «contrahecho a lo espiritual, para Navidad», de Timoneda (Salvá, I, 52).

⁹⁷ Ver el enfado a lo divino de Ubeda, *Cancionero general de la doctrina cristiana*, fol. 100^r y la «Epístola divina, hecha a modo de enfados», de Baltasar del Alcázar (*Poesías*, ed. R. Acad. Esp., págs. 159-160).

⁹⁸ Cfr. la explicación que da Bonilla (*Nuevo jardín*, prólogo, sin paginar) de sus chanzonetas a lo divino: «Este nombre de chanzoneta promete más [que otros géneros líricos], pues no sólo ha de incluir las circunstancias advertidas [a saber: hermosura, claridad, realce de palabras, alteza de pensamientos]; pero ha de ser adornada con algún agradable Hispanismo, honesto refrán, gracioso adagio, o alguna sentencia, con alusión de juramento, aplicada con suaves y católicos términos, con palabras equívocas, que hagan dos sentidos, y otros varios sainetes que despierten o provoquen el apetito interior del alma, causándole alguna espiritual risa.»

⁹⁹ M. Querol Galvadá, en su introducción a Francisco Guerrero, *Canciones y villanescas espirituales*, Venecia, 1589 (Barcelona, 1955), págs. 22 y sigs., rechaza la opinión del célebre lexicógrafo Covarrubias, según la cual la villanesca es idéntica al villancico. Sostiene que el término, raro y vago en su uso español, se aplica a una forma musical determinada (AA-BB o AA-B-CC), aunque produce una variedad de formas poéticas. Será afín a la *villanella* italiana.

¹⁰⁰ Ver Polo de Medina, «Academias del jardín», en la edición citada de sus obras, pág. 164.

¹⁰¹ La primera seguidilla conocida por la historia literaria es «Quita allá, que no quiero», vertida a lo divino por J.

ba ¹⁰², la nana ¹⁰³ eran formas artísticas fundamentales.

ASPECTOS MUSICALES DE LA CANCIÓN POPULAR VUELTA A LO DIVINO

Ya hemos visto cómo en el primer milenio cristiano los concilios eclesiásticos condenaban repetidas veces la intrusión del canto popular en la Iglesia, sea en su forma profana, sea en una versión divinizada. La reiteración de estos decretos atestigua la ineficacia de las prohibiciones anteriores. En la nota 9 del capítulo V hicimos mención de la costumbre internacional de «parodiar» misas en los siglos xv y xvi, basando su música en aires cortesanos o populares. Este género de composición sagrada floreció enormemente en España. Anchieta, por citar un solo caso, compuso una misa

Alvarez Gato (cfr. Rodríguez Marín, *Miscelánea de Andalucía*, pág. 220).

¹⁰² En el *Código de autos viejos* —*Auto de los yerros de Adán*— hay un cantar de alba a lo divino: «Ya viene el alba, la niña, / ya viene el día.» Para más ejemplos, ver Henríquez Ureña, pág. 123.

¹⁰³ Además de la nana de Gómez Manrique, ver la de Valdivielso en *BAE*, XXXV, 193, y la reproducida en *Auto de Navidad ordenado y compuesto por Jimena Menéndez-Pidal e ilustrado por Magdalena Rodríguez Maña* (Madrid, 1944), folio XXIII^v.

parodia sobre una canción que seguramente es de 1492:

Ea, judíos, a enfardelar,
que mandan los reyes
que paséis la mar ¹⁰⁴.

Aun cuando, como asegura Tiersot, los oyentes no reconocieran la melodía profana que acompañaba sus devociones, los músicos y los eclesiásticos no podían ignorar la presencia en la misa de un tema rescatado del Mundo. Quizá de resultas de esta costumbre los organistas, al improvisar, muchas veces tocaban —consciente o inconscientemente— una melodía popular, y cuando hacían esto, sí distraían la atención que prestaban los fieles al oficio divino ¹⁰⁵. El Concilio de Basilea (1503) ya había decretado, hablando de la música de la misa, que «ha de omitirse cualquier melodía que se ejecute de la manera de una canción rústica y secular, de las que suelen cantar los extranjeros y mercaderes que viajan a Santiago de Com-

¹⁰⁴ Consúltese F. Pedrell, «Nuestra música en los siglos xv y xvi», *Conferencias leídas en el Ateneo barcelonés* (Barcelona, 1893), pág. 62, y Albert Geiger, «Bausteine zur Geschichte der iberischen Vulgar-Villancicos», *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, IV (1921), 86.

¹⁰⁵ Martin Gerbert, *De cantu et musica sacra* (1774), II, 194.

postela» ¹⁰⁶. En los decretos de la 22 Sesión (17 de septiembre de 1562) —bajo el rótulo de «Abusos en el Sacrificio de Misa»— el Concilio de Trento purificó definitivamente la música del oficio divino. El Comité encargado de investigar este problema hizo tres recomendaciones que luego adoptó la asamblea general: la música de la misa debería servir para edificar a los oyentes; las palabras de la misa deberían oírse y entenderse fácilmente; se habría de evitar toda expresión secular. El Concilio, al revés de lo que se cree comúnmente, no se ocupó de los detalles de problemas musicales y estilísticos; pero, al insistir en ciertas normas básicas que habían de reglamentar la composición musical sagrada, estableció la dirección que tomaría el desarrollo de la música católica ¹⁰⁷.

Otro aspecto de la historia musical que ha influido en el apogeo de los *contrafacta* españoles es sin duda alguna el carácter de la música oficial. En los primeros años del siglo xvi —1501 y 1503— Felipe el Hermoso trajo de Flandes coros completos ¹⁰⁸. Domina en la corte, y en los grandes centros eclesiásticos, el arte de los músicos flamencos: música polifónica de una extraordinaria complica-

¹⁰⁶ K. G. Fellerer, «Church Music and the Council of Trento», *The Musical Quarterly*, XXXIX (1953), 578, n. 6.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pág. 576.

¹⁰⁸ Forns, *ob. cit.*, pág. 13.

ción. Los *cánones enigmáticos* de Okeghem, por ejemplo, «planteaban al lector el intrincado enigma de descifrar su significado» ¹⁰⁹. Hasta 1600 no aparece una reacción a favor de la melodía monódica. Entonces, harta de la polifonía, la gente quiso volver a cantar sencillamente, valerse de la música como acompañamiento de una letra. Es después de esta fecha cuando en las relaciones de fiestas hay noticias de que se cantaban villancicos en las iglesias. Aún habría cierto peligro de que los villancicos contaminaran la música de la capilla real. El Rey, en un decreto del 11 de junio de 1596, se vió obligado a mandar «que en mi real capilla no se canten villancicos ni cosa alguna de romance, sino todo en latín como lo tiene dispuesto la Iglesia» ¹¹⁰.

«Pero se da el caso —dice José Forns— de que entre las colecciones que conservamos de cantos españoles de los siglos xv y xvi, hay ya cantarcillos, villancicos y otras composiciones, en las cuales aparece una verdadera monodía acompañada, que en España no era otra cosa que un cantar popular al que se le había añadido un acompañamiento confiado a las voces polifónicas, como en-

¹⁰⁹ *Ibidem*, pág. 14.

¹¹⁰ Geiger, *art. cit.*, pág. 78.

tonces era costumbre» ¹¹¹. Visto que en el siglo xvi no se componían melodías sencillas, capaces de ser cantadas por la gente sin cultura musical, se recurría habitualmente a los cancioneros musicales antiguos, de la época de los Reyes católicos (en cuya capilla no trabajaban extranjeros), para encontrar una melodía sencilla que se ajustara a un villancico religioso. Me parece que el extraordinario desarrollo de las versiones a lo divino en aquel siglo se debe más que nada a esta circunstancia histórica. En la dicotomía renacentista entre arte y naturaleza las canciones populares pertenecían a la segunda categoría. El padre Bernardo del Toro, que puso la melodía a las coplas que dirigió Miguel Cid a la Inmaculada Concepción, «des dió tono acomodado más a la devoción que al arte, y de suerte que fuesen a los de más corta edad fáciles de aprender» ¹¹². La *Ars Nova* en la música es el arte polifónico y complicado; la Naturaleza corresponde a las canciones populares, base de la devoción particular y de tantas divinizaciones.

¹¹¹ Forns, *Lo popular y lo culto en la música española* (Madrid, 1946), pág. 14.

¹¹² R. Mitjana, *Estudios sobre algunos músicos del siglo XVI* (Madrid, 1918), pág. 169.

IX

EL SIGLO XVI: BAILES Y JUEGOS A LO DIVINO EN ESPAÑA

No sólo la lírica popular —poemitas para cantar—, sino también los bailes y los juegos —cantos acompañados de un movimiento corporal— se convertían a lo divino en el siglo xvi. Ya vimos cómo la danza va asociada a la liturgia de casi todas las religiones menos la cristiana —en el Occidente—, donde apenas se nota. Sin embargo, desde los comienzos del cristianismo, y sobre todo en los primeros siglos del segundo milenio, se bailaba extralitúrgicamente en sentido religioso. Se citaba, entre otros ejemplos bíblicos, el del rey David, quien saltó ante el arca de Dios, para justificar toda clase de baile individual o comunal ejecutado en las inmediaciones de las iglesias. En vano protestaban los moralistas contra una práctica que

estimaban pagana o irreverente: el pueblo, movido por el Espíritu Santo, seguía bailando con el fin de adorar a Dios o de conseguir curas milagrosas.

El siglo xvi español, que —como dijo muy bien Dámaso Alonso— «no se volvió de espaldas a la Edad Media», presenció la continuación de esta costumbre. Se seguía alegando el antecedente de David, como muestran estos versos de Juan de Esquivel Navarro, autor de unos *Discursos sobre el arte del danzado*:

Es gracia superior la del danzado,
y siempre la han cursado
los monarcas del mundo
desde David, sujeto sin segundo,
que les dió el documento,
pues danzó ante el divino Testamento ¹.

Era la época en que nacían los grandes bailes clásicos: la pavana, la zarabanda, la chacona. Si estos bailes, incorporados más tarde en las *suites* musicales de J. S. Bach, nos parecen majestuosos y formales, sus antecesores populares —españoles— eran más bien orgías desenfrenadas que horrorizaban a los espectadores decorosos. He aquí cómo los describe el padre Juan de Mariana:

¹ Sevilla, 1642, fol. 6v. Citamos por la edición facsímil hecha por la Asociación de Libreros y Amigos del Libro en Madrid, 1947.

En España, donde está el imperio, el albergó de la religión y de la justicia, se representan, no sólo en secreto, sino en público, con extrema deshonestidad, con meneos y palabras a propósito, los actos más torpes y sucios que pasan y hacen en los burdeles, representando abrazos y besos y todo lo demás con boca y brazos, lomos y con todo el cuerpo, que sólo el referirlo causa vergüenza ².

De la misma manera, Rodrigo Caro, cuyo fin en los *Días geniales o lúdricos* (1626) era más bien descriptivo que moralizador, se declaró extrañado por el choque entre el desenfreno de los bailes y la austeridad de la religión:

Estos lascivos bailes parece que el Demonio los ha sacado del Infierno, y lo que aún en la república de los gentiles no se pudo sufrir por insolente, se mira con aplauso y gusto de los cristianos, no sintiendo el estrago de las costumbres y las lascivias y deshonestidades que suavemente bebe la juventud con ponzoña dulce, que por lo menos mata, que ya parece que faltan nombres y sobran deshonestidades: tal fué la *Zarabanda*, la *Chacona*, la *Carretería*, la *Topona*, *Juan Redondo*, *Rastrojo*, *Gorróna*, *Pipirronda*, *Guiriguirigay*, y otra gran tropa de este género, que los ministros de lo ociosidad, músicos, poetas y representantes inventan cada día sin castigo ³.

Tanta es su irritación contra los bailes populares que desea que las autoridades civiles los destie-

² *Tratado contra los juegos públicos*, en BAE, XXXI, 432.

³ Ed. de Sevilla, pág. 64.

rrén de España. El lenguaje destemplado con que se expresan Mariana y Caro demuestra que se trata de una costumbre muy arraigada en el pueblo español —ese pueblo que, quizá más que ningún otro, se niega a establecer barreras infranqueables entre lo profano y lo sagrado. No es extraño, pues, que el historiador jesuíta se queje de la penetración de los bailes en la iglesia: «estas deshonestidades han entrado en los templos consagrados a Dios, y los han mezclado con el culto divino.» Y comenta que «en una de las más ilustres ciudades de España» se bailó la zarabanda en la procesión del Corpus Christi «dando a su Majestad humo a narices con lo que piensan honralle». Se ve que el baile popular era muy sutil, metiéndose por todas las puertas y hasta —dice Cervantes— por los resquicios de los muros conventuales.

En el siglo xvi el baile es *per definitionem* una cosa indecente —a diferencia de la danza, cuya digna moderación aprobaban los moralistas. Casi cabe decir que la danza es entonces de esencia religiosa, por lo cual su adhesión a las ceremonias sagradas no suscita las protestas con que se censuraban los bailes. «Danza llamámos comúnmente a la honesta saltación —dice Rodrigo Caro—, y danza llamámos también a las que en las fiestas del Corpus Christi en todas las ciudades de España se usan, con rico adorno de vestido, en que se re-

presentan algunas historias»⁴... con ademanes y gestos pantomímicos. Es probable que Caro y Mariana hablaran de las mismas danzas sacramentales, aunque al buen jesuíta se le escaparan las finas sutilezas que distinguían a éstas de los bailes corrientes. Podemos afirmar que si las danzas corresponden a la poesía divina original, los bailes son la materia cruda de las divinizaciones, la poesía popular coreográfica.

El ya citado Juan de Esquivel Navarro clasifica los bailes en populares (como el basto, la tárrrega y la jácara), usuales (como el canario), y elegantes (como la españoleta). A veces encontramos un baile elegante a lo divino, como la españoleta que incluye Lope de Vega en su auto sacramental de los *Cantares*:

Estaba María santa
contemplando las grandezas
de la que de Dios sería
Madre santa y Virgen bella,
el libro en la mano hermosa
que escribieron los Profetas:
cuanto dicen de la Virgen,
¡oh cuán bien que lo contempla!
Madre de Dios, y Virgen entera,
Madre de Dios, divina doncella⁵.

⁴ *Ibidem*, pág. 59.

⁵ *Obras*, ed. R. Acad. Esp., II, 410.

Pero mucho más frecuentes son las versiones divinas de los bailes populares, como, en la primera mitad del siglo xvi, el chapirón que compuso Diego Sánchez para la festividad del Corpus:

Dios del cielo en pan se muestra.
¡Oh qué divino manjar!⁶,

o el dongolondrón⁷ insertado por Valdivielso en su *Auto del pelegrino*, publicado en 1622, o *La Carrertería vuelta al Santísimo Sacramento*, de Miguel Toledano:

Helo por dó viene,
mi amado Esposo;
helo por dó viene,
no viene solo.
En su compañía
viene la gloria,
que a los Reyes sigue
la Corte toda⁸.

Pero los bailes populares que más influencia ejercían en los divinizadores eran el villano, la zarabanda y la chacona —bailes que habían de conocer, una vez domados por los grandes músicos clásicos, una fama internacional duradera.

⁶ Recopilación en metro, I, 56.

⁷ BAE, LVIII, 215.

⁸ *Minerva sacra*, ed. A. González Palencia (Madrid, 1949), página 212.

Una de las más antiguas referencias al villano consta en la *Farsa sobre la felice nueva de la concordia y paz*, compuesta hacia 1526 por Hernán López de Yanguas, donde dice El Placer: «Bailemos a la barrisca», y responde el Tiempo:

No nos tañas la morisca,
sino el villano de antaño⁹.

Quizá se trate de un baile anterior al que se cita tantas veces a fines del siglo. En un pliego suelto de la misma época encontramos una serranilla de Rodrigo de Reynosa puesto «al tono del baile del villano», que lleva por estribillo unas palabras desconocidas en la posterior tradición del baile:

Mal encaramillo millo
mal encaramillomé¹⁰.

Charles Aubrun tiende a creer que el baile que forma la base de las divinizaciones data de 1589, fecha en que Alonso de Navarrete compiló el llamado *Cancionero classense*, donde aparece la primera versión conocida del texto tradicional¹¹. A pesar de esta afirmación fidedigna, una versión de los

⁹ Eugen Köhler, *Sieben spanische dramatische Eklogen* (Dresden, 1911), pág. 141.

¹⁰ Salvá, I, 14, y *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. E. de Lustonó (Madrid, 1872), pág. 19.

¹¹ *Bulletin Hispanique*, LII (1950), 361, nota 4.

dos primeros versos ya se había publicado en 1577, en la obra de Francisco Salinas, *De Música*:

Al villano se lo dan,
la ventura con el pan ¹².

No cabe duda de que existía antes en el folklore peninsular. La versión clásica de la letra bailable la citamos por el *Método de guitarra*, de Briceño, publicado en 1626:

Al villano, ¿qué le dan?
La cebolla con el pan.

Al villano testarudo
danle pan y azote crudo;
no le daban otra cosa
sino la mujer hermosa,
pero pobre y virtuosa,
para vivir con afán.

Al villano, ¿qué le dan?
La cebolla con el pan ¹³.

Esta letra ha conocido tantas vicisitudes en su existencia secular que ha podido llegar a nuestros días como un juego de niños. Kurt Schindler la recogió en la siguiente versión:

Al milano, ¿qué le dan?
La corteza sin el pan,

¹² Ver Torner, «Índice», en *Symposium*, I (1946), 26.

¹³ *Ibidem*.

si no le dan otra cosa
las mujeres maliciosas.

(El milano está la primera vez con los ojos cerrados y los brazos en cruz. A la segunda vez está con los ojos abiertos y afilando los cuchillos... Al decir Mariquita que «está afilando los cuchillos» echan las niñas a correr, y el milano las persigue. A la primera que coja se queda de milano ¹⁴.)

Otra versión del juego la recogió Eduardo Torner:

Al milano, ¿qué le dan?
La cebolla con el pan.
No le daban otra cosa
sino una mujer hermosa ¹⁵.

Si no fuera por la conversión del villano en milano—resultado sin duda de una equivocación verbal—este texto conservaría un parecido estrecho con el baile original, resonando en él todavía en el siglo xx el tema de *Peribáñez*: al villano le tratan mal, y por añadidura le complican la existencia dándole una mujer hermosa, de cuya virtud tan manifiesta no puede menos de sospechar.

En 1618 la Universidad de Baeza celebró una fiesta a la Inmaculada Concepción: se nos conserva la descripción de una máscara del baile del villano:

¹⁴ *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, pág. 84.

¹⁵ *Loc. cit.*

Llevaba el Villano el rostro muy natural, boca abierta y risueña, cabellera con su zarceta, una simona llena de cucharas, cuello de lechuguilla pequeña con muchas trenzas, un gabán viejo de muchas mangas, todo sembrado de cebollas y pedazos de pan, de que también llevaba guarnecida la gualdrapa, con la letra tan zapateada:

Al villano, ¿qué le dan?, etc. ¹⁶

Esta representación alegórica del baile nos muestra el cariño con que se miraba a su figura titular, pero no nos dice nada de la manera en que se solía ejecutar. La característica distintiva de este baile era el boleó, que explica graciosamente Esquivel:

El Boleo se obra en el Villano: Es un puntapié que se da en algunas mudanzas de él, levantando el pie lo más que se pueda, tendiendo bien la pierna, y hase de ejecutar levantando el pie con todo extremo: pónese tanta diligencia que, por levantar el pie lo posible, he visto caer a algunos de espaldas. Y para más exageración: En la escuela de José Rodríguez un discípulo suyo con un Boleo que hizo en el Villano derribó con el pie un candelero que estaba colgado a manera de lámpara, más alto que su cabeza dos palmos ¹⁷.

¹⁶ Gallardo, II, 184.

¹⁷ Fol. 19. En el siglo XIX Antonio Cairón, en su *Compendio de las principales reglas del baile* (Madrid, 1820), pág. 123, describe el villano así: «Baile que se acompaña su tañido dando golpes con las manos, y dándose alternativamente con ellas en los pies, y algunas veces, sentándose en el suelo, se elevan los pies haciendo una especie de pataletilla.»

Con esto se ve que era un baile muy animado que caía fácilmente en la exageración burlesca. Efectivamente, los bailadores urbanos, sintiéndose superiores a sus primos campesinos, se servían del villano para imitar —y satirizar— las costumbres aldeanas que les parecían ridículas.

Nos ha parecido bien trazar por extenso la historia profana del villano porque así nos libramos de la necesidad de hacer otra tal de los demás bailes. Si tenemos presentes estos detalles podremos comprender mejor la reacción de los divinizadores ante un fenómeno tan plebeyo y tan divulgado. El villano es el baile profano por excelencia, formando así en sus versiones divinas un vínculo entre la vida natural y la sobrenatural —juicio que confirma Valdivielso en una composición que figura en su *Romancero espiritual*—:

Ven al bautismo, Damón,
bailarás al rabel mío
el villano con Antón,
y verás con admiración,
cómo toca el órgano el río
y los ángeles cantan al son ¹⁸.

Del baile del villano nos ha dejado Lope de Vega una preciosa versión en su obra *San Isidro Labrador*. Por el contexto podría decir que es una ver-

¹⁸ Ed. cit., pág. 159.

sión a lo divino, aunque por su contenido no es más que una alabanza afectuosa del trabajo campesino y del que lo hace:

Al villano se lo dan,
la cebolla con el pan.

Para que el toco villano,
cuando quiere alborear,
salga con un par de bueyes
y su arado, otro que tal,
le dan pan, le dan cebolla,
y vino también le dan.

Ya camina, ya se acerca,
ya llega, ya empieza a arar.
Los surcos lleva derechos.
¡Qué buena la tierra está!
—¡Por acá! —dice al Manchado,
y al Tostado: —¡Por allá!

Arada tiene la tierra,
el villano va a sembrar;
saca el trigo de la alforja,
la falda llenando va.
¡Oh, qué bien que arroja el trigo!
¡Dios se lo deje gozar!¹⁹

Esta evocación del cultivo del campo es de los más bellos que conozco en lengua castellana, y toda va dirigida a la alabanza de Dios. El labrador colabora con Dios en la producción del pan;

¹⁹ Lope de Vega, *Poesías líricas*, ed. J. F. Montesinos, I, 176-179.

el manjar sacramental. El baile del villano, antes caracterizado por las concesiones para la vida campestre, al simpatizar con ella, se ha vuelto divino.

La idea de que el pan, fin del trabajo del villano, es la especie bajo la cual Dios se ofrece a los mortales, sirve a menudo los propósitos de los divinizadores. En una mojiganga anónima de hacia 1670, la *de la Gitanada*, se baila un villano sacramental:

Hoy al hombre se lo dan
carne y sangre, vino y pan,

estribillo que refleja otros parecidos de comienzos del siglo XVII; por ejemplo, el que inserta Valdivielso en su *Auto del peregrino*:

Pues hoy al Villano dan
carne, vino, sangre y pan.

No muy diferente es la versión introducida en la loa sacramental que escribió Agustín de Rojas entre 1601 y 1603:

Salgan, canten y bailen un Villano,
pues ninguna a esta gloria se ha igualado;
y pidiendo perdón de nuestros yerros,
acaben de cantar aquestos versos:

Hoy al hombre se lo dan
a Dios vivo en cuerpo y pan ²⁰.

Tan duradera es la tradición que aún en el siglo XVIII Torres Villarroel adapta todavía el villano en una ensaladilla a lo divino, que intitula «Otro villancico de la Gaita Zamorana» ²¹.

Si bien el villano se supone que fué un baile rústico —y por lo tanto una importación a la Corte—, y el origen de la zarabanda fué aún más exótico. Este baile haría su primera aparición por la misma época que aquél, o sea, hacia 1588 ó 1590. Se le inventa un origen americano: una jácara muy difundida en aquellos años se titulaba «La vida de la Zarabanda, ramera pública del Guayaacán» ²². Su efecto grotesco, muchas veces comentado, sale del hecho que, descuidando la regla fundamental del arte coreográfico, los brazos se mueven en sentido opuesto al de los pies ²³. Tan indecoroso resultaba este baile que hubo un momento, bajo Felipe II, en que fué oficialmente prohibido ²⁴. No obstante, se ejecutaba con fines religio-

²⁰ NBAE, XVII, págs. ccl y cclxiii-cclxiv.

²¹ «Hoy al hombre se lo dan / a Dios vivo en cuerpo y pan»: Obras (Madrid, 1752), VIII, 132.

²² Cairón, pág. 98.

²³ Ibidem, pág. 102.

²⁴ Cecil J. Sharp y A. P. Oppé, *The Dance: an Historical Survey of Dancing in Europe* (London, 1924), pág. 19. En la *Filosofía antigua poética* de El Pinciano (ed. P. Muñoz Peña

sos. Ya hemos visto, por el testimonio del padre Mariana, que se bailaba en las procesiones del Corpus. Y en *El celoso extremeño*, de Cervantes, el seductor Luis, tratando de sobornar al portero negro mediante unas lecciones de guitarra, promete enseñarle, entre otras tonadas, «Las que se cantaban de la zaranbana a lo divino, que son tales, que hacen pasmar a los mismos portugueses» ²⁵.

Mucho más apreciado por los divinizadores, sin embargo, era un baile bastante parecido a la zarabanda por su supuesto origen americano: la chacona. El estribillo de la letra contenía siempre la fórmula neogoliárdica «vita bona, vita bona» —evidente aliciente para los contrafactistas—. La primera versión que conozco apareció en un romancillo de 1594-98:

Vida, vida, vida, vámonos a Castilla;
vita bona, vita, vámonos a Chacona.

Antes que te tornes mico,
vida, vámonos a Tampico;
antes que te tornes mona,
vita bona, vita bona,

ahora vámonos a Chacoma ²⁶.

[Valladolid, 1894], pág. 137) se habla de «aquel poema sucio y deshonesto que dicen zarabanda».

²⁵ *Novelas ejemplares*, ed. Rodríguez Marín, II, 114-115.

²⁶ «Les Romancerillos de Pise», *Revue Hispanique*, LXV (1925), 185. Las variantes son numerosísimas. Cervantes dice en

Las demás estrofas son muy regocijadas. Por sus alusiones se comprende que esta versión serviría para ser bailada en fiestas campesinas españolas. La única indicación que hay de su origen americano es la mención de Tampico. El latinismo sugiere, tal vez, que la pluma de un estudiante interviniese en su composición. Pensemos en Leonelo —estudiante de Salamanca— que vuelve, en la *Fuente Ovejuna* de Lope de Vega, a su aldea natal, trayendo a la vida rural las inquietudes y el regocijo de la vida estudiantil. El mismo estudiante que introdujera el latinismo en la chacona podría muy bien haber pensado arbitrariamente en la alusión sin sentido a Tampico. De todas formas, el origen del baile, con la etimología de su título, es difícil de determinar. Adolfo Salazar, el gran musicólogo español, es el único que ha propuesto una explicación verosímil del nombre: «Conven-dría averiguar si no es simplemente la manera abreviada: chãcona, de escribir «chonzona» («chanson» y «canzona»), manera en boga durante todo ese siglo [xvi], y cuyo plural ya escribía el Arcipreste [de Hita] como «chançones» y «chanzonetas». Así encontramos en una canción trova-

La ilustre fregona que el estribillo auténtico es: «El baile de la Chacona / encierra la vida bona», pero su opinión no es muy de fiar. (Ver *Novelas ejemplares*, ed. Schevill-Bonilla, II, 305-307).

dorezca: «amors me fet començier une chãcon nouvelle»²⁷. Esta teoría encaja bien con mi idea de un origen estudiantil.

Sea esto como fuere, la chacona se prestaba fácilmente a la divinización. Gaspar Lucas Hidalgo, en sus *Diálogos de apacible entretenimiento* (1606), nota el fenómeno:

Bien sé que se cantan chaconas a lo divino, y que se han emparentado, aunque sin dispensación y sin necesidad, lo profano y lo sagrado, lo festivo y funeral; pero si a eso nos hubiéramos de atener, pudiéramos también decir, como el maestro Fulano, canónigo de esta santa iglesia, que, cantando en ella una misa de *requiem* la semana de Pascua, dijo al fin de la misa: *Resquiescant in pace, alleluya, alleluya*²⁸.

Entre la alegría vulgar de la chacona profana y los fines religiosos a que se prestaba mediaba evidentemente una gran distancia. Se decía a menudo que la chacona era invención de Satanás. *El diablo cojuelo* pretende a este honor: «yo truje al mundo la zarabanda, el déligo, la chacona, el bellicuzcuz, las cosquillas de la capona, el guiriguirigay, el zambapalo, la mariona, el avilipinti, el pollo, la carretería, el hermano Bartolo, el carca-

²⁷ *La música en la sociedad europea*, I, 346.

²⁸ BAE, XXXVI, 283. Debo esta referencia a mi colega Juan Bautista Avallé-Arce, buen conocedor de textos humanísticos.

ñal, el guineo, el colorín colorado...»²⁹. Por este motivo son las fuerzas infernales en los autos sacramentales las que suelen adaptar la chacona a propósitos divinos. Sacamos el siguiente pasaje de *El hospital de los locos*, de Valdivieso:

ALMA. ¿Dónde vamos?
 GULA. A Chacona.
 ALMA. Pues vámonos por Tambico.
 MÚSICA. ¡Vita, vita, la vita bona!
 Al hospital de la Culpa
 vino enferma esta señora,
 a quien el sol del Deleite
 dió una terrible modorra...
 Ella, cual simple cordera,
 lleva arrastrando la sogá,
 y con ir al matadero,
 repite con voces sonoras:
 ¡Vida, vida, vida bona!
 ¡Vida, vámonos a Chacona³⁰!

De la misma manera, en otro auto de Valdivieso, *El hijo pródigo*, el Olvido evoca la «vita bona» de la Chacona —el regocijo del baile que mata el cuidado y la seriedad:

²⁹ Colección Universal, pág. 14. En *El hospital de los locos*, de Valdivieso, es la Carne quien afirma haber descubierto este baile: «La Zarabanda inventé / y la Chacona saqué...» (N. González Ruiz, I, 163).

³⁰ N. González Ruiz, I, 176.

¡Háganme la vita-bona,
 el zampapalo y tambico,
 que, pues os han hecho mico,
 quiero bailar como mona!³¹

Pero si la frase «vita bona» evoca la vida física, animal, del hombre descuidado, también es capaz de aludir al *summum bonum* teológico, a la felicidad del alma que vive en Dios. Es así que Lope de Vega interpreta el baile en su auto *La Maya*. El Regocijo, la Alegría y el Contento cantan:

Vida bona, vida bona,
 vida, vámonos a la gloria.
 Si Dios dijo que era vida,
 camino y verdad notoria,
 ¿qué vida será más buena,
 Alma, entre las vidas todas?³²

Evidente copia de esta versión es la del abogado de Jaén, Juan de Luque, quien en 1608 publicó una ensaladilla «A la Natividad»:

Vida, vida, la vida bona,
 vida, y vamo a la gloria.
 Vida, y vamo a Belén,
 y cargaremos de oro,
 que un soberano tesoro
 se quiere ya descubrir,

³¹ *Ibidem*, I, 192.

³² *Obras*, ed. R. Acad. Esp., II, 42.

con que se podrá vivir
para triunfar de la muerte,
y no hará contigo fuerte
la que tantas fuerzas doma.

Vida, vida, la vida bona,
vida, y vámonos a la gloria ³³.

A la moda nacional de la chacona y la zarabanda le ha sucedido en España la de los bailes cosmopolitas de nuestros días. Más duradera es la tradición de los juegos de niños, algunos de los cuales, descritos en el siglo xvi, no han desaparecido todavía de los patios y calles de España. Ya notamos cómo el baile del villano sobrevive en el juego del milano. En efecto, el deslinde entre baile y juego queda a veces muy borroso. «Los juegos —dice Pedro Henríquez Ureña— son a menudo verdaderos bailes, en cuya letra es primordial el principio rítmico.» ³⁴

Es una zona literaria poco explorada. Dejando a un lado los libros clásicos, como los *Días geniales o lúdricos*, de Rodrigo Caro, donde se describen muchos juegos de aquella época, el único estudio erudito que puede sernos de alguna utilidad es la investigación de George I. Dale sobre los juegos y los pasatiempos sociales en la comedia del

³³ *Divina poesía y varios conceptos a las fiestas principales del año* (Lisboa, 1608), pág. 313.

³⁴ *La versificación irregular*, pág. 89.

Siglo de Oro ³⁵. Aquí se examinan escenas de obras del ciclo de Lope que están basadas en juegos infantiles y juegos sociales para mayores. Algunos ejemplos que cita Dale tienen una significación religiosa. Lope de Vega, en *El nacimiento de Cristo*, se sirve de un juego de las cintas. Otro pasatiempo a que se alude en el teatro, el juego de los colores, estaba ya dotado de sentido divino en los libros de juegos italianos, de donde lo sacarían los cortesanos y los poetas.

Leyendo a los autores devotos reparamos en que no vacilan en atribuir al Señor el gusto de los juegos. Malón de Chaide supone que a Jesucristo le gustaban las adivinanzas:

El Redentor, que no quería comer de balde en casa de Simón, sino pagarle el escote y sanarle a él también y alumbrarle, dícele: «Simón, quiéroos preguntar una cuestión, un qué es cosa y cosa.» ³⁶

Adivinanzas semejantes encontramos en la poesía devota:

¿Quesquesicosa, Pascual,
tornarse el brocado pañal,
y el oro volverse estaño
y el terciopelo sayal? ³⁷

³⁵ «Games and Social Pastimes in the Spanish Drama of the Golden Age», *Hispanic Review*, VIII (1940), 219-241.

³⁶ *Conversión de la Magdalena*, III, 68.

³⁷ López de Ubeda, *Cancionero general de la doctrina cristiana*, fol. 19v.

Y en una *Farsa del Sacramento*, anónima, de fines del siglo XVI, se aplica la forma de la adivinanza al misterio de la unión hipostática:

¿Qué es cosi cosa
Dios y hombre,
y hombre y Dios
es una cosa? ³⁸

Otro juego muy antiguo, aludido ya en la obra de Juan del Encina y de Lucas Fernández, es el de «Sopla [o Toma], vivo te lo do». La manera de que se jugaba a la redonda se infiere de una versión cortesana que hizo Antonio de Velasco «para las damas de la reina»:

—Toma, vivo te lo do.
—¿Para dó?
—Para ver a Doña Juana.
—Vamos de muy buena gana,
que muy bien me pareció.
Toma, vivo te lo do.
—¿Para dó?
—Para la dama de Espes.
¿No miras qué linda es?
Bien parece do nació... ³⁹

Y así se sigue comentando —y echando piropos—

³⁸ *Colección de autos...*, ed. L. Rouanet, III, 470.

³⁹ Antonio de Velasco, «Otra obra suya, de un juego que hizo para las damas de la reina», *NBAE*, XXII, 623.

a todas las damas allí reunidas. A base de esta fórmula se hicieron varios juegos a lo divino. Sirva de ejemplo la «Canción para la noche de Navidad, sobre el juego: *toma, vivo te lo do*», de Sebastián de Horozco:

Toma, vivo te lo do.
¿Para qué?, ¿para qué?, ¿para dó?
Toma, linaje humanal,
hombre hecho al divinal,
que la culpa paternal
con su venida pagó:
toma, vivo te lo do ⁴⁰.

Quizá el juego más imitado fuera el de las naranjicas. Aun en nuestros días hemos presenciado, en el encantador *Auto de Navidad* representado por los alumnos del Colegio Estudio de doña Jimena Menéndez Pidal, una versión divina de este juego:

Naranjicas dorás
coge la niña,
y el amor de sus ojos
perlas prendía...
Arrojóme las naranjicas
con los ramos del blanco azahar,
arrojémelas
y arrojélas
y volviómelas a arrojar.

⁴⁰ *Cancionero*, pág. 130. Ver el estudio de este tema hecho por J. E. Gillet, en *Hispanic Review*, XXI (1953), 337-341.

Luego sigue la variante a lo divino:

Miradicas divinas
las de este Niño,
en amor de sus ojos
quedo prendido.

Arrojóme el Niño Divino
miradicas de dulce mirar.
¡Arrojómelas,
y arrojéselas,
toda el alma prendida va!⁴¹

Una versión profana que aparece en un cancionero del siglo XVI compara la batalla amorosa de las naranjas a una batalla verdadera, y termina con el concepto trillado de la divinidad de la amada:

... tirana con pecho ufano
siendo divino el tirar⁴².

Quizá por la clave de esta palabra «divino» se explica la difusión de este juego entre los divinizadores. Otra posibilidad es la asociación del juego con la Navidad en una variación profana conocida, de Lope de Vega:

Naranjitas me tira la niña
en Valencia por Navidad,

⁴¹ Jimena Menéndez Pidal, *Auto de Navidad* (Madrid, 1944), folio XXXIX.

⁴² *Bulletin Hispanique*, LII (1950), 366.

pues a fe que si se las tiro
que se le han de volver azar⁴³.

Se imitan, repetidas veces, tanto el poema de Lope como el popular. Tirso de Molina, en *Antona García*, no duda en componer una graciosa parodia del poemita popular:

Yo como la vi burlar,
las manos le así y besélas;
y arruñómelas y arruñélas
y tornómelas a arruñar⁴⁴.

El mismo Lope de Vega volvió a lo divino su letra «Naranjitas me tira la niña en Valencia por Navidad»:

Desnudito parece mi Niño
Dios de amor, que con flechas está;
pues a fe que si me las tira
que le tengo de hacer llorar⁴⁵.

Valdivielso prefiere la versión tradicional, que incorpora intacta en su ensaladilla espiritual «Porque está parida la reina», y que vuelve a lo divino en su «Ensaladilla del Retablo»:

⁴³ Texto y comentario en Amado Alonso, «Vida y creación en la lírica de Lope», *Cruz y Raya*, enero de 1936, págs. 63-106.

⁴⁴ Frenk, *La lírica popular*, pág. 58, nota 240.

⁴⁵ Lope de Vega, *Cancionero divino* (Madrid, 1935), páginas 60-61.

Arrojóme estrellas el cielo
por la Pascua de Navidad,
arrojémelas y arrojeselas
y volviómelas a arrojar ⁴⁶.

Finalmente conviene mencionar en este sitio los *Juegos de Nochebuena* a lo divino, de Ledesma, la ya citada colección amplísima de juegos infantiles bordados en sentido religioso. Como hemos observado, Ledesma se contenta con glosar a lo divino —sin contrahacerlo— el texto de los juegos.

Ora, lirón, lirón,
caídas son las puentes;
mandadlas adobar,

empieza uno de sus juegos religiosos, tomando como punto de partida un juego que perdura aún hoy día entre los niños españoles. También apareció, a principios del siglo XVII, en el *Baile de la Maya*, obrita teatral compuesta probablemente por Miguel Sánchez ⁴⁷.

La fiesta de la Maya dió origen a varios juegos con sus correspondientes letras. Las chicas del pueblo escogían a una de ellas, la más guapa, para coronarla y hacer de ella su reina, su Maya. La

⁴⁶ BAE, XXXV, 240.

⁴⁷ Estas versiones —con el juego actual que deriva de ellas «Al alimón»— están reproducidas en Torner, «Índice», *Symposium*, I (1946), 23. Ver también Schindler, pág. 33.

sentaban, muy adornada con flores, sobre una mesa, y cantaban bailando:

Esta Maya se lleva la flor,
que las otras no.

Seguía un cantar en alabanza del mes que empezaba:

Entra Mayo y sale Abril,
tan garridico le vi venir.

En seguida empezaban a pedir a los que pasaban «para hacer rica a la Maya»:

Dad para la Maya,
que es bonita y galana;

o bien:

Echad mano a la bolsa,
cara de rosa;
echad mano al esquero,
buen caballero.

Si no se les daba nada, denostaban al avaro:

Pase, pase el pelado,
que no lleva blanca ni cornado ⁴⁸.

⁴⁸ Frenk, págs. 48-49. Cfr. también R. Caro, *Días geniales*, páginas 275 y siguientes.

Pues bien: esta costumbre inspiró a muchos poetas divinizadores. Lope de Vega, en *La Maya*, hace uso de todos estos temas folklóricos. Para no alargar demasiado esta sección tendremos que contentarnos con citar un solo ejemplo:

Echad mano a la bolsa,
cara de rosa;
echad mano al esquero,
caballero.

Rosa de rosa nacido,
lirio entre espinas hallado,
trigo blanco en cruz molido,
del dedo de Dios sembrado:
echad mano a ese costado,
y dadnos alguna cosa,
cara de rosa ⁴⁹.

⁴⁹ Lope, *Obras*, ed. R. Acad. Esp., II, 51.

X

EL SIGLO XVI: DIVINIZACION DE LA POESIA POPULAR EN OTROS PAISES EUROPEOS

INGLATERRA

Uno de los primeros traductores ingleses de la Biblia, imitador y traductor de Lutero, Miles Coverdale, incorporó en sus *Ghostly Psalms and Spiritual Songs* (1538) un buen número de *contrafacta* basados en aires populares.

¡Ojalá —exclama en el prólogo— que nuestros juglares no tuviesen otra cosa que tocar, ni nuestros carreteros y labradores otra cosa que silbar, sino salmos, himnos y otras canciones divinas!... Y si las mujeres, al tejer, no tuviesen más canciones para distraerse que otras tales como las que cantó antes de ellas la hermana de Moisés, estarían mejor ocupadas que cantando «Hey

nonny nonny», «Hey trolly trolly» y otros estribillos fantásticos ¹.

Poco después de la publicación de este cancionero, el Parlamento reconoció oficialmente la costumbre de las divinizaciones poéticas en una ley titulada *An Act for the Advancement of True Religion and for the Abolishment of the Contrary* (1543) ². Esta ley se dirigía contra las baladas divinizadas que propagaban una doctrina religiosa contraria a la oficial, pero su efecto práctico fué condenar todos los *contrafacta*. Dice la ley que:

... ciertos ingenios orgullosos y maliciosos, queriendo pervertir la auténtica exposición de la Sagrada Escritura, se han dedicado, por medio de baladas y rimas impresas, a instruir sutil y arteramente en la falsedad a los súbditos de su Majestad, y sobre todo a la juventud de su reino ³.

En consideración de lo cual el Parlamento prohibió tales publicaciones e impuso ciertas penas—incluso la confiscación de los bienes y el encar-

¹ J. M. Gibbon, *Melody and the Lyric from Chaucer to the Cavaliers* (London, 1930), pág. 42.

² Ver H. E. Rollins, *Old English Ballads*, págs. xi-xii.

³ A. F. Mitchell, en el apéndice IV de su edición de *A Compendious Book of Godly and Spiritual Songs, commonly known as «The Gude and Godlie Ballatis»* (Edinburgh-London, 1897), págs. cxxiv-cxxv.

celamiento perpetuo— contra los impresores que las publicasen. Pero semejantes penas habrán resultado ineficaces, porque no disminuyeron el torrente de *contrafacta* salidos de las imprentas inglesas, y el Parlamento hubo de reconocer la inutilidad de la ley, anulándola poco después.

El hecho es que la devoción inglesa de aquel siglo era extraordinariamente popular y alegre. Shakespeare, en *The Winter's Tale*, alude al puritano que «sings Psalms to hornpipes», y en *The Merry Wives of Windsor*, Mrs. Ford, al describir a Falstaff, se refiere a lo absurdo de cantar «the Hundredth Psalm to the tune of Green Sleeves». La balada, entonces en su apogeo, dió lugar a muchas tentativas por sustituir el canto llano de la Iglesia romana. Christopher Tye, maestro de música del joven Eduardo VI, tradujo los Hechos de los Apóstoles en metro de balada, e hizo de sus versiones cantos a cuatro voces para la delectación de su alumno real; y un cortesano del mismo rey, Sternhold, adaptó varios salmos al metro de la balada de «Chevy Chase» ⁴. Pero es el gran poeta renacentista Sir Philip Sidney quien, imitando el salterio de los hugonotes franceses, compuso el salterio métrico clásico en inglés. Es evidente, si comparamos su versión con la francesa, que Sidney tenía presente muchas veces la misma melodía popular que servía de timbre a Beza

o a Marot. Veamos, por ejemplo, cómo empiezan las dos traducciones del Salmo III:

SIDNEY

Lord, how do they increase
That hateful never cease
To breed my grievous trouble;
How many ones there be
That all against poor me
Their numbers' strength redouble.

SALTERIO HUGONOTE

O Seigneur, que de gens
A nuire diligens
Qui me troublent et grèvent;
Mon Dieu, que d'ennemis
Qui aux champs se sont mis
Et contre moy s'eslèvent ⁵.

Sidney procura poner la lírica popular isabelina al servicio de la salmodia para que el salmo sea el grito íntimo, personal del alma al comunicarse con Dios. En este esfuerzo anticipa el acorde entre poesía profana y sagrada, que más tarde ha

⁴ Gibbon, pág. 38.

⁵ *Ibidem*, pág. 71.

de producir el magnífico florecimiento de la poesía devocional culta del siglo xvii ⁶.

En la segunda mitad del xvi aparecen una serie de cancioneros cuya popularidad es enorme: *Tottel's Miscellany*, *Hekatompathia*, *Handfull of Pleasant Delites*, etc. De una de estas antologías, *The Paradyse of Daynty Devises* (1576), se vendieron aún más ejemplares que de la popularísima de Tottel. Visto que la mayor parte de los poemas incluidos en ella tratan de asuntos religiosos o morales es lícito suponer que el público pedía ávidamente versos sagrados ⁷. Esta conjetura se ve comprobada si hojeamos las listas de obras publicadas en la Inglaterra de Isabel I. En los *Stationers' Registers* vemos numerosas indicaciones de que en tal fecha se lanzó tal pliego suelto que contenía una «moralización» de tal canto popular ⁸. Por desgracia ha desaparecido la mayor parte de estos pliegos de cordel. Pero alguna colección menos efímera puede darnos una idea de cómo serían estas «moralizaciones» populares. La antología, *The Court of Venus*, moralizada por

⁶ L. L. Martz, *The Poetry of Meditation*, pág. 278.

⁷ *Ibidem*, págs. 180-181.

⁸ H. E. Rollins, «An Analytical Index to the Ballad-Entries in the Registers of the Company of Stationers of London», *Studies in Philology*, XXI (1924), 1-324. Ver los números 819, 1.051, 1.175, 1.193, 1.627, 1.693, 1.994, 2.033, 2.035, 2.331-35, 2.612, 2.840, 2.921.

John Hall, por ejemplo, contiene varios *contrafacta* más o menos populares de la época. Sirva de ilustración «My lute awake...»:

COURT OF VENUS

My lute awake perfourme the last
Labour that thou and I shall wast
And end that I haue new begonne
For when this song is sung & paste
My lute be still for I haue done.

JOHN HALL

My lute awake and prayse the Lord,
My heart and handes thereto accord:
Agreeing as we haue begon,
To sing out of Gods holy worde.
And so procede tyll we haue done ⁹.

Pero la canción más popular en el siglo xvi —aún hoy día en Inglaterra se considera que su melodía es la más bella de todo el repertorio folklórico— es el *Greensleeves* de que hablaba Mrs. Ford en la comedia shakespiriana. Se publicó por primera vez en 1580; menos de diez días después de su aparición fué desviada de su uso profano para servir al elogio divino. Se describe el *contrafactum*

⁹ R. A. Fraser, ed., *The Court of Venus* (Durham, N. C., 1955), págs. 58 y 114.

en el *Stationers' Register* con estas palabras: «Greensleeves, moralizado en conformidad a la Sagrada Escritura para declarar las múltiples ventajas y bendiciones que otorga Dios al hombre pecaminoso.» ¹⁰ Y desde aquella fecha temprana proliferan las divinizaciones de la canción ¹¹.

Los presbiterianos escoceses —calvinistas— no les iban en zaga a los divinizadores ingleses. En 1567 se publicó en Edimburgo, capital del reino todavía independiente de Escocia, un libro curioso intitulado *Ane Compendious Bulke of Godly and Spirituall Sangis*, «un libro compendioso de canciones divinas y espirituales... (y el título prosigue), recogidas de diversas partes de la Escritura, con varias otras baladas contrahechas de canciones profanas para evitar el pecado y la rameraía». Los autores eran tres hermanos: John, James y Robert Wedderburn. Su cancionero fué adoptado oficialmente por la secta presbiteriana ¹².

¹⁰ Germaine Bontoux, *La Chanson en Angleterre au temps d'Elisabeth* (Oxford, 1936), pág. 166.

¹¹ Ver, por ejemplo, P. Dearmer, R. Vaughan Williams y M. Shaw, *The Oxford Book of Carols* (Oxford, 1928), página 61.

¹² Consultar la edición de Mitchell citada en nuestra nota 2. Ver también A. F. Mitchell, *The Wedderburns and their Work, or the Sacred Poetry of the Scottish Reformation in its Historical Relation to that of Germany* (Edinburgh-London, 1867), y C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century*,

A nosotros nos interesa sobre todo la sección del libro llamada «Ballatis changed out of Prophaine Sangis». Un buen ejemplo es el *contrafactum* de la canción erótica «Juan, ven ahora a besarme» —canción que aparece en seis antologías isabelinas, y que está citada en varias obras de la época—, en suma, una canción popularísima:

John, come kiss me now,
John, come kiss me now,
John, come kiss me by and by,
And make nae mair ado.

La versión a lo divino supone que es Dios quien invitó a Juan —al alma humana— a besarle sin vacilar («make no more ado»). Se retiene la estrofa profana citada, y prosigue:

The Lord thy God I am
That, John, does thee call:
John represents man
By grace celestial...¹³

Por un error manifiesto, en la primera edición de *Ane Compendious Buik* se incluyó no sólo el *contrafactum* de una canción profana, sino el origi-

excluding Drama (Oxford, 1954), esp., pág. 112 y páginas 683-684.

¹³ En el prefacio de G. P. Jackson a su edición de *Spiritual Folk-Songs of Early America* (New York, 1937).

nal (que casi podríamos calificar de pagano) —error que rectificó la Asamblea general de la Iglesia presbiteriana en 1568—. Copiamos la primera estrofa de ambas versiones:

Welcum, Fortoun, welcum againe.
The day and hour I may weill blis,
Thow hes exilit all my paine,
Quhilk to my hart greit plesour is.

Welcum, Lord Christ, welcum againe,
My joy, my comfort, and my bliss,
That culd me saif from hellis paine,
But onlie thow nane was, nor is¹⁴.

En la versión a lo divino se sigue de cerca la rima y el ritmo, y aun el vocabulario del modelo, a través de cinco estrofas.

Pero la balada que, adaptada por los Wedderburn, gozó de más renombre —«la más notable de las poesías religiosas de la época de la Reforma», dice J. M. Gibbon¹⁵— fué «The Hunt's Up». Se trata de una canción destinada a despertar a los cazadores reales, casi una alborada. Según la leyenda, fué William Gray quien la compuso para el rey Enrique VIII¹⁶:

¹⁴ Edición de Mitchell, págs. 171 y 222.

¹⁵ Pág. 39.

¹⁶ J. W. Hebel y H. H. Hudson, *Poetry of the English Renaissance*, pág. 978: «Its popularity is spoken of in The

The hunt is up,
The hunt is up,
And it is wellnigh day:
And Harry, our King,
Is gone hunting
To bring his deer to bay ¹⁷.

En la primera mitad del siglo xvi, John Thorne ya había compuesto una canción espiritual sobre este tema: en ella Jesucristo caza al alma que quiere salvar ¹⁸. Cuando escriben los Wedderburn «*Hunt's up*» es ya una frase hecha que se emplea para referirse al sonido que hace la corneta del Maestro de la Caza para despertar a los cazado-

Art of English Poesy, 1589: 'And one Gray, what good estimation did he grow unto with the same King Henry, and afterward with the Duke of Somerset, Protector, for making certain merry ballads, whereof one chiefly was *The Hunt is up*'. The name 'hunt's up', first applied to the tune played on the horn under the window of sportsmen to awaken them, came to be extended to any tune or song intended to arouse in the morning.» Bontoux, pág. 118, comenta: «Chacun se plaisait à la fredonner. Les prédicateurs puritains eux-mêmes, faisant du Seigneur le divin chasseur des âmes, en empruntaient les accents et les paroles, un peu modifiées, pour exciter la piété des fidèles.» El tema de la caza espiritual era ya de largo abolengo en Inglaterra: cfr. la canción del siglo xv «In a valley of this restless mind» con su estribillo insistente *Quia amore langueo*. Hay una versión modernizada de esta lírica en C. J. Abbey, *Religious Thought in Old English Verse*.

¹⁷ Gibbon, pág. 31.

¹⁸ Cfr. el profesor Jacquot, en un debate reproducido en *Musique et poésie*, pág. 272.

res. Por eso su versión a lo divino empieza: «Pues se oyen las notas del 'hunt's up' ya ha amanecido.»

With hunt is up,
With hunt is up,
It is now perfect day.
Jesus, our King,
Is gone hunting—
Who likes to speed, they may ¹⁹.

El último verso, inepto, parece significar: el que quiera tratar de escaparse de Jesús cazador, puede intentarlo.

FRANCIA

Al hablar de los *contrafacta* ingleses hicimos mención de la traducción estrófica de los Salmos que, siguiendo el modelo de Marot y Beza, hizo el insigne poeta Sir Philip Sidney. Conviene ahora echar una ojeada al canto protestante francés. Los salmos de Marot —ya lo hemos notado— iban fundados a menudo en tonos populares. Así se explica en gran parte su enorme popularidad y su importancia como propaganda de la Reforma en Francia. A distinción de los Salmos litúrgicos de la Iglesia católica, los de Marot se cantaban fá-

¹⁹ Gibbon, pág. 31.

cilmente: su regularidad métrica, la familiaridad y sencillez de su aire, su empleo del idioma vulgar, todas estas innovaciones contribuían a hacerlos cantar, dentro y fuera del templo, por protestantes y... ¡por católicos! Hasta tal punto acudían los católicos franceses a oír cantar a los hugonotes que el cardenal Chastillon llegó a proponer al nuncio papal que el mejor método de arrestar la herejía sería que Su Santidad autorizara algunas canciones sagradas que los fieles pudiesen cantar en francés: «cantar alcune cose in lingua francese, le quali però fossero parole buone et sante, et prima approvate da sua Beatudine». ²⁰ En 1540 se publicó en Amberes una versión católica de los salmos traducidos en versos flamencos.

El ejemplo dado por los salmos metrificados fué seguido sin demora por los compositores de himnos protestantes, quienes adoptaban a veces tanto las palabras como la melodía de un canto popular. Eustorg de Beaulieu, por ejemplo, no tiene ningún escrúpulo en tomar el verso «Ma chère Dame, ayez de moy mercy» para convertirlo en «Mon Créateur, ayez de moy mercy, / Et regardez mon cœur» ²¹. Aun en la obra profana de los poe-

²⁰ Citado en Mitchell, *A Compendious Book*, pág. cxi.

²¹ Ver el *Chansonnier huguenot du XVI^e siècle* (Paris, 1870). En el tomo II, págs. 415-488, hay una «Bibliographie de la chanson protestante».

tas protestantes se hallaba la materia prima de los *contrafacta*. Un poeta hugonote transformó uno de los poemas menos graves del mismo Marot de esta manera:

MAROT

Adieu amours, adieu gentil corsage,
Adieu ce teint, adieu ces rians yeux,
Je n'ay pas eu de vous grand avantage,
Ung moins aimant aura peut-être mieux.

CONTRAFACITUM

Adieu la chair, adieu mondain servage,
Adieu vous dy, monde pernicieux,
Je n'ay pas eu de vous grand avantage,
Du Seigneur Dieu j'espère beaucoup mieux ²².

Entre los poetas católicos de la época, los *contrafacta* más distinguidos son, sin duda, los de la reina Margarita de Navarra, si bien ha sido discutida su ortodoxia religiosa. Entre sus *chansons spirituelles*, publicadas en 1547, se encuentran muchísimas destinadas a cantarse sobre tal o cual melodía popular. Suele indicarse ésta en el texto de la siguiente manera:

²² Mitchell, *ob. cit.*, págs. cx-cxi.

AUTRE CHANSON.

Sus. O l'espinnette du bois,
Mon amour la desire.
O Toutpuissant, oy la voix
Du cœur plein de martyre... ²³

Se ve que la canción folklórica determina, además de la tonada, la rima. Pero no hay relación temática entre las dos versiones. A veces, sin embargo, la poetisa recuerda algún detalle más del canto tradicional. Tal es el caso de su *contrafactum* más renombrado:

AUTRE CHANSON

Sus. Sur le pont d'Avignon, j'ouys chanter la belle.
Sur l'arbre de la Croix d'une voix clere et belle
J'ay bien ouy chanter une chanson nouvelle ²⁴.

Una de las influencias decisivas en los *contrafacta* franceses fué el *vaudeville*, definido como «una canción nueva compuesta sobre una melodía ya conocida» —enteramente en la zona pro-

²³ *Les Marguerites de la Marguerite des Princesses*, editor F. Frank (Paris, 1873), III, 125. Las «Chanson spirituelles» están todas en el tomo III, págs. 84-162.

²⁴ Edición citada, III, 105. La melodía, grave y solemne, está reproducida en A. Gastoué, *Le Cantique populaire*, página 155.

fana, desde luego— ²⁵. Dentro de esta tradición la estabilidad de los motivos musicales frente a la inestabilidad de la letra crea un ambiente muy propicio a los *contrafacta*. Además, el desarrollo del *vaudeville* corre paralelo al del *contrafactum*. Si éste debe a aquél la creación de un vasto público musicalmente apto a asociar una nueva letra con una melodía antigua, el *vaudeville*, en cambio, debe a los *contrafacta* el aire de respetabilidad que iba adquiriendo a medida que avanzaba el siglo. «Nada —dice el musicólogo K. J. Levy— podía ser más sano para la apariencia moral y la dignidad del estilo ligero y homofónico que las armonizaciones del salterio. Estas introducían también un progreso técnico: las traducciones estróficas de los salmos por Marot observaban ya esta construcción isoestrófica, y la alternancia regular de las rimas masculinas y femeninas que iba a ser la regla para las generaciones nuevas en los textos estrófi-

²⁵ Cfr. Henri Davenson (seudónimo de Henri-Irénée Marrou), *Le Livre des chansons, ou introduction à la chanson populaire française* (Neuchâtel, 1946), pág. 42. Sobre la etimología de *vaudeville* escribe este autor en la pág. 51: «La forme *voix-de-ville* est attestée en 1560, 1561, 1579, parallèlement à *vauz-de-ville*, qui apparaît dès 1507: celle-ci est expliquée par La Monnoye comme 'chansons qui courent la ville': on aurait dit 'à val de ville' comme nous disons encore 'à vau l'eau' (l'espagnol *Passacaille* a la même origine); l'étymologie, proposée par Ménage, *vaudeville* comme corruption de *Vaux-de-Vire*, est fantaisiste.»

cos destinados a la música.»²⁶ En cambio, el estilo del *vaudeville* convenía a los protestantes: porque se podían comprender las palabras; porque aun los meros aficionados a la música podían cantar los salmos sin dificultad, y porque, si bien se perdía un sentido de la majestad divina, el devoto podía acercarse en el espíritu de la *devotio moderna* a un Dios humanado, el corazón rebosando de amor.

Los villancicos de Navidad —los *Noëls*— estaban muchas veces emparentados con los *vaudevilles*. Algunos de ellos conservan restos de cantilenas litúrgicas, de melodías artísticas, tonadas de ópera o de teatro, pero la gran mayoría se basan en melodías populares; es decir, en los *fredons* de moda. Así, por ejemplo, el *Noël* «Chantons, je vous en prie», atestiguado a partir de 1520, ha conservado una melodía de fines del siglo xv: la del canto «Hélas, je l'ai perdue, celle que j'aimais tant»²⁷.

ITALIA

En un capítulo anterior vimos cómo, en la Florencia de Lorenzo el Magnífico, al lado de las mascaradas y las *canzoni a ballo* del carnaval, se alternaban las *sacre rappresentazioni* y las cancio-

nes espirituales, ejecutadas por los jóvenes de las fraternidades religiosas. La corte de los Médici ejerce su influencia poderosa para que los poetas más cultos no desdeñen componer *laude* sobre el metro y la melodía de los mismos cantos carnavalescos, a veces sumamente indecorosos. El mismo Savonarola siguió esta costumbre creyendo en vano que así lograría vaciar las tales melodías de todo contenido profano²⁸. La práctica de basar *laudi* espirituales sobre melodías profanas persistió, y se acentuó, en el siglo xvi. En una colección de *laudi* de 1512 se explica que el himno *Jesù sommo diletto* ha de cantarse a la melodía de *Leggiadra damigella*; *Genetrice di Dio*, a la de *Dolce anima mia*; *Crucifisso a capo chino*, a la de *Una donna d'amor fino*, una de las composiciones más indecentes de las *canzoni a ballo*²⁹.

En 1563 Serafino Razzi publica su *Libro primo delle laudi spirituali*. Renuncia a la «tonta práctica» o *sciocca maniera* de decir que se canta al tono de tal canción o a tal otro. Pero el hecho es que sus melodías son todavía, en gran parte, las de los cantos carnavalescos³⁰. Tarquino Longi, en sus *Lodi et Canzonette spirituali, raccolte da di-*

²⁸ F. Ghisi, *Canti carnascialeschi*, pág. 87.

²⁹ William Roscoe, *The Life of Lorenzo de' Medici, called the Magnificent* (Basil [sic], 1799), I, 317.

³⁰ F. Ghisi, en *Musique et poésie*, pág. 267.

versi autori (Nápoles, 1608), explica un procedimiento mecánico para utilizar las melodías populares. «Se habían de buscar polifonías a tres voces, visto que era más fácil formar un coro de tres partes o de cantar la misma melodía a dos voces o al unísono en los círculos de gentes simples que conocían muy poco las reglas de la música.»³¹ Finalmente, en un código de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia se encuentran varias explicaciones de cómo se cantaban las *laudi*. Por ejemplo, era la costumbre en los conventos, para ciertas fiestas solemnes, despertar a las religiosas durante la noche para que cantasen los maitines, y en tales ocasiones más valía adaptar la canción «Levami un bel mattino», cuyo texto se prestaba muy bien a un empleo tan devoto. De la misma manera, para celebrar la entrada en religión de cierta dama española, se cantó una *laude* cuya melodía era un aire alegre, semejante al de un baile³².

Hacia fines del siglo xvi y durante el xvii se va secando el manantial de música original que había enriquecido las *laudi*. Se toman prestadas melodías de melodramas y de otras fuentes mundanas. Se componen docenas de *laudi* para una

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, pág. 268.

sola melodía. Agotada, la *laude* pierde poco a poco su vitalidad en el siglo xvii.

ALEMANIA

La Reforma luterana era una época de lucha. En la guerra contra la ortodoxia se necesitaba de canciones guerreras. Para este fin Lutero mismo compuso su himno más famoso —«Ein' feste Burg ist unser Gott»—, fundándolo en una marcha militar. Se propuso la creación de un vasto fondo de canciones religiosas neofolklóricas. Johann Hesse (1490-1547), el que introdujo la Reforma en Breslau, es el autor de uno de los *contrafacta* más logrados de aquella época. Convirtió a lo divino un canto que todavía sigue siendo muy popular en Alemania y en Austria:

EL CANTO TRADICIONAL

Innsbruck, ich muss dich lassen,
ich fahr dahin mein Strassen,
in fremde Land dahin.
Mein Freund ist mir genommen,
die ich nit weiss bekommen,
wo ich im Elend bin.

HESSE

O Welt, ich muss dich lassen,
ich fahr dahin mein Strassen
ins ewig Vaterland.
Mein Geist will ich aufgeben,
darzu mein Leib und Leben
setzen gnädig in Gottes Hand ³³.

La poesía tradicional habla de la nostalgia sentida por el caminante que tiene que dejar su ciudad natal para vivir en el extranjero; no tendrá ninguna felicidad lejos de su casa. En la composición de Hesse el peregrino deja el mundo en que nació para encontrar la felicidad en la patria celestial; allí, con toda humildad, entregará su cuerpo y su alma a la mano de Dios. Se ha tergiversado por completo el sentido del poema popular. El tono triste se ha convertido en una alegría solemne y confiada.

A veces se volvían a lo divino hasta las canciones para beber. Al refundir «Den liebsten Buhlen den ich han» en «Den liebsten Herren den ich han», el Muskateller en el Wirthskeller se transforma en Dios sentado en su trono eterno ³⁴. Tam-

³³ L. Forster ed., *The Penguin Book of German Verse* (Harmsworth, 1957), págs. 73 y 76.

³⁴ Charles H. Herford, *Studies in the Literary Relations of England and Germany in the Sixteenth Century* (Cambridge, 1886), pág. 7.

bién en los Países Bajos las *geistliche Lieder* adquirieron una popularidad increíble para el pueblo holandés. Pertenecían a la devoción casera, celebrando el anhelo que sentía el alma piadosa por la unión con el Esposo divino, o el nacimiento de Jesucristo, o alabanzas de la Santa Virgen y de los santos.

XI

EL SIGLO XVI: LA DIVINIZACION DE LA POESIA CULTA

Aunque la divinización funciona sobre todo en el plano popular, por no decir vulgar, su extensión sistemática a la poesía más culta encierra un interés enorme para los estudiosos de la literatura en general. Visto bajo tal aspecto, puede mirarse más bien como fenómeno literario que sociológico. No es raro, pues, que los historiadores de la literatura se hayan dedicado preferentemente a esta zona bastante reducida y atípica de los *contrafacta*.

P E T R A R C A

El poeta culto que más se presta a la parodia divina es Petrarca, quizá porque desde hace si-

glos se viene estableciendo la tradición firme de tratarle como a un autor clásico. Hasta tal punto llegaron los comentarios y las adaptaciones de este poeta que en el siglo xvi pudo observar Niccolò Franco: «Veggio le cataste dei libri tanto alte che mi tremano gli occhi a guardarci su... Veggio il Petrarca commentato, il Petrarca imbrodolato, il Petrarca tutto rubato, il Petrarca temporale, il Petrarca spirituale.»¹ Era entonces la moda que un poetastro echase mano del texto cuasi-sagrado a fin de dar dignidad a sus propios esfuerzos poéticos sin pensar en ningún propósito moral. Giulio Bidelli compuso doscientas estrofas y dos capítulos de versos de Petrarca; Fabio Cavofigli, en los seis cantos de su poema *l'Esiglio*, cerró cada octava con un verso del cantor de Laura; aun los poetas más notables, como Sannazaro, compusieron centones petrarquistas. Pero la supremacía entre las adaptaciones de Petrarca pertenece sin duda a un libro intitulado *I sonetti, le canzoni e i trionfi di M. Laura in risposta di M. Francesco Petrarca per le sue rime in vita e in morte di lei, pervenuti alle mani di Stephano Colonna gentiluomo romano*, publicado en Venecia en 1552; en esta obra Colonna ha fingido la respuesta que

¹ Citado por Francesco Flamini, *Il Cinquecento* (Milano, sin año), pág. 183.

hace Laura a cada verso escrito por su amante².

Además de la tradición de adaptar profanamente a Petrarca hay que tener en cuenta, para comprender los Petrarcas a lo divino, la tendencia moralizadora e incluso religiosa que se veía en la obra misma del máximo poeta del amor. Sobre todo, en la serie de poemas escritos para Laura muerta abundan los motivos religiosos. El poeta termina los elogios de su dama con una *canzone* a la Santa Virgen, subrayando así el hecho de que una misma técnica poética podría servir para cantar el amor profano y el amor divino³.

El primero y más célebre divinizador de Petrarca es Gerolamo Malipiero. Es además el más interesante por la originalidad de su invención. Fué un fraile franciscano de mucha devoción; andaba predicando por toda Italia. Su libro *Il Petrarca spirituale* fué impreso por primera vez en Venecia en 1536; volvió a imprimirse dos años después; y logró una popularidad tal que en el mismo siglo xvi salieron a luz hasta diez ediciones⁴. A este libro alude el ya citado Niccolò Franco en tono de desaprobación: «Il male è che ci

² *Ibidem*, págs. 182-183.

³ Martz, *The Poetry of Meditation*, págs. 223 y 226.

⁴ Arturo Graf, «Petrarchismo ed antipetrarchismo», en su libro *Attraverso il Cinquecento* (Torino, 1916), págs. 81-82. Es de notar que para Graf los divinizadores se cuentan entre los antipetrarquistas.

sono stati di quegli che v'han voluto far cristiano ducento anni dopo la morte, e di prete v'han fatto frate, ponendovi e cordone e zoccoli e scapolare, chiamandovi il Petrarca spirituale.»⁵ En efecto, la metamorfosis del sacerdote poeta del amor en fraile poeta de la humildad franciscana no se produce con la entera satisfacción de la credibilidad de los lectores⁶. La obra es más un índice del ascetismo italiano en la época de la magnificencia renacentista que una interpretación seria de la espiritualidad encerrada en la poesía de Petrarca⁷.

La obra de Malipiero va precedida de un diálogo entre el fraile y la sombra de Petrarca. El 8 de junio de 1534 —ciento cincuenta y un años y

⁵ Citado, *ibidem*.

⁶ Giraldo Cinzio dijo, en el siglo XVI, que sólo se pudo espiritualizar a Petrarca a costa de haberle convertido en fraile franciscano, dificultándole el andar poético con zuecos de madera: «vestendolo da frate minore, e poi cingendolo di corda, gli ha messo i zoccoli in piedi».

⁷ Giulio Marzot, «Il tramite del petrarchismo dal Rinascimento al Barocco», *Studi petrarcheschi*, VI (1956), 168-169: «Un segno, assai precoce, di spiritualismo da Controriforma —e sarebbe piuttosto da dire un segno tardivo di ascetismo savonaroliano— è nel *Petrarca spirituale* del frate Girolamo Malipiero... [y en el de Salvatorino]. L'iniziativa del basso clero e degli ordini religiosi più popolari, nel disorientamento che precedette il Concilio di Trento, fu di indifferenza o di opposizione al moto umanistico, e perciò contraria a considerare l'opera del Petrarca nel suo valore di alta cultura.»

once días después de la muerte del gran poeta (fué Malipiero quien hizo los cálculos)— el franciscano ha hecho una romería literaria a su tumba; seducido por la calma del bosque que le rodea, se sienta a descansar y a gozar de la naturaleza. Aparece la Sombra, condenada a rondar la tierra hasta que encuentre al que quiera rehacer espiritualmente sus poemas amorosos. Malipiero, con un exceso de buena voluntad, comenta que, a su parecer, Petrarca escribía alegóricamente, visto que «sotto velame di non so che madonna Laura, volesti figurare la Sapienza: delle cui bellezze l'uomo al quale massimamente la virtù aggrada, fassi degno amatore, e per conseguente, che tutti i versi e canti tuoi d'amore, sono allegorici, e hanno sensi spirituali»⁸. La Sombra rechaza esta explicación bondadosa, pero demasiado sencilla, observando que en su vida terrestre había admitido que los «amorosi affetti» de que había escrito constituían un «giovenile errore». Petrarca alude al famoso soneto que forma la base de toda lectura espiritual de las *Rime*:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva'l core
in sul mio primo giovenile errore,

⁸ Citamos a Malipiero por la edición de Venecia, 1581. Graf, pág. 82, dice que el «Dialogo» es «la cosa certo più bella di esso volume».

quand'era in parte altr'uom da quel ch'i'sono,
del vario stile in ch'io piango e ragiono
fra le vane speranze e'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, non che perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;
e del mio vaneggiar vergogna è'l frutto,
e'l pentersi, e'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno ⁹.

Entonces, pregunta Malipiero, ¿cómo puede ser que una «persona eclesiástica» escribiese cosas tan escandalosas? Pues, por los ruegos de los nobles amigos, y por el ansia de la fama eterna, contesta Petrarca; por cierto, no tenía la menor idea de que hiciesen sus versos tanto daño moral ni que se leyese más que los mismos evangelios. Pero, siendo un «corpo aereo», aunque reconoce el delito cometido siglo y medio atrás, no puede hacer nada por merecer el cielo. Le hace falta un colaborador vivo, que pueda tener una pluma en la mano: «già te ho detto che possa non è in me di ricuperare la mia libertà, regolando le sconcie e licensiose rime: tutta fiata, quando alcuno de' viventi a mia istanza, e per ufficio di pietà, facesse questa degna opera, il clementissimo Dio

⁹ Francesco Petrarca, *Le Rime sparse e i Trionfi*, ed. Ezio Chiòrboli (Bari, 1930), pág. 3.

l'acetterebbe, come se da me fusse fatta». Malipiero, considerando que tiene la santa obligación de ayudar siempre al prójimo en lo que concierne a la salvación del alma, acepta con cierta vacilación la enorme responsabilidad —con tal que la sombra de Petrarca le dicte la revisión de las rimas—. El diálogo termina con la decisión de dedicar la obra a Jesucristo. De esta manera Malipiero desarma la crítica. Según su ficción, es el mismo Petrarca quien adapta sus poemas amorosos a fines religiosos. Además, no se le podrán atribuir motivos indignos de un fraile, tal como el deseo de la inmortalidad literaria. Todo su esfuerzo no es más que una obra de caridad.

Sigue la serie de los sonetos a lo divino —tarea que cumple Malipiero sin demasiada dificultad y sin caer en demasiados absurdos estéticos o doctrinales. Sirva de ejemplo la versión que hace de la palinodia reproducida arriba:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
de miei novi sospir, che escon dal core
per la memoria di quel cieco errore
che mi fe in parte altr'uom da quel ch'io sono,
poi che del vario stil più non ragiono,
ma piango il fallo mio pien di dolore,
il van desir, e'l fugitivo amore,
pietà, prego, vi mova a mio perdono.
Conosco ben, sì come al popol tutto
materia fu d'error onde sovente

di me medesimo meco mi vergogno.

Ora, drizzato al ciel, spero far tutto
di vero ben ch'io veggio chiaramente,
che quanto piace al mondo è breve sogno ¹⁰.

Se ve que Malipiero, al contrario de los divinizadores populares, quiere respetar, en cuanto sea lícito a su propósito moralizante, el poema original. Conserva todos los vocablos que consueñan, y algunas palabras claves, para sugerir el ritmo petrarquesco. Las expresiones del arrepentimiento se incorporan íntegras a la refundición. Si bien el objetivo de los divinizadores populares fué explotar la poesía tradicional, exorcizarla, aniquilarla, sustituirla por la mayor gloria de Dios, podremos decir que Malipiero volvió a la estética de los contrafactistas franceses del siglo XIII, haciendo el máximo esfuerzo por introducir sólo alteraciones triviales de orden verbal en el texto profano. Aun cuando los divinizadores cultos tuviesen poco talento creador, el mero hecho de que echaban mano de un auténtico poeta como Petrarca infundía en ellos un temor estético que coincidiría con su temor a Dios. El resultado de esta refundición de un soneto de Petrarca es un soneto típico de la poesía ascética del siglo XVI y con fuertes reminiscencias de Petrarca. En este senti-

¹⁰ Fol. 1^r.

do puede considerarse como un modelo del arte del *contrafactum*.

Tras los sonetos a lo divino, en medio de su libro, Malipiero introduce un tratado poético a nombre de él mismo, en el cual reconoce que no ha podido conservar, de las odas y cantilenas, «tutta la loro polidezza e leggiadra», pero confía, para que tengan cierto valor estético, en el efecto consolador que producirán en el lector. Abandona la ficción de que la divinización es obra del mismo Petrarca ¹¹. Es Malipiero quien se complace en haber «con opportuni e con benevoli antidotti espurgati da ogni veleno antico i leggiadri sonetti de tosko poeta». *Deus canticum novum cantabo*, exulta, entusiasmado por su obra de recreación.

Malipiero inauguró toda una tradición de Petrarcas espirituales. En 1544, fra Feliciano Umbruno da Civitella dió a luz su *Dialogo del dolce morire di Gesù Christo sopra le sei Visioni di M. Francesco Petrarca*. Consta de una conversación teológica entre la signora Giacopa Pallavicina da

¹¹ Se nota antes cierta vacilación a este respecto. Al terminar el diálogo inicial Malipiero encabeza el soneto dedicado «A SACRI PIEDI DI IESV CHRISTO REDENTORE del Mondo, dedica & consacra il suo Theologo & Spirituale Petrarca F. Hieronimo Malipiero Minoritano». Pero en seguida vuelve a su ficción en el título de los sonetos: «SONETTI DI M. FRANCESCO PETRARCA DIVENUTO THEOLOGO ET SPIRITUALE per gratia di Dio, & studio di Frate Hieronimo Malipiero Minoritano.»

Parma y cierto Leonzio, en la cual los razonamientos hacen hincapié en algunos pasajes connotados del *Canzoniere*. Se principia comentando estos versos:

Una fera m'apparve da man destra
con fronte umana da far ardere Giove.

La fiera resulta ser —espiritualizada— la sierpe de la tentación. En el segundo razonamiento se exponen los versos:

Indi per alto mar vidi una nave
con le sarte di seta e d'or la vela.

Para dar un sentido alegórico-religioso a este poema se supone que la nave es la Virgen María. Y de este modo prosiguen las demás conversaciones. A pesar de que después del Concilio de Trento se prohibiera el libro de fra Feliciano, una obra sin duda parecida, de Pietro Vincenzo Sagliano, la *Esposizione spirituale sopra il Petrarca*, salió de las imprentas napolitanas años más tarde, en 1590¹².

Más éxito tuvo el *Thesoro de Sacra Scrittura sopra rime del Petrarca*, que publicó Gian Giacomo Salvatorino en Venecia en 1547¹³. Quizá fue-

¹² Graf, págs. 79-80 y 85.

¹³ La edición que manejamos no lleva lugar de impresión

se porque, si fra Feliciano y Sagliano alteraron el pensamiento del poeta, Salvatorino, cambiando tanto el pensamiento como las palabras, hizo de la materia prima ajena algo más hondamente personal. Se ve en su obra el esfuerzo creador, aplicado, sin duda, a fines poéticamente inadmisibles, pero relacionado en algún modo con la actividad de un poeta original. Pasan las palabras petrarquistas a través de una serie de modificaciones, lo mismo que un tema musical en manos de un compositor de variaciones. El verso de Petrarca:

Era'l giorno ch'al sol si scoloraro

se hace primero:

Essend'oggi quel dì che scoloraro

y termina totalmente transfigurado:

E uscendo i tuoi d'Egitto scoloraro.

Salvatorino se aleja de su modelo, disminuyendo las reminiscencias profanas, depurándolas, hasta crear una antología de poesía divina cuya relación con la obra de Petrarca es mínima, sirviendo éste de un mero pretexto o punto de arranque. La im-

ni fecha en la portada. El colofón, también sin año, dice que fué impresa en Vinegia (o sea, Venecia).

portancia de la contribución de Salvatorino fué reconocida por Luigi Casola, autor de uno de los elogios preliminares de su libro, quien no repara en exagerar el talento poético del adaptador hasta tal punto que le atribuye mayor gloria que al mismo Petrarca:

più vale
un'impresa celeste che mortale ¹⁴.

Salvatorino compuso su *Thesoro* a los treinta y tres años, bajo la inspiración de Malipiero. Es dos veces imitador. No se puede sostener en serio su superioridad, ni siquiera sobre el divinizador franciscano.

La boga de los Petrarcas espiritualizados no terminó aquí. Agostini cita otros ejemplos, tomos rarísimos que no hemos podido consultar. Giannagostino Caccia habría publicado hacia 1550 *Il Petrarca spirituale*, pero se colige que Agostini no cree en la existencia de dicha obra; en el siglo XVII, Lucia Colao, de Uderzo, redujo a rimas espirituales el *Canzoniere* del gran poeta; en el siglo XVIII, «Ottaviano Petrignani, Accademico Filergita trasportò al Morale CXVII Sonetti dello stesso Petrarca, impressi in Forlì nella stamperia del Selva, MDCCXVI, in 8» ¹⁵. Ni siquiera a Italia

¹⁴ Graf, pág. 80.

¹⁵ Giovanni degli Agostini, *Notizie istorico-critiche intorno*

se limitaron las versiones de Petrarca a lo divino.

Quizá el mejor método para dar a nuestros lectores una idea de la difusión de Petrarca contrahecho a lo divino sea reproducir algunas adaptaciones italianas y españolas de uno de los sonetos más conocidos, bosquejando así una tradición literaria, lo mismo que hicimos con la poesía popular «Si la noche hace oscura». Hemos escogido la rima CCXCVIII, encabezada: «Triste il passato ma squallido, pauroso il presente».

Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni
c'hanno fuggendo i miei pensieri sparsi,
e spento'l foco, ove agghiacciando io arsi,
e finito il riposo pien d'affanni,
rotta la fé de gli amorosi inganni,
e sol due parti d'ogni mio ben farsi,
l'una nel cielo, e l'altra in terra starsi,
e perduto il guadagno de' miei danni,
i' mi riscuoto, e trovomi sí nudo,
ch'i'porto invidia ad ogni estrema sorte:
tal cordoglio e paura ho di me stesso.
O mia stella, o fortuna, o fato, o morte,
o per me sempre dolce giorno e crudo,
come m'avete in basso stato messo! ¹⁶

Este grito emocionante —la desesperación del humanista, cantor de los *Triunfos* del alma humana,

la vita e le opere degli scrittori Viniziani (Venezia, 1752-54), II, 445.

¹⁶ *Le Rime sparse*, ed. cit., pág. 221.

al pensar en la miseria del hombre— se presta fácilmente a la cristianización. Solamente hay que sustituir la nota desconsoladora por la oración del pecador arrepentido. Se pierde así todo lo grandioso del poema, porque dentro de la doctrina cristiana, mientras hay vida, no cabe una tragedia irremediable. En la penitencia sacramental siempre existe la esperanza de un fin feliz. A través de la desesperación trágica de Petrarca, pues, se percibe en la versión de Malipiero la confianza en la redención personal del pecador que pronuncie sinceramente sus *Mea Culpa*.

Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni
c'hanno fuggendo i miei pensieri sparsi,
mi maraviglio assai, come tant'arsi,
amando il mondo pien di tanti affanni.

Un tempestoso mar colmo d'inganni
intorno al debil legno vidi farsi,
e se tal volta apparve cheto starsi
fu per spingermi ancor a maggior danni.

Pur miser son, di ben sì privo e nudo,
ch'io porto invidia ad ogni estrema sorte,
tal paura e cordoglio ho di me stesso.

Prego'l sommo Fattor, che di mia morte
ritenga infino a tanto il colpo crudo
ch'a buon camino al tutto io mi sia messo ¹⁷.

El soneto gozó de una gran popularidad en Es-

¹⁷ Ed. cit., fol. 65^r.

paña. Garcilaso de la Vega le da carta de naturalización española:

Quando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por do me ha traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;
mas cuando del camino está olvidado,
a tanto mal no sé por dó he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme,
si ella quisiere, y aun sabrá querrello;
que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello? ¹⁸

Aquí la desesperación metafísica de Petrarca se ha vuelto amorosa y llena de dudas. Total: la posible interpretación religiosa del poema italiano ha sido suprimida por completo. Para contrahacer a lo divino el soneto petrarquista de Garcilaso hay que ser muy radical, extirpando las alusiones eróticas. Así obra Sebastián de Córdoba, añadiendo una variación más al tema de Petrarca:

Quando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por do me ha traído,
hallo, según que anduve tan perdido,

¹⁸ Obras, ed. T. Navarro Tomás (Madrid, 1924), pág. 201.

que hubiera merecido ser juzgado;
bajando de la gracia en bajo estado
estaba de mis culpas tan herido
que quien me viera fuera conmovido
a me llamar con lástima cuitado.

Mas la esperanza me entregó sin arte
a quien puede, mirándome, sanarme,
y cierto como puede es el querello;
que pues la vida puso por librarme,
y él solo puede darla por su parte,
pudiendo, ¿qué hará sino hacello? ¹⁹

Reaparece frente al fondo pesimista del petrarquismo el optimismo cristiano de Malipiero.

Una versión de Lope de Vega, más libre, más alejada del prototipo español de Garcilaso, expresa más bien el triunfo, el gozo del que se ha valido de la promesa cristiana:

Quando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por donde he venido,
me espanto de que un hombre tan perdido
a conocer su error haya llegado.

Quando miro los años que he pasado,
la divina razón puesta en olvido,
conozco qué piedad del cielo ha sido
no haberme en tanto mal precipitado.

Entré por laberinto tan extraño
fiando al débil hilo de la vida
el tarde conocido desengaño,
mas de tu luz mi oscuridad vencida,

¹⁹ BAE, XXXV, 51.

el monstro muerto de mi ciego engaño
vuelve a la patria, la razón perdida ²⁰.

Otra gran divinización del tema y de la forma de Petrarca se debe a fray Luis de León:

Quando me paro a contemplar mi vida,
y echo los ojos con mi pensamiento
a ver los lasos miembros sin aliento
y la robusta edad enflaquecida,
y aquella juventud rica y florida,
cual llama de candela en presto viento,
batida con tan recio movimiento
que a pique estuvo ya de ser perdida,
condeno de mi vida la tibieza
y el grande desconcierto en que he andado,
que a tal peligro puestó me tuvieron;
y con velocidad y ligereza
determino de huir de aqueste estado
do mis continuas culpas me pusieron ²¹.

Si Lope de Vega, con entera confianza, casi se jacta de su entrega a la fe, de su conversión vital ²², fray Luis no nos lleva más allá de la deci-

²⁰ *Poesías líricas*, ed. J. F. Montesinos (Madrid, 1925-26), I, 246. El soneto pertenece a las *Rimas sacras* de 1614.

²¹ Luis de León, *Poesie*, ed. Oreste Macrí (Firenze, 1950), páginas 122-124. Es posible que sea falsa la atribución de este soneto a fray Luis.

²² Para Lope, la conversión religiosa implica necesariamente la conversión de las «cosas». En el prefacio de sus *Rimas sacras* —la refundición de las *Rimas humanas*— se explica así: «Que ya el nuevo Adán me visto, / después que he dejado el

sión de reformarse. Si Lope triunfa, fray Luis se resuelve a luchar ²³.

No es solamente el *Canzoniere* la obra petrarquista que se adapta a lo divino. *I Trionfi*, casi podemos decir que en España son más populares aún como fuente de inspiración de los divinizadores. A veces —como en los *Triunfos del amor de Dios*, de fray Juan de los Angeles (1598), o los *Triunfos morales*, de Francisco de Guzmán (1587)— el préstamo petrarquista es vago, impreciso. Pero cuando, por ejemplo, Lope de Vega escribe sus *Triunfos divinos* sigue el plan general del poema original, y lo hace con tanta destreza que su contemporáneo Juan de Jáuregui no vacila en decir

viejo, / pues lo que por Cristo dejó, / renuevo en el mismo Cristo» (*Colección de obras sueltas, así en prosa, como en verso* [Madrid, 1777], XIII, 171). El mismo concepto lo expresa muy bien Bermúdez de Carvajal: «LOPE en vuestra primavera, / cantando humanos amores, / distes agradables flores, / VEGA de la edad primera; / pero ya que la postrera / tan divino cisne os hace, / fruto que a Dios satisface / el fénix nace en vos; / porque quien se vuelve a Dios / muere cisne, y fénix nace» (*ibidem*, pág. 168). Muy bellas palabras sobre la conversión —el renacimiento— de Lope se encuentran al final del ensayo de José Bergamín, «Lope, siguiendo el dictamen del aire que lo dibuja», *Cruz y Raya*, febrero-marzo, 1935, páginas 50-51.

²³ Hay más reflejos literarios, humanos y divinos, del soneto CCXCVIII de Petrarca de los que hemos señalado. Véanse, por ejemplo, los sonetos CLXXVII y CLXXVIII de Camoens. Ver también C. Michaelis de Vasconcellos, en *Revue Hispanique*, XXII (1910), 537.

«que los *Triunfos* de Lope, como más divinos que los de Petrarca, incluyen también mayor alarde de historias sacras y morales» ²⁴. Petrarca trata en su poema de los estados del alma racional. El triunfo de la primera parte es del Amor; el de la segunda, de la Castidad, que triunfa de éste; el tercero es de la Muerte, por la que dejamos de ser sujetos al apetito y a la razón, representada por la persona de la Castidad; el cuarto triunfo es de la Fama, que sobrevive después de la Muerte; el quinto es del Tiempo, que suele vencer a la Fama, y el sexto es de la Divinidad (o la Eternidad); que es el término de nuestra esperanza y dicha. Vemos aquí el esquema de los valores éticos que aparece en todos los grandes escritores del Renacimiento y del Barroco: lo mismo en Cervantes y Shakespeare que en Calderón y Racine. Podríase llamar una cadena de valores. Ahora bien: esta cadena simbólica corresponde también a la ética del amor y de la honra y de la redención, que impulsa a los personajes de las comedias profanas y religiosas de Lope. Sin embargo, al divinizar la cadena en sus *Triunfos divinos* expurga de ella todos los valores temporales, para sólo hablar de los triunfos de la Eternidad. La obra de Lope es, por así decirlo, una amplificación

²⁴ Lope de Vega, *Colección de obras sueltas*, XIII, fol. v^r.

—un análisis más detenido— de la sexta parte de los *Trionfi* italianos.

En el primer Canto advierte la Fama a las partes católicas del mundo el triunfo del Pan Divino, a quien da principio el de los Angeles victoriosos con los despojos de los vencidos. En el segundo se describe el triunfo de la Ley Natural y de la Escrita, en que se tratan cosas curiosas de los primeros Padres, de los Jueces, Reyes y Profetas hasta el Bautista. En el tercero se pone el triunfo de la Ley de Gracia con los Apóstoles y Pontífices Romanos, llevando por despojos los heresiarcas, a quien sigue el triunfo de la Religión, y se describe el de la Virginidad con la Emperatriz del Cielo y sus hermosas vírgenes. En el quinto y último se pinta el triunfo de la Cruz, donde los victoriosos Mártires llevan por despojos los tiranos, y últimamente el del Pan del Cielo, donde triunfa el Amor Divino de Cristo sacramentado ²⁵.

No es extraño que Lope conciba su divinización de los *Trionfi* en términos de un auto sacramental, dado que ya se han compuesto autos basados en la alegoría de Petrarca ²⁶.

La adaptación a lo divino de Petrarca no es, desde luego, un fenómeno exclusivamente italiano y español. Se dan ejemplos en otras literatu-

²⁵ *Ibidem*, fol. iiii-iv^r.

²⁶ Ver L. Sorrento, «I *Trionfi* del Petrarca a lo divino e l'allegoria religiosa negli autos», en *Estudios eruditos in memoriam de A. Bonilla y San Martín*, II, 397-435.

ras. El jesuita inglés Southwell, de quien hablaremos en otro sitio, funda su poema «What joy to live» en la rima CXXXIV de Petrarca ²⁷. Por falta de espacio dejamos de citar otros casos.

OTROS AUTORES ITALIANOS

El entusiasmo que sintieron los refundidores sacros ante la obra de Petrarca se comprende cuando se considera la dificultad con que, por ejemplo, Francesco Dionisi da Fano abordara la divinización de Boccaccio en *Il Decamerone spirituale* (Venecia, 1594). Casi era inevitable que no conservara del original más que el título y la división en diez jornadas; los cuentos se han vuelto disquisiciones morales sobre la castidad, la pobreza, la tribulación... ²⁸.

A pesar de los esfuerzos que se hicieron, en 1547 y 1585, por hacer condenar la poesía erótica de Bembo, compiló Crisippo Selva una *Scelta delle rime amorose di M. Pietro Bembo, fatte spirituali*, que, según Vittorio Cian, no se publicaría ja-

²⁷ Compárese, por ejemplo, el verso de Southwell «I all the world imbrace, yet nothing hold» con éste de Petrarca: «e nulla stringo, e tutto 'l mondo abbraccio».

²⁸ Graf, pág. 78.

más ²⁹. Ariosto, en cambio, no se quedó a oscuras al ser espiritualizado: Vincenzo Marini publicó *Il Furioso spirituale distinto in tre libri, con li cinque suoi canti al fine* en Messina en 1596 ³⁰. Y el mismo Selva dió a la imprenta en Modena, 1611, su *Scelta delle rime amorose del Sig. Torquato Tasso fatta spirituale* ³¹. No conocemos sino de oídas estas espiritualizaciones italianas; pero, a juzgar por los informes que nos brindan Graf, Cian y Agostini, serían de poca importancia histórica en comparación con las versiones de Petrarca. Este era, siguiendo la alegoría de Malipiero, el coadyudante de los adaptadores; el movimiento espiritualizador comienza en su obra misma. Malipiero y sus secuaces vieron claramente que se trataba solamente de acentuar una tendencia inherente en el poeta, de dirigir sus pasos en un solo sentido (y no en varios), de podar más

²⁹ Cian, *Un Decennio della vita di M. Pietro Bembo* (Torino, 1885), pág. 46. En la pág. 158, nota 2, dice que «probabilmente non fu mai data alle stampe».

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Agostini, II, 145. Con estas indicaciones estamos lejos de agotar el tema de las divinizaciones cultas en Italia. J. G. Fucilla, por ejemplo, señala la versión cristiana que hace Giambattista Marino de una leyenda clásica tratada por Tasso, en *Studies and Notes (Literary and Historical)* (Napoli, 1953), página 109. Para la difusión en Italia y España de otra poesía culta ver, del mismo Fucilla, «The Pedigree of a Soneto a lo divino», *Comparative Literature*, I (1949), 267-271.

que de extirpar. En cambio, con los poetas menos espirituales, se precisaba una conversión radical por la que llegasen a ser lo que no eran. Es por este motivo por el que las versiones a lo divino de Petrarca gozaron de tanta popularidad: en el Petrarca espiritualizado se conservaba el zumo del Petrarca auténtico.

MÚSICA CULTA

En esta época un análogo movimiento divinizador se inicia en la música culta. En España, el insigne músico Francisco de Guerrero, al pedirle sus amigos que publique las *Canciones y villanescas españolas* de su juventud, que circulaban en manuscrito, les contesta que, teniendo ya sesenta años, y habiéndose ordenado de sacerdote, sólo podrá complacerles dando a la imprenta una versión divina de estas obras ³². Su libro de *Canciones y villanescas espirituales* sale a luz en Venecia, en 1589 ³³. Contiene una rica colección de poesías de la escuela italianizante española, vueltas a lo divino, y acompañadas de sus partituras musicales.

³² F. Pedrell, *Cancionero musical popular español*, III, 30; Querol, en *Musique et poésie*, pág. 271.

³³ La primera parte —la de las canciones a cinco voces— ha sido publicada por M. Querol Galvadá (Barcelona, 1955).

Las versiones divinas siguen muy de cerca el modelo culto. Se apreciará la certeza de este juicio en el ejemplo que reproducimos de un madrigal de Baltasar del Alcázar. Subrayamos las palabras condenadas e incluimos entre paréntesis las que las sustituyen:

Decidme, fuente clara,
hermoso y verde prado,
de varias verbas lleno y adornado;
decidme, alegres árboles, heridos
del fresco y manso viento,
calandrias, ruiseñores
en las quejas de amor entretenidos (en loores de Dios
sombra donde gocé vano contento, [embebecidos],
¿dónde está ahora *aquella* (el tiempo) que solía
pisar las flores tiernas y suaves,
gustar (beber) el agua fría?
Murió (Pasó), dolor cruel, amarga hora.
Arboles, fuentes, prado, sombra y aves
no es tiempo de *vivir* (dormir),
que el alma ha de ir buscando a su pastora (el bien que
[adora])³⁴.

En Italia, el canónigo Coppini publicó en 1608 el quinto libro de madrigales de Monteverdi con textos latinos; para que se pudiesen cantar en las iglesias³⁵. El código 1205 de la Universidad de

³⁴ *Ibidem*, núm. 5.

³⁵ L. Schneider, *C. Monteverdi* (Paris, 1921), págs. 78, y 388 y sigs.

Bolonia, copiado a mediados del siglo xvii, contiene un buen número de *villanelle* espirituales³⁶.

En Francia, como es natural, es Ronsard el poeta más adaptado a lo divino: Bertrand, Boni, el célebre Lassus compusieron la música de estas versiones divinas. «Sin pudor, o más bien por exceso de pudor, se transformaban los sonetos amorosos y las odas báquicas en canciones devotas y en sátiras contra la embriaguez», comentan Charles Conte y Paul Laumonier en su interesante estudio sobre «Ronsard et les musiciens du XVI^e siècle»³⁷. Como ejemplo de falsificación literaria no puede ser superada la conversión de:

Ores que je suis dispos
Je veux boire sans repos,

en

Ores que tu sois dispos
Faut-il boire sans repos?,

³⁶ Bianca Maria Galanti, *Le Villanelle alla napolitana* (Firenze, 1954), págs. 217-222.

³⁷ *Revue d'Histoire Littéraire*, VII (1900), 341-381. Los autores se declaran asombrados por «des extraordinaires libertés qu'un éditeur de 1593 prenait avec le texte de Ronsard par respect pour la musique d'Orlande [de Lassus], qu'il voulait conserver à la postérité, mais qu'il souffrait de voir accolée à une 'lettre sotté, lascive', et pleine de 'puantises'». El remedio de esta situación lo encontró en la divinización. La alusión es a *Le Thresor...* (Cologne, 1593), citado en nuestro texto.

téxto sacado de *Le Thresor de musique d'Orlande de Lassus, prince des musiciens de nostre temps* (Colonia, 1593). También los protestantes franceses convirtieron con violencia obras de poetas cultos. Raymond Lebègue ha estudiado un tomo rarísimo, publicado en Ginebra en 1591, y titulado *Uranie*, una colección de canciones espirituales adaptadas de Garnier y Desportes ³⁸.

BOSCÁN Y GARCILASO

Mientras se hacían tantas divinizaciones cultas más allá de los Pirineos, Sebastián de Córdoba emprendía en España la grandiosa tarea de contrahacer a lo divino todas las obras de Boscán y de Garcilaso. Su método es el de Malipiero: conservar dentro de lo posible el ritmo y las rimas del original, cambiando tan sólo lo necesario para darle un sentido religioso. Se trata, pues, no de un esfuerzo por predicar verdades cristianas sirviéndose de un poeta profano como punto de partida, sino de la cristianización de un erotismo considerado nocivo en un poeta cuyo talento se admira y se respeta. El divinizador no quiere com-

³⁸ En *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XIII (1951) y XIV (1952). Ver también *Musique et poésie*, página 273.

batir la obra poética profana, sino difundirla, hacerla digna de circular entre la gente devota. Así es que, en la versión que hace Córdoba de la primera égloga garcilasista, percibe el lector que es todavía Garcilaso quien habla, aunque sea un Garcilaso reformado:

El dulce lamentar de dos pastores,
Cristo y el pecador triste y lloroso,
he de cantar, sus quejas imitando...

Y en el argumento que pone Córdoba a la segunda égloga se intuye el gran respeto que siente por su modelo. No se atreve a cambiar ni un detalle del esquema poético si no es para imprimirle un fuerte sentido alegórico:

Esta égloga, en la cual Garcilaso de la Vega pone un pastor llamado Albino, aquí se llama Silvano por la parte sensual del hombre, y donde allá se llama otro pastor Salicio, aquí se llama Racinio, por la razón, y la pastora que allá le dice Camila, aquí se llama Celia, que es el alma, y el pastor Nemoroso se llama aquí Gracioso, por la gracia: con cuya fuerza el hombre vence a sí mismo, y en la ficción do alaba Garcilaso la sucesión de los duques de Alba, aquí se ponen algunos patriarcas y reyes de la generación de Jesucristo, Redentor nuestro, cuanto a su sacratísima humanidad, sin declarar nombre, excepto el del bienaventurado San José, que se pone aquí en lugar de Severo, el viejo tan señalado y alabado por el dicho Garcilaso, y todo para en alabanza de Jesu-

cristo, Dios y hombre verdadero. Sometiéndose el autor en todo a la corrección de la Santa Iglesia Romana Católica, nuestra madre ³⁹.

Sebastián de Córdoba declara en su «Epístola prohemial a los lectores» que le movió a esta empresa la consideración que todos tienen la obligación de trabajar en la viña del Señor conforme a la medida de sus fuerzas. Pensando así, y leyendo las obras de Boscán y Garcilaso, «enamorado de su alto y suave estilo, vine a pensar si en devoción podrían sonar tan dulces». Reconoció que sólo los autores mismos eran capaces de efectuar tal conversión, pero empezó, como dice, «casi burlando», a refundir espiritualmente algunos sonetos y canciones. Habiendo enseñado su trabajo a «personas que en el caso tienen autoridad», se ve importunado por ellas a continuar. Ahora todo está terminado después de no pocas penas y vigili-
lias. Y si las poesías divinizadas no tienen el encanto de su modelo, por haberse destruido la ficción poética, por lo menos se consolará el autor con que son verdaderas, gritos del corazón devoto:

Sólo diré que los llantos dolorosos que en ellas se verán no son fingidos ni adquiridos para ornato, sino con-

³⁹ Las obras de Boscán y Garcilaso trasladadas en materias Christianas y religiosas por Sebastián de Cordoua (Granada, 1575), fols. 258^r-259^r.

ceptos tristes de una alma lastimada y enferma... [Que cada lector] sienta lo que sentirie [sic] en su proceso un corazón que no iba fingiendo poesías vanas, mas verdades sentidas en lo interior del alma...

A la concepción renacentista de la creación poética como retórica —«fingen los poetas»— sustituye Sebastián de Córdoba la noción moderna, o más bien romántica, de la poesía como la sincera efusión de un alma. Pero, además de este propósito subjetivo —autoexpresión—, tiene un fin objetivo, hortativo —el aprovechamiento moral:

... mi buen intento... fué trocar en la misma medida y orden y consonantes en las sentencias amorosas y seglares, en otras de más sano y provechoso amor, y si uno solo se aprovechase en el mundo de estas obras, apartándose del camino que muchos llevan ternía mi trabajo por muy dichoso y bien empleado ⁴⁰.

Este intento lo aprueba Fernando de Herrera en el prólogo de la primera edición, refiriéndose quién sabe con cuánta sinceridad a las «obras tan sensuales» de Garcilaso, para cuyos lectores «son yesca e incitamiento de maldades y torpedades», por lo cual conviene agradecer a Córdoba que, como la abeja, «ha convertido las flores amargas y dañosas en dulcedumbre espiritual y santa» ⁴¹.

⁴⁰ Ibidem, fols. 4^r-6^r.

⁴¹ Citado según la edición de Zaragoza, 1577. El prólogo queda sin paginar.

Para dar una idea de lo que era capaz Sebastián de Córdoba reproducimos un extracto considerable de su versión de la famosa lira de Garcilaso, obra tan conocida que no nos hace falta transcribir el original. Se verá que Córdoba es fiel a su noción de expresarse a sí mismo, de explanar su naturaleza pecaminosa a través del marco garcilasista:

Pues de mi baja lira
la parte que le queda de talento
a la virtud aspira,
bañada en descontento
del tiempo que se anduvo por el viento,
si en ásperas montañas,
donde vestigio de hombre no se viese,
o en bárbaras y extrañas
naciones anduviese,
o donde cada cual me conociese;

no pienses que cantado
sería de mí, soberbia, tu partido,
pues sobre lo estrellado
naciste, y has caído
al centro más oscuro y más sumido;
ni aquellos capitanes,
en las sublimes ruedas colocados,
que por sus ademanes

⁴² Piénsese en la parodia de Hernando de Acuña dirigida «a un buen caballero y mal poeta»: «De vuestra torpe lira / ofende tanto el son...»

soberbios e hinchados
están en fuego eterno sepultados:

mas solamente aquella
fuerza de la humildad sería cantada,
pues humillándose ella
es tanto levantada
que está sobre los cielos coronada... ⁴³

Todo el poema está construido sobre el tópico retórico de la rectificación de las invocaciones. La fórmula es: «No invoco a Júpiter, Venus, etc., sino a Jesucristo, la Santa Virgen, etc.» En realidad, un recurso retórico, empleado soberanamente por Jorke Manrique en sus *Coplas*, y muy afín a la técnica del *contrafactum*.

Instructivo será cotejar un soneto de Garcilaso con la correspondiente versión de Córdoba. Hemos escogido el justamente célebre soneto a los cabellos de la amada fallecida:

GARCILASO DE LA VEGA

¡Oh dulces prendas, por mí mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!
Juntas estáis en la memoria mía,
y con ella en mi muerte conjuradas.
¡Quién me dijera, cuando en las pasadas
horas en tanto bien por vos me vía,
que me habíades de ser en algún día

⁴³ Ed. de Zaragoza, 1577, fol. 232r.

con tan grave dolor representadas?

Pues en un hora junto me llevastes
todo el bien que por términos me distes,
llevadme junto el mal que me dejastes.

Si no, sospecharé que me pusistes
en tantos bienes, porque deseastes
verme morir entre memorias tristes.

SEBASTIÁN DE CÓRDOBA

¡Oh dulces prendas, por mi bien tornadas,
dulces y alegres para el alma mía!
Estando yo sin vos, ¿cómo vivía,
prendas del alto cielo derivadas?

Mis culpas os perdieron, y apartadas,
el alma, aunque animaba, no sentía:
sentía, pero no como debía,
que estaban sus potencias alteradas.

Pues en un hora junto me llevastes
por mí todo mi bien cuando partistes,
y conocéis el mal que me dejastes,
si ya por la bondad de Dios volvistes,
no os apartéis del alma que sanastes,
porque no muera entre dolores tristes ⁴⁴.

El primer verso fija el tono del *contrafactum*. El grito angustioso se ha vuelto exclamación de alegría. Es verdad que Sebastián de Córdoba contempla la tristeza pasada, pero confía en un porvenir glorioso. Desechando el rencor del poeta pro-

⁴⁴ BAE, XXXV, 50.

fano, termina con una oración fervorosa en la tradición del *Ars moriendi*. Por lo demás, no sólo retiene las rimas y versos enteros del original, sino que ordena su pensamiento, como lo había hecho Garcilaso, alrededor de la memoria de cómo murió un ser querido.

La crítica moderna se ha mostrado incomprendiva e impaciente con las divinizaciones de Garcilaso. Sebastián de Córdoba, aun cuando no fuera un poeta de talento extraordinario, sabía manejar la forma del soneto con cierta destreza; goza de un rango honroso en la jerarquía de los poetas menores del siglo xvi. No obstante, Menéndez Pelayo habla de «la tarea extravagante e insensata en que malgastó doce años» ⁴⁵ —tarea cuyo fruto fué, en palabras de J. B. Trend, «una colección de parodias piadosas, pero muchas veces ridículas» ⁴⁶—. Ante el juicio de la posteridad, Córdoba no medra más que su predecesor italiano, Malipiero, cuya fama, según Arturo Graf, consiste en haber compuesto un «libro stupido ma curioso» ⁴⁷. Los *contrafacta* de poesías admiradas despiertan

⁴⁵ Obras, Ed. Nac., XXVI, 346. Fucilla, en su artículo de *Comparative Literature*, I, 267-268, refiriéndose a los *contrafacta* cultos, también afirma rotundamente que «there is no literary merit whatsoever in any of these writings».

⁴⁶ *The Language and History of Spain* (London, 1958), página 151.

⁴⁷ *Ob. cit.*, pág. 82.

en los críticos prejuicios muy hondos. Lo mismo que en el siglo XIX se anatematizaba a Góngora y a los autores de los autos sacramentales, sencillamente porque no se les comprendía, se consuraba a Sebastián de Córdoba sin procurar penetrar en su obra. Si la revalorización de *Las soledades* y *El gran teatro del mundo* ha conseguido su inclusión en el canon de obras literarias geniales, no será éste el destino de Córdoba. Su valor es mediano, pero hay que contar con él en la historia de la poesía española; y ejerció una influencia decisiva en poetas místicos, como San Juan de la Cruz, quien, como revelaron M. Carmichael en 1931⁴⁸, y Dámaso Alonso en 1942⁴⁹, se sirvió para el fondo pastoril de sus grandes poemas de las obras garcilasistas refundidas por Sebastián de Córdoba.

Los demás adaptadores de Garcilaso yacen hoy día en el olvido. La obra del centonista Juan de Andosilla y Larramendi —*Cristo Nuestro Señor hallado en los versos del príncipe de nuestros poetas, Garcilaso de la Vega, sacados de diferentes partes y unidos con ley de centones* (Madrid,

⁴⁸ Antes —en 1924— descubierto, pero no desarrollado, por Jean Baruzi en su libro *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. El ensayo de Carmichael se halla en la *Dublin Review* (1931), 40-43.

⁴⁹ Ver, sobre todo, *La poesía de San Juan de la Cruz* (Madrid, 1942).

1628)— es difícilísima de encontrar. Francisco Guerrero, que en sus *Canciones y villanescas espirituales* emplea algunas versiones de Garcilaso hechas por Córdoba, figura —como ya lo hemos notado— más en las historias musicológicas que en las literarias. Y el sinnúmero de contrahechos a lo divino que adaptaron un poema aislado nos han dejado curiosos ejemplos esporádicos de sus preferencias poéticas, como el soneto de Soto de Rojas que empieza aludiendo al famoso estribillo de la primera égloga de Garcilaso:

Salid el suelo lágrimas regando,
que cuanto más amargas y a porfía
seréis más claro honor, más alegría,
a la alma triste que os está dictando ⁵⁰.

Es un poema penitencial poco pendiente de su inspiración inicial.

Los divinizadores menos afortunados se creían ridiculizados en la literatura satírica. En un entremés anónimo, *El hospital de los podridos*, se presenta a un poeta, de los que se pasan el tiempo volviendo a lo divino a Garcilaso. Explica éste al visitador del manicomio que su adaptación de los primeros versos de la tercera égloga,

⁵⁰ Apud José María Pemán y Miguel Herrero, *Suma poética. Amplia colección de la poesía religiosa española* (Madrid, 1944), pág. 612.

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes santos hay una espesura,

alude a los «santos verdes», o sea, a esos cuya fiesta cae en la primavera, estación de la verdura: explicación que comprueba para el visitador la locura del poeta ⁵¹.

G Ó N G O R A.

Otro poeta que se parodiaba mucho a lo divino era Luis de Góngora. No tuvo nunca un admirador que intentase la interpretación divina de su obra completa, lo cual habría sido una tarea ardua en vista del complicado estado de los manuscritos gongorinos. No obstante, algunos de sus poemas breves atrajeron —sin duda por su extensa difusión— la atención de los poetas sagrados.

Moreto, en una loa sacramental impresa en 1675, trova a lo divino el romance famoso de Góngora «Servía en Orán al rey», relatando las causas y la necesidad del misterio de la Eucaristía ⁵². De Gaspar de la Figuera tenemos una refundición del romance complementario «Entre los sueltos ca-

⁵¹ NBAE, XVII, 95.

⁵² NBAE, XVII, pág. xxvii.

ballos» —versión que me parece excelente precisamente porque, alejándose del original, capta, sin embargo, el espíritu gongorino:

Entre las sueltas escarchas
del más rígido diciembre,
que helando los verdes campos
agosto fué de su verde,
aquel Nazareno hermoso
su amor en nosotros prende,
y siendo en extremo esquivo
sin duda que fué muy fuerte... ⁵³

Mayor es el estímulo de la divinización proporcionado por el romance semiculterano «En un pastoral albergue». Cubillo de Aragón empieza su «romance en troba» a la Virgen de la Almudena:

En un abreviado albergue
que la guerra fea y torpe
le ignoró por soberano,
o le perdonó por noble... ⁵⁴

Jerónimo de Camargo y Zárate, escribiendo «a la pasión de Cristo», se sirve de la misma fórmula poética:

En un misterioso leño
que a la cumbre de aquel monte... ⁵⁵

⁵³ *Miscelánea sacra de varios poemas* (Valencia, 1658), página 1.

⁵⁴ *El enano de las musas* (Madrid, 1654), pág. 94.

⁵⁵ Citado por M. Herrero García, *Estimaciones literarias del siglo XVII* (Madrid, 1980), pág. 161.

Y Andrés Núñez de Silva, en sus *Poestas varias* (Lisboa, 1671), también vuelve a lo divino el romance de Angélica y Medoro:

En el portal de un pesebre
que el tiempo entre sus rigores
lo dejó por olvidado
o le perdonó por pobre...

Igualmente popular es el romancillo «La más bella niña de nuestro lugar». Lope de Vega lo contrahace en su auto sacramental *La adúltera perdonada*:

La más bella niña
de aqueste lugar
hoy está arrepentida
y ayer por casar.
Libre era la niña,
mas su libertad
sujetó a un esposo,
que es Dios inmortal... ⁵⁶

Juan Díaz Rengifo, autor del *Arte poética española* (Salamanca, 1592), acomoda el romancillo a la historia navideña:

Este bello Infante,
que veis reclinado
en el portalejo
fuera del lugar,

⁵⁶ Obras, ed. Acad., III, 25.

es Dios infinito
en carne abreviado
que al linaje humano
viene a remediar.
Dejadle llorar
orillas de la mar, de la mar,
orillas de la mar ⁵⁷.

De más resonancia gongorina es la versión que el bachiller Mateo Fernández incluye en su *Floresta espiritual* (Toledo, 1618), porque su método de imitación es el de Malipiero y de Sebastián de Córdoba:

La más bella prenda
que perdió el lugar
hoy se ve captiva
y en gran soledad;
viendo que el pecado
tal guerra le da,
a la Culpa dice
que escuche su afán:
Dejadme llorar
en medio de mi mal ⁵⁸.

⁵⁷ Citado en Adolfo Maillo, *Cancionero de Navidad* (Madrid, 1944), pág. 182. Henríquez Ureña comenta que «orillas de la mar» es la lección primitiva en el romancillo de Góngora y en la tradición popular a pesar de la irregularidad métrica que produce la sílaba agregada.

⁵⁸ Herrero García, ob. cit., pág. 194. También hay una versión de Ledesma en BAE, XXXV, núm. 403. Desde luego, no terminan aquí los *contrafacta* gongorinos. Por ejemplo, hay una adaptación de «Hermanica María» en Juan de Luque, *Divina poesía*, pág. 314.

INGLATERRA

El jesuíta inglés Robert Southwell volvió de incógnito a su patria con el fin de celebrar misa y oír confesiones en casa de las antiguas familias católicas que, a pesar de las persecuciones isabelinas, lograban mantener viva la fe de sus antepasados. Southwell hubo de morir, al fin, víctima del verdugo protestante. En medio de su vida aventurera y en los largos meses pasados en la cárcel compuso versos devotos. Fué su intención réformar la poesía inglesa introduciendo en ella ciertas técnicas que había visto florecer en el continente europeo: la práctica de la meditación religiosa, y la conversión de los métodos de la poesía profana al servicio de Dios. Uno de los más finos intérpretes de su obra poética, Louis L. Martz, enjuicia así su contribución a la lírica isabelina: «Al establecer estas técnicas en Inglaterra, Southwell fué el primer autor significativo de un nuevo género de poesía inglesa, género que en sus mejores momentos fundía la meditación religiosa con la lírica isabelina. Es un innovador que experimenta con un compuesto inestable de lo viejo y lo nuevo, y que no compone más que ocho o nueve poemas que no adolezcan de algún defecto grave. Pero estos pocos poemas han de contarse entre

las mejores poesías líricas religiosas del siglo xvi inglés; y entre los defectuosos más de la mitad revelan cualidades poéticas estimables.»⁵⁹

Southwell rehace a lo divino un poema titulado *Phancy*, de Sir Edward Dyer. El original reza así:

He that his mirth hath lost,
Whose comfort is dismay'd,
Whose hope is vain, whose faith is scorn'd,
Whose trust is all betray'd...

Se trata de una poesía, concebida en los términos del erotismo convencional, en la cual el poeta se queja de su caída política: ha perdido el favor de la reina Isabel, a pesar de sus servicios casi amorosos. Southwell la convierte, estrofa por estrofa, en un análisis meditativo del pecado y su cura:

He that his mirth hath lost,
Whose comfort is to rue,
Whose hope is fall'n, whose faith is craz'd,
Whose trust is found untrue;

If he have held them dear,
And cannot cease to moan,
Come, let him take his place by me;
He shall not rue alone...

⁵⁹ *The Poetry of Meditation*, pág. 183.

La paradoja cristiana —«cuyo consuelo es quejarse»— fija el tono que domina el poema entero; y, anticipándose aquí el mismo verbo «rue» de la segunda estrofa, se nota cómo Southwell piensa mejorar, intensificar el original. Su proyecto es no sólo cristianizar —sustituir el tema clásico de la Fortuna por el del dolor cristiano, y las alusiones mitológicas, por imágenes cristianas—, sino perfeccionar. En efecto, el estudio estilístico que realiza Martz de las dos versiones no deja lugar a dudas que el poema de Southwell es superior al de Dyer. «Southwell maneja la obra de Dyer con dedos diestros —concluye—, suaviza aquí un ritmo áspero, añade allí un verbo brillante por uno pálido, intensifica las frases equilibradas, da énfasis y unidad a ciertos pasajes mediante una alteración cuidadosa, profundiza el pensamiento mediante las paradojas cristianas y, sobre todo, crea una unidad bastante densa por su tema de la penitencia del pecador.»⁶⁰

Si éste es el único caso innegable de un *contractum* a lo Malipiero, es evidente que todo el arte poético de Southwell debe mucho al florecimiento enorme de la lírica cortesana en tiempos de Isabel. Canta el amor de Dios con el lenguaje del amor profano. Lo mismo cabe decir del mayor

⁶⁰ Ambas versiones y el estudio estilístico, en *ibidem*, páginas 190-191.

poeta inglés de la época, John Donne, cuya obra hace equilibrios sobre un filo de cuchillo puesto entre lo sagrado y lo profano. En la poesía de Donne hay una completa compenetración de imágenes seglares y religiosas.

Un poema que antiguamente se atribuía a Donne (y hoy día con cierta verosimilitud al conde de Pembroke) fué vertido a lo divino por otro gran poeta religioso inglés, George Herbert. Sigue el modelo:

Soul's joy, now I am gone,
And you alone,
(Which cannot be,
Since I must leave myself with thee,
And carry thee with me)
Yet when unto our eyes
Absence denies
Each other's fight,
And makes to us a constant night,
When others change to light;
O give no way to grief,
But let belief
Of mutual love
This wonder to the vulgar prove:
Our bodies, not we, move⁶¹.

Es un poema amoroso típico del estilo conceptista llamado «metafísico» en la historia literaria in-

⁶¹ En un apéndice de la edición clásica de Donne hecha por Grierson.

glesa. El amante, ausente de la amada, escribe para demostrar con una como lógica poética que, a pesar de la separación de los cuerpos, las dos esencias de los amantes quedan juntas. Herbert ve en este tema una perfecta analogía con la ausencia de Cristo humanado de la tierra y su permanencia esencial. Su versión se titula *A Parodie*:

Soul's joy, when thou art gone,
And I alone,
(Which cannot be,
Because thou thou dost abide with me
And I depend on thee)
Yet when thou dost suppress
The cheerfulness
Of thy abode,
And in my powers not stir abroad,
But leave me to my load;
O what a damp and shade
Doth me invade!
No stormy night
Can so afflict or so affright
As thy eclipsèd light ⁶².

Herbert imita a la perfección la complicada estructura rítmica de su modelo, pero mantiene una fuerte independencia hacia las formas verbales una vez pasados los primeros versos. Se vale sólo de unos cuantos ecos de Pembroke en su ecuación

⁶² P. H. Osmond, *The Mystical Poets of the English Church* (London, 1919), pág. 69.

del dolor cristiano con la pérdida de la luz de Cristo.

Herbert, lo mismo que Southwell, quiere aplicar las artes de la lírica erótica al servicio de Dios. Pregunta:

Why are not sonnets made of Thee? and lays
Upon Thine altar burnt? Cannot Thy love
Heighten a spirit to sound out Thy praise
As well as any she? ⁶³

No puede explicarse la dedicación de la poesía al amor pecaminoso y a la mujer meramente humana cuando existen tantos temas divinos. Para él es una pena que el amor a Dios no inspire una floración lírica de tantos quilates como la inspirada por el amor profano. Bajo la influencia de este pensamiento Herbert se consagra a la misión de convertir —en el sentido religioso de la palabra— la poesía del amor. Pocas veces recurre a la imitación directa, al *contrafactum*, pero siempre a la divinización de temas.

Así es el *contrafactum* culto inglés en el siglo XVI y en el primer cuarto del XVII: un intento consciente de emplear el molde de la lírica amorosa para fines devotos. No es más que un recurso entre los muchos escogidos por los grandes

⁶³ *Ibidem*, pág. 71.

poetas religiosos —católicos⁶⁴ y protestantes— para integrar la canción, complicada dentro de su delicadeza, del Renacimiento inglés al cuerpo de poesía religiosa del Barroco, que va asociada con los nombres de Crashaw, Traherne, Herbert...

ALEMANIA

En la Alemania de hacia 1600 el *contrafactum* culto adopta, sobre todo, la forma de divinizaciones de autores clásicos. En 1575, Henricus Stephanus empieza a publicar sus *Christliche Oden*, sus *Kirchliche Oden*, sus *Heilige Elegien*. Melchior Laubanus convierte el diálogo de conciliación entre Horacio y Lidia en una conversación entre Jesucristo y el Pecador. Aparecen una *Christliche Helena* (1605), por Conradus Rittershusius; un *Christlicher Martial* (1612), por Johann Burmeister; un *Christlicher Anakreon* (1613), por Wilhelm Alardus. Samuel Pomarius (1581) y Otho Gry-

⁶⁴ Otro *contrafactum* católico notable es la versión en forma de nana espiritual que da Richard Verstegan de una poesía conocidísima de Christopher Marlowe, «Come live with me and be my love»: en Louise I. Guiney, *Recusant Poets* (London, 1938), pág. 212.

phius (1593) componen con versos virgilianos centones sobre la vida y la santidad de Jesucristo, mientras Georg Fabricius se vale de los *Amores* ovidianos para cantar a Dios⁶⁵. Y esto basta para dar una idea de la difusión de esta práctica.

⁶⁵ Wolfgang Stammer, *Von der Mystik zum Barock* (Stuttgart, 1950), págs. 158-159.

XII

LOS CONTRAFACTA DESDE 1625

ESPAÑA

Al mediar el siglo xvii va declinando el auge de la poesía contrahecha a lo divino. Es quizá interesante, en lo que se refiere a España, tener en cuenta la especulación que hace Margit Frenk Alatorre respecto al destino paralelo del teatro y de la lírica popular. Esta gran conocedora de la lírica popular empieza observando que las canciones populares con que se divertían las cortes de los Reyes Católicos y de Carlos V apenas se citan a fines del siglo xvi. «Todavía en las *Ensaladas* de Mateo Flecha (1581) parece haber reflejos de la moda popularizante dentro del ámbito de la corte. Mas a partir de este momento surge un cambio en la corriente de dignificación de la

lirica popular. Podríamos decir que se 'aburguesa'. Deja de ser privilegio del mundo cortesano, para convertirse en propiedad de todos, y en especial de la burguesía urbana.» En otras palabras, en el Renacimiento los nobles y los intelectuales cultivaban la literatura de origen popular; en los reinados de los Felipes interesaba ya poco a las mismas clases sociales. A excepción de Góngora y Quevedo, los poetas cultos ya no imitan la poesía tradicional. Algo parecido sucede en el drama cuando el teatro cortesano de Encina y Vicente se ve sustituido hacia 1575 por los corrales de la burguesía. Entonces la lírica popular se refugia en el teatro. En las obras de Lope, de Tirso, de Mira de Amescua abundan los villancicos menospreciados por los poetas líricos. «Pero donde sí encontraron campo propicio fué en la lírica religiosa. La tendencia de 'volver a lo divino' los estribillos populares... se acentuó muchísimo en la segunda mitad del siglo xvi, cuando, 'pasada la primera embriaguez ante el triunfo vital que representó el Renacimiento', se hace manifiesta una reacción en contra de ese espíritu vital, y toda la literatura y el arte, impulsados por el Concilio de Trento, se inclinan hacia lo religioso; 'póñese entonces de moda volver a lo divino las obras profanas'»¹.

¹ Margarita Frenk, *La lírica popular*, págs. 17-18.

El canto popular, pues, se esconde modestamente en los dramas del teatro nacional, en las versiones a lo divino, y —añadimos nosotros— en los pliegos sueltos, huyendo de los cancioneros formales, como los de Barbiéri y de Upsala, donde se recogía en la primera mitad del siglo xvi. Como dice justamente la señora de Alatorre, se somete a un proceso de aburguesamiento pocos años antes y después de 1600: se hace propiedad de las masas urbanas, legada a ellas por los poetas que contribuyen al aburguesamiento de las letras españolas. Pero quisiéramos seguir este movimiento en su etapa posterior. Cuando al teatro lopesco sucede el de Calderón, la lírica incorporada en el drama responde casi exclusivamente a la inspiración de poetas cultos, y en especial a la de Góngora. Se citan y se imitan poesías suyas; se escribe en el estilo gongorino, más o menos atenuado para mayor comprensión del público urbano. El canto popular apenas asoma a la obra de Calderón si no es en un drama poco típico, como *El alcalde de Zalamea*. Lo que pasa es que en la época del apogeo de Calderón la lírica tradicional descende un paso más hacia las madrigueras de la vida subterránea. Su conservación, tanto en su forma prístina como en las divinizaciones, se debe, sobre todo, a los pliegos de cordel, impresos efímeros y con frecuencia mal hechos, destinados a la

gente menuda, vendidos en el mercado o por vendedores ambulantes². Pasada la etapa del aburguesamiento, se vulgarizan el villancico, la seguidilla y demás géneros de tipo tradicional. Si aparecen ya en libros impresos con detalles bibliográficos, sólo será en la obra de algún escritor, más que popular, vulgar —como Diego de Torres Villarroel³—. Hay más: las divinizaciones pasan a la tradición oral. Así que, una lírica o un romance que empieze por ser una imitación de un poema popular, termina, al cabo de los siglos, por hacerse genuinamente popular. Tal es el caso del romance de Lucas Rodríguez «Por el rastro de la sangre», cuya tradición estudiamos en el capítulo VIII. Pero hay muchísimos ejemplos más. Nos

² Ver los estudios bibliográficos de E. M. Wilson publicados en las *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society* en 1955 y 1956, y, como ejemplo de un pliego volante que contiene *contrafacta* populares en la segunda mitad del siglo XVII, Félix Persio Bertiso, *La Harpa de Belén* (Sevilla, 1667), ed. E. M. Wilson, en *Atlante*, II, núm. 3 (julio de 1954), páginas 2-12. El original está en la biblioteca de Pepys, en Magdalene College, Cambridge. La biblioteca particular de Wilson contiene una colección riquísima de pliegos de cordel que con su amabilidad habitual me permitió examinar su dueño. El lector encontrará otros ejemplos en la más accesible *Nueva colección de pliegos sueltos recogidos y anotados por Vicente Castañeda y Amalio Huarte* (Madrid, 1933).

³ Ver los «villancicos religiosos» en sus *Obras* (Salamanca, 1752), VIII, 110-139.

limitamos a señalar uno. El conocido romance que dice

A cazar va el caballero,
a cazar como solía;
los perros lleva cansados,
el falcón perdido había⁴

fué recogido, muy estropeado y vuelto a lo divino, en el pueblo de La Poveda (Soria) por el folklorista Kurt Schindler:

A caza va un cazador,
a caza como solía.
Ya se cansaron los galgos
a subir la cuesta arriba.

El tema de la caza, antes aristocrático, se ha tornado plebeyo. El campesino de la versión moderna, pues, se encuentra con «un mal hombre / lleno de *malancolía*», y le pregunta si hay Dios. El «mal hombre» se declara ateo. El cazador le contradice, afirmando que en el lecho de muerte se le ha de revelar Dios.

⁴ Durán, I, 159. Afín a este romance es uno que incluye Lope de Vega en *El villano en su rincón*: «A caza va el caballero / por los montes de París, / la rienda en la mano izquierda / y en la derecha el neblí» (*Poemas líricas*, ed. Montesinos, I, 137-139). Esta versión la vuelve a lo divino Valdivielso en *La serrana de Plasencia* (BAE, LVIII, 248).

Domingo por la mañana
le llamó la muerte en su cama.
—Deténte, muerte rabiosa,
deténte siquiera un día
para confesar y comulgar
esta alma mía.
—No me puedo detener,
que el Rey del Cielo me envía ⁵.

Con el convencimiento demasiado tardío del ateo, el poema termina *ex abrupto* en la mejor tradición del romancero.

No sé si hay divinizaciones contemporáneas en España. Creo que han pasado de modo. Pero todavía en Méjico se cantan variaciones sagradas y profanas de la canción «Mañanitas». Y sobrevive en España, al menos, el espíritu de la conversión literarioreligiosa. Ricardo León pretende que su novela *El amor de los amores* (1910) es un *Quijote* a lo divino, y los autos sacramentales de Miguel Hernández y de Rafael Alberti acercan modalidades modernas a un género religioso antiguo.

FRANCIA

Es posible que hubiera una mayor proliferación de *contrafacta* en la Francia de Luis XIII y

⁵ K. Schindler, *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*, págs. 82-83. A este romance le sigue otra variante recogida en Torrearévalo (Soria).

Luis XIV —aquel siglo de luces, de claridad, sobriedad, buen gusto y demás epítetos caros a los historiadores literarios— que en la época desordenada que precedió al término *a quo* que es el «Enfin Malherbe vint». El abate Bremond nos habla de cierto padre de Binans, quien «compuso unas canciones espirituales, o mejor dicho, mundanas, cuya letra espiritualizó, y que cantaba de buen grado al andar por el campo» ⁶. Un capuchino, el padre Martial de Brives, gran predicador y poeta de talento, además de componer paráfrasis de salmos, elegías y odas, hizo canciones religiosas basadas en melodías populares, «que daba a quien se las pidiese sin reservarse copias» ⁷. Estas poesías sagradas, que no publicó su autor, fueron recogidas y editadas en 1660 por otro capuchino, el padre Zacharie de Dijon. En la Francia neoclásica era una práctica muy difundida poner palabras religiosas a melodías frívolas. Se escogían cualesquiera melodías, «las de los *salons* o las del Pont-Neuf, las que tocaban las cajas de música familiares y que todos sabían de memoria» ⁸. *Contre mon gré je chéris l'eau; Vive Condé,*

⁶ *Histoire littéraire du sentiment religieux*, I, 211.

⁷ Gastoué, *Le Cantique populaire*, pág. 189.

⁸ Bremond, *loc. cit.* Jurieu, en *Apologie pour les réformateurs* (Rotterdam, 1683), I, 129, alude a los cánticos espirituales de otro divinizador en términos bastante divertidos: «Et moy, Monsieur, je vous feray voir, quand il vous plaira,

vive Conti; En filant ma quenouillette; Amine passe par Créteil; Bergère en passant / d'un coeur gémissant —ejemplos son éstos sacados de la obra extensa del mayor divinizador de aquellos tiempos, el padre Joseph Surin.

Surin, de quien trata muy acertadamente Aldous Huxley en su libro *The Devils of Loudun*⁹, se volvió loco de resultas de la tensión nerviosa producida en él por la tentativa de exorcizar a los demonios que habían poseído a las religiosas de Loudun. «Lo más curioso de su enfermedad —dice Huxley— es que había una parte de su mentalidad que nunca se enfermó. Sin poder leer ni escribir, sin poder hacer la acción más mínima sin sufrir un dolor agudísimo e incapacitante, convencido de que había sido condenado al infierno, tentado obsesivamente por el suicidio, por la blasfemia, por la impureza, por la herejía (en un momento dado era un calvinista convencido; en otro,

les cantiques spirituels de Colletet imprimés à Paris, chés Antoine de Raffé, avec privilege du Roy, de l'an 1660. Livre curieux, où vous trouverez des Noël's sur le chant de ce vaudeville infame qui commence, *Il faut chanter une histoire de la femme d'un manant*, &c.; le reste est un conte scandaleux autant qu'il y en ait dans le Satyricon de Petrone. Vous en trouverez un autre sur l'air de ces paroles libertines d'une chanson de l'opéra, *A quoy bon tant de raison, dans un bel aage*. Un autre sur ce vaudeville impudent, *Allés vous ***, *Un gallant tout nouveau*, &c.»

⁹ New York, 1952.

un maniqueo creyente y practicante), Surin conservó, durante todos sus trabajos prolongados, una capacidad ilesa para la composición literaria. Durante los diez primeros años de su locura componía, sobre todo, versos. Poniendo palabras nuevas a melodías populares, convertía en cánticos cristianos numerosas baladas y cantos para beber. He aquí unas estrofas que tratan de Santa Teresa y de Santa Catalina de Génova, sacadas de una balada titulada *Les Saints enivrés d'Amour* y cantada al tono de *J'ai rencontré un Allemand*:

J'aperçus d'un autre côté
Une vierge rare en beauté
Qu'on appelle Thérèse;
Son visage tout allumé
Montrait bien qu'elle avait humé
De ce vin à son aise.
Elle me dit: «Prends-en pour toi,
Bois-en et chantes avec moi:
Dieu, Dieu, Dieu, je ne veux que Dieu;
Tout le reste me pèse.»

Une Génoise dont le coeur
Était plein de cette liqueur
Semblait lui faire escorte.
Elle, aussi rouge qu'un charbon,
S'écriait: «Que ce vin est bon...»

Si los versos son flojos y el gusto malísimo, es que a Surin le hacía falta el talento, no la salud. Su

poesía era igualmente atroz cuando estaba cuerdo que cuando estaba enajenado»¹⁰. Es curioso constatar que la obra del jesuita padre Surin, de tan pésimo gusto, pasó por varias ediciones. Al abate Bremond le sorprendió, al comparar el texto de 1731 con el de 1664, ver que se había conservado el de la edición original casi sin alteración¹¹. Es claro que, en su locura, Surin logró dar con la fórmula que mejor correspondiera a las necesidades espirituales del pueblo francés en una época de cultura quizá excesiva¹².

Ni siquiera en el siglo XVIII se disminuye el fervor de los contrafactistas franceses. Grignon de Montfort, en su *Cantiques des missions* (1759), y Berton, en sus *Cantiques spirituels* (1754), por ejemplo, prolongan la costumbre de escribir letras devotas para tonos populares.

¹⁰ Huxley, págs. 298-299.

¹¹ Bremond, I, 212, nota 1.

¹² Surin, en el «Avis au lecteur» de sus *Cantiques spirituels de l'amour divin*, explica su procedimiento: «J'ai tâché de régler tellement les saillies et la liberté de la poésie que je puis assurer qu'il est fort peu de points importants à la conduite spirituelle que je n'aie marqués dans la simplicité de ces vers, afin que ceux qui voudront s'en servir, rencontrent, dans un abrégé moins étudié que les grands ouvrages, ce qui appartient aux mystères cachés de la perfection.» Se notará que Surin hace hincapié en la sencillez y la falta de erudición que hay en sus versos —indicios, según nuestras ideas, del propósito casi universal de los divinizadores de poesía popular.

En sus *Hymns and Songs of the Church* (1628) y su *Haleluiah* (1641) el poeta puritano George Wither cita el *incipit* de las baladas cuyo tono ha de usarse para cantar sus himnos religiosos. Algo parecido hace William Slatyer en la obra cuyo título curioso reza: *Psalms, or Songs of Zion, turned into the language and set to the tunes of a strange land*, o sea, traducidos al idioma y puestos a la música de una tierra extraña —el Mundo—. A sus versos añade «un índice escandaloso» de tonos profanos a los que se han de cantar los himnos. Por este motivo le condenó en 1630 un tribunal eclesiástico, observando que la dicha tabla deshonoraba a la religión y consolaba a los irrespetuosos de la religión¹³. En el mismo siglo que estos protestantes continuaban la tradición divinizadora el franciscano irlandés Luke Wadding —primo del célebre compilador de los *Annales Minorum*— tomaba posesión de melodías folklóricas inglesas e irlandesas, tales como «Fortune, my foe» y «I do not love 'cause thou art fair», para ponerlas a los versos sagrados de su *Pious Garland*, obra que conoció cinco o seis ediciones¹⁴.

¹³ *Dictionary of National Biography*, s. v. Slatyer.

¹⁴ W. H. Grattan Flood, «Noëls anglo-irlandais», *Etudes*

Después del siglo xvii la divinización en la Gran Bretaña pasa a manos de las sectas que se disgregaron de las iglesias anglicana y presbiteriana. John Wesley, fundador del llamado metodismo religioso, y su hermano Charles, autor de numerosos himnos evangélicos, expoliaron el fondo de poesía folklórica y culta en su rebusca incesante de temas poéticos y musicales¹⁵. En Escocia, las sectas hoy día desvanecidas de los glasitas y los bereanos —; heréticas dentro del calvinismo!— recurrieron al tesoro de cantos populares escoceses: el aire «Carle an' the king comes» se convierte fá-

franciscaines, XXXVIII, 651-653. Aquí se habla también de otro franciscano irlandés, el arzobispo MacCaghwell de Armagh, que compuso un *contrafactum*.

¹⁵ Este movimiento evangélico despertó mucho entusiasmo en las clases obreras y agrícolas de los siglos xviii y xix, lo mismo en la Gran Bretaña que en los Estados Unidos, adonde llevaron su misión los hermanos Wesley. Por eso Jackson (*Spiritual Folk-Songs of Early America*, pág. 6) ve en las prácticas del metodismo inglés el origen del folklore religioso americano: «When John Wesley picked up a popular melody here and there on his travels through England and set it to a good hymn text, he little realized that he was setting an example and starting a movement which was to bring into existence hundreds of folk-hymns; that is, songs with old folk-tunes which everybody could sing and with words that spoke from the heart of the devout in the language of the common man. With the spread of this movement to America a fertile soil for its further development seems to have been found. Here it became known as the Great Southern and Western Revival.»

cilmente en un himno apocalíptico, «When the King of Kings comes»¹⁶. Pero un poeta anglicano, el obispo Heber, tampoco desdeñó la práctica. Visitando a Sir Walter Scott oyó cantar la lírica escocesa —«Here awa', there awa', wanderin' Willie»— que le había de servir de base a un himno famoso: «Brightest and best of the sons of the morning»¹⁷. En el siglo xix el «Ejército de Salvación», obedeciendo a una orden de su fundador, el «general» Booth, de restar al diablo sus mejores melodías, lanzó por las calles y plazas de Inglaterra cantos y aullidos divinos puestos a las melodías vulgares que estaban de moda en los *music halls*. Esta secta es la legítima sucesora del pobre padre Surin.

El único ejemplo reciente —que yo sepa— de un *contrafactum* en la literatura respetable inglesa es la versión depurada, incluida por T. S. Eliot en su comedia divina *The Cocktail Party*, de una balada obscenísima —«One-eyed Riley»— que cantan los soldados en el cuartel. Dejando a un lado la vida callejera que llevan hoy día las divinizaciones entre los «soldados cristianos» del Ejército de Salvación, podemos decir que las versiones a lo divino en lengua inglesa han emigrado a los Estados Unidos.

¹⁶ Mitchell, en su ed. de *A Compendious Book*, pág. cxiii.

¹⁷ *Ibidem*, pág. lxii.

ESTADOS UNIDOS

La gente que vive en los montes Apalaches, en el sur de los Estados Unidos, aislada hasta fecha muy reciente por la falta de buenas comunicaciones, conservó las canciones populares de la Inglaterra renacentista casi en su forma primitiva. Allá se dirigió el musicólogo inglés Cecil Sharp a principios de este siglo a recogerlas. Para el folklorista, este fenómeno tiene la misma importancia que la fosilización de los romances españoles entre los sefardíes de Marruecos o de los países balcánicos. A nosotros nos interesan estos montañeses americanos particularmente por su costumbre de organizar fiestas para cantar himnos religiosos. A partir de 1770 se fundían en aquellas montañas remotas el canto tradicional y la innovación artística religiosa ¹⁸. Allí, por ejemplo, los versos escoceses

Will you go, Lassie, go
To the braes o' Balquhiddy?

se convirtieron en el himno

Sinners go, will you go
To the highlands of heaven? ¹⁹,

¹⁸ La fecha está conjeturada por Jackson, pág. 6.

¹⁹ Jackson, pág. 19.

letra que conserva el sabor nacional del modelo: en vez de preguntar si la chica quiere irse a los campos de Escocia, el cantante americano invita al pecador a que se vaya a las montañas del cielo, pero emplea un término —«highlands»— que sólo se aplica a las montañas escocesas. Muchas veces en este folklore cristianizado no se trata de una exhortación a la penitencia o a otro acto devoto, sino de propaganda antialcohólica o antipapista disfrazada de religión. El descubrimiento de estos *contrafacta* se debe no tanto a Sharp como a una colaboradora suya, Anne G. Gilchrist ²⁰.

La música de los negros norteamericanos ha suscitado un enorme interés en el mundo entero. En sus servicios religiosos también adaptan canciones profanas, y las llamadas *Negro spirituals* apenas se distinguen de su música secular. Este pueblo, que canta siempre y con mucha energía —y que es además muy devoto— oscila constantemente en sus canciones entre los motivos profanos y sagrados.

²⁰ Publicó el resultado de sus investigaciones en «The Folk Element in Early Revival Hymns and Tunes», *Journal of the Folk-Song Society*, VIII (1927-1931), 61-95.

En conclusión notemos que cierta clase de crítica literaria actualmente en boga tiene afinidades con el *contrafactum*. Algunos críticos ven a Dios por todas partes, aun en la poesía más profana. Se están interpretando a lo divino las comedias de Shakespeare: en la relación humana entre Cordelia y su padre —el rey Lear, que la maltrata— se vislumbran los misterios de la gracia; Próspero, el mago de *The Tempest*, será una sombra del Creador que desempeña un papel análogo al de El Autor en el auto sacramental calderoniano *El gran teatro del mundo* ²¹. Tampoco está exenta la literatura española profana de exégesis espirituales, de esta como secularización invertida. Se ha publicado una explicación religiosa del romance del conde Arnaldos: «un hombre ha aceptado la invitación de Cristo a asociarse a la Iglesia... y de este modo se ha salvado» ²².

²¹ Ver un análisis muy fino del estado de ánimo que producen tales interpretaciones espirituales de obras profanas en Helen Gardner, *The Limits of Literary Criticism. Reflections on the Interpretation of Poetry and Scripture* (Oxford, 1956), página 41.

²² Thomas R. Hart, Jr., «El Conde Arnaldos and the Medieval Scriptural Tradition», *Modern Language Notes*, LXXII (1957), 281-285.

XIII

SIGNIFICACION ESPIRITUAL Y LITERARIA DE LOS CONTRAFAC TA

Al terminar esta historia del *contrafactum* poético —necesariamente incompleta y provisional—, conviene mirar hacia atrás para contemplar en su conjunto tanta literatura, popular o erudita, en tantos países e idiomas. La poesía que hemos evocado se distingue de la poesía de primer orden, tanto la profana como la mística, en un aspecto fundamental: su inspiración francamente ajena. El poeta divinizador se considera como un elaborador —o en el mejor de los casos, un colaborador— más que un creador. Su actitud hacia su fuente suele ser humilde, aun cuando nos parezca a nosotros el colmo de la soberbia pretender mejorar a Petrarca o a Garcilaso. La realidad es

que el que reduce poemas al servicio de Dios es todo menos un egoísta: se parece al misionero cristiano en su actividad en pro del prójimo. Se da perfectamente cuenta de sus dones limitados: no ha nacido para gran poeta, sino para hacer asequibles a las muchedumbres los placeres de la poesía o del canto unidos a la elevación moral. Será un artesano más bien que un artista¹; un fraile o un laico devoto más bien que un miembro de la jerarquía poética o eclesiástica. Gace Brulé, Alvarez Gato, Malipiero, Sebastián de Córdoba, los innumerables contrafactistas anónimos, son poetas de segundo orden, inferiores desde luego a Villon, Santillana, Ronsard, Shakespeare —e inferiores también a poetas religiosos como San Juan de la Cruz o John Donne—. Incluso el gran Lope de Vega, al contrahacer un canto popular, está lejos de desplegar el talento artístico de

¹ Casi podríamos decir que el contrafactista es un escritor sin estilo: un artesano de la poesía sin rasgos propios que nos dejen identificar su obra. Pienso en el argumento sostenido por Rémy de Gourmont, «Du style ou de l'écriture», en *La Culture des idées* (Paris, 1916), págs. 7-8: «Le métier d'écrire est un métier, et j'aimerais mieux qu'on le mît à son ordre vocabulaire, entre la cordonnerie et la menuiserie, que tout seul à part des autres manifestations de l'activité des hommes... Mais le style n'est pas une science... Le style est aussi personnel que la couleur des yeux ou le son de la voix. On peut apprendre le métier d'écrire; on ne peut apprendre à avoir un style...»

que se sirve para componer sus sonetos o sus comedias más geniales. ¿Cómo ha de explicarse la mediocridad de los contrafactistas? ¿Por qué no hay genios de la divinización comparables, por ejemplo, a los genios de las misiones cristianas en el extranjero? Trataremos, sintetizando nuestra historia, de aclarar un poco estos problemas.

En primer lugar, se destaca el hecho de que la divinización poética es el resultado de cierta actitud mental, de ciertos hábitos en el pensamiento, de un modo distintivo de mirar lo divino. Dentro de la más estricta ortodoxia cristiana caben varios énfasis: este cristiano profesa una devoción especial a tal santo; aquél, por una tendencia personal, piensa más en el nacimiento que en la muerte de Jesucristo; otro se dedica a la misión social de su religión quizá más que a la devoción íntima. En seguir tales inclinaciones, con tal de que no niegue las legítimas inclinaciones de otros y se someta siempre al juicio de la Iglesia, tiene el cristiano su libertad. Ahora bien: la actitud hacia los misterios de la religión, encierra la clave de esta libertad ortodoxa. Tal devoto adorará desde lejos el misterio sin querer comprenderlo a fondo; otro dedicará toda su vida al estudio de la Sacra Teología con el fin de adentrarse, hasta donde se lo permita la razón humana, en la médula del miste-

rio; otro, por la vía ascética o mística, procurará acercarse definitivamente a Dios para intuir el misterio. Se puede decir que el misterio constituye el desafío de la perfección cristiana. Si el hombre rechaza el desafío, vive negativamente con el misterio, aceptándolo como una parte de la verdad divinamente revelada, viviendo conforme a lo que le enseña el catecismo respecto a él, adorándolo, pero no penetrando en él. Si, al contrario, el hombre acepta el desafío, quiere profundizar, anegarse en el misterio —sea por la vía afectiva, sea por la intelectual—, lo cual no supone una menor adoración, sino tal vez una más intensa que la del otro, que acepta pasivamente todo lo que hay de inmediatamente incomprensible en su religión. Los que aceptan el desafío, los que luchan con el misterio divino, son los teólogos y los místicos; los que, por humildad, por ignorancia o por descuido, viven con el misterio pero sin intentar levantarle el velo, son la gran masa de los cristianos: el carbonero con su fe, el cura rural con su parroquia, el feligrés bueno o malo, la beata, el obrero, el campesino, el banquero... Para tales —y no para teólogos y místicos— escribieron los contrafactistas, porque estos poetas también son de los que quedan excluidos de la parte más íntima de los misterios cristianos. Por su pasividad ante el desafío —porque no luchan, como Jacob, con

Dios; porque no se internan en el arcano de un Dios humanado— la poesía de los divinizadores no se eleva encima de la mediocridad ².

Si en la vida espiritual los contrafactistas se niegan a formular preguntas respecto a las paradojas cristianas, en la vida literaria desechan las consecuencias estilísticas: en suma, el problema de la expresión. Hacen suyo un estilo ya confeccionado por otros. Si bien hay *contrafacta* conceptistas, son superficiales, lo mismo en el estilo que en el pensamiento. La paradoja cristiana y el concepto poético aparecen en sus versiones a lo divino, no como un esfuerzo por comunicar lo inefable, ni siquiera como un juego de palabras e ideas estrechamente asociadas, sino como un mero juego juguetón, una manipulación reiterada *ad nauseam* de símbolos verbales y teológicos al alcance de todos. A los divinizadores les falta curiosidad espiritual y —como resultado ineludible— curiosidad artística. Recaen en la rutina literaria por

² Pensando en formas literarias muy distintas de los *contrafacta*, Rémy de Gourmont nota la mediocridad de la literatura religiosa despojada de su substrato pagano, concepto que podría aplicarse a nuestro tema: «La religion privée de l'art païen, qui était sa force populaire, est devenue et est restée une philosophie de sacristie et une morale de confessionnal; ... elle s'est faite mitoyenne entre tout; elle est devenue le centre médiocre de la médiocrité universelle» («Le Paganisme éternel», *ibidem*, pág. 142).

vivir en la rutina religiosa. Su manía de convertir pecadores los lleva a la de convertir poemas. Y el que convierte —en uno y otro sentido—, rara vez se deja entregar a dudas, ni siquiera a las dudas legítimas que son los turbadores problemas poéticos y teológicos. El teólogo, lo mismo que el poeta, se interroga siempre sobre la ciencia que estudia. No es por pura casualidad que entre los grandes heterodoxos figuran muchos teólogos. El divinizador poético, en cambio, no quiere incurrir en ningún riesgo. Su misión no es el descubrimiento de la verdad, sino la difusión de ella. Es una obra de vulgarización. Por esto, los *contrafacta* son vulgares en el mejor —y a veces en el peor— sentido de la palabra. Vamos a examinar el procedimiento mental que produce este arte vulgar.

En el primer capítulo de este libro aludimos a la divinización de temas. Muchos poetas —entre ellos los mejores—, no sastifechos con la imitación de obras ajenas, prefieren fundar sus poesías religiosas en analogías derivadas de la vida secular. Valdivielso, por ejemplo, nos presenta a Cristo en una función de títeres³, o bajo el disfraz de un galán de su tiempo:

³ «Ensaladilla del Retablo», en el *Romancero espiritual*, edición citada, págs. 307 y sigs.

La puerta me ronda
mi amado Esposo:
lindo cuerpo tiene,
su gracia adoro⁴,

y Ledesma le hace participar en juegos infantiles. En la divinización de temas está la raíz de la literatura contrafactista: se mira hacia lo divino desde el punto de vista de lo concretamente actual; se sugiere una manera de enfocar un misterio divino en términos mundanamente familiares. Un ejemplo: en la literatura religiosa española del siglo xvi se plantea muchas veces el problema de la presencia de Dios entero en el Sacramento de la Eucaristía. ¿Cómo puede ser que Dios esté *entero* en la hostia de todas las iglesias del mundo donde se celebre simultáneamente la Comunión? Pregunta estéril que nos recuerda los peores excesos del escolasticismo tardío, pero que correspondería a genuinas dudas por parte de los Sancho Panza de la cristiandad. La respuesta clásica alude a la analogía del espejo. Se mira uno al espejo y ve su cara entera; entonces se quiebra el espejo en mil partes; en cada pedazo se ve una cara entera; de igual modo Dios estará entero en todas las Comuniones. Es evidente que la analogía del

⁴ «Seguidillas al Santísimo Sacramento», *ibidem*, páginas 201-202.

espejo no explica el misterio aludido, pero sí crea un ambiente para que quede convencido el escéptico poco versado en debates filosóficos. No se ha penetrado en el misterio; se ha querido desvirtuarlo, hacer del misterio un no misterio, esquivar un problema auténtico.

Desde el punto de vista del teólogo no sirve tal aclaración. Para él los símbolos de la fe merecen un detenido estudio. El místico también piensa simbólicamente. En las exposiciones en prosa de sus poesías, San Juan de la Cruz explora los símbolos de su mundo pastoril a lo divino; dista mucho de exponer una alegoría. El simbolismo, método de las investigaciones teológicas y místicas, permite al que lo maneja con destreza traspasar los límites del misterio; la alegorización, método de la vulgarización espiritual, reduce el misterio a las dimensiones de lo ya conocido, niega el misterio.

Naturalmente, los métodos de investigar el dominio de lo divino, rara vez se encuentran en su forma más pura, separados los unos por los otros. En los autos sacramentales de Calderón, por ejemplo, producto de un genio teológico además de poético, el autor se aprovecha del simbolismo para presentar bajo una luz nueva un aspecto del misterio, y a la vez construye una alegoría que haga inteligible a su público la nueva intuición. De la

misma manera la exégesis escritural se vale de la ambivalencia, fundándose tradicionalmente en la cuádruple lectura. El sentido *literal* engendrará el sentido *alegórico*, si el hecho alegado puede considerarse significativo de otro; engendrará el sentido *tropológico*, si puede considerarse significativo de una lección moral; engendrará el sentido *anagógico*, si puede considerarse significativo de un misterio del cielo o de la vida futura. Es un método integral, vital. Ahora bien: la realidad, la creencia, la moral, el destino, son componentes de toda vida humana. Suprimir uno es mutilar la visión del hombre. Un poeta como Calderón o San Juan está siempre atento al hombre total, lo mismo que al misterio cristiano. Un poeta religioso de orden inferior —un contrafactista— no pasa más allá de la alegoría y la tropología; no se hace preguntas respecto a la «tendencia» del hombre, y no se las hace precisamente porque quiere inconscientemente eliminar el misterio del cristianismo. Ahí está la ironía de la divinización: queriendo ensalzar la poesía y la religión sólo consiguen los poetas a lo divino rebajar una y otra. En este respecto coincide su trabajo, contra su voluntad, con el de los parodistas humorísticos.

Al señalar la inferioridad artística del contrafactista, relacionándola con la visión parcial del destino humano y el misterio cristiano, no quere-

mos decir que, dentro de la misión universal de la Iglesia Militante, su trabajo sea menospreciable. En la actividad total de una religión, la difusión adquiere a veces una urgencia mayor que la contemplación. Y aún en el aspecto puramente devocional de su tarea, el poeta divinizador tiene el mérito de dirigir la atención indisciplinada de su lector mediano hacia la unión hipostática, la humanidad de Cristo, el Dios que bajó al mundo sensible para demostrar su divinidad en circunstancias humanas. Frente a una divinidad que parecía a veces alejada del pueblo por el rito, la organización eclesiástica, la teología —el pueblo se mantiene al margen de todo esto—, los poetas divinizadores, subrayan la proximidad de Dios, su humanidad. No es de dudar que tal énfasis era necesario, por ejemplo, en la vida espiritual del siglo xvi. La Reforma protestante, el erasmismo, la Contrarreforma eran indicios históricos de la triste realidad espiritual. Los *contrafacta* daban lo que se les exigía. Los teólogos y los místicos habían dejado de alimentar la devoción espontánea de las muchedumbres; los autores popularizantes del siglo xvi se daban cuenta de las necesidades espirituales del cristianismo medio. Tiene razón Malón de Chaide: «Así como los ángeles se admiran de la belleza espiritual y la aman, así también los hombres aman y se admiran de la corporal, y por ella suben ga-

teando a rastrear la espiritual no criada». En términos filosóficos, los particulares son más asequibles a las inteligencias incultas que los universales.

Si en el terreno de los valores eternos el contrafactista veía una cadena ininterrumpida atando lo espiritual a lo cotidiano, también en la vida temporal no veía la solución de continuidad en la conversión religiosa. El moralista podría hablar del rechazamiento, del abandono, de la vida pecaminosa; el contrafactista piensa más bien en la reintegración, la rededicación de la vida profana y de las «cosas» a ella pertenecientes. Si hojeamos los prólogos de las antologías devotas publicadas en el *Ensayo*, de Gallardo, vemos con cuánta furia se habla de la poesía profana. En nuestro capítulo IV se citan algunas de estas condenaciones excesivas. Pues bien: estos prologuistas —frailes en la mayor parte— se creen los custodios de la moral pública. Truenan contra el mal general; quieren extirparlo. Pero no comprenden, como los contrafactistas, que un vacío hay que llenarlo, que no basta quitar el mal, sino que es preciso sustituirlo. Fray Juan de Arenas, prologuista de los *Conceptos espirituales*, de Ledesma, era más comprensivo que sus colegas cuando hizo frente al problema declarando que los contrafactistas «hacen guerra al diablo, sacando un clavo con otro».

Pero, tiene sus reservas: dice que la obra apadri-
nada por él es «libro divino, y a lo divino, aun-
que por hombre de capa y espada». Los poetas
«aficionan [es decir, infeccionan] a lo divino», la
creación del demonio⁵. A pesar de su visión en-
sanchada ve en la misión de los divinizadores algo
esencialmente negativo, destructor. Los contrafac-
tistas mismos conciben su tarea positivamente.
Sirvan de ejemplo las palabras con que Cristóbal
Cabrera introduce su *Instrumento espiritual*:

No será, pues, inconveniente atraer a la virtud y di-
vina contemplación a los que se dan a la música y can-
ciones, por la vía de sus cánticos. La forma de la armo-
nía, como consiste en el racional entendimiento, en to-
dos es una; solamente conviene mudar la materia, po-
niendo en lugar de los vanos metros otros píos y cris-
tianos: y si son tales palabras que se pueden predicar,
¿qué más me da decir la verdad cantando, que predi-
cando a los flacos que, oyendo el sermón, se duermen, y,
oyendo la canción, despiertan?⁶

En una bella metáfora López de Ubeda —mejor
prosista que poeta, y mejor crítico que autor de
contrafacta— explica muy bien el procedimiento.
Concluye su símil de la colmena diciendo:

⁵ *Conceptos espirituales* (Madrid, 1606), «Al lector», sin
paginar.

⁶ En Marcelo Macías y García, *Poetas religiosos inéditos
del siglo XVI* (La Coruña, 1890), págs. 24-25.

Bien entenderás por aquí, lector cristiano y benigno,
que las abejas que han acarreado la miel y cera son los
diversos ingenios de que está compuesto este *Vergel de
flores diversas*: la maestra soy yo, que con tanto traba-
jo, solicitud, gusto y diligencia he procurado que cera y
miel, que son las cosas que a mis manos llegaban co-
rrumpidas de haber andado por tantas y tan diversas
manos, mal escritas y peor entendidas, se pusiesen en el
estado que aquí van⁷.

La tarea de los divinizadores, en suma, no fué
trascendental. Nadie va a equipararlos con los que
con mayor dignidad, con más inteligencia, con
mayores dotes naturales luchan en la milicia cris-
tiana. Con muy pocas excepciones no figuran —y
es justo que no figuren— en las páginas más glo-
riosas de la historia literaria. Pero hicieron con-
cienzudamente un trabajo honrado, que legaron
a una posteridad más o menos apreciativa. Si en
la historia de la literatura se los recuerda, sobre
todo por la parca influencia que ejercieron en poe-
tas de un mérito más profundo, en la historia de
la espiritualidad su contribución fué directa, e in-
calculable su efecto. Transformaron la devoción
particular proponiendo al cristiano medio una vi-
sión de Dios humanado, archihumanado. Y a la
vez, ensalzaron lo humano para relacionarlo con lo

⁷ Gallardo, III, 509.

divino. ¿Qué otra cosa hace el mayor de los sacramentos?

Terminemos, pues, como empezamos, citando unos versos humildísimos, recortados de la estrofa que hemos estudiado, en alabanza esta vez de la Eucaristía. Su pertenencia a los *contrafacta* es clara:

La tierra se ha vuelto cielo
y, si no lo conocéis,
corred de la hostia el velo,
y verlo heis ^s.

^s Cejador, *La verdadera poesía castellana*, VII, 56.

INDICE ALFABETICO

- Abbey, C. J.: 242, n. 16.
Abelardo: 91.
Acuña, Hernando de: 16, 284, n. 42.
Aelredo: 121.
Agostini, Giovanni degli: 266, 276.
Aguilar, Alfonso de: 72.
Aguilar, Gaspar de: 75.
Agustín, San [Obispo de Hipona]: 27, 28, 31, 32, 33, 34, 52, 88, n. 8.
Agustín, San [Arzobispo de Canterbury]: 23, 52.
Alardus, Wilhelm: 300.
Alatorre: v. Frenk de Alatorre.
Alberti, Rafael: 308.
Alcacer, P. José María: 159, n. 13.
Alcázar, Baltasar del: 198, n. 97; 278.
Aldana, Francisco de: 54, 70.
Aldhelmo, San: 86.
Alejandro Magno: 120.
Alenda y Mira: 185, n. 65.
Alfonso X el Sabio: 61, 96.
Alfredo, Rey: 86.
Alonso, Dámaso: 3, 4, 9, 40, n. 23; 66, 94, 95, 96, 136, n. 16; 138, n. 19; 158, n. 9; 175, nn. 42 y 44; 184, n. 63; 187, n. 71; 206, 229, n. 43; 288.
Alvarez Gato, Juan: 54, 142, 144, 145, 146, 147, 148, n. 27; 198, n. 101; 320.
Allison Peers, E.: 149, n. 37.
Ambrosio, San: 28, 69.
Ampiés: v. Martínez de Ampiés.
Anchieta: 199.
Andosilla y Larramendi, Juan de: 288.
Angeles, Fray Juan de los: v. Juan de los Angeles.
Anglés, Higinio: 84, 86, n. 5; 89, n. 9; 125, n. 46.
Aparicio, Bartolomé: 184, n. 62.
Apuleyo: 134.
Aquitania, Guillermo de: véase Guillermo.
Arcipreste de Hita: 37, 41, 60, 220.
Arcy: v. D'Arcy.

- Arenas, Fray Juan de: 72, n. 3; 329.
- Arezzo: v. D'Arezzo.
- Ariosto: 276.
- Aristóteles: 27, 51.
- Artiles Rodríguez, Jenaro: 143, 145, n. 30.
- Asenjo Barbieri, F.: 141, n. 23; 147, n. 35; 148, n. 38; 149, n. 39; 168, 176, n. 43; 183, n. 58; 305.
- Astrana Marín, L.: 181, nn. 53 y 54.
- Aubenas, R.: 129, n. 2; 131, n. 7; 134, n. 13.
- Aubrun, Charles: 211.
- Auto de la Huida de Egipto: v. Huida de Egipto.*
- Avalle - Arce, Juan Bautista: 221, n. 28.
- Avila, Juan de: v. Juan de Avila.
- Backman, E. L.: 123, n. 42; 126.
- Bach, J. S.: 206.
- Badajoz, Diego Sánchez de: v. Sánchez de Badajoz, Diego.
- Badajoz, Garci Sánchez de: v. Sánchez de Badajoz, Garci.
- Bal y Gay, Jesús: 168, n. 35.
- Barbieri: v. Asenjo Barbieri.
- Baruzi, Jean: 288, n. 48.
- Bataillon, Marcel: 35, 36, 140.
- Baviera, Luis de: 16.
- Beatrice: 60.
- Beaulieu, Eustorg de: 244.
- Beck, J.: 100, n. 9.
- Beda: 23, n. 2; 53, n. 38.
- Bellero, Pedro: 119.
- Bembo: 122, n. 41; 275.
- Berceo, Gonzalo de: 94, 96.
- Berquiere, Pierre: 118.
- Bergamín, José: 272, n. 22.
- Bermúdez de Carvajal: 272, n. 22.
- Bernardo, San: 21; 91, 92, 129, 131.
- Bertón: 312.
- Bertrand: 279.
- Beza: 235, 243.
- Bidelli, Giulio: 256.
- Binans, Padre de: 309.
- Boccaccio: 275.
- Böhl de Faber, Nicolás: 171, n. 39.
- Bolgar, R. R.: 27, n. 5; 28, n. 8.
- Boneta, José: 161, n. 15.
- Bini: 279.
- Bonilla, Alonso de: 172, 194, 198, n. 98.
- Bonilla San Martín: 220, n. 26.
- Bontoux, Germaine: 239, n. 10; 242, n. 16.
- Booth: 315.
- Boscán: 74, n. 7; 75, 280, 282.
- Brant: 134.
- Bremond, Abate: 25, 69, 70, 139, n. 21; 309, 312.
- Briceño: 212.
- Brives, Martial de: 309.
- Brook, G. L.: 106, 108, n. 21.
- Buenaventura, San: 58, n. 1; 91, 92, 129.
- Burdach, Konrad: 104.
- Burmeister, Johan: 300.
- Bukofzer, Manfred F.: 107, n. 20.
- Caballero Cifar, El:* 17.
- Cabezón, Antonio de: 168, n. 35.
- Cabrera, Cristóbal: 139, n. 20; 330.
- Caccia, Giannagostino: 266.
- Cáceres y Espinosa, Pedro de: 162.
- Cairasco de Figueroa, Bartolomé: 50.
- Cairón: 214, n. 17; 218, n. 22 y 23.
- Calderón de la Barca: 25, 45, n. 28; 46, 54, 152, n. 1; 172, 273, 305, 326, 327.
- Camargo y Zárate, Jerónimo de: 291.
- Camoens: 44, 46.
- Cancionero Espiritual:* 155, 178, 179.
- Cancionero de Galanes:* 168.
- Cancionero de Medinaceli:* 196.
- Cancionero Musical de Palacio:* 176.
- Cancionero de Nuestra Señora:* 167.
- Cancionero de Upsala:* 171, 173, 176, 305.
- Carasa: 168.
- Cárdenas, Fray Bernardo de: 10.
- Carmichael, M.: 288.
- Carlos V: 303.
- Caro, Rodrigo: 207, 208, 209, 224, 231, n. 48.
- Castañeda, Vicente: 306, n. 2.
- Castillejo: 74, n. 7.
- Castro, Américo: 94, n. 2.
- Catalina de Génova, Santa: 311.
- Catalina de Siena, Santa: 104.
- Catalina, Mariano: 18, n. 17.
- Cavalcanti, Guido: 102.
- Cavofigli, Fabio: 256.
- Cazola, Luigi: 266.
- Cejador y Frauca, Julio: 139, n. 20; 147, n. 35; 149, n. 37; 159, nn. 12 y 13; 168, n. 32; 195, n. 88; 332, n. 8.
- Gervantes, Miguel de: 23, 180, 181, 208, 219, 273.
- Céspedes: 47.
- Cevi, Sabbatai: 187.
- Cian, Vittorio: 275, 276.
- Cicerón: 27, 48, 116, 120, 121, 166.
- Cid: v. *Poema del Cid.*
- Cid, Miguel: 203.
- Cinzio, Giraldo: 258, n. 6.
- Cipriano, San: 32.
- Cisneros, García de: 131.
- Clara, Santa: 195.
- Clavería, Carlos: 17.
- Cobos, Jerónimo de los: 183.
- Códice de Autos Viejos:* 157, 199, n. 2.
- Cohen, Gustave: 112, n. 28.
- Colao, Lucía: 266.
- Colonna, Stephano: 256.
- Collet, H.: 185, n. 66.
- Colletet: 310, n. 8.
- Constandse, A.: 62.
- Conte, Charles: 279.
- Coppini: 278.
- Córdoba, Sebastián de: 269, 290, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 293, 320.
- Cossío, J. M. de: 3, 160, n. 15; 186, n. 68.
- Coulton, G. G.: 105, n. 15.
- Covarrubias: 98, n. 99.
- Coverdale: v. Miles.
- Crashaw: 300.
- Cruz, San Juan de la: v. Juan de la Cruz, San.
- Cubillo de Aragón: 291.

- Chailley, Jacques: 98, 99, 108, n. 21.
 Chambers, G. B.: 74, n. 4; 81, n. 17; 87, 88, 100, 108, 187, n. 17.
Chansonnier Huguenot du XVI^e siècle: 244, n. 21.
 Chappell, William: 14, n. 19.
 Chastillon, Cardenal: 244.
 Chiòrboli, Ezio: 260, n. 9.
 Dale, George I.: 224, 225.
 Dante: 48, 60.
 D'Arcy, M. C.: 59, n. 3.
 D'Arezzo, Guittore: 102.
 Davenson, Henri: 247, n. 25; 248, n. 27.
 David, Rey: 72, 124, 205, 206.
 Dearmer, P.: 239, n. 11.
 Desportes: 280.
 Díaz-Plaja, G.: 96, n. 5.
 Díaz Rengifo: v. Rengifo.
 Dijon, Padre Zacharie de: 309.
 «Dickinson, Professor»: 138, n. 11.
 Donne, John: 297, 320.
 Durán: 307, n. 4.
 Dyer, Sir Edward: 295, 296.
 Eduardo VI: 235.
 Efrén o Efraín, San: 84, 85.
 Eliot, T. S.: 54, 75, 315.
 Encina, Juan del: 49, 141, n. 23; 145, n. 31; 146, 147, 148, 149, n. 37; 226, 304.
 Enrique VIII: 241.
 Euhemero: 120.
 Erasmo: 15, 51, 121, 122.
 Estuardo: v. María.
 Español: v. Peire.
 Espiritual: v. *Cancionero Espiritual*.
 Esquivel Navarro, Juan de: 206, 209, 214.
 Eustorg: v. Beaulieu.
 Fabricius, Georg: 301.
 Faltonia Proba: 29, 84.
 Fano, Francesco Dionisi da: 75.
Farsa del Sacramento: 226.
 Fausto (hereje maniqueo): 52.
 Felipe el Hermoso: 201.
 Fellerer, K. G.: 201, nn. 106 y 107.
 Fernández, Lucas: 147, 226.
 Fernández, Mateo: 293.
 Fernández de Heredia: 162, n. 18.
 Ferrar, Nicholas: 75, 76.
 Figuera, Gaspar de la: 290.
 Figueroa, Francisco de: 70.
 Filgueira Valverde, José: 96, n. 5.
 Flamini, Francesco: 256, n. 1.
 Flechas, Mateo: 197, 303.
 Fleury, Abate: 85, n. 4.
 Fliche-Jarry: 129, n. 2; 131, n. 7; 134, n. 13.
 Flores y Oliva, Isabel: Rosa de Lima, Santa.
 Foligno, Angelo de: v. *Libro del bienaventurado...*
 Ford, Mrs.: 235, 238.
 Forns: 201, n. 108; 202, 203, n. 111.
 Fornsete, Juan de: 108.
 Forster, L.: 232, n. 33.
 Forster, Max: 78, n. 13.
 Förster, W.: 126, n. 48.
 Francisco, San: 16, 49.
 Francisco de Sales, San: 68.
 Franco, Nicolo: 256, 257.
 Frank, F.: 246, n. 28.
 Fraser, R. A.: 238, n. 9.
 Frenk de Alatorre, Margit: 42, 94, n. 2; 145, n. 31; 154, n. 5; 159, n. 12; 176, n. 45; 184, n. 64; 229, n. 44; 231, n. 48; 308, 304, n. 1; 305.
 Freud: 62.
 Fucilla, J. G.: 276, n. 31; 287, n. 45.
 Fulgencio: 49.
 Gabriel de Mata, Fray: véase Mata.
 Gace Brulé: 112, 320.
Galanes: v. Cancionero de Galanes.
 Galanti, Bianca María: 279, n. 36.
 Gallardo: 17, 34, n. 16; 74, nn. 6 y 7; 75, n. 8; 166, n. 27; 182, n. 55; 184, n. 62; 214, n. 16; 329, 331, n. 7.
 García, Padre Félix: 48, n. 31.
 García Calderón, Ventura: 60, n. 4; 179, nn. 49 y 50; 180, nn. 51 y 52.
 Garcilaso de la Vega: 7, 67, 74, n. 7; 75, 189, 269, 270, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 287, 288, 289, 319.
 Gardner, Helen: 318, n. 21.
 Garnier: 280.
 Gastoué, Amédée: 89, 114, n. 31; 246, n. 24; 309, n. 7.
 Gatard: 89.
 Gaudillac, M. de: 133, n. 9.
 Geiger, Albert: 200, n. 104; 202, n. 110.
 Gennrich, Friedrich: 112.
 Gerbert, Martín: 200, n. 105.
 Gerson: 129.
 Gibbon, J. M.: 241, 242, n. 17; 243, n. 19; 284, n. 1; 236, nn. 4 y 5.
 Gilchrist, Anne G.: 317.
 Gilson, Etienne: 27, n. 6; 46, n. 29; 121, n. 38.
 Gillet, J. E.: 49, n. 32; 227, n. 40.
Gitanada, Mojiganga de la: 217.
 Ghisi, Federico: 134, n. 14; 135, 249, nn. 28 y 30.
 Gómez Manrique: v. Manrique.
 Gongand, Dom Louis: 123.
 Góngora, Luis de: 288, 290, 293, n. 57; 304, 305.
 González Dávila, Gil: 142.
 González Palencia, A.: 138, n. 20; 210, n. 8.
 González Ruiz, Nicolás: 191, 192, nn. 82 y 84; 222, nn. 29 y 30.
 Gourmont, Rémy de: 320, n. 1; 323, n. 2.
 Graf, Arturo: 275, n. 4; 259, n. 8; 275, n. 28; 276, 287.
 Granada, Fray Luis de: 181.
 Grattan Flood, W. H.: 316, n. 14.
 Gray, William: 241.
 Green, Otis H.: 45.
 Greene, R. L.: 79, n. 14; 110, n. 25.
Greensleeves: 238.
 Gregorio Magno, San: 23, 27, 52.
 Grierson: 297, n. 61.
 Groult, Pierre: 130, 131.
 Griphius, Otho: 300.
 Guarner: 15, n. 20.
 Guerrero, Francisco de: 89, n. 9; 198, n. 99; 277, 289.

Guggenheim (Fundación): 2.
Guillermo de Aquitania: 97,
98, 99.
Guiney, Louise I.: 300, n. 64.
Gutenberg: 129.
Guzmán, Francisco de: 272.
Guzmán, Fray Domingo de:
183.

Hamilton: 87.
Hatzfeld, Helmut: 8, 67, 159,
n. 11; 160, n. 14.
Hall, John: 238.
Handfull of Pleasant Delites:
237.
Harmonio: 85.
Hart, Tomás R. (Jr.): 318,
n. 22.
Hebel, J. W.: 41, n. 24; 241,
n. 16.
Heber, Obispo: 315.
Heine: 224, n. 44.
Hekatompathia: 237.
Henning, Kurt: 5, n. 3; 116,
n. 33.
Henríquez Ureña, Pedro: 153,
158, n. 9; 167, n. 28; 176,
n. 45; 185, n. 66; 199,
n. 102; 224, 293, n. 57.
Herbert, George: 57, n. 1;
297, 298, 299, 300.
Herford, Charles H.: 252,
n. 34.
Hernández, Miguel: 308.
Hernández de Villaumbrales:
v. Villaumbrales.
Herrera, Fernando de: 70,
283.
Herrero-García, Miguel: 289,
n. 50; 291, n. 55; 298,
n. 58.
Hesse, Johann: 251, 252.

Hidalgo, Gaspar Lucas: 221.
Hilario: 32.
Hilberg, I.: 120, n. 37.
Hita: véase Arcipreste de
Hita.
Homero: 44, 77.
Honorario de Autun: 125.
Horacio: 50, 77, 120, 300.
Horozco, Sebastián de: 156,
157, 192, n. 84; 227.
Hospital de los podridos, El:
289.
Huarte, Amalio: 306, n. 2.
Hudson, H. H.: 41, n. 24;
241, n. 16.
Hugo de San Víctor: 58,
n. 1.
Huida de Egipto (auto): 158,
167.
Huizinga, J.: 127, 128, 181,
n. 5.
Huntington, Archer M.: 35,
n. 17.
Hurtado de Mendoza, Anto-
nio: 197, n. 95.
Huxley, Aldous: 310, 312, n.
10.
Ignacio de Loyola, San: 15,
58, n. 1; 131, 140.
Isabel I, reina de Castilla: 37,
148.
Isabel I, reina de Inglaterra:
237, 295, 296.
Isidoro, San: 86.
Jackson, G. P.: 110, n. 25;
240, n. 13; 216, nn. 18 y 19;
314, n. 15.
Jacob: 322.
Jacob, Alfred: 48.
Jacquot: 242, n. 18.

Jammes, Francis: 50.
Janner, Hans: 161, n. 16.
Jarry, E.: 129, n. 2.
Jauregui, Juan de: 272.
Jeanroy, Alfred: 5, n. 3; 100,
101, 102, 113, n. 30.
Jerónima de la Encarnación,
Sor: 148.
Jerónimo, San: 28, 30, 33, 51,
78, 120.
José, San: 50.
Juan de Avila: 129.
Juan Crisóstomo, San: 72.
Juan de la Cruz, San: 3, 62,
160, 161, n. 15; 288, 320,
326, 327.
Juan de los Angeles, Fray:
272.
Juan de Arenas, Fray: v.
Arenas.
Jurieu: 309, n. 8.
Justino Mártir, San: 27.
Juvenco: 30, 69.
Kempis, Tomás de: 92, 129.
Kohler, Eugen: 211, n. 9.
Labriolle, Pierre de: 30, n. 11.
Lactancio: 32.
La Monnoye: 247, n. 25.
Langton, Stephen, 79, n. 14.
Lassus, 279.
Laubanus, Melchior: 300.
Laumonnier, Paul: 279.
Laura: 60, 256, 257, 259.
Lebègue, Raymond: 280.
Lecoy de la Marche, Albert:
79, n. 14; 80.
Ledesma, Alonso de: 72, n. 3;
163, 171, n. 40; 184, n. 62;
186, 193, 194, 230, 293, n. 58;
325, 329.

Ledrede, Ricardo de: 109.
Le Gentil, Pierre: 144.
Legonais, Christian: 118.
Lehmen, P. J. G.: 8, n. 5.
León, Ricardo: 308.
Leonzio: 264.
Levy, K. J.: 247.
Lewis, C. S.: 239, n. 12.
*Libro del bienaventurado An-
gelo de Foligno*: 104.
Lidia: 300.
Longi, Tarquino: 249.
López Chávarri, E.: 190, n. 76.
López Estrada, F.: 36, nn. 18
y 19.
López de Ubeda, Juan: 18,
51, 74, n. 7; 139, n. 20; 164,
165, 188, 195, 198, n. 97;
225, n. 37; 330.
López de Yanguas, Hernán:
161, n. 15.
Lorenzo el Magnífico: 248.
Loufenberg, Heinrich: 134.
Luis XIII, rey de Francia:
308.
Luis XIV, rey de Francia:
309.
Luis de León, Fray: 48, 50,
66, 83, 271, 272.
Lumsden Kouvel, Audrey:
149, n. 37.
Luque, Juan de: 15, n. 20,
223, 293, n. 58.
Luque Faxardo, Francisco de:
12.
Lustonó, E. de: 211, n. 10.
Lutero, 233, 251.
Llull, Ramón: 51, 61, 103.
MacCaghwell de Armagh:
314, n. 14.

Macías y García, Marcelo: 189, n. 20; 380, n. 6.
 Macrí, Oreste: 271, n. 21.
 Maillo, Adolfo: 148, n. 35; 298, n. 57.
 Malipiero, Gerolamo: 70, 73, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 266, 268, 270, 276, 280, 287, 298, 296, 320.
 Malmesbury, Guillermo de: 86, 87.
 Malón de Cahide: 10, 44, 64, 65, 66, n. 13; 67, n. 15; 72, 75, 181, 225, 328.
 Malone, Kemp: 105, n. 16.
 Manrique, Gómez: 135, 136, 137, 142, 199, n. 103.
 Manrique, Jorge: 38, 77, 285.
 Mansi, G. D.: 84, n. 1.
 Marcial: 84.
 Marcial de Limoges, San: 99.
 Marche, Olivier de la: 16.
 Margarita de Navarra, reina de Francia: 245.
 María Estuardo: 38, n. 20.
 Mariana, Padre Juan de: 206, 208, 209, 219.
 Marín Ocete: 61, 162, n. 18; 183.
 Marini, Vincenzo: 276.
 Marino, Gianbattista: 276, n. 31.
 Maritain: 166.
 Marlowe, Christopher: 300, n. 64.
 Marón: 50.
 Marot: 236, 243, 245, 247.
 Marrou, Henri-Irenée: 33, n. 15; 247, n. 25.
 Martín de Braga, San: 86.
 Martínez de Ampíes: 49, 119.
 Martz, L.: 58, n. 1; 237, nn. 6 y 7; 257, n. 3; 294, 296.
 Marzot, Guilio: 258, n. 7.
 Mata, Fray Gabriel de: 49.
 Maya: 50.
 Mayor, J. B.: 76.
 Medici: 135, 249.
 Medinaceli: v. *Cancionero de Medinaceli*.
 Medinilla, Baltasar Eliseo de: 33.
 Melito, abad: 52.
 Menage: 247, n. 25.
 Mendoza, Fray Iñigo de: 138, 140.
 Menéndez Pelayo: 4, 39, n. 21; 45, n. 28; 287.
 Menéndez Pidal, Jimena: 199, n. 103; 227, 228, n. 41.
 Menéndez Pidal, Ramón: 45, n. 28; 94, n. 2; 97, n. 6; 145, n. 31; 186, 187, 189, n. 75.
 Mercado, Jorge de: 149, n. 37.
 Meyer, Paul: 5, n. 3; 112.
 Mezières, Philippe de: 16.
 Michaelis de Vasconcellos, Carolina: 162, n. 17; n. 42; 272, n. 23.
 Migne: 29, n. 10; 30, n. 12; 84, n. 3; 125, n. 45.
 Mejías Sánchez, Ernesto: 188, n. 74.
 Milán, Luis: 148, n. 28.
 Miles Coverdale: 233.
 Mira de Amescua: 304.
 Miriam: 124.
 Mitchell, A. F.: 133, n. 11; 234, n. 3; 239, n. 12; 241, n. 14; 244, n. 20; 245, n. 22; 315, nn. 16 y 17.

Mitjana, Rafael: 136, n. 17; 174, n. 41; 203, n. 12.
 Moisés: 34, 283.
Mojiganga de la Gitanada: v. *Gitanada*.
 Molina: v. Tirso.
 Montanhagol: 102.
 Montemayor, Jorge de: 36, 66, 67, 162, n. 18; 172.
 Montesino, Fray Ambrosio: 10, 137, n. 17; 140, 141, 148.
 Montesinos, J. F.: 185, 216, n. 19; 271, n. 20; 307, n. 4.
 Monteverdi: 278.
 Montfort, Grignon de: 312.
 Montoro, Antón de: 37, 38, n. 20.
 Montoto, Santiago: 47, n. 30.
 Morales: 89, n. 9.
 Moreto: 290.
 Morland, Sir Samuel: 77.
 Muñoz Peña, P.: 218, n. 24.
 Navarrete, Alonso de: 211.
 Navarro Tomás, T.: 269, n. 18.
Nuestra Señora: v. *Cancionero de Nuestra Señora*.
 Nunes, J. J.: 100, n. 9.
 Núñez de Silva, Andrés: 292.
 Ocaña, Francisco de: 168, 184, n. 62.
 Okeghem: 202.
 Oliva, Enrique de: 166, n. 27.
 Oppé, A. P.: 218, n. 24.
 Optató: 32.
 Orígenes: 33, 34.
 Ortega y Gasset, José: 62, 93, 132, 133.
 Osmond, P. H.: 298, n. 62.
 Ossory, Obispo de: 109.

Ovidio: 47, 116, 117, 119.
 Owst, G. R.: 79, n. 14; 117, n. 34.
 Pablo, San: 22, 50, 182.
 Pacífico, Fray: 104.
 Padilla, Fray Pedro de: 39, 40, 165.
 Pagés, Amédée: 102, n. 11.
 Pallavicina de Parma, Giampa: 263.
Paradyse of daynty Devises, The: 237.
 Paris, Gaston: 118, n. 35.
 Parker, A. A.: 9.
 Pedrell, Felipe: 189, n. 75; 190, n. 76; 200, n. 104, 277, n. 32.
 Pedro, San: 46, n. 29.
 Peire Espagnol: 101.
 Pemán, José María: 289, n. 50.
 Pembroke, Conde de: 297, 298.
 Pérez Gómez, A.: 137, n. 17; 149, n. 37; 167, nn. 28, 29 y 30; 168, n. 31.
 Pérez Pastor, C.: 167, n. 28.
 Persio Bertiso, Félix: 306, n. 2.
 Petriagnami, Ottaviano: 266.
 Petrarca: 4, 7, 60, 70, 255, 256, 258, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 272, n. 23; 273, 274, 275, 277, 319.
 Petronio: 310, n. 8.
 Pinciano, El: 218, n. 24.
 Pisa; Fray Enrique de: 104.
Pisa: v. *Romancerillos de...*
 Platón: 27, 50, 60, n. 4.
Poema del Cid: 107, 167.

- Polo de Medina: 186, 198, n. 100.
 Pomarius, Samuel: 800.
 Pope, Isabel: 99, n. 8; 196, n. 92.
 Post, C. R.: 9.
 Prestes, Antonio: 174.
 Prudencio: 30, 69.
 Querol Gabaldá, M.: 198, n. 99; 277, nn. 32 y 33.
 Quevedo, Francisco de: 63, n. 8; 180, 304.
 Quiñones de Benavente: 177.
 Quiroga, cardinal: 148.
 Raby, F. J. E.: 95, 104, n. 14; 111, n. 27.
 Racine: 44, 54, 273.
 Ramírez Pagán: 149, n. 37.
 Razzi, Serafino: 249.
 Rengifo, Juan Díaz: 292.
 Rennert, H. A.: 141, n. 23.
 Reyes Católicos: 49, 140, 203, 303 (v. también Isabel I, reina de Castilla).
 Reynosa, Rodrigo de: 211.
 Rittershusius, Conradus: 300.
 Robbins, R. H.: 106, 109, n. 24.
 Rodríguez, José: 214.
 Rodríguez, Lucas: 187, 306.
 Rodríguez Lapa: 98.
 Rodríguez Marín: 177, 199, n. 101; 219, n. 25.
 Rodríguez Mata, Magdalena: 199, n. 103.
 Rodríguez-Moñino, A.: 163, n. 19.
 Rojas, Agustín de: 117.
 Rojas, Fernando de: 39.
 Rollins, H. E.: 98, n. 20; 234, n. 2; 237, n. 8.
 Romancerillos de Pisa: 176, 196, 219, n. 26.
 Romancero General: 171, 196.
 Romero de Cepeda, Joaquín: 74, n. 7.
 Ronsard: 279, 320.
 Rosa de Lima, Santa: 60, n. 4; 179, 180.
 Roscoe, William: 249, n. 29.
 Rota de Reading: 107, 108.
 Rouanet, L.: 158, n. 10; 226, n. 38.
 Rougement, Denis de: 62.
 Ruiz, Juan: v. Arcipreste de Hita.
 Ruysbroek: 130.
 Sabbadini, Remigio: 121, n. 39; 122, n. 41.
 Saghiano, Pietro Vincenzo: 264, 265.
 Sahlín, Margit: 123, n. 42.
 Salas Barbadillo: 182, n. 57.
 Salazar, Adolfo: 89, n. 10; 99, n. 8; p. 108, 137, n. 17; 197, nn. 94 y 95; 220.
 Salazar, Eugenio de: 160.
 Salinas, Francisco de: 189, n. 75; 190, 212.
 Salomón: 66, 67, n. 15.
 Saltimbene, Crónica de: 104.
 Salvá: 166, n. 27; 198, n. 96; 211, n. 10.
 Salvatorino, Gian Giacomo: 258, 264, 265, 266.
 Sánchez, Miguel: 70, 230.
 Sánchez de Badajoz, Diego: 15, n. 20; 210.
 Sánchez de Badajoz, Garci: 40, 141, n. 23.
 San Jerónimo, Diego de: 191.
 Sannazaro: 256.
 San Pedro, Jerónimo de: 17.
 Santillana, Marqués de: 41, 70, 119, 145, n. 30; 320.
 Saúl: 72.
 Savonarola: 249.
 Scott, Sir Walter: 315.
 Schevill: 220, n. 26.
 Schiff, Mario: 119.
 Schindler, Kurt: 212, 230, n. 4; 307, 308, n. 5.
 Schneider, Marius: 138, n. 18; 278, n. 35.
 Schnürer, Gustav: 16, nn. 22 y 23.
 Schönberger, Carolus: 122, n. 40.
 Sedulio: 29, 84.
 Segunda parte del desengaño del hombre... con un romance de Escaraman vuelto a lo divino: 182, n. 55.
 Segura, Fray Bartolomé de: 74, n. 6.
 Selva, Crisippo: 275, 276.
 Servus Rhetor: 29.
 Seznec, Jean: 44, 45, n. 28.
 Shakespeare: 235, 253, 318, 320.
 Sharp, Cecil J.: 118, n. 24; 316.
 Shaw, M.: 239, n. 11.
 Sidney, Sir Philip: 235, 236, 242.
 Siena: v. Catalina, Santa.
 Sigüenza, Fray José de: 191.
 Silvestre, Gregorio: 161, 162, 163, n. 20; 183.
 Slatyer, William: 313.
 Sócrates: 27.
 Sordel: 102.
 Sorrento, L.: 274, n. 26.
 Sosa, Lope de: 165, 166.
 Soto de Rojas: 289.
 Southwell, Robert: 275, 294, 295, 296, 299.
 Spanke, Hans: 112.
 Spitzer, Leo: 1, 43, 95, n. 4; 147, n. 34.
 Stammer, Wolfgang, 115, n. 32; 301, n. 65.
 Stationers' Registers: 237, 239.
 Steinmar de Klingnau, Bertold: 115.
 Stephanus, Henricus: 300.
 Sternhold: 235.
 Stones, Padre Leonard: 38, n. 20.
 Surin, Padre Joseph: 310, 311, 312, 315.
 Tasso: 276, n. 31.
 Teodoreto: 84, 85.
 Teresa de Jesús, Santa: 15, 24, 25, 62, 74, nn. 6 y 7; 129, 131, 148, 159, 179, 811.
 Terrones del Caño, Francisco: 77, 78, 80.
 Thomas, Antoine: 110, n. 26.
 Thorne, John: 242.
 Tiersot, Julien: 89, n. 9; 188, n. 18; 200.
 Timoneda, Juan de: 164, 172, 198, n. 96.
 Tirso de Molina: 229, 304.
 Todi, Jacopone da: 104.
 Toledano, Miguel: 210.
 Tomás de Aquino, Santo: 91.
 Tomás, arzobispo de York: 87.
 Torner, Eduardo M.: 12, n. 12; 14, n. 18; 176, n. 45; 212, n. 12; 213, 230, n. 4.
 Toro, Padre Bernardo del: 203.

Torres Villarreal, Diego de: 218, 306.

Tottle's Miscellany: 237.

Traherne: 300.

Trend, J. B.: 86, n. 6; 89, n. 9; 124, n. 43; 168, n. 35; 190, 287.

Tumbeor Nostre-Dame: 126.

Tye, Christopher: 235.

Ubeda: v. López de Ubeda.

Umbruno da Civitella, Fray Feliciano: 263, 264, 265.

Upsala: v. Cancionero de Upsala.

Valbuena Prat, A.: 51, n. 36.

Valderrábano: 197, n. 93.

Valdés, Juan de: 15.

Valdivielso, José de: 10, 42, 152, 153, 154, 171, 172, 173, 179, 183, n. 62; 188, 191, 192, 196, 199, n. 103; 210, 215, 217, 222, 228, 307, n. 4; 324.

Valtanas, Domingo de: 131.

Valla, Lorenzo: 121.

Vaughan, Williams R.: 88, 239, n. 11.

Vega, Lope de: 12, 13, 33, 44, 54, 71, 152, n. 1; 157, 168, 169, 170, 179, 182, 183, n. 67; 186, 190, 192, n. 83; 195, 209, 215, 216, n. 19; 220, 223, 225, 228, 229, 232, 270, 271, 272, 278, 274, 292, 304, n. 4; 320.

Vegas, Damián de: 172.

Velasco, Antonio de: 226.

Vélez de Guevara, Luis: 171, n. 38.

Verstegan, Richard: 300, n. 64.

Vicente, Gil: 175, 197, 304.

Victorino: 32.

Villaumbrales, Hernández de: 17.

Villegas, Antonio de: 36.

Villena, Enrique de: 103.

Villón: 320.

Virgilio: 29, 44, 47, 48, 49, 50, 77, 116, 117, 120.

Vogelweide, Walther von der: 115.

Wackernagel, Philipp: 134.

Wadding, Luke: 313.

Wardropper, B. W.: 9, n. 6.

Watkin, E. I.: 59.

Wadderburn (James, John, Robert): 239, 241, 242.

Wesley, Charles y John: 314.

Wilson, E. M.: 1, 12, n. 13; 77, 306, n. 2.

Wither, George: 313.

Yanguas: v. López de Yanguas, Hernán.

Yepes, Francisco de: 161, n. 15.

Zabala, Arturo: 50, n. 35.

Zafra, Esteban de: 166, 167, n. 28.

ERRATAS ADVERTIDAS

Pág. 46, línea 21: Dice: *Tronans*; debe decir: *Tonans*.

Pág. 69, línea 1: Dice: fines cristianismo; debe decir: fines del cristianismo.

Pág. 219, línea 7: Dice: zaranbana; debe decir: zarabanda.

Pág. 219, línea 24: Dice: Chacoma; debe decir: Chacóna.