

LITERATURA MEDIEVAL

Volume II

ACTAS DO IV CONGRESSO
DA
ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Lisboa, 1-5 Outubro 1991)

Organização de
AIRES A. NASCIMENTO
e
CRISTINA ALMEIDA RIBEIRO

EDIÇÕES COSMOS

Lisboa
1993

© 1993, **EDIÇÕES COSMOS e ASSOCIAÇÃO HISPÂNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

Reservados todos os direitos
de acordo com a legislação em vigor

Capa

Concepção: Henrique Cayatte
Impressão: Litografia Amorim

Composição e Impressão: **EDIÇÕES COSMOS**

1ª edição: Maio de 1993

Depósito Legal: 63839/93

ISBN: 972-8081-05-7

Difusão

LIVRARIA ARCO-ÍRIS

Av. Júlio Dinis, 6-A Lojas 23 e 30 — P 1000 Lisboa
Telefones: 795 51 40 (6 linhas)
Fax: 796 97 13 • Telex: 62393 VERSUS-P

Distribuição

EDIÇÕES COSMOS

Rua da Emenda, 111-1º — 1200 Lisboa
Telefones: 342 20 50 • 346 82 01
Fax: 347 82 55

Poesía y Realidad en la *Comedieta de Ponça*

Álvaro Alonso

Universidad Complutense, Madrid

El 5 de agosto de 1435 la flota aragonesa fue derrotada por los genoveses cerca de la isla de Ponza, y como consecuencia, fue hecho prisionero el propio rey don Alfonso de Aragón, junto con sus hermanos don Juan y don Enrique. Estos acontecimientos constituyen el núcleo central de la primera parte de la *Comedieta*, que los presenta a través de una estructura muy elaborada, ya analizada por Foreman¹: el poeta tiene una visión, en la que se le aparecen las esposas y la madre de los vencidos, quienes rememoran cómo esperaron con angustia noticias de la batalla, y cómo finalmente una carta vino a informarles de la derrota. Interviene también Boccaccio, cuya presencia se justifica por ser autor del *De casibus virorum illustrium*, y al que como tal se dirigen las reinas²:

¿ Eres tú, Bocaçio, el que copiló
los casos perversos del curso mundano?
Señor, sy tú eres, apresta la mano,
que non fue ninguna semblante que yo. (85-88)
[...] Bocaçio, la nuestra miseria,
si fablar quisieres, más digna materia
te offresce de quantas tú has escrivido. (102-104)

A lo que Boccaccio contesta:

Vejamo li casi e ço que narrate,
e vostri infortunii cotanto perversi,
cha presto serano prose, rime e versi
a vostro piachire; e accio comandate. (157-160)

Es decir, los personajes de la *Comedieta* formulan continuamente la esperanza de que sus desgracias se conviertan en tema de un relato literario; pero esa transformación todavía no se ha producido puesto que, por el momento, las «prose, rime e versi» de Boccaccio son sólo una promesa.

De forma más explícita lo señala la reina doña Leonor en uno de sus diálogos con el escritor:

A mí non convienen aquellos favores
de los vanos dioses, nin los invocar,
que vos, los poetas e los oradores,
llamades al tienpo de vuestro exortar;
ca la justa causa me presta logar,
e maternal ravia me fará eloquente,
porque a ti, preclaro e varón çiente,
exlique tal fecho que puedas contar. (169-176)

No me interesa ahora que esa elocuencia espontánea sea, a su vez, un tópico literario que aparece, por ejemplo, en Gómez Manrique. Lo que importa es que la *Comedieta* diferencia, una vez más, los hechos y su reelaboración literaria, oponiendo la maternal rabia de doña

Leonor — es decir, la expresión inmediata — a la trabajada retórica de los poetas y oradores. Otra cosa es que la reina no cumpla luego ese propósito, y que su estilo no se diferencie gran cosa del más puramente literario. Pero, al menos en teoría se trata de dos cosas diferentes.

Observen entonces el juego, vagamente cervantino, sobre el que se construye la *Comedieta* o, al menos, su primera mitad. Los personajes relatan de forma espontánea una serie de acontecimientos, para que más tarde Boccaccio pueda escribir una obra sobre ellos. El primer efecto es un efecto de realidad: si las reinas aspiran a convertirse en personajes literarios es porque todavía no han llegado a serlo. Pero naturalmente el lector sabe que lo que tiene entre las manos es ya una obra poética, y que el trabajo de estilización literaria, que las reinas proponen al italiano como tarea futura, ha sido realizado por Santillana al escribir la propia *Comedieta*. Lo que desde el punto de vista de los personajes todavía no es literatura, sí lo es desde el punto de vista del autor y del lector reales. De la misma forma que los preparativos, los supuestos preparativos para escribir un prólogo constituyen, en realidad, el verdadero prólogo a la primera parte del *Quijote*, así la conversación entre Boccaccio y las reinas, previa a la elaboración de un texto sobre la batalla de Ponza, constituye el texto en cuestión. En una palabra, Santillana nos da una obra poética, pero finge darnos su prehistoria³.

En un primer momento el lector tiene la tentación de oponer el texto que está leyendo y el que se le promete, como se oponen realidad y ficción; pero en seguida advierte que lo que se enfrentan son sólo dos retóricas diferentes: una más disimulada, en la que el autor finge darnos un trozo de vida, y otra más evidente; a través de ese juego la ficción llama la atención sobre sí misma y sobre la distancia que la separa del mundo real.

Pero además ese interés por la ficción misma se expresa de nuevo mediante la introducción en el poema de un lector, o más exactamente de una lectora. Angustiada por la suerte todavía indecisa de la batalla, la reina doña Leonor se retira a una arboleda, a compañía de sus damas, que le leen o le recitan antiguas historias:

fablavan novelas e plazientes cuentos,
e non olvidavan las antiguas gestas
do son contenidos los avvenimientos
de Mares e Venus, de triunfos e fiestas;
allí las batallas eran manifestas
de Troya e de Tebas, segund las cantaron
aquellos que Apolo se recomendaron
e dieron sus plumas e fablas honestas. (353-360)

Allí se cuentan el «oprobio del rey Menelao», la muerte del niño Androgeo, el engaño de Sinón y la historia de Laocoonte y sus hijos. Ahora bien, esos episodios y esos personajes constituyen ejemplos tópicos del poder de la Fortuna, y de hecho algunos aparecen en el largo desfile alegórico de la diosa, casi al final del poema.

Así pues, el tema de las obras que lee o se hace leer la reina madre es idéntico al de la propia *Comedieta*; todas ellas ilustran personajes trágicos y acontecimientos desdichados; pero esos acontecimientos, dolorosos para quienes los vivieron, no lo son para su lectora, y su efecto sobre doña Leonor es más bien el contrario. Ya al principio dice que sus damas recitan para dar «cualque venia al ánimo mío», y efectivamente el sentimiento final es de serenidad:

Ya de los temores çessava el conbate
al ánimo afflicto, e yo reposava
segura e quieta; de ningund rebate
nin otro infortunio ya me temorava. (385-388)

Es posible que Santillana se haya acordado aquí de un episodio de la *Fiammetta*, en el que la protagonista, que espera el regreso de Pánfilo, se retira para leer y escuchar relatos: *ragunate le mie fanti con meco nella mia camera, e raccontava e facea raccontare storie diverse, le quali quanto più erano di lungi dal vero [...] cotanto pareva que avessero*

maggior forza a cacciare i sospiri e a recare festa a me ascoltante, la quale alcuna volta, con tutta la malinconia, di quelle lietissimamente risi. E se questo forse per cagione legittima non potea essere, in libri diversi ricercando l'altrui miserie e quelle alle mie conformando, quasi accompagnata sentendomi, con meno noia il tempo passava⁴.

Las diferencias entre los dos textos son varias. En primer lugar, Fiammetta busca refugio en su habitación, y no en un jardín. Por otra parte, el texto italiano se refiere a dos tipos de situaciones, en lugar de a un acontecimiento único: en algunos casos la protagonista se retira acompañada, como la reina doña Leonor; pero en otros se queda sola en su lectura.

Finalmente, Fiammetta es más clara al explicar las razones por las que lee: la sensación de compañía que produce la lectura de tragedias ajenas es algo que no tiene equivalente en el poema español.

Sin embargo las semejanzas son quizá importantes:

1. La situación inicial de inquietud, y el retiro a un lugar tranquilo, sea habitación o jardín.
2. La lectura o el relato oral hecho por otras personas. Creo además que Santillana quiere mantener la doble naturaleza de las narraciones a las que se refiere el texto italiano: unas más ligeras, y hasta cómicas («novelas e plazientes cuentos»), y otras de carácter trágico, o por lo menos más graves.
3. El alivio que produce esa lectura.
4. El desenlace. Ambos episodios concluyen con la indicación de que la protagonista se retira a dormir.

A la vista de esos parecidos, me inclino a pensar que Santillana recordó el pasaje de la *Fiammetta*, sobre todo teniendo en cuenta que era un texto bien conocido por él, y al que se refiere muchas veces en sus obras (empezando por la propia *Comedieta*).

Pero más que el origen del episodio me interesa su significación: lo que fue sufrimiento en la experiencia real, para Príamo o para Menelao, se convierte en serenidad para la experiencia indirecta de la lectora. A través de la actitud de doña Leonor, la *Comedieta* nos recuerda que una cosa son las desgracias vividas y otra las meramente leídas, y nos ofrece una sugerencia para su propia lectura. Si doña Leonor puede leer con calma, y hasta con alegría, las tragedias de otros, ¿por qué el lector real no habría de hacer lo mismo con la propia *Comedieta*? Una vez más, Santillana nos previene de que la poesía y la experiencia real son cosas distintas frente a las cuales no se debe, o simplemente no se puede, reaccionar de la misma forma.

Hay una imagen en el episodio que sirve para dar una concreción casi visual a esa idea. El lugar al que se retira la reina madre es una arboleda alejada del palacio y que reúne los elementos característicos del *locus amoenus*:

Assí fatigada, turbada e cuydosa,
temiendo los fados e su poderío,
a una arboleda de frondes sonbrosa,
la qual çircundava un fermoso río,
me fue por deporte, con grand atavío
de muchas señoras e dueñas notables (345-350)

Sólo allí empieza la lectura o la recitación de las damas. Es claro que estamos aquí ante una versión narrativa de la vieja metáfora que identifica el libro con un jardín: Santillana convierte en momentos sucesivos (entrar en la arboleda y empezar a leer) lo que normalmente son dos términos de una identificación metafórica (empezar a leer es como entrar en el jardín). La imagen parece haber sido especialmente grata a los contemporáneos del Marqués, desde la *Arboleda de los enfermos* de Teresa de Cartagena, al *Jardín de las nobles doncellas* de fray Martín de Córdoba:

[Con los Salmos] poblaré mi soledad de arboleda graciosa, so la sonbra de la qual pueda descansar mi persona y reçiba mi espíritu ayre de salud⁵.

En estas presentes razones e en las que porné después, como en jardín de donzellas, mire vuestro vivo entendimiento e tome deleite...⁶

La imagen insiste siempre en el alivio de la lectura, y en su aislamiento frente al mundo exterior. Presentando su obra a Enrique IV, Rodríguez Sánchez de Arévalo lo expresa de forma muy clara:

delibré de plantar un deleitoso e honesto vergel para que en él vuestra muy alta Señoría, quando la muchedumbre de curas e negocios le dieren lugar, se pueda, virtuosa e loablemente, retraher...

temo haver seído prolixo contra la brevedad por mí prometida, ca pensar plantar breve vergel consolatorio para Vuestra Excellencia, e veo ya que pasé los límites del vergel⁷.

«Breve vergel consolatorio» es también el jardín real al que se retira doña Leonor, así como las historias que escucha allí, por trágico que sea su tema.

En un artículo célebre, Fernando Lázaro Carreter observó que en el verso de arte mayor «el lenguaje desempeña una función involutiva casi total, es decir, de conductora de la atención hacia el lenguaje mismo»; y concluía que los grandes poemas del XV obedecían a una poética «que removía el material lingüístico mediante la rígida palanca del verso y debilitaba su ordinaria función referencial»⁸. Quizás sería excesivo concebir la *Comedieta* — o el *Laberinto*, para el caso — como textos de referencia debilitada, cerrados en sí mismos y entregados al puro juego de los efectos fónicos y las alusiones cultas. Pero, sin duda, hay algo de eso en buena parte de la poesía del XV, y de forma muy especial en el verso tan ostentosamente literario que es el de arte mayor. De forma perfectamente coherente con esa poética, hay en la *Comedieta* una serie de artificios e imágenes destinados a destruir la ilusión de realidad, o más exactamente, a hacerla perceptible como tal ilusión. Todos esos recursos acaban por mostrar que las relaciones entre poesía y experiencia, aunque no inexistentes, son siempre sesgadas, mediatas, mucho menos directas de lo que a primera vista pudiera parecer.

Notas

¹ A. J. Foreman: «The structure and content of Santillana's *Comedieta de Ponça*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 51 (1974), pp. 109-124. También, Rafael Lapasa: *Los decires narrativos del Marqués de Santillana*, Madrid, RAE, 1954.

² Todas las citas corresponden a Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana: *Obras Completas*, ed. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.

³ El paralelismo no es perfecto, ya que Cervantes desvela al final su propio artificio: «Con silencio grande estuve escuchando lo que mi amigo me decía, y de tal manera se imprimieron en mí sus razones, que, sin ponerlas en disputa, las aprobé por buenas y de ellas mismas quise hacer este prólogo.»

⁴ Giovanni Boccaccio: *Elegia di Madonna Fiammetta*, ed. Carlo Salinari e Natalino Sapegno, Torino, Einaudi, 1976, p. 50.

⁵ Teresa de Cartagena: *Arboleda de los enfermos y Admiración operum Dey*, ed. Lewis J. Hutton, Madrid, RAE, 1967, p. 38.

⁶ Fray Martín de Córdoba: *Jardín de las nobles doncellas*, en *Prosistas castellanos del siglo XV*, II, ed. Fernando Rubio, Madrid, Atlas, 1964 (BAE, 171), p. 68b.

⁷ Rodrigo de Arévalo: *Vergel de los príncipes*, en *Prosistas castellanos del siglo XV*, I, ed. Mario Penna, Madrid, Atlas, 1959 (BAE, 116), p. 312b y p. 341a.

⁸ Fernando Lázaro Carreter: «La poética del arte mayor castellano», recogido en sus *Estudios de poética (La obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976, p. 110 y p. 112.