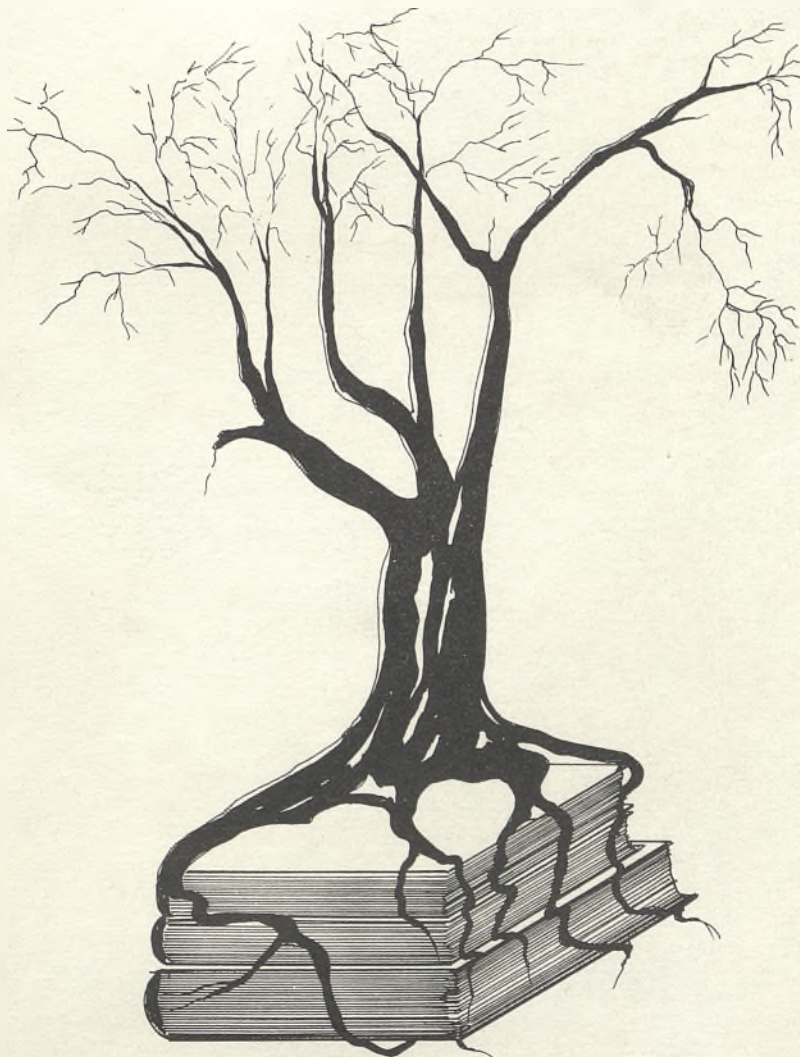




# MIGUEL DE CERVANTES

REVISTA DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN  
ALCÁZAR DE SAN JUAN, MARZO 1985





# MIGUEL DE CERVANTES

REVISTA DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN  
ALCAZAR DE SAN JUAN, MARZO 1985

## **DIRECTOR:**

Félix Rebollo Sánchez

## **CONSEJO DE REDACCIÓN:**

José E. Mateo

Julián Toro

Ana M. Mingoarranz

Antonio Illán

Manuel E. Mingote

## **REDACCIÓN:**

Alcázar de San Juan

Apartado, 154

## **EDITA:**

Colectivo de profesores de Enseñanza Media

## **PERIODICIDAD:**

Semestral

## **IMPRIME:**

Gráf. Vda. de Moisés Mata, S. A.

Ferrocarril, B - Alcázar de San Juan

Depósito Legal. C. R. 353/1985

**NOTA.**—Cada autor asume las ideas vertidas en sus trabajos y la forma de exponerlas.

## **AGRADECIMIENTOS:**

Excma. Diputación de la Provincia de Ciudad Real

Instituto de Bachillerato de Mota del Cuervo

Instituto de Bachillerato "Miguel de Cervantes" de Alcázar de San Juan



Presentación . . . . .	3
Vida recobrada . . . . . (J. Aureliano de la Guía)	4
Las coplas manriqueñas en Unamuno y A. Machado . . . . . (Félix Rebollo)	7
Sobre el género dialógico en el siglo de Oro: Invitación al análisis . . . . . (Manuel E. Mingote)	13
El Escorial: Mausoleo Real en tres sonetos . . . . . (Fdo. de la Flor)	18
Retórica y poética en el siglo de Oro español . . . . . (José E. Mateo)	23
La Estación del Amor . . . . . (María Antonia Monsalve Páez)	28
Prosa Medieval: Perspectiva de análisis para su enseñanza en el B. U. P. . . . . (Fernando Gómez Redondo)	32
Un niño en la encrucijada . . . . . (Rosana Manjavacas)	39

## PRESENTACIÓN

Por fin estamos en la calle. Horas de dudas y saltos en el vacío han configurado todo un tiempo rezumado de sabor manchego. Pero, éramos conscientes de la importancia que tiene la investigación y creación en el ámbito docente, y, quizá por ello no cejamos un momento a pesar de las dificultades. Ahora, queremos conocer vivencias, experiencias comunicadas que destilen saber para poder ser, sentir, recordar. Ilusionados, por tanto, nacemos al mundo del pensamiento.

No queremos trazar nuevos rumbos; aunque, sí contribuir a levantar la bandera de la cultura, y, sobre todo, cimentar unas bases en esta comarca para que el que quiera, pueda y sepa encuentre un cauce próximo. Con este espíritu lanzamos el primer número; después, el tiempo se encargará de enraizar lo que ahora pretendemos.

Nos hubiera gustado aplaudir desde estas páginas a quienes debieron, desde nuestro punto de vista, coadyuvar a expandir esta idea o, al menos, a fortalecerla. No sabemos si no quisieron o no pudieron; pero, es chocante que el silencio haya sido el protagonista de nuestras cartas, llamadas por teléfono o petición de entrevista. De cualquier forma, esperamos que la cultura no se convierta en signo de provocación y sirva como bálsamo dinamizador que dé vida y esperanza.

Para los que nos escucharon y comprendieron vaya nuestro más sincero agradecimiento.

# VIDA RECOBRADA

Madrugada del 15 de agosto  
del año 1981

I

HOY tengo presentida la noche ancha como una ala,  
oscura como un mar hacia dentro,  
alta como un chillido estentóreo y  
larga como una lágrima vertical.

Hoy tengo presentida la noche ancha  
como un cielo sin nubes,  
como un cielo redondo y alto  
lleno de aves jamás sabidas  
de vuelo recto y terco,  
donde el halcón, de súbito,  
se deja caer cual rayo incontrolable.

Hoy tengo presentida la noche ancha como una ala,  
como una ala tejida de lágrimas,  
de gritos y de voces desesperadas.  
Una noche terriblemente inmensa,  
terriblemente grave...  
Hoy tengo presentida una noche terrible como un adiós.

II

Un altar de mi lecho estoy haciendo,  
un cáliz con mis lágrimas vertidas  
y un pan sacro cociendo con dolor  
del sin ser tantos días como llevo.

Soy todo yo una misa agonizante,  
mi mente un misal —sólo un calvario alto—  
de un nostálgico y gris recuerdo añejo;  
son mis brazos ambleos apagados

de cera retorcida y descompuesta:  
sus apagadas llamas los dos ojos.

Un órgano callado desde tiempo  
es mi voz agolpada en los pulmones  
como sus notas entre el polvo están.

Mis fieles, visitantes que desfilan.  
Mi único sacerdote, sólo Dios.

### III

Amanecidos tengo los ojos,  
recobrando el aliento en los labios  
y la voz como un mar, que sonora,  
con más furia arremete a la playa.

La imagen acaricia, muy suave,  
muy quedo, la retina que virgen.  
La voz como prehistóricas aguas  
que de súbito escapan, salvajes.

Luego, la inteligencia naciente  
lentamente deslumbra la luz  
y sitúa la imagen.

El nombre,  
al punto, le coloca preciso.

El corazón, de nuevo, el compás  
devuelve, y el respirar, por fin, duele  
y se nota crecer por la carne  
anegándola toda de vida.

### IV

Dispuesto tengo un barro en mi taller  
de lluvia matinal y de un brillante

polvo de estrellas nuevas y caídas.

¡Pulida y alfareras manos mías!

Dispuesto tengo un barro en mi taller  
de imágenes, colores e historias  
que dejaré plasmadas con mis días  
en mi papel.

¡Pulidas y alfareras  
manos mías!

¡Pulidas y entrañables  
manos estas!

El barro es un poema  
y el alfarero un vate rimador.

## V

Dejadme ser el décimo leproso  
que se clave de hinojos y destape  
mis carnes recompuestas y curadas.

Dejadme que sus manos puras, blancas  
y ensalmadoras bese, alfareras  
de un muñeco que naufragó en océano  
terrible, agarre fuerte, en el revuelo  
de las olas furiosas, el madero  
que pone al punto siempre.

Luego, madre,  
soporta un parto acaso muerte casi  
y mírame nacer crucificado  
soñando largos ríos de colores,  
extasiado por músicas divinas  
y jadeando mi muerte como el toro

cuando suena el clarín último y quedo  
y luengo de la vida.

¡Escucharé al galeno sosegado  
y mi andadura, firme, nacerá!

J. AURELIANO DE LA GUÍA

---

## LAS COPLAS MANRIQUEÑAS EN UNAMUNO Y ANTONIO MACHADO

Estas coplas imperecederas han dejado su huella profunda en la poesía de hoy. Y es que el tiempo es el tema central y orgánico de toda poesía humana. Desde los hombres tersos del 98 hasta la última promoción de la postguerra. Desde aquel Unamuno que apretaba el tiempo contra sus dientes porque los días se le iban de los ojos, hasta el Blas de Otero de Ancia con "su angustia por la muerte y su silencio".

¡Cómo quiere parar el tiempo don Miguel en las viejas piedras de su Salamanca! Hay en Unamuno un tratamiento del tiempo diametralmente opuesto al de Manrique. Porque Manrique narra y nos asegura que la vida pasa y que el futuro ya es ayer, y nos lo dice serena, cristianamente. Pero don Miguel impreca al tiempo, le apresiona entre las manos para que no se escape, lo mismo que Quevedo. En don Miguel arde la llama existencial que encendió Kierkegaard. Yo diría que este modo de tratar el tema del tiempo al modo quevedesco y unamuniano, es el que ha influido en toda la poesía de nuestros días. Es un modo muchísimo más angustioso que Manrique. Es una búsqueda de algo que apresione la vida en un rincón del alma, para que el hombre se inmortalice. "Inmortalizar": palabra que intuyó Manrique en su alborear renacentista. Esto es para mí Unamuno: un Manrique angustiado, un Manrique doblado en un renacentismo total, buscando una inmortalidad nueva. No obstante, también Unamuno se expresa con un simbolismo netamente manriqueño. Pero nunca logra equilibrar su ánimo. Me ha llamado la atención el romance 48 de su cancionero. Parece un prólogo al tema del tiempo; un prólogo basado en Jorge Manrique:





En el silencio de la noche  
con la longitud de mi onda  
cojo aquí, Carrión, soñado  
la longitud de tus coplas.  
Recuerde el alma dormida  
me repite el Bidasoa...

Avive el seso y despierte  
pasa cantando la ronda,  
y el alma sueña que pasa  
la muerte entonando loas.  
"Nuestras vidas son los ríos"  
¡ay Carrión! ¡ay Bidasoa!...  
La mar es morir, ¡ay vida!,  
cantando infinitas olas...  
ya pasó la pobre Muerte,  
despierto en eterna aurora (1)

He aquí resumida toda una poética del tiempo. Unamuno marcha, aquí, llevado de la mano de Manrique. Y hasta el maestro de Salamanca ha reconocido que esos versos entrecorridos no se pueden decir ni mejor ni de otra manera. Unamuno en ese romance camina por su infancia, su hombría y su cercana muerte. Palpa el tiempo como lo palpó Manrique con las mismas palabras. Manrique nos narra que la vida pasa, que nuestra vida pasa. Pero Unamuno se refiere a su vida. Nunca dialogó con el lector. Dialoga con la vida misma y con el tiempo:

Vas pasando, vida mía,  
mañana será otro día,  
uno ayer;  
va y vienen los vencejos  
por el cielo, niños viejos  
al nacer (2)

Esto dice Unamuno —dejemos a un lado el parecido de la métrica— casi calcado de los versos manriqueños:

Cómo se passa la vida,  
cómo se viene la muerte  
tan callando,

Pues si vemos lo presente  
cómo en un punto sés ido  
e acabado,  
si juzgamos sabiamente,  
daremos lo non venido  
por pasado. (3)

Es la idea manriqueña puesta en hermosa poética: “cómo en un punto se es ido”...; es el unamuniano “van y vienen los vencejos por el cielo, niños viejos”... Aquí Unamuno nos parece más cerca del verdadero Manrique; sin embargo, comparando bien los versos anteriores de ambos, se nota una amargura latente en Unamuno que no existe en Manrique. Porque esa serenidad de Manrique no encaja, ni puede encajar, en el atormentado espíritu de don Miguel de Unamuno; quiere conformarse con el paso de la vida, pero una fuerza misteriosa se rebela dentro de su ser:

Ayer florece en mañana  
muere y renace la gana  
de durar.  
Padre nuestro cotidiano,  
no nos dejes de tu mano  
resbalar. (4)

D. Miguel se basa en la misma temática de Manrique, pero humana y divinamente le es imposible expresarse como Manrique.

¡Cómo siente don Miguel la mano de la muerte detrás de cada cosa!

Pero, no. No puede resignarse a morir, porque en sus huesos hay cal hambrienta de cosas eternas. El Manrique de la Edad Media podía morir a gusto, pero el gigante del 98 tiembla ante esa palabra:

Ojos bañados con lágrimas ven  
lo que no ven los enjutos  
de la muerte en el vaivén  
ven los frutos tras las flores,  
los lutos tras los amores,  
la partida tras la suerte;  
ven la muerte tras la vida...  
ojos lavados con lágrimas ven  
el infinito divino vaivén. (5)

Mientras, el gigante se refugia en la evasión. Comparte sí, esa evasión de fama que descubrió Manrique; pero penetra en la espaciosa evasión quevedesca que antes descubrimos. Porque en Unamuno toda evasión de fama, amor, recuerdo, memoria humana, se engloba en una deliciosa evasión mayor: el sueño. En Jorge Manrique, por el contrario, el sueño es siempre signo de temporalidad. Esta es una diferencia muy notable entre ambos poetas. Diferencia que Unamuno dejó plasmada en estos tres versos de un poema escrito tres días antes de su muerte:

Morir soñando, sí, más si se sueña  
morir, la muerte es sueño; una ventana  
hacia el vacío; no soñar; nirvana;  
del tiempo al fin la eternidad se adueña. (6)

Si en Miguel de Unamuno el tiempo ocupa un lugar preferente, en Antonio Machado la angustia de lo temporal es el eje de todas sus preocupaciones. Recordemos su estancia en Soria, por aquellos campos donde cada mañana cantaba un juglar sevillano la lentitud de los bueyes y los surcos, tiempo en manos del labrador. Y este juglar se viste de Manrique, rasquea su poética y canta

Ni mármol duro y eterno  
ni música ni pintura  
sino palabra en el tiempo. (7)

Antonio Machado es para mí el que mejor encarna la figura de Jorge Manrique. Hay una característica común: el diálogo. Diálogo con el lector y con las cosas. Toda la serie de símbolos del tiempo, el agua, las horas, el humo... son también manriqueños. Porque el agua también es tiempo y es lo que el poeta escucha en su monótona cantinela del paso de lo temporal:

Dice la monotonía  
del agua clara al caer:  
un día es como otro día  
hoy es lo mismo que ayer. (8)

Ya nos habló el de Paredes de Nava sobre el agua de los ríos-vida. Y su

correspondencia entre el tiempo y tiempo es exacta, tanto en Machado como en Manrique. Nos cuenta Machado cómo una tarde paseaba por la orilla de un río y cómo el poeta se sintió cansado —de la vida, añado yo—, y pienso en su alma al recapacitar, al contemplar, el agua correr hacia lo lejos, hacia la mar que inmortalizó Manrique. Sin embargo, en el diálogo con el lector, le pregunta, le fuerza a responder interiormente; aquel, además de dialogar con el lector, lo hace, sobre todo, con las cosas simbólicas del tiempo. Dialoga muchísimo con la fuente y el río, expresiones fluyentes del agua en el tiempo. Machado nos pone en contacto con cosas y hechos concretos, lo mismo que Manrique. Y donde Manrique nos pone las interrogaciones temporales, Machado alude a años, estaciones, adjetivos relacionados con el tiempo, como por ejemplo en el poema “A un olmo viejo” (lluvias de abril, sol de mayo, torbellinos, olmo viejo...)

Para Machado y Manrique el tiempo se alberga en las cosas, y las cosas acaecen en el tiempo. Y como descanso del tiempo, la muerte. Gran presencia de la muerte en los dos poetas. Es una lógica consecuencia de, ...el tiempo, el homicida que nos lleva a la muerte. (9)

Idea ésta también expresada por Manrique,  
Partimos quando nascemos  
andamos mientras viuimos,  
y llegamos  
al tiempo que feneçemos;  
assi que quando morimos  
descansamos. (10)

En los dos la cita de la muerte es cierta. En Manrique es ya un hecho cuando la muerte se entrevista con su padre. Y Machado profetiza que, “Ella no faltará a la cita” (11). Sin embargo, Manrique no muestra desaliento por las cosas que se dejan al morir. Pero Machado se interroga a sí mismo, como no pudiendo creer que todo pasará, que todo se quede aquí abajo. Manrique sólo interroga al lector que algo ha pasado y que todo pasará. Recordemos aquellos versos tan estremecedores:

¿Qué se hizo el rey don Joan?  
Los Infantes d’Aragón  
¿qué se hizieron?  
¿qué fue de tanto galán?  
¿qué de tanta inujnción  
que truxeron? (12)

Y Antonio Machado,  
¿Y ha de morir contigo el mundo mago  
donde guarda el recuerdo  
los hálitos más puros de la vida,  
la blanca sombra del amor primero... (13)

Desde mi punto de vista, Antonio Machado no logra la serenidad de Manrique ante la muerte. A Machado, la muerte le nubla la hermosura del mundo, y, entonces, se pone a describir,

De balcones y ventanas  
se iluminan las vidrieras,  
con reflejos mortecinos  
como huesos blanquecinos  
y borrosas calaveras. (14)

Jorque Manrique nunca nos describe ni huesos ni calaveras macabras. Ambos tienen muy elevada esa obsesión de la muerte. Pero ante el equilibrio juicioso, sin exaltaciones de Manrique, Machado se pone nervioso ante ciertos símbolos como las campanas del reloj:

Daba el reloj las doce.. y eran doce  
golpes de azada en tierra...  
... ¡Mi hora!

— grité —. (15)

En este poema, como nos atestigua, Ramón de Zubiría, (16) la presencia de la muerte es tan viva y aguda que el poeta cree percibir en las doce campanadas del reloj —tiempo y muerte fundidos—, doce golpes de azadón de tierra. Ese reloj, como decía Quevedo, le está cavando "en su vivir su monumento". Sin embargo, también Antonio Machado confía en la inmortalidad, como Manrique confió en la fama. Por tanto, no todo fue sombra y niebla en ella.

## FÉLIX REBOLLO SÁNCHEZ

---

### NOTAS

1) Miguel de Unamuno, Obras completas. Madrid, Afrodísio Aguado, 1958, pág. 68. Tomo XV. Publicado, por vez primera en Hora de España, núm. XV, Barcelona, marzo, 1938.

2) Miguel de Unamuno, Op. cit., pág. 597

3) Jorge Manrique, Op. cit., pág. 89.

4) Miguel de Unamuno, Op. cit., pág. 601.

5) Miguel de Unamuno, Op. cit., págs. 609-610.

6) Miguel de Unamuno, Op. cit., pág. 818.

7) Antonio Machado, Poesías completas. Madrid, Espasa Calpe, 1974, pág. 223.

8) Antonio Machado, Op. cit., pág. 58.

9) Antonio Machado, Op. cit., pág. 14

10) Jorge Manrique, Op. cit., pág. 91.

11) Antonio Machado, Op. cit., pág. 42.

12) Jorge Manrique, Op. cit., pág. 96.

13) Antonio Machado, Op. cit., pág. 68.

14) Antonio Machado, Op. cit., pág. 58.

15) Antonio Machado, Op. cit., pág. 37.

16) Ramón de Zubiría, La poesía de Antonio Machado. Madrid, Gredos, 1966, pág. 58.

## Sobre el género dialógico en el siglo de Oro: Invitación al análisis

La floración de diálogos en el siglo XVI español es enorme pero, lamentablemente, se ha profundizado muy poco en el estudio del hecho. Se habla de las obras de los Valdés o de Fray Luis, pero hasta la fecha carecemos de un estudio sistemático —y ya imprescindible— que dé cuenta de los centenares de textos escritos durante la centuria.

¿Qué es el diálogo? ¿Qué es el género dialógico? ¿En qué momento surge? Ante todo señalar que, obviamente, el diálogo se caracteriza por el uso exclusivo de la forma dialogada, como hace el teatro; pero, a diferencia de éste, no se apoya ni en las acotaciones ni en la representación escénica. Así, por supuesto de manera aparente, el autor deja de intervenir. Por otro lado, se intrduce la narración en primera persona dejando, siempre en apariencia, a personajes y lectores frente a frente, sin intermediarios.

El diálogo, como género, surge con la filosofía griega: ya la sofística (estamos en el siglo V a de C.) emplea literariamente esta forma como contraposición de opiniones. Por otra parte, en Sócrates, en su búsqueda de la verdad, se encuentra el esquema básico del género. Después, Platón recogerá y sintetizará los diálogos sofistas y socráticos: sus personajes serán personificaciones abstractas que, dejando al margen lo anecdótico, realizarán exposiciones, defensas o ataques de ideas y teorías. Por su parte, Aristóteles y su escuela modificarán la fórmula socrática, asignando a un personaje un mayor papel, aligerado por las intervenciones de los otros personajes.

Especialmente importante para el desarrollo del género es Luciano de Samosata, creador del diálogo satírico, caracterizado por la presentación de situaciones humanas que caricaturiza y ridiculiza. Así, los diálogos de Luciano de Samosata, si bien pierden en profundidad de pensamiento, ganan en realismo, reflejando costumbres y escenas de su tiempo.

Posteriormente, Cicerón y Séneca utilizarán también la forma dialógica. Aquel expondrá las doctrinas como verdades dogmáticas. Este se desdoblará en dos personas, representando el papel de su propio personaje y el de su interlocutor.

Más tarde, el diálogo será utilizado por la literatura apologética cristiana con intenciones propagandísticas y combativas. Asimismo, los Padres de la Iglesia harán del género un vehículo para la exposición de temas teológicos y filosóficos.

Ya en época medieval, el diálogo tendrá en Petrarca un gran revitalizador. De la misma manera, los debates, disputas y recuestas hispanos, con manifestaciones semejantes en las demás literaturas europeas, se constituyen como formas de la literatura dialógica.

Por fin, con el Renacimiento el diálogo cobrará notable importancia como género. En este sentido, la revitalización de la filosofía platónica impulsada por Ficino, nos parece determinante. Nos encontramos, así, con el diálogo latino, imitador de los modelos clásicos; y con los diálogos en lengua vulgar, abiertos al retrato de personajes y a la descripción de escenas contemporáneas.

Pero, sin duda alguna, la figura fundamental para el auge del género en el siglo XVI es Erasmo quien, tomando a Luciano de Samosata como modelo literario, pondrá de manifiesto su actitud crítica frente a la religión y la política a través de sus Coloquios. No hay que olvidar la deuda de Erasmo con el coloquio escolar, con la naturalidad y la transparencia que caracterizan a estos modelos de conversación latina familiar. En efecto, los textos de Erasmo no serán simples discusiones de ideas, sino que contendrán innumerables elementos naturales y frescos: descripción de costumbres, sátiras, alusiones a sucesos políticos, etc. En resumen, el holandés incrementó enormemente las posibilidades del género, dotándolo de una flexibilidad e indeterminación casi semejantes a las del ensayo.

Los diálogos italianos y los coloquios erasmianos son las fuentes de los diálogos españoles del siglo XVI. Virués tradujo varios de los textos de Erasmo, prescindiendo de aquellos que consideró peligrosos (los dedicados al ayuno, al culto de los santos y las reliquias...) En cualquier caso, llama poderosamente la atención la difusión popular de la obra del holandés llevada a cabo por intelectuales españoles, en un momento en el que Erasmo era sometido a una férrea censura en La Sorbona. España va a ser, sin ningún género de dudas, el país católico donde mayor difusión tendrán los diálogos del gran humanista.

No fue Erasmo, a pesar de todo, el único ejemplo para los escritores españoles de diálogos. Estos conocieron también los modelos del holandés (ciertamente, la influencia de Luciano de Samosata es notable) y otros diálogos que no le debían nada (basta que recordemos el poderoso influjo de Castiglione).

¿Qué elementos encontramos en el género dialógico? En primer lugar, EL RETRATO. Efectivamente, en todos los textos hallamos la caracterización psicológica (estática o dinámica) de los personajes. El retrato es estático cuando el personaje, casi siempre encarnación ideológica, se muestra trazado desde el comienzo e inmutable y monolítico durante el desarrollo de la obra.

El personaje estático será el encargado de defender las ideas del autor. El retrato dinámico, sin duda el verdaderamente moderno, se da cuando los personajes van desvelándose psicológicamente a lo largo de la obra, mostrando incluso vacilaciones, dudas u otros sentimientos. Estos personajes "humanos" suelen acabar abandonando sus tesis y opiniones para acogerse a las de otros personajes.

Otro elemento básico es EL PARLAMENTO. Encontramos, por un lado, el parlamento corto, caracterizado por el uso de un lenguaje conversacional, sencillo y vivo. Por otro lado, se da el parlamento largo, en el que se utiliza un lenguaje literario y elevado, dispuesto y formulado retóricamente. Este tipo de parlamento, de raíz ciceroniana y difundido a través del Cortesano de Castiglione, suele producirse cuando los personajes defienden sus puntos de vista.

El género dialógico será, en el siglo XVI, el vehículo literario de todos los temas dignos de atención intelectual, de todos los temas no consagrados por la ciencia oficial y sobre los que no hay tesis establecidas. Y es que, indudablemente, presentaba claras ventajas:

- Era el género más libre.
- El estilo podía ser elevado o popularizante.
- Podía escribirse en verso o en prosa.
- No existía limitación de tiempo y espacio.
- El número, caracterización y origen social de los personajes quedaban a la libre voluntad del autor.
- Admitía todo tipo de asuntos.
- Posibilitaba el uso de las tres personas (discusión y narración).
- No existía límite de extensión.
- Era el género idóneo para la expresión didáctica y divulgativa.

Así, no puede sorprendernos la producción en España, a lo largo del siglo XVI, de casi un millar de obras abarcando temas que van desde la filosofía, la religión y la moral, hasta la sátira, el pasatiempo, la ciencia y la historia. La lengua vulgar será comúnmente utilizada, hecho que se inscribe dentro de la actitud renacentista ante la Naturaleza, que permitió el desplazamiento del latín de la expresión escrita en favor de las lenguas romances.

La enorme floración dialógica en el siglo XVI requiere, obviamente, una sistematización. Puede hacerse una sucinta y móvil clasificación, siempre provisional y a la espera de un trabajo profundo que venga a aclararnos una faceta tan rica de nuestra literatura:



## I / DIÁLOGOS FILOLÓGICOS

Aunque el problema de las lenguas vulgares no fue uno de los temas que más preocupó a Erasmo, resulta explicable en este período el interés de los escritores españoles por la cuestión. Recordemos en este apartado el Diálogo de la lengua de Juan de Valdés (Nápoles, 1533).

## II / DIÁLOGOS RELIGIOSOS

De claro matiz erasmista es, por ejemplo, el Diálogo de la doctrina cristiana de Juan de Valdés (Alcalá, 1529). Por el contrario hallamos el Diálogo sobre la necesidad y obligación y provecho de la oración... del antierasmista dominico Fray Juan de la Cruz (Salamanca, 1555), ejemplo de los que defienden una religiosidad menos innovadora, más tradicional.

## III / DIÁLOGOS LATINOS

Destacan Ermitae, de Maldonado (1549); Lingua latinae exercitatio de Juan Luis Vives y Bononia sive de libris sacris in vernaculam linguam... de Fadrique Furió Ceriol (1556).

## IV / DIÁLOGOS PLATÓNICO-CICERONIANOS DE INFLUENCIA ITALIANA.

Se caracterizan por la erudición, las muchas citas de autores clásicos y la utilización de elementos de la retórica antigua. Es fundamental el Scholástico de Villalón. En este apartado se encuadra el Diálogo del perfecto médico de Alfonso de Miranda (Lisboa, 1562), texto estudiado y editado por el que suscribe.

## V / DIÁLOGOS POLÍTICOS

Los más famosos son los escritos por Alfonso de Valdés en defensa de la política del Emperador Carlos. Diálogos de Lactancio y un Arcediano y Diálogo de Mercurio y Carón.

## VI / DIÁLOGOS MORALES Y DE INTENCIÓN DOCENTE

Apartado en el que nos encontramos con textos de gran mérito:

- El Crotalón, atribuido a Villalón pero cuyo autor sigue siendo un enigma.
- Viaje de Turquía, de Andrés Laguna.
- Coloquios satíricos, de Antonio de Torquemada.
- Coloquios matrimoniales, de Pedro de Luxán.

## VII / DIÁLOGOS ERUDITOS, DE DIVULGACIÓN Y PASATIEMPO

Pertenecen a este grupo obras como el Diálogo de las condiciones de las mujeres de Cristóbal de Castillejo, en el que se retoma la vieja tradición misógina medieval; el Jardín de flores curiosas de Antonio de Torquemada, obra

en la que el autor cuenta curiosidades sobre diversos temas; o el Coloquio del conocimiento de sí mismo de Miguel Sabuco.

El cultivo del género dialógico en el siglo XVI es, en fin, enorme. Su importancia me parece evidente y sorprende el escaso número de intentos profundos para esclarecer el panorama. Centrada en un corpus mínimo de diálogos, la crítica tradicionalmente ha parecido dejar de lado un amplísimo abanico de textos. Si bien es cierto que un porcentaje elevado de los mismos son obras sin mayor mérito, algunos pueden resultar de capital importancia para el mejor conocimiento de un período tan rico o intrincado como el siglo XVI. En cualquier caso, el estudio del fenómeno literario aquí perfilado rapidísimamente, y el rescate de las obras de mayor interés aún sumidas en la sombra, es tarea que nos afecta a todos los especialistas en Literatura Española.

MANUEL E. MINGOTE

---

## BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS MURILLO, Luis: "Diálogo y dialéctica en el siglo XVI español", Revista de la Universidad de Buenos Aires, IV (1959), pp. 56-66.
- BATAILLON, Marcel, Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI. Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
- CASTRO DIAZ, Antonio, Los "coloquios", de Pero Mexía, Publicaciones de la Excelentísima Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1977.
- MINGOTE MUÑIZ, Manuel E., Alfonso de Miranda. Diálogo del perfecto médico, Biblioteca de Visionarios, Heterodoxos y Marginados, Segunda Serie, núm. 26. Editora Nacional, Madrid 1983.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco: "Sobre el diálogo y sus funciones literarias", HR, XLI (1973), pp. 275-284.
- VIVES COLL, Antonio, Luciano de Samosata en España (1500-1700). Universidad de La Laguna, Valladolid, 1959.

# El Escorial: Mausoleo Real en tres sonetos

La relevancia que una fábrica como la del Real Monasterio de El Escorial —moderna culminación de las “siete maravillas” (1)— ha adquirido, dentro de un tipo de discurso literario encargado de describir la “obra de arte”, es bien conocida desde los estudios de Álvarez Turiénzo y otros (2). Hasta el siglo XIX, por lo menos, El Escorial es objeto preferente de un cierto tipo de texto descriptivo, al tiempo que su imagen literaria es potenciada y difundida como escenografía de los más diversos temas (3).

Una de las más claras significaciones que el conjunto desde su fundación alienta es, junto a la de “Ciudadela de la Contrarreforma”, “Templo de la Sabiduría” o “Relicario del Orbe cristiano”, la de sepulcro de la monarquía de los Habsburgo (4).

Esa su función rectora, no se vió culminada, sin embargo, sino muchos años después de iniciada su construcción: el diecisiete de marzo de 1654, reinando Felipe IV, la cámara subterránea —el Panteón— acoge los primeros cuerpos de los reyes —Carlos V, Felipe II, Felipe III— y las reinas con descendencia.

Es la piedad reconocida de Felipe IV (5), una vez que la acción de sus predecesores Felipe II y Felipe III no llega a culminar la obra, la que da fin —con el esplendor adecuado— a uno de los propósitos fundacionales que confiere sentido al resto de la gigantesca empresa. El mismo Felipe IV lo expresa en la carta de ordenación de ceremoniales, dirigida al Prior de los Jerónimos:

“Siendo la intención del Rey mi Señor, y mi Abuelo, quando edificó esta Real Casa, dirigirla toda al Culto Divino, y a que estuviessse con entera decencia colocado en ella nuestro Señor: también quiso que fuesse allí su Sepultura, la de sus gloriosos Antecesores, y la de sus Sucesores (...) A mi enesta obra solo me ha tocado rematar y perficcionar la insinuación de mi Abuelo, y la execución de mi Padre, adelantándola hasta su fin, y procurando lucirla, sino todo lo que se deviera, a lo menos lo que se ha podido...” (6).

El Panteón, con su capilla, pudridero, escaleras y demás estancias, se configura así como uno de los centros simbólicos del edificio (en su eje noble: debajo de la cúpula, debajo del Altar mayor, próximo al Palacio del Rey...; microcosmos dentro de un microcosmos). Felipe IV se asocia, mediante la finalización de las obras a la empresa arquitectónica de su dinastía. Lo hace en

calidad de "Sucesor", "Restaurador", también, y, sobre todo, "Defensor" del legado de una tradición patriótica y sagrada a la vez (7). Francisco de los Santos historiador de la orden Jerónima, lo reconoce como tal en su obra:

"Todos los Reyes del mundo avian de ver este acto, para que considerassen en la piedad del mayor Monarca, como han de ser los Príncipes con sus mayores; y para que a vista de tan celebrados Difuntos, desseasen un sucesor semejante". (8).

En esta línea de progresiva importancia del área conceptual de la muerte, en el seno de la sociedad española del Barroco, el óbito mismo de Felipe IV adquiere una importancia jamás antes concedida a la desaparición de un rey.

Los rituales —Honras, Túmulos, Exequias...—, celebrados entre los años 1665 y 1666, por la muerte del "gran Philipo", han sido en varias ocasiones estudiados (9), en cuanto que suponen la culminación de una práctica artística: la arquitectura efímera; señalando, además, un momento de extrema sensibilización social a estos procesos de renovación de la cúspide de la estructura política.

En concreto, las variadas ceremonias celebradas en la ciudad de Salamanca (10) alcanzaron una magnificencia poco usual, y testimonio de las mismas son las Relaciones (libros de exequias) que se conservan, destacando el que, preparado por el Predicador real, Francisco de Roys, vio la luz en la imprenta salmantina de Melchor Estévez, el año 1666: Pyra real que erigió la maior Athenas a la maior Magestad; La Universidad de Salamanca A las inmortales cenizas, a la gloriosa memoria de su Rey y Señor D. Phelipe IV.

Este libro, por muy variadas razones, es una fuente literaria de primer orden y, en este sentido, V. Infantes de Miguel, recientemente, ha estudiado la inclusión de dos breves composiciones —"jeroglíficos"— calderonianos en él (11).

El certamen convocado (denominado por Roys como Sepultura académica) es uno de los centros de atracción de toda la Relación, que se justifica en parte por el hecho de ser una auténtica "antología" poética en honor al monarca. La variedad de Argumentos que figuran en sus bases ("leyes", en el lenguaje de la época) (12), y los distintos generos de composición clasificados en apartados, dominados por una propuesta temática, convierten el certamen en una rica y variada muestra de los ingenios de dentro y fuera de la Universidad salmantina.

Aquí vamos a ocuparnos en concreto del Argumento III, que propone la figura de El Escorial como sepulcro, y que vincula fuertemente en su

formulación la personalidad de Felipe IV, al edificio símbolo de la monarquía de los Austrias:

“Pide el tercer asumpto un soneto, que buelva a ponderar lo grande del Pantheon de los Reyes de España (...) y para probar su grandeza, digera yo que bastava aver cavido en ella la de Philipo Quarto” (13).

El Argumento estipula como tema:

“Sorteó la necesidad Sepulcros para tres héroes, cúpole el Capitolio a Iulio César, a Pompeyo el Nilo, y a Marco Antonio el Mar, porque ni Roma, ni el Occéano, ni las Pirámides de Egypto fueron sólo por sí capaz coloso de aqueste Triunvirato. Si el Panteón de España no es tanto como el mundo, no caben en él tantos Monarchas.

Los Poetas castellanos escribirán este assunto en un heroico Soneto, Los Latinos en un Epigrama de siete dísticos, ponderando los unos, y los otros, la Magestad del Panteón de España” (14).

Con este pie forzado, aparecen en la Relación de Roys hasta veinte composiciones. De todas ellas, seleccionamos —hacemos la antología de una Antología— tres sonetos, que reflejan, en toda su vasta complejidad simbólica, el papel que debía jugar una arquitectura. Construcción efímera, ilusoria, expresión de un mundo de valores que la figura del Monarca cristiano avala y defiende desde su centro mismo.

## I

“De D. Iuan Thomás Fernández de / Henestrosa Montemayor y Aguilar / del Orden de Calatraba, Marqués / de Peñafior, Señor de la Casa / de Henestrosa y de los Vi- / llas de Turrellote, / y Gayape.

Octava maravilla, gran portento  
Que sino eres en orden la primera,  
Fue porque en ti, la arquitectura viera  
Donde pudo llegar el pulimento.

Milagro de la idea, aunque sangriento,  
Por ser el triunfo de Atropos severa;  
Donde entroncados sceptros reverbera

Regio esplendor, que oculta el monumento.  
Fuélo el Nilo a Pompeyo, sin segundo;  
Y a Iulio el capitolio le comprime;  
De Marco Antonio es Pyra el mar profundo  
¡O Pantheón, o machina sublime!  
Tu fábrica es mayor que todo el mundo,  
Pues que a tantas deidades las oprime. (15).

II

“De D. Bernardo de Venita y Plaza, Co- / legial en el de Santa  
María / Magdalena de Sala- / manca.

Quantas, en mármol, sella, reverente  
Cenizas, contra el filo del olvido  
Este parto admirable, del gemido,  
Y del sudor del arte que lucente  
A Phebo Faro, su elevada frente  
Ciñe de estrellas, ínclitos han sido  
Monarchas españoles, que oprímido  
Estuvo en orbes dos, su ardor valiente.

Deste Real Mausoleo ocupe el viento  
La aclamación, pues tantos héroes cierra  
En sus urnas, que le hazen sin segundo.

Quando en darles decente monumento  
A solos tres se ocupan agua y tierra.  
Luego es el Pantheón igual al mundo. (16)

III

“De Don Diego Morea de Gamboa / Fiscal de la Audencia /  
Eclesiástica.

Fábrica peregrina, estancia hermosa  
De tantas Magestades real decoro  
De eclypsados Monarchas, que tesoro  
Son de tu architectura magestuosa,  
Con mármoles, con jaspe luminosa,

Con coronas, con cetros, todas de oro,  
 Del dorado Planeta eres desdoro,  
 De sus luces afrenta artificiosa.  
 Eres solar eterno de inmortales  
 Alexandros, de Martes no vencidos,  
 Cetro vital de Reyes Españoles,  
 Emula de los orbes celestiales,  
 Eres esfera en fin deesclarecidos,  
 Siempre en ti hijos, siempre firmes soles." (17)

FERNANDO R. DE LA FLOR  
 Enero 1985

## NOTAS

(1) Sobre el tema de "Las siete Maravillas del Mundo", y su incidencia en la arquitectura occidental, y a través de ella en la construcción del Escorial, cf. J. A. Ramírez, *Arquitectura y utopía* (Málaga 1981).

(2) S. Alvarez Turlenzo, *El Escorial en las letras españolas* (Madrid 1963) y los repertorios bibliográficos de: G. Sabau Bergamín, "Notas sobre la bibliografía Escorialense", *Goya*, 56-7 (1983), y M. López Serrano, "Bibliografía Escorialense", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 71 (1963).

(3) Incluido, entre otros temas, el de la "Leyenda negra". Vid. el poema dramático de Manuel José Quintana, *El Panteón del Escorial*.

(4) Los aspectos que podríamos llamar "funerarios", del Escorial, han sido estudiados por: J. J. Martín González, "El Panteón de San Lorenzo del Escorial", *Archivo Español de Arte*, 127 (1959), 199-213 y L. y G. Moreno, *Panteones de Reyes y de Infantes en el Real Monasterio de El Escorial* (Madrid 1909).

(5) Piedad, que llega a convertirse en tópico de sus honras fúnebres, como sucede con el Sermón que predicó Fray Pedro de Arriola en las Honras del Rey Nuestro Señor, el Grande por Cathólico, Philippo IV, Señor de dos mundos, que no yace en la tierra, aunque to eternice el mármol, y se hizo inmortal... (Pamplona 1665).

(6) Fray Francisco de los Santos, *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, única maravilla del mundo...* (Madrid 1681), 132.

(7) "Y es que para el fundador, lo más importante no era construir una sepultura digna para su padre y para el resto de sus parientes, sino levantar un monumento eterno a la dinastía de los Habsburgos y a la Institución de la monarquía, la realeza por la gracia de Dios" (C. Von der Osten Sacken, *El Escorial. Estudio iconológico* —Madrid 1984—, 68).

(8) *Descripción del Real...*, 147.

(9) Y sistematizadas sus características más generales por A. Allo Manero en: "Iconografía funeraria de las honras de Felipe IV en España e Hispanoamérica", *Cuadernos de Investigación Historia*, 7 (1981), 73-91.

(10) A. Allo Manero —Honras fúnebres de Felipe IV en Salamanca", *Cuadernos de Investigación Historia*, 8 (1982), 33-47— ha estudiado tres de estas "honras" que la ciudad, la Universidad y la corporación de San Marcos, dedicaron a Felipe IV.

(11) Cf. "Calderón y la literatura jeroglífica", en *Actas del Congreso internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro III* (Madrid 1981), 1593-1602.

(12) Son siete los argumentos, desdoblados el I, II, y III, en distintos subgéneros poéticos, según estuvieran escritos en latín o castellano.

(13) *Pyra Real...*, 370.

(14) *Pyra Real...*, 50.

(15) *Pyra Real...*, 384.

(16) *Pyra Real...*, 387.

(17) *Pyra Real...*, 392.

# Retórica y Poética en el siglo de Oro Español

## 0. INTRODUCCIÓN

Son muchos actualmente los estudios bajo el marbete caracterizador de "retórica" o "poética", y buena parte de ellos sin los supuestos teóricos que justifiquen la elección de un término u otro. El problema de las lindes entre Retórica y Poética viene de antiguo. En el presente artículo vamos a considerar el problema dentro de la teoría retórica de los Siglos de Oro, tomando como referencia la obra Jardín de la elocuencia, de Hebrera y Esmir. Quizás las dificultades teórico-prácticas del pasado arrojen alguna luz sobre el presente.

## 1. RETÓRICA Y POÉTICA SEGÚN EL JARDÍN DE LA ELOQUENCIA.

Según Hebrera y Esmir, retórico español de fines del XVII, las reglas de la disciplina Retórica sirven tanto para los oradores como para los predicadores como para los poetas: "Igualmente han de saber las reglas de la elocución los Poetas, y los Oradores" (1).

La identificación de las reglas para poetas y oradores, cuando se contaba con dos disciplinas diferentes (Retórica y Poética), tiene una base histórica. Prácticamente hasta el siglo XVI la dependencia de la poesía respecto a los tratados de Retórica es casi absoluta. Esta dependencia se vio siempre avallada por la opinión de críticos prestigiosos. Casiodoro, por ejemplo, defendía que la diferencia entre orador y poeta sólo estribaba en ciertas formas accesorias pertenecientes a la Gramática, mientras la materia y los recursos formales permanecían idénticos. Cicerón también hablaba de la estrecha interrelación entre Retórica y Poética, y Ovidio llega a afirmar que la auténtica poesía se fragua con las reglas que le presta la Retórica.

Además, esta base histórica concuerda con los planteamientos teóricos más abstractos. Lausberg nos los resume.

La retórica pertenece por naturaleza a las artes prácticas, pues nos enseña cómo hablar bien (...) Pero como los discursos pueden ser redactados y, en cuanto obras escritas, representan *artem in effectu positam*, la retórica forma también parte de las artes poéticas en cierto aspecto (2).



Con todo, y a pesar de las concomitancias señaladas, en el plano teórico, a la hora de la verdad, la diferenciación, según el propio Lausberg, no presenta problema alguno: "Respecto a la diferenciación entre retórica y poesía es característico el hecho de que los genera del discurso se distinguen a tenor de su relación al público, mientras que los genera de la poesía están determinados por la clase y objeto de la "Mímesis" (3).

Esta clara diferenciación teórica se ve dificultada por muy concretos problemas prácticos:

Por lo general, las normas estéticas aplicables específicamente a la poesía debía derivarlas el poeta de la preceptiva retórica en general. Cuando el humanista escribe una preceptiva retórica en latín sin duda alguna tenía en cuenta también a los poetas castellanos, pero nada específico para ellos se había producido todavía. Pero ahí estaban para suplir esta falta las poéticas de Horacio y Aristóteles, adaptadas y puestas al alcance de la mano por los comentaristas italianos, que para 1535 estaban ya en pleno auge de producción (4).

Si los poetas no tienen, en ocasiones, más remedio que acudir a las reglas de la Retórica, esta disciplina se esfuerza por no contaminar sus tratados con características propias de la Poética. A este hecho cree García Berrio que se debe el repliegue relativo de las enseñanzas del Ars horaciano en los tratados retóricos y de predicación del XVII (5). Así, según afirma el citado autor, Retórica y Poética se esfuerzan durante el siglo XVII por mantener sus peculiaridades y morfología, impuestas por toda una tradición de sistemática doctrinal más bien caprichosa. Y muestran, por el contrario, una absoluta indiferencia por descubrir sus puntos en común como disciplinas de investigación; la razón de lo cual hay que buscarla en el temor que sentían ambas disciplinas a ser absorbidas la una por la otra (6).

En resumen, podemos afirmar que a pesar de ciertas concomitancias y del claro predominio de la Retórica —facilitado desde instancias oficiales— no acabaron en el XVII por fundirse completamente las teorías de una y otra disciplina. Los primeros tratados que intentaron presentar a la vez las reglas de la Retórica y de la Poética salieron en el XVIII; en el siglo siguiente aumentarían en número, pero bajarían en calidad (7).

Una importante vía de contacto entre las dos disciplinas la constituye el repetido consejo que se da a los oradores de leer a los poetas. Tanto Cicerón como Quintiliano lo aconsejan, aunque este último conceda ciertos privilegios a la poesía, que le vendrían dados, en gran parte, por el metro, que le

obliga a utilizar unas u otras palabras. Hay que aclarar, sin embargo, que, según Aristóteles, la poesía no se definía por el verso, sino por la imitación. Con todo, la imitación irá paulatinamente perdiendo importancia, mientras la gana el verso y los valores formales. Dos explicaciones pueden darse a este hecho: a) la tradición retórica asociaba el placer poético con la elocutio considerándolo como un problema de ornato verbal; b) la amplitud del concepto aristotélico de buena imitación: no sólo se imitan las acciones de los hombres, también la naturaleza de las cosas, los hechos de armonía estructural (la armonía "decorosa" en Horacio) y las delicias rítmicas y verbales.

En Hebrera y Esmir los valores formales del verso no cuentan con un estudio pormenorizado. En su correspondiente "aprobación" el P. Fr. Matías Foyas dice: "En la Poética (...) señala normas para colocar las frases, conocer las voces, y no violentarlas en los Poemas" (8). Creo que es una referencia inerte a la tradición y no una apreciación sobre la obra de Hebrera. Lo mismo sucede con la otra "aprobación", debida al P. Fr. Gerónimo de Lorte: "El mismo Cicerón (...) siente que los Poetas han de usar de la Retórica, consultando con los numeros, sílabas, metros, y modos" (9). Sin duda, estos comentarios no se justifican con las escasas y vagas referencias que aparecen en el Jardín de la Eloquencia al problema métrico:

Que Musico (dizen) arrebatata con acorde armonia los sentidos de los oyentes, como el Retorico, con la metrica dulcura de sus oraciones? (10).

Y, además, todo ello sin mencionar para nada la Poética. Quizás se explique por una cierta indiferenciación que se señala desde un principio, desde el mismo título: Jardín de la Eloquencia: Flores que ofrece la Retórica, a los Oradores, Poetas, y Políticos. Pero creo que Hebrera no se refiere a la "poesía" diferenciada en virtud de sus caracteres métricos. La diferencia estibaría para él en la libertad a la hora de elegir las palabras: "A los poetas, sin grave censura se les permiten palabras de ruido, más de cuerpo que de alma..." (11). Es decir, el poeta tiene más libertad que el retórico y el predicador con respecto a la moral. La poesía avanza —finales del XVII— hacia un ideal formal-hedonista, y deja relegado el moral-contenidista tradicional. En la base seguimos encontrando el viejo tópico de la imitación aristotélica, pero como un mero fósil; así, en la definición del estilo poético:

El Poético es Androgino, anomalo, y de varias especies, no tiene reglas ciertas; pues la licencia de los Poetas, corre los Reynos de los estilos, y se vale de todos los fueros; la imitación es el Maestro (12).

La mayor libertad con respecto a la moral que se concede a la poesía acarreaba, como reacción, en diversos sectores sociales, cierta prevención ante esta disciplina; prevención que tenía ya en el siglo XVII larga vida. No olvidemos que el mismo Quintiliano introduce una valoración moral a la hora de escoger las lecturas de poetas. Su programa es harto significativo: los poetas épicos, Homero y Virgilio, los trágicos, los líricos, los cómicos; pero descarta pasajes de Horacio y otros por su escabrosidad, y reserva para la edad madura los elegíacos; entre los cómicos no menciona a Plauto. Moralidad, en definitiva, como fundamento de su elección.

Nuestros eclesiásticos se mostraron siempre reticentes ante la poesía. Por el contrario, la postura de Hebrera, aunque también religioso, es tajante y afirmativa:

Un jardín que aun a los mas tristes alegra, variedad de objetos tendrá en este el Letor, por esso he incluido en los exemplares los versos. Censurarán el desahogo a la Religiosa pluma, algunos que tengan a la Poesía por delito; yo no entiendo que sea delito la Poesía (13).

La prevención ante la poesía aumentará cuando, relacionada con el tópico del orador-sabio, se abra paso la preocupación sobre la licitud de enriquecer la oratio con testimonios, citas y adornos de poetas, incluso de consentir su entrada en los tratados de Retórica y predicación. La solución final es siempre cautelosa; recuérdese que Hebrera encabeza las explicaciones fabulosas (poéticas) sobre el origen de la Retórica con un "mitología es" rebajador. Por un lado, se incorporaría el mito, la poesía, y por otro, se le rebajaría, se le quitaría importancia. A pesar de esto Hebrera, en comparación con otros autores de su tiempo (pensamos, por ejemplo, en Sánchez de Lima), es de los que da un paso adelante en el ideal formal-hedonista.

Más difícil de aceptar resultaban los ejemplos poéticos en los sermones. Hebrera y Esmir no se pronuncia directamente sobre el asunto, pero sus palabras son harto elocuentes: "Para qué barbara imagenes? Para qué exemplares Gentilicos? Para qué apothegmas Estoycos?" (14). Con todo, su postura vuelve a ser una de las más favorables.

La actividad poética era generalmente considerada como loable "divertimiento". Ya Quintiliano aconsejaba al orador la lectura de los poetas para descansar de sus actividades en el foro. El P. Fr. Matías Foyas destaca esta función: "En la Poetica, que se dirige al destierro de la ociosidad, con la decente ocupación" (15). Es la misma idea que recoge Hebrera, cuando afirma que la poesía bien hecha sirve al "loable divertimiento de los ociosos" (16).

Este tópico recorrió con buena fortuna todo nuestro Siglo de Oro.

## 2. CONCLUSIONES

1.—La Poética, en el siglo XVII, sigue dependiendo en gran medida de la Retórica.

2.—A pesar de la dependencia, la Poética se esfuerza por mantener sus peculiaridades y morfología.

3.—Diferenciación de la poesía no tanto por la "imitación" aristotélica como por el verso y los valores formales.

4.—Diferenciación de Retórica y Poética por motivos de índole moral.

Hebrera y Esmir participa de las ideas de su siglo sobre Retórica y Poética, aunque con alguna peculiaridad. Su postura se resume de la siguiente forma.

1.—Cierta indiferenciación entre Retórica y Poética: las reglas para poetas y oradores serían las mismas.

2.—Dependencia de la poesía respecto a los tratados de Retórica.

3.—El poeta tiene más libertad que el retórico y el predicador con respecto a la moral.

4.—Defensa de la poesía como "loable divertimento de los ociosos".

## 3. NOTAS

(1) Hebrera y Esmir, J. A. DE, Jardín de la elocuencia, Zaragoza, Herederos de Diego Dormer, 1677, pág. 9.

(2) LAUSBERG, H., Manual de Retórica Literaria, Madrid, Gredos, 1975, pág. 86.

(3) LAUSBERG, H., ob. cit., pág. 88.

(4) MARTI, A., La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro, Madrid, Gredos, 1972, pág. 40

(5) GARCIA BERRIO, A., Formación de la teoría literaria moderna, 2, Universidad de Murcia, Departamento de Lengua Española, 1980, pág. 41.

(6) GARCIA BERRIO, A., Ob. cit., pág. 74.

(7) MARTI, A., Ob. cit., pág. 10.

(8) HEBRERA Y ESMIR, J. A., Ob. cit., pág. XII.

(9) HEBRERA Y ESMIR, J. A., Ob. cit., pág. XV.

(10) HEBRERA Y ESMIR, J. A., Ob. cit. pág. XXIV.

(11) HEBRERA Y ESMIR, J. A., Ob. cit., pág. 85.

(12) HEBRERA Y ESMIR, J. A., Ob. cit., pág. 90.

(13) HEBRERA Y ESMIR, J. A., Ob. cit., pág. XXIX.

(14) HEBRERA Y ESMIR, J. A., Ob. cit., pág. XXV.

(15) HEBRERA Y ESMIR, J. A., Ob. cit., pág. XII.

(16) HEBRERA Y ESMIR, J. A., Ob. cit., pág. XXIV.

# La estación del amor



SOMORMUJO

Con el buen tiempo de la primera estación hospitalaria del año, llegan los cortejos, puestas, períodos de cría, flores que se abren, árboles que se visten de hojas verdeando con nueva savia...

Color en el campo, color en la variopinta alfombra de pétalos reclamando compañía en los alados insectos que, recién nacidos, revolotean por doquier.

Primavera al fin y al cabo. Una vez más augurando lluvias que, afortunadamente, este año vienen siendo realidades, que no promesas.

Pero en ese rebullir de la vida, en esa transformación total del ambiente que nos rodea, en ese despliegue de energía que pone en marcha todos los mecanismos paralizados en el último invierno, el reino animal llama la atención de manera espectacular. La fauna, de la que nuestro país es escenario principal, nos sorprende una y mil veces con sus danzas, combates, actitudes de camaradería o compañerismo, juegos... e incluso, muchos de ellos, con sus trajes nuevos, que suelen ser, sobre todo en cuanto a aves se refiere, trajes de boda.

Este plumaje que exhiben en primavera y tan vistoso resulta es, ni más ni menos, una señal de reclamo sexual que normalmente se acompaña con el canto, para facilitar un pronto reconocimiento entre ellas. ¡La ocasión no es para menos! Por eso hay que estar a la altura.

Se celebran despedidas de soltero y primeras citas y es imprescindible causar buena impresión. Por eso hay que estar bien arreglados... o bien perfumado, como ocurre, ya no en el caso de las aves, pero sí en el de muchos mamíferos, que desprenden un olor especial por secreciones de sus propios cuerpos en celo.

¿O es que solo la especie humana tiene la exclusiva para protagonizar sentimentalismo y tiernas escenas de amor?.

No, no, al contrario. Quizá son los animales quienes más regalos intercambian y se esmeran con verdadero empeño en la conquista de su pareja.

El halcón, por ejemplo, ofrece a la hembra la pieza que ha capturado. Esto lo hace en vuelo, es parte del ritual. La hembra con sus garras vueltas al sol la recoge y, con este gesto, le dice a su pretendiente que serán compañeros para toda la vida.

Otro de los machos que ofrece como presente el mejor de los bocados que puede encontrar es el grajo, pero con una particularidad, que repite esta ceremonia año tras año como recuerdo del día feliz en que se emparejaron. Puede decirse que conmemoran su aniversario de bodas.

Los somormujos, en cambio, para conseguir los favores de la hembra tienen que valerse de todos sus atractivos. En las orillas de parajes húmedos (donde viven) bucean por debajo de ella nadan los dos conjuntamente y arrancan pequeñas ramas. Cuando el sí es ya patente, juegetean intercambiando los palitos de sus picos. Así comienzan a compartir.

Pero no siempre es bullicioso el cortejo. La paloma torcaz, por ejemplo, prefiere más intimidad. La pareja ha de conocer sus secretos y ¡qué mejor que hacerlo entre arrullos!

Lo de la canastera sí es punto y aparte. Pueden compararse sus costumbres con los más sofisticados bailes de sociedad. A ritmo de vals, un buen número de parejas danzan ritualmente con educadas inclinaciones de cabeza que se suceden con elegancia. Son el sector más clásico dentro del mundo de las aves.

Comportamiento conservador, según vemos, que contrasta con los sectores más progresistas comandados por chochas-perdiz y sisonos, entre otros muchos, que son géneros de "hembras feministas".

Y si hay quien lo dude, a la observación me remito:

La chocha se tumba tranquila mientras los machos rondadores sobreduelan sucesivamente, hasta que alguno de ellos provoca la admiración de la hembra que silba complacida. El elegido, entonces, desciende hasta ella para ponerse a su disposición.

Los sisonos celebran por todo lo alto la ceremonia de despedida de soltero. Se reúnen los machos en una zona arenosa (y abierta a la vegetación, por lo tanto) entre algarabía, gritos y alboroto en espera de que las hembras vayan llegando hasta la gran bandada y se fijen, una a una, en un determinado ejemplar para ser su compañero; momento en que, diciendo adiós a su soltería, abandona el inmenso grupo de pacientes congéneres.

En estos dos casos, la voz cantante no sigue la pauta tradicional y por el lado femenino se toman las grandes decisiones sin que nadie ose dudarle.

Otro de los ejemplos del mismo estilo lo protagonizan las carracas y pingüinos (estos últimos lejanos a nuestras latitudes), pero no en la ceremonia de cortejo sino en época de incubación y cría. Las primeras obligan al jefe de

la familia a dispensar el alimento a los polluelos, pero no permiten que penetre siquiera en las inmediaciones del nido. Y los pingüinos, una vez que la hembra desova, deja a su compañero un par de semanas incubando mientras ella se baña y toma el sol. ¿Excusa?: Ha de reponerse del "terrible" desgaste que le ha producido la puesta. Si el doctor pingüino lo prescribe... ¡habrá que obedecer! ¡Y qué cara más dura!. Diríamos nosotros.

Hay hembras que no ejercen tanto sus dotes de "orden y mando", pero sí resisten, todo lo que pueden, los mimos y carantoñas de su pretendiente. La del chorlito es una de ellas. Permanece impertérrita ante las insistencias y hay veces que el pobre macho se ve obligado a permanecer más de una hora, entre acrobacias y gorgoritos, para conseguir su propósito.

Las malvasías no son tan crueles, eso no. Pero sí hay un defecto que se les puede tachar: es su soberbia vagancia a la hora de construir el nido. Y esto atañe a machos y hembras por igual. Suelen aprovechar los de fochas y somormujos, haciendo de ellos flotantes plataformas con las que se deslizan entre cañas y carrizos. ¡Está claro que no son aves muy predispuestas a la incomodidad!.

Pero basta ya de críticas por el lado femenino, que también hay machos con actitudes dignas de comentario. Don Juan Tenorio es una figura sin importancia al lado de los chochines.

El chochín construye el nido, o los nidos (por decirlo de manera más explícita) y cada una de sus hembras amigas va concluyendo la decoración. El resultado es que este pájaro tiene una novia en cada puerto o, mejor, una pareja disponible en cada nido. Después son ellas las que se encargan de la incubación y cría de la prole. Aunque, haciendo halago de gran condescendencia, el macho puede colaborar esporádicamente en la alimentación de algunos polluelos. A la hora de dormir es cuando el chochín se encuentra en terribles dilemas: ha de escoger a cuál de sus "casas" acudirá, quedando así las demás sumidas en la ignorancia.

Y, ya que de curiosidades dentro del mundo animal hablamos, una de las más bellas podemos encontrarla en aquellos que celebran sus esponsales con lo que, también entre nosotros, simboliza el vínculo: el anillo.

El anillo que el chotacabras macho ofrece a su hembra está representado en el círculo constante descrito con su vuelo alrededor de ella que, al igual que un planeador, repite una y otra vez.

Y, aunque no se trata de aves, quizá el caso más llamativo lo protagonizan los corzos. Las parejas de corzos trotan y bailan como locos alrededor del árbol que, previamente a la ceremonia, han elegido. Lo más sorprendente es que, cuando todo ha concluido, las impresiones de sus huellas en el suelo han descrito dos circunferencias. ¿Quién podría negarse a afirmar que se trata de dos alianzas entrelazadas?.

El reino animal, decididamente, es único. Tan complicado y difícil de conocer, como bello y entrañable a medida que se va poniendo de manifiesto ante nuestros ojos de, pese a todo, torpes observadores.

Quien, como yo, haya tenido la posibilidad de ver la puesta de un Nudi-branquio marino (babosa de mar) en tonalidades rosas y en perfecto mimetismo con un trabajoso encaje, no dudará que la belleza es realmente inconmensurable.

Y en cuanto a la segunda afirmación, de lo entrañable que resulta, basta contemplar, a partir de Marzo, a mamá delfín amamantando a sus crías dos veces por hora durante las dos primeras semanas de vida y, reduciendo las tomas hasta seis diarias cuando han cumplido medio año de edad. Su sabiduría y esmero no desmerece en nada la más organizada madre que cuida de su bebé debidamente asistida por el pediatra. ¡Y eso que estos especialistas no existen dentro del reino animal! —Al menos que se sepa—.

... Y son tantas y tantas las cosas que restan por conocer pero quizá es esto lo más apasionante de todo: Saber que hay un inmenso campo abierto para la investigación y que todos podemos contribuir, en la medida de lo posible, tanto por separado como juntos, en la tarea de dilatar las fronteras de las Ciencias... de las Ciencias de la Vida, de las Ciencias Naturales.

**MARÍA ANTONIA MONSALVE PÁEZ**



## PROSA MEDIEVAL: Perspectivas de análisis para su enseñanza en el B. U. P.

Son numerosas las lagunas que los profesores de literatura seguimos encontrando en los manuales didácticos y quizá las más graves se refieren al período medieval: primero por el manido tópico de que esa época “apenas ofrece interés” (1) a un alumnado que rechaza sus textos por dificultades lingüísticas o por incomprendiones temáticas; segundo por la excesiva importancia que los pedagogos concedemos a obras y autores más cercanos a la “sensibilidad” del alumno, creyendo que su motivación para el aprendizaje será más directa en estos casos; y tercero por la inadecuada presentación que de sus problemas y cuestiones ofrecen los libros de texto. Las dos primeras causas a que he aludido son muy difíciles de solucionar: un profesor tiene sus modas y modos y se cree que los textos medievales no son sugerentes, improbable será demostrarle lo contrario; en cambio, el tercer punto —base de los otros dos—, sí sería modificable, más en estos momentos de plena renovación de las enseñanzas medias, en que se quiere dotar a la Literatura de un carácter científico similar al de las Matemáticas o ciencias experimentales.

La justificación para la enseñanza de la literatura medieval radica sencillamente en los motivos diacrónicos con los que las obras literarias deben ser presentadas a los alumnos; hay que rechazar la manoseada división de períodos y clasificaciones creativas que si bien ayudan a retener una serie de características abstractas, entorpecen la comprensión del fenómeno literario como una creación continua, progresiva desde una base inicial: la conversión de la incipiente lengua castellana en código capaz de articular formulaciones de carácter artístico-literario. La literatura española comienza en la Edad Media y esta perogrullada parece olvidarse cuando se enseña que Garcilaso es el primer autor que unifica sentimiento y poesía, Cervantes el primer novelista y Lope el primer dramaturgo; lo de antes parece no contar; se olvida que Garcilaso aprende “maneras” poéticas en el Cancionero cortesano del s. XV, que Cervantes asume y potencia elementos narrativos medievales (dados a la imprenta por Argote de Molina) y que Lope conjuga, en buen número de sus obras, romancero y tradición histórica medieval. Quiero decir con esto que nuestra tarea no ha de detenerse al conseguir que los alumnos memoricen lo que un autor significa; hay que integrarles, por el contrario, en el desarrollo consecutivo del hecho literario: que comprendan que una obra escrita es signo de una época, de una cultura, de una forma de pensar, que sientan (a tra-

vés del comentario de textos) que la lengua literaria de esa obra dimana de un esfuerzo colectivo por encontrar formas estéticas de convivencia o de supervivencia, y que participen en el proceso de enfrentar sus ideas con las contenidas en la obra. Mejor que yo, Paul Zumthor razona las causas por las que la literatura medieval ha de interesarnos:

“Le moyen âge occupe ainsi, aujourd’hui, dans notre mémoire, le lieu problématique crucial où nos arrière-grands-pères plaçaient l’Antiquité gréco-latine. Il s’offre en permanence comme un terme de référence, servant, par analogie ou par contraste, au niveau de discours rationnels, aussi bien que de réactions affectives, à éclairer tel ou tel aspect de cette mutabilité que nous sommes” (2).

Y dentro de la literatura medieval la gran olvidada es la prosa, que centrada en vagas generalizaciones sobre Alfonso X y en la lectura de algún cuentecillo de D. Juan Manuel no obtiene mayor importancia en ese empeño por vincular al alumno con lo que es el hecho creativo. Hay que tener presente que el problema de base es muy grave: se renuncia de antemano a la descripción evolutiva de las formas literarias, con lo que ello conlleva de impedir que el alumno comprenda lo que es un género literario, cómo se forma y qué sentidos impone en la concepción de la obra literaria (3).

Hay que comenzar por introducir una triple división de partida en la evolución literaria de la prosa medieval (4): tres grandes líneas genéricas, imbricadas entre sí y que conducirán al establecimiento de la ficción como canal de hechos literarios:

1.—PROSA HISTÓRICA: El grupo más amplio y el más importante; se ha de mostrar al alumno que el hombre medieval escribe la historia con la finalidad de comprender quién es, qué lugar ocupa en el mundo y qué relaciones sociales son las que le permiten existir; la historia sitúa al hombre en su pasado, proyectándole hacia su futuro, y, para ejemplificarlo, se le puede leer al alumno este texto de la Primera Crónica General de España:

“Onde si por las cosas pasadas quiere alguno saber las venideras, non desdenne esta obra, mas tengala en su memoria. Muchas vezes conviene esto leer, ca podemos muchas cosas ver, por las quales te aprovecharas et en las cosas arduas ensennado te faras, ca ssaberas qualquier cosa si es açepta la tal o si es ynepta, vayes ante al fin, o el fin a las muy buenas cosas se mueua, por el qual fuyendo de las cossas peores tomaras las meiores” (5).

Por encima de sugerencias filosóficas (presencia de aristotelismo) o sociológicas (relación 'hombre-entendimiento') este párrafo permite explicar cómo el hombre del medievo no puede escribir historia hasta que no se siente integrado en una estructura social con la que le vinculan todo tipo de relaciones: ello no es posible hasta el reinado de Alfonso X, quien determina un modelo de nación sustentado en una comunidad lingüística.

2.— PROSA RELATO: Grupo intermedio de obras donde se formulan las posibilidades de creación textual; la prosa histórica permite que la lengua castellana alcance categoría de escritura, pero los autores han de ser los que descubran nuevos espacios textuales, es decir, formas de pensar y de concebir la propia obra como estructuras que no sólo reflejan una realidad concreta, sino que la propicien e inventen. Por medio de esta disposición genérica de la prosa relato el alumno podrá comprender lo que significa una obra en su aspecto material y que si en la prosa histórica hay personajes, narradores, diálogos, relaciones temporales, descripciones, todos esos medios deben independizarse de la función de "contar hechos reales" y han de plantear una nueva condición de autoría, canalizada en argumentos de materia inventada.

Para que los alumnos observen la distancia entre "material de historia" y "material de invención" se les puede leer la siguiente declaración que aparece al frente del Libro del Caballero Cifar (entre paréntesis he colocado alguna sugerencia destacable):

"E porque este libro nunca aparecio escrito en este lenguaje fasta agora (sentimiento de que la prosa castellana sólo transmitía historia), nin los vieron los omes nin lo oyeron (formas de recepción literaria), cuydaron algunos que non fueran verdaderas las cosas que se y contienen, nin ay prouecho en ellas (concepción de lo que suponía la ficción para el hombre medieval), non parando mientes al entendimiento de las palabras nin queriendo curar en ellas (defensa de la ficción). Pero commoquier que verdaderas non fuesen (reconocimiento de que se escribe sobre una materia inventada), non las deuen tener en poco nin dubdar en ellas fasta que las oyan todas conplidamente e vean el entendimiento dellas (la ficción o invención argumental incorpora una nueva significación), e saquen ende aquello que entendieren de que se puedan aprouechar (se reconoce una enseñanza explícita, base de la separación de la prosa relato y la prosa narrativa); ca de cada cosa que es y dicha pueden tomar buen enxienplo e buen consejo para saber traer su vida mas çierta e mas segura, sy bien quisieren vsar dellas (curiosa

similitud con Juan Ruiz: sentido doctrinal de la literatura); ca atal es este libro por quien bien quisiere catar por el, commo la nuez, que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro ("exemplo" literario para explicar la función de la invención literaria). E los sabios antiguos ("auctoritas" medieval), que fizieron muchos libros de grant prouecho, posieron en ellos muchos enxienplos en figura de bestias mudas e aues e de peçes e avn de las piedras e de las yeruas, en que non ay entendimiento nin razon nin sentido ninguno, en manera de fablillas, que dieron entendimiento de buenos enxienplos e de buenos castigos (fundamental la separación de estos dos términos: los 'enxienplos' son didácticos —se dirigen al individuo—, los 'castigos', doctrinales —orientados a la sociedad—), e fezieronnos entender e creer lo que non auemos visto nin creyemos que podria esto ser verdat (la definición más temprana de "ficción" en el contexto de la literatura medieval)" (5).

la cita es extensa, pero sirve para evidenciar cómo un autor medieval debe defender su obra (principios del s. XIV), de argumento inventado de los posibles ataques que censurarían ese empleo de la ficción como principio constitutivo literario y ello asegurando que la enseñanza se mantiene en primer plano, como intención real de autoría: éste es el principal punto en que se debe incidir para separar la prosa relato (enseña al hombre a convivir en sociedad y a alcanzar desde ella su salvación) de la prosa de narración (la ficción actúa con autonomía de la voluntad de autoría, adquiriendo una total independencia funcional).

Hay que mostrar, a continuación, las diferencias entre lo que se ha llamado prosa relato doctrinal (caso de Cifar, o del Libro de acedrex alfonsí) y prosa relato didáctica (los libros de 'exemplos' y, entre ellos, el Conde Lucanor). Hay que explicar al alumno que las primeras obras se orientan a introducir al individuo en una realidad social que debe conocer y asumir, por ello, este grupo surge con posterioridad a la prosa histórica, puede suceder que el autor invente una sociedad ficticia, perfecta, (pre) utópica donde se dibuje a los seres individuales en conexión con el todo armónico social (en el caso del Cifar, los Castigos del Rey de Mentón supondrían el ejemplo más ilustrador de cómo las normas de comportamiento deben cumplirse para lograr la perfección). En cambio, en el grupo de obras didácticas interesa al autor representar la vía de enseñanza para casos concretos e individuales: todos los cuentos del Conde Lucanor cumplen esta función y el propio don Juan Manuel declara en el Prólogo de la obra estos sentidos.

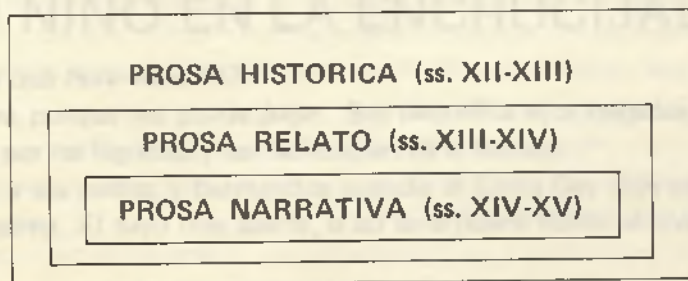
3. PROSA DE NARRACIÓN: mostrado lo que significa inventar la escritura (en castellano) para posibilitar una prosa histórica nacional y lo que supone descubrir el texto como espacio propiciador de relaciones literarias (con propósito de enseñanza), hay que inducir al alumno a que comprenda que el último plano de este desarrollo prosístico será el de la narración, canalizador de argumentos ficticios sin significación doctrinal o didáctica, aunque sí artística.

El género de la prosa narrativa comienza en el s. XIV y llega, en realidad, hasta finales del s. XVI, en una continua transformación de temas y procedimientos que se van entrecruzando y originando distintos grupos genéricos.

El punto de partida de estas obras se encuentra en la traducción de romances prosísticos franceses e ingleses, siendo la materia artúrica la primera línea argumental que sustituye a la historia de hechos reales y que se concibe estilísticamente de la misma forma. Uno de los primeros textos narrativos debió de ser la *Amadís de Gaula* (la mención más antigua, atestigüadora de su existencia castellana, es de 1318), aunque sólo se conserven algunos fragmentos de la primitiva versión medieval; junto a él, otras obras muestran la importancia que el género debió alcanzar en una sociedad que buscaba rebasar los límites de la enseñanza y encontrar cauces de entretenimiento en estas "historias" (para ellos reales): *Enrique fi de Oliva*, *Otas de Roma*, *Historia de Blancaflor*, *Paris y Viana*, *El Cavallero Plácidas*, *El Cuento del emperador Carlos Maynes* presentan una amplísima tradición narrativa donde todo es ficticio: personajes, asuntos, motivos, descripciones.

Al alumno se le ha de hacer comprender que a pesar de ser traducciones (o 'traslaciones' en sentido medieval) en el momento de su incorporación al sistema de la lengua castellana funcionan como textos que definen los caracteres de esa colectividad nacional de los ss. XIV y XV. Por ello, reúnen en su formación procedimientos estilísticos de la prosa histórica, motivos de construcción textual de la prosa relato, líneas de argumentación de los cantares de gesta y desarrollo de personajes de los poemas extensos clericales (tipo *Libro de Aleixandre*, o *Poema de Fernán González*). Este género, por lo tanto, sirve de crisol de todas las direcciones literarias que, dispersas, habían coexistido durante los ss. XII-XIII; en los dos siglos siguientes, la narración llegará a formarse y a desviarse en grupos genéricos como los libros de viaje, los libros sentimentales o los de aventuras caballerescas, y, ya, en el s. XVI se asumirán con plenitud estas formas y la imprenta permitirá que la ficción sea una manera más para que el hombre relacione su mundo interno con las relaciones externas sociales.

El siguiente esquema permitirá a los alumnos comprender cómo se disponen estos géneros prosísticos a lo largo de la Edad Media:



Para demostrar esta interrelación doy, a continuación, una pequeña guía de lecturas que podrían hacerse en clase:

1.—Prosa histórica: cualquiera de los capítulos comprendidos entre el 566 y el 966 de la Primera Crónica General de España (6), se podrían escoger los caps. 926-935 que cuentan las bodas de los infantes de Carrión con las hijas del Cid y mostrar, de esta forma, el distinto tratamiento del tema en uno y otro género.

2.—Prosa relato: del grupo de la doctrinal se podría leer cualquier capítulo del Cifar, por ejemplo los primeros en que se muestra la unidad Cifar-Grima y cómo cada personaje se diseña como símbolo de relaciones sociales. Del grupo de la didáctica cualquier cuento del Conde Lucanor, o el "ejemplo" XXX del Libro de los gatos (7) o algún fragmento del Calila e Dimna.

3.—Prosa narrativa. siendo el texto más conocido el del Amadís convendría leer los primeros capítulos por ser los más cercanos a la versión medieval, así los que tratan del nacimiento del héroe, sus primeras aventuras, su reconocimiento, su amor por Oriana (8); estas explicaciones pueden tomarse luego como punto de partida a la hora de mostrar las técnicas paródicas de Cervantes.

FERNANDO GÓMEZ REDONDO

## NOTAS

(1) Con grandísima perplejidad he oído en reuniones de profesores de bachillerato que la literatura medieval deplera suprimirse en la enseñanza del B. U. P. Carlos Bastons Vivanco recoge esta misma opinión: "Ante este hecho, año tras año nos planteamos si conviene eliminar el período medieval de nuestras programaciones", ver "Sugerencias para una metodología motivadora de textos medievales: su aplicación a unos textos de Alfonso X", en *Actas del I Simposio para profesores de lengua y literatura españolas*, Madrid, (Castalia), 1981, p. 81.

(2) Ver *Parler du moyen âge*, París, Les Éditions de Minuit, 1980, pp. 16-17.

(3) Se me podría argüir que mis pretensiones rebasan los límites lógicos de los objetivos didácticos previstos para el B. U. P., pero la realidad es que me estoy ateniendo a mi propia experiencia personal como profesor de Segundo de B. U. P.: son sólo necesarios cinco clases —de unas ciento cincuenta horas con las que en principio contamos— para presentar al alumno esta materia.

(4) Ver ed. de Ramón Menéndez Pidal, con estudio actualizador de Diego Catalán, Madrid, Gre-dos-Seminario "Menéndez Pidal", 1977, 2 vols. (Tercera reimpresión.); cita en t. I, p. 2, lin. 26-31

(5) Ver ed. de Cristina González, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 73-74.

(6) En ed. cit., t. II, pp. 321-675.

(7) Ver en *El Conde Lucanor y otros cuentos medievales*, antología de Juan Alcina Franch, Barcelona, Bruguera, 1973, p. 451.

(8) Ver ed. de Edwin B. Place, Madrid, CSIC, 1971, t. I, pp. 9-98.

## UN NIÑO EN LA ENCRUCIJADA

-- ¿Por qué llora ese niño?

-- Lloro porque no puede jugar. Sus pequeños ojos rasgados aún están hinchados por las lágrimas y las radiaciones de la bomba.

Perdió a sus padres y hermanitos cuando el Enola Gay dejó caer su furia sobre Hiroshima. El tuvo más suerte, si así se le puede llamar al vivir en un infierno.

Su casa, su pequeña casa de madera, se convirtió en décimas de segundo en un montón de cenizas.

Su fina piel infantil empezó a caerse a tiras, como la corteza de un árbol seco y milenario. ¿Qué ves tú en esa mirada?

— Sólo veo terror y desgracia. También... odio.

— Aunque quiera, no podrá olvidar todo lo que ha sucedido.

Es un niño sin infancia, y cuando un niño así tiene que trabajar para vivir, como un hombre, y cargar su espalda de leña para calentarse en la calle, eso... Eso no se olvida.

Al llevarle a nuestro hospital, su cura fue difícil.

Cuando un paciente no siente deseos de vivir, es prácticamente imposible volverle a la vida; esa "vida normal" que no es mejor que un manicomio.

Aún sigue buscando entre los escombros su caballito de madera, porque a su familia, ya sabe que no la encontrará.

Se salvó, porque aquel día, como tantos otros días de su infancia, fue leños, con su bicicleta. Divisando el avión del enemigo, se escondió por instinto en una pequeña cueva donde jugaba habitualmente.

Al oír la explosión y empezar a sentir aquel horrible calor, su curiosidad de niño pudo más que su prudencia, haciéndole salir de su escondite. Una vez que se asomó al exterior, su pequeña carita se abrasó y sus dos lamparitas oblicuas, quedaron cegadas durante algún tiempo... después de haber visto tanta luz...

Su intachable orgullo samurai hizo vivir en su mente el odio.

Un niño con odio, como tantos otros miles de niños.

No quería que le curasen mis manos blancas, distintas a las de su raza. Yo siempre pensé que los samurais eran inmunes a los odios y pasiones, y ya ves, con su constante silencio, me castiga como si yo hubiese sido el culpable.



Si no fuese por los degenerados que gobiernan el mundo, ese niño de raza amarilla, ahora sería mi amigo.

Son los poderosos. ¿Quién si no tuvo la culpa?, porque el piloto sólo cumplía órdenes; ni siquiera tenía idea del grave delito que iba a cometer.

¿Por qué tienen que enfrentarse personas que nunca se han visto y difícilmente se han hecho algún mal?.

Porque sus respectivos jefes quieren más... y más... y más.

Su ambición nunca es saciada y por ellos pagan los inocentes, los niños. ¿Y servirá esta catástrofe de algo?

— A lo mejor hace a los hombres pensar, y después de ésto, puede que se destruyan las armas y la paz reine en todo el mundo.

Así, por lo menos la desgracia habrá servido para algo.

— Pero también es posible que el mundo siga teniendo afán de dominar y pague a científicos por inventar armas más mortíferas en lugar de saciar el hambre de los países pobres, y a los letrados por invertirse más y más artículos que no crearán mas que problemas.

Si esto ocurre, la catástrofe será millones de veces mayor, porque el mundo entero será destruido en segundos con sólo pulsar un botón, y no quedará ni recuerdo de la Humanidad.

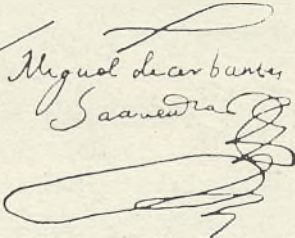
Si un niño llora, es porque no es feliz.

Si un niño odia, nunca habrá paz.

Ya ni siquiera existirá el odio, porque tampoco existirán las personas para que puedan tenerlo. Tal vez esa sea la ventaja de la guerra nuclear.

ROSANA MANJAVACAS

Miguel de Cervantes  
Saavedra



150 ptas.