

EL VIEJO, EL AMOR Y LA HERMOSA

A los umbrales del teatro profano en Castilla

1. *Reflexiones preliminares.*

La escasez de textos dramáticos castellanos anteriores al siglo xv ha llevado a los investigadores de nuestra literatura medieval a dos posiciones extremas: la de los que niegan la existencia de un teatro castellano en la Edad Media, y la de los que creen y defienden su existencia, no obstante la falta de textos. Estos últimos basan su creencia, por un lado, en el hecho indemostrado de una tradición latente (semejante a la de la épica), que de cuando en cuando aflora aquí y allá —*Auto de los Reyes Magos*— y adquiere una cierta consistencia y continuidad en las repetidas sanciones de concilios, autoridades eclesiásticas y civiles que, desde la más remota antigüedad, condenaron persistentemente las representaciones dramáticas; y por otro, en la existencia de un sinnúmero de composiciones de todo género en las que aparece, de una manera más o menos clara, una determinada forma o tendencia dramática; de tal suerte que algunos de estos zahoríes literarios han visto ya elementos dramáticos en varios pasajes del *Cantar del Mio Cid* o en algunas de las composiciones líricas de Berceo. Supongo que en ambas tendencias críticas influye el concepto de drama que cada uno tiene; en los primeros, demasiado rígido y estrecho, y en los segundos, demasiado laxo y amplio.

Desde luego, no se podrá usar como criterio para calificar una obra de dramática el hecho de que fuese hecha, o lo parezca, para ser recitada en público; si así fuese, pocas obras romances de la Edad Media castellana escaparían al título de dramas. La recitación juglaresca, tanto de uno como de varios participantes, llevaba consigo gestos, cambios de voz, apartes, etc.; elementos todos que aparecen en el teatro posterior, pero no por eso debemos tildarla de actuación dramática o sesión de teatro. Parece que las acciones del recitador público deben ir acompañadas y respaldadas de un texto de contenido dra-

mático para que puedan definirse como drama. Y el texto dramático, desde luego, exige ciertas cualidades que la mayoría de las obras castellanas medievales no posee.

Los que niegan la existencia del drama castellano medieval tal vez no hayan explotado las inmensas posibilidades de suceso que tendría su teoría si considerasen, además de las sobadas condiciones históricas creadas por la Reconquista, el hecho de que, al parecer, los hombres medievales, tanto de Castilla como de Europa, a partir, por lo menos, de San Isidoro, habían perdido el verdadero concepto de lo que era la obra dramática, la cual, como nos dice Bonilla: "hubo de sufrir un larguísimo eclipse, durante el cual no existían teatros, ni escena, ni actores, ni obras"¹. Con esto, naturalmente, no queremos decir

¹ ADOLFO BONILLA Y SAN MARTÍN, *Las Bacantes o del origen del teatro*, Madrid, 1921, p. 52. Según Bonilla, San Isidoro merece especialísima mención, como representante de las falsas teorías sobre los orígenes del teatro, que luego fueron recogidas como artículo de fe por Vicente de Beauvais, por Papías y por Juan de Janua. entre otros. El teatro, según San Isidoro, se llamó también *prostíbulo*, "eo quod post ludos exactos, meretrices ibi prostarentur", y *lupanar*; la *orcistra* (*orchestra*) era el púlpito en donde los poetas cómicos y trágicos cantaban sus obras, mientras accionaban otros; *trágicos*, "sunt qui antiqua gesta atque facinora scleratorum regum luctuosa carmine spectante populo concinebant"; *cómicos*, "sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestu canebant, atque stupra virginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant" (*Originum*, lib. XVIII, caps. XLII-L, ed. W. M. Lindsay, Oxford, 1911). Hay dos clases de poetas cómicos, los antiguos y los nuevos: los antiguos, que tratan, burlándose, de cosas ridículas como Plauto, Aecio y Terencio; los nuevos o satíricos, que censuran en general los vicios, como Horacio, Persio, Juvenal y otros (*Orig.*, lib. VIII, cap. VII). Todos estos errores, prosigue Bonilla, tenían su explicación: un pasaje, mal interpretado, de Tito Livio (VII, 2) y de Valerio Máximo (II, 4) hizo creer que, en el teatro romano, un recitador refería la obra, mientras los actores, mudos, representaban con su mímica los efectos de los diversos personajes; Servio, en sus comentarios a la *Eneida*, cita, como ejemplos de poemas dramáticos, las églogas I, III y IX de Virgilio. Pero esos errores, y los pretéritos empleados por San Isidoro, prueban también que se habla perdido la noción exacta de lo que fue una representación dramática" (BONILLA, *Las Bacantes*, p. 52-53). Sin embargo, más recientemente, se han visto características dramáticas incluso en algunas de las obras del mismo San Isidoro, como el libro *De Synonymis*, en el que aparecen, personificados, la razón, la fe, el hombre, etc., (cf. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, vol. I, Madrid, 1861, pp. 444 ss.); y N. DÍAZ DE ESCOBAR creyó descubrir trazos dramáticos en el *De consolatione rationis* de Pedro de Compostela (cf. *Historia del teatro español. Comediantes, escritores, curiosidades escénicas*, vol. I, Barcelona, 1924, pp. 65-66). En ambos casos se trata de la presencia

que cesase absolutamente la producción dramática, especialmente la de imitación de Plauto o Terencio, como es la *comedia elegíaca*, de cuyo género se conservan unas veinte, algunas de ellas muy conocidas e imitadas en España, como el *Amphytryon*, o *Geta*, de Vidal de Blois (siglos XI-XII); y el célebre *Pamphilus* del siglo XII, que probablemente fue representada; sin embargo, como dijo ya Bonilla, la *comedia elegíaca* no pudo influir de un modo directo en el teatro popular; era obra de clérigos y escrita para clérigos. El público del siglo XII no estaba en condiciones de gustar de una obra dramática por muy imperfecta que fuese su estructura; sólo los clérigos que entendían el latín podían hacerlo; por eso los autores eligieron este idioma².

de diálogos puestos en boca de personajes alegóricos, en cierta medida próximos a los de la monja Hrothsvitha, a la cual, según Bonilla, le bastó emplear la forma dialogada para entender que había escrito verdaderos dramas; en realidad "las representaciones escénicas romanas, propiamente dichas, desaparecen en la Edad Media, quedando sólo los géneros menos literarios, como los mismos, los espectáculos funambulescos, las danzas y los cantares" (p. 53). Sobre este asunto, véanse también ADOLFO FEDERICO CONDE DE SCHACK, *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, trad. esp. de E. de Mier, vol. I, Madrid, 1885, caps. I-III; J.-P. JACOBSEN, *Essai sur les origines de la comédie en France au Moyen-Age*, Paris, 1910, p. 4; G. FRANK, *The Medieval French Drama*, Oxford, 1954; V. DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini della poesia drammatica italiana*, Bologna, 1924; B. HUNNINGER, *The Origin of the Theater*, New York, 1961; O. B. HARDISON Jr., *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, 1965, último capítulo: "The Vernacular Tradition"; R. AXTON, *European Drama of the early Middle Ages*, London, 1974, especialmente pp. 17-32; E. H. ZEYDEL, "Were Hrothvitha's Dramas performed during Her Life-time?", *Speculum*, XX (1945), pp. 443-456; MARY M. BUTLER, *Hrothsvitha: The Theatricality of Her Plays*, New York, 1960; ROGER S. LOOMIS, "Were there Theatres in the Twelfth and Thirteenth Centuries?", *Speculum*, XX (1945), pp. 92-95 y 96-98; y la respuesta de DINO BIGOGIARI, *Romanic Review*, XXXVII (1946), pp. 201-224.

² *Las Bacantes*, p. 57. Este tipo de comedia, afirma el mismo Bonilla, siguió cultivándose en España, en mayor o menor medida, hasta bien entrado el siglo XVI en la llamada *comedia humanística* y el *teatro de colegio*: "La invasión del humanismo en España, durante la segunda mitad del siglo XV, hizo desarrollarse, con mayor pujanza que antes, el movimiento de imitación clásica, que tuvo, principalmente, tres manifestaciones: la comedia humanística en latín, el teatro de colegio, y las versiones y refundiciones de textos dramáticos de la antigüedad griega y latina" (p. 145); y cf. "El teatro escolar en el Renacimiento español y un fragmento inédito del toledano Juan Pérez", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*, vol. III, Madrid, 1925, pp. 143-155; J. GARCÍA SORIANO, *El teatro universitario y huma-*

En España, además, por razones obvias, se leyeron siempre, y más tarde se tradujeron, las tragedias de Séneca y las comedias de Terencio³, pero siempre a través de la falsa inteligencia a que antes nos hemos referido y no por lo que tenían de dramático sino de moral⁴. Esta ignorancia del verdadero concepto del drama se retrae en nuestras letras nada menos que hasta Torres Naharro el cual, en el *Prohemio* a su *Propalladia* (1517), nos dejó, según Gillet, el tratado más antiguo sobre dramaturgia impreso en Europa durante el Renacimiento⁵.

nístico en España. Estudios sobre el origen de nuestro arte dramático, Toledo, 1945; y, para otros países, véase FREDERICK S. BOAS, *University Drama in the Tudor Age*, Oxford, 1914; L.V. GOFFLOT, *Le théâtre au collège du Moyen-Age à nos jours*, Paris, 1907. M. R. LIDA DE MALKIEL también dedicó unas eruditas páginas a la comedia elegíaca y a la humanística en su obra *La originalidad artística de La Celestina*, Buenos Aires, EUDEBA, 1962, p. 33-43.

³ Cf. J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica*, VII, p. 479 y nota 1. El título LXI de los *Estatutos* de la Universidad de Salamanca de 1538 prescribía: "La Pascua de Navidad, Carnes-toliendas, Pascua de Resurrección y Pentecostés de cada un año, saldrán estudiantes de cada uno de los tales colegios a orar y hacer declamaciones públicamente. Item de cada colegio, cada año se representará una comedia de Plauto o Terencio, o tragicomedia, la primera el primero domingo desde las octavas de Corpus Christi, y las otras en los domingos siguientes ..." (en BONILLA, *Las Bacantes*, p. 145); cf. también NICHOLAS C. ROUND, "Las versiones medievales catalanas y castellanas de las tragedias de Séneca", *Anuario de Estudios Medievales* (en prensa). H. B. CHARLTON, *The Senecan Tradition in Renaissance Tragedy*, Manchester, 1946; M. R. LIDA DE MALKIEL, "La tradición clásica en España", *NRFH*, V (1951), pp. 183-223; R. L. GRISMER, *The Influence of Plautus in Spain before Lope de Vega*, New York, 1944; EDWIN J. WEBBER, "The Literary Reputation of Terence and Plautus in Medieval and Pre-Renaissance Spain", *HR*, XXIV (1956), pp. 191-206; y "Manuscripts and Early Printed Editions of Terence and Plautus in Spain", *RPh*, XI (1957-58), pp. 29-39.

⁴ Hablando de las traducciones de los clásicos en el siglo xv, escribía Menéndez y Pelayo: "Simultáneamente, y muy estimados en su calidad de españoles, pasaban á nuestra lengua Lucano y Séneca el trágico ... á Lucano se le traducía, no en concepto de épico, sino de historiador de la guerra civil entre César y Pompeyo, y á Séneca, no como poeta dramático, sino por las máximas y sentencias morales que en sus tragedias se encuentran. La afición a la lectura de los moralistas era carácter especialísimo de este período, como lo había sido de nuestra Edad Media ... agradaba el vivo y ardiente decir de Séneca y su manera cortada y vibrante", *Antología de poetas líricos castellanos*, t. V, Madrid, 1911, pp. xii-xiii. (Se cita siempre por esta edición).

⁵ JOSEPH GILLET, *Torres Naharro and the Drama of the Renaissance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1961, p. 427. Juan del En-

Todo esto nos lleva a una reinterpretación de las prohibiciones, condenas y censuras de concilios y autoridades, que tanto se citan como prueba indirecta de la existencia del drama medieval. Si no existió un teatro medieval, y los pocos vestigios que nos quedan de las lecturas y traducciones que se hicieron de los clásicos indican que se hicieron con un criterio torcido, parece obvio concluir que dichas prohibiciones deban relacionarse sólo y exclusivamente con los espectáculos de los *mimos* e *histriones* y sus cantos y danzas burlescas y procaces, más bien que con las representaciones escénicas propiamente dichas. A este género de espectáculos se referirían, por no citar más que unos ejemplos, la célebre carta del rey Sisebuta (612-621) a Eusebio de Barcelona, donde se lamenta de que el prelado se haya convertido en empresario de juegos teatrales⁶; los reproches de San Valerio del Vierzo (s. VII), contra el disoluto presbítero Justo, cuya única habilidad era tocar un instrumento de puerta en puerta, cantando cantilenas deshonestas, profiriendo chistes y haciendo gestos indecentes⁷, y, por lo tanto, también el tan debatido texto de las *Partidas* del Rey Sabio, en la parte que se relaciona con el teatro profano⁸.

cina, que también había puesto un tratado sobre el *Arte de la poesía castellana* a la cabeza de sus églogas, no dijo ni una sola palabra sobre el arte al que dedicaría lo mejor de su genio creador; y nada se dice sobre el arte dramático en los tratadistas latinos de los siglos XIII, XIV y XV. Cf. CHARLES B. FAULHABER, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, Berkeley, University of California Press, 1972; H. J. CHAYTOR, *Dramatic Theory in Spain*, Cambridge, 1925; A. HERMENEGILDO, *Los trágicos españoles del siglo XVI*, Madrid, 1961, y ahora *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

⁶ La carta puede leerse en ENRIQUE FLÓREZ, *España Sagrada*, vol. VII, Madrid, 1747, p. 326. Cf. además A. GASSIER, *Le théâtre espagnol*, Paris, 1898, p. 14. Hay una amplia discusión sobre la condena del teatro por los Padres de la Iglesia, en especial S. Juan Crisóstomo y Tertuliano, en HERMAN REICH, *Der Mimus*, Berlin, 1903, pp. 109 ss.; ALLARDYCE NICOLI, *Masks, Mimes and Miracles*, New York, 1931, pp. 147 ss.; pero véase también PHILIP S. ALLEN "The Medieval Mimus", *Modern Philology*, VII (1910), pp. 329-344, y VIII (1910), pp. 1-44.

⁷ Cf. E. FLÓREZ, *España Sagrada*, vol. XVI, Madrid, 1747, pp. 396-397.

⁸ *Partida* I, título VI, ley 34. Han negado vehementemente el valor de este texto, como reflejo de una realidad inmediata. entre otros, H. LÓPEZ MORALES, *Tradicón y creaci6n en los orígenes del teatro castellano*, Madrid, 1968, pp. 68-71 (pero véase la reacci6n de J. L. ALBORG, *Historia de la literatura española*, vol. I, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1970, pp. 189-193); R. B. DONOVAN, *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto,

Sabemos que el género de acciones públicas reprobadas en estos documentos en la Edad Media corría a cargo de una figura todavía no muy bien definida, la del *juglar*, cuyo nombre en la literatura castellana es frecuentemente identificado con el de *remedador* (*mimo* > *momo*), el *segrel*, el *cazurro*, el *zaharrón*, el *histrión* del teatro latino y, más tarde, con el *ciego*, el *clérigo goliardo*, los *saltadores*, los *tromperos*, los *homnes de atambor*, *foxos* (locos), *truhanes*, *chocarreros*, *bufones* y *enanos*⁹.

1958, p. 73; A. VALBUENA PRAT, *Literatura dramática española*, Barcelona, 1930, p. 14; M. R. LIDA DE MALKIEL, *RPh*, XV (1961), p. 99. Sobre las disposiciones del Concilio de Aranda, véase FRANCISCO MENDOZA-MAROTO, "El Concilio de Aranda (1473) y el teatro medieval castellano", *Criticón*, 26 (1984), pp. 5-15.

⁹ Cf. BONILLA, *Las Bacantes*, pp. 60-61; R. MENÉNDEZ PIDAL, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, 6ª ed., Madrid, 1957, *passim*. La aclaración de algunos de los términos mencionados preocupó ya a Alfonso X en su respuesta al trovador provenzal Giraldo Riquier de Narbona. Cf. M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Tratado de los romances viejos*, t. I, Madrid, 1903, pp. 27-28; véase también el estudio de JOSEPH ANGLADE, *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, diss. Univ. de Paris, Bordeaux, 1905, pp. 122 ss. Sin embargo, ninguna de las elucidaciones del rey Sabio arrojan tanta luz sobre la historia del teatro medieval, en relación con sus ejecutores, como el epitafio de uno de ellos, Vitalis, de la época carolingia, el cual nos describe su arte de la siguiente forma:

Fingebam vultus, habitus ac verba loquentum,
 Ut plures uno crederes ore loqui.
 Ipse etiam, quem nostra oculis geminabat imago,
 Horrui in vultus se magis isse meos.
 O quotiens imitata meo se femina gestu
 Vidit et erubuit totaque mata fuit!
 Ergo quot in nostro videbantur corpore formae,
 Tot mecum raptas abstulit atra dies.

(*Anthologia Latina*, ed. A. RIESE, I, 2, Leipzig, 1906, núm. 487a). De la descripción de su arte, se deduce la escasa importancia que pudo tener todo texto escrito; la materia de su representación la sacaba Vitalis del auditorio mismo: "Oh cuántas veces una mujer se vio a sí misma en mis movimientos y quedó corrida de la vergüenza ...". Cf. G. GOUGENHEIM, "Le mime Vitalis", *Mélanges Gustave Cohen*, Paris, 1950, p. 29. Sobre el tema véanse también los estudios de E. K. CHAMBERS, *Medieval Stage*, 2 vols., Oxford 1903, I, pp. 23 ss.; E. FARAL, *Les jongleurs en France au Moyen-Age*, 2ª ed., Paris, 1964, Apéndice III, nota 15; A. NICOLL, *Mimes*, p. 138; J. D. A. OGILVY, "Mimi, Scurrae, Histriones: Entertainers of the Early Middle Ages", *Speculum*, XXXVIII (1963), pp. 603-619; CASIANO PELLICER, *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrio-*

Sean cual fueren las atribuciones específicas de cada uno de estos tipos de la farándula, lo cierto es que su quehacer se relaciona más o menos íntimamente con algunos géneros poéticos medievales en los que aparecen por primera vez determinadas características dramáticas; me refiero a la *disputa*, al *debate* y al *diálogo*, manifestación callejera muchas veces de las discusiones dialécticas que se verificaban al mismo tiempo en las aulas de la Escolástica. Esos tres géneros, por su misma naturaleza de conflicto o contraste entre dos, o más, personajes, ideas o caracteres, llevan en sí la semilla del drama y, al ser puestos vivamente ante los ojos del público con la recitación y los gestos, debieron pasar fácilmente por representaciones dramáticas o espectáculos teatrales¹⁰.

No se trata aquí de defender los valores dramáticos de todos los *debates*, *disputas* o *diálogos*; al contrario, soy del parecer de que sólo un reducido número de estas piezas poseen esas ca-

nismo en España, Madrid, 1804; N. D. SHERGOLD, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford, 1967, especialmente pp. 113-142.

¹⁰ La opinión de Lázaro Carreter (sostenida aún en su tercera edición de *Teatro Medieval*, Valencia, Castalia 1970, pp. 13 ss.), según la cual los juglares se aprovecharon del teatro después que éste estaba ya formado, pero no representaron sus propias composiciones, contradice la historia de los orígenes del Teatro en Inglaterra. Francia e Italia (véase lo que dijimos más arriba, en la nota 9, del mimo Vitalis) así como lo que sabemos de las representaciones populares en España, aunque sea a través de un texto tan tardío, pero que sin duda recoge una costumbre antigua, como el *Viaje entretenido* de Agustín de Rojas (cf. la ed. de M. Cañete, Madrid, 1901, p. 149). No hay ningún motivo para dudar de que muchos de los juglares actores eran también autores; cf. A. JEANROY, *Le théâtre religieux en France du onzième siècle, au treizième siècle*, Paris, 1964, pp. 17 ss.; DE BARTHOLOMAEIS, *Le origini*, pp. 53 ss.; MARIO APOLLONIO, *Storia del teatro italiano*, vol. I, Firenze, 1958, pp. 107 ss. Parece, sin embargo, que según la definición tradicional del juglar, la función principal de éste en la historia literaria española fue la de ser actor, o ejecutor público de obras ajenas; pero esto no quita la importancia primaria de su figura en el desarrollo del drama primitivo. Sobre la función y el valor representativo dramático del juglar épico, véase D. ALONSO, "Estilo y creación en el *Poema del Cid*", en *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, 1944, pp. 70 ss. Menéndez Pidal también supo ver el lado dramático del juglar cuando escribía: "El canto del juglar, como espectáculo público, debió empalmar con el espectáculo público del histrión y del thymélico" (*Poesía juglaresca*, p. 335). Cf. además H. REICH, *Der Mimus*, y, para opiniones contrarias. P. S. ALLEN, *The Romanesque Lyric*, Chapel Hill, 1928, pp. 250 ss.; P. ZUMTHOR, *Histoire littéraire de la France médiévale*, Paris, 1954, párrafo 271.

racterísticas, que, con breves alteraciones, pasarán más tarde a las primeras obras dramáticas, como las *Églogas* de Juan del Encina, en las que todavía se recoge el debate de las excelencias de la vida de la ciudad sobre la del campo, o la del pastor sobre la del cortesano. Pero lo que sí quisiera poner de manifiesto es que estos géneros para-dramáticos no deben ser rechazados en nuestras investigaciones, pues, como observaba el Conde de Schack: "El que desee conocer todas las fases del naciente drama, no ha de contentarse con examinar su forma más perspicua y concreta, sino antes bien rastrearla bajo sus más extraños disfraces. Si en épocas más adelantadas aparecen la épica, la lírica y la dramática como especies poéticas distintas, no acontece así en su principio, porque entonces aún no existe esa separación"¹¹.

De lo dicho hasta aquí se pudiera argüir que el teatro medieval profano no tuvo como modelos y precursores a los clásicos griegos ni latinos, tal vez ni siquiera a los cómicos, y tanto menos la liturgia de la Iglesia, cuyas autoridades lo condenaron incesantemente; sino que nació, o fue *recreado*, sobre el tenue hilo de la tradición popular de los *mimi*, y de la confluencia de distintos géneros poéticos de gran popularidad durante los siglos XII, XIII y XIV, los cuales culminaron en determinadas formas para-dramáticas de la primera mitad del siglo XV¹²; estas

¹¹ *Historia de la literatura y del arte dramático en España*, vol. I, p. 94. Schack dedica varias páginas de su erudita obra a la importancia del diálogo, en sus varias formas y manifestaciones, en los orígenes del teatro de todos los pueblos y latitudes. Sobre la dificultad de la aplicación de "la noción de género" a las producciones del siglo XV, véase LÁZARO CARRERER, *Teatro*, p. 68.

¹² Una de estas manifestaciones fue sin duda el *entremés*, representación de naturaleza más bien caballeresca y palaciega, cuya documentación asciende con certeza al 1423, cuando según la *Crónica de D. Alvaro de Luna*, al recibir D. Alvaro el nombramiento de Condestable de Castilla, "ordenó allí, en Otordesillas, muchas fiestas e muy ricas justas e otros *entremeses* ..."; y el mismo cronista nos cuenta que D. Alvaro se dedicó personalmente a componerlos: "fue muy inventivo e mucho dado a fallar invenciones e *sacar entremeses* en fiestas o en justas o en guerra, en las cuales invenciones muy agudamente significaba lo que quería". (EMILIO COTARELO Y MORI, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mo-gigangas desde fines del siglo XVI a mediados del siglo XVIII*, 2 vols., Madrid, NBAE, vols. XVII y XVIII, 1911, I, pp. xv-xvi. En el prólogo de esta obra se recogen varios otros testimonios de indudable valor para la historia del *entremés*). Por lo que se refiere a otro de los géneros, el de los *momos*, también muy popular, especialmente a partir de la segunda mitad

formas fueron llevadas ante el público por unos actores que conocemos con el nombre de *juglares*, *histriones* y *remedadores*, y su medio de comunicación con el auditorio fue dialogístico.

Sin pretender encasillar en categorías o esquemas las diversas formas líricas dialogadas que dominan una buena parte de la poesía castellana del siglo xv, me inclino a pensar con Eduardo Juliá Martínez que: "La íntima relación entre dichos diálogos y las primitivas manifestaciones teatrales se manifiesta en las formas métricas utilizadas por nuestros primeros dramaturgos y no menos en el lirismo de los temas, en lo épico y en las disputas que continuaron siendo de índole lírica cuando se limitaron a la expresión subjetiva; pero pasaron al tablado de la farsa cuando se incrustaron en una acción. Esto no se logró sin que hubiera gradaciones, por las que podemos distinguir cuatro clases de obras que llamaremos: a) diálogos líricos; b) romances épicos; c) teatro-diálogo, y d) teatro-acción. . . El teatro-diálogo no representa un estado técnico inferior al teatro-acción y, por tanto, no exige una cronología anterior: ambas técnicas conviven, tanto en el período primitivo, como en los posteriores hasta nuestra época"¹³.

Dejando aparte la segunda categoría, cuyos ejemplos serían innumerables, me aventuro a decir que a la primera pertenecerían composiciones como la *Disputa del alma y el cuerpo* (s. XIII), la *Razón de amor con los denuestros del agua y del vino* (s. XIII), y la disputa *Elena y María* (s. XIII). Estas tres obritas, aunque los manuscritos que las contienen, al parecer, pertenecen todos al siglo XIII, han de situarse, sin embargo, entre la mitad del XII y finales del XIII¹⁴. Al *teatro-acción* pertenecerían, por su-

del siglo xv, véanse los testimonios recogidos por J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica*, VII, p. 468 ss.; y LÁZARO CARRETER, *Teatro*, pp. 64-65.

¹³ "La literatura dramática peninsular en el siglo xv", en *Historia general de las literaturas hispánicas*, dirigida por G. DÍAZ-PLAJA, vol. II, Barcelona, 1951, p. 239.

¹⁴ Cf. A. GARCÍA SOLALINDE, "*La disputa del alma y el cuerpo*. Comparación con su original francés", *HR*, I (1933), pp. 196-207; LEO SPITZER, "*Razón de amor*", *Romania*, LXXI (1950), pp. 145-165; MARIO DI PINTO, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale* (Pisa, 1959); ALFRED JACOB, "The *Razón de amor* as Christian Symbolism", *HR*, XX (1952), pp. 282-301; G. DÍAZ-PLAJA, "Poesía y diálogo: *Razón de amor*", *Estudios Escénicos*, V (1960), pp. 7-43; R. MENÉNDEZ PIDAL, "*Elena y María* (Disputa del clérigo y el caballero). Poesía leonesa inédita del s. XIII", *RFE*, I (1944), pp. 52-96; G. DÍAZ-PLAJA, "Poesía y diálogo: *Elena y María*", *Est. Esc.*, VI (1960), pp. 65-82; PIERRE LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise a la*

puesto, los primeros dramas de autores conocidos del siglo xv y del xvi, como *El Triunfo de Amor* y la *Égloga de Cristino y Febea* de Juan del Encina, compuestas hacia 1497¹⁵. Finalmente, al grupo tercero, *teatro-didlogo*, pertenecerían toda una serie de obras, de naturaleza lírica y forma dramática, que figuran en los cancioneros castellanos del siglo xv y xvi¹⁶; modelo incomparable de este género serían las ágiles *Coplas* de Puertocarrero y el celebrado *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo Cota (1430-40-1505)¹⁷. A esta misma categoría per-

fin du Moyen-Age, 2 vols., Rennes, 1949 y 1952, vol. I, pp. 459-519; JOHN G. CUMMINS, "Methods and Conventions in the 15th-Century Poetic Debate", *HR*, XXXI (1963), pp. 307-323; y "The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and French Poetic Debate", *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII (1965), pp. 9-17.

¹⁵ La primera de estas dos obras, que tanto se relaciona con el tema que aquí discutiremos, se conoce con tal nombre desde que así la bautizó Gallardo al reimprimirla en *El Criticón*, en 1835. Cf. J. CASO GONZÁLEZ, "Cronología de las primeras obras de Juan del Encina", *Archivum* (Oviedo), III (1953), pp. 362-372; J. RICHARD ANDREWS, *Juan del Encina: Prometheus in Search of Prestige*, Berkeley y Los Angeles, 1959; BRUCE W. WARDROPPER, "Metamorphosis in the Theater of Juan del Encina", *Studies in Philology*, LIX (1962), pp. 41-51; y J. P. W. CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, reimpression, 1968, pp. 12 ss.

¹⁶ Una lista bastante detallada puede verse en J. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica*, VII, p. 481, y las observaciones de la p. 482. Véase también CHARLOTTE STERN, "The *Coplas de Mingo Revulgo* and the early Spanish Drama", *HR*, XLIV (1976), pp. 311-332.

¹⁷ Ambas composiciones aparecieron por primera vez en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo (Valencia, 1511), números 794 y 125 respectivamente. (Cf. la ed. de la Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2 vols., Madrid, 1882, que reproduce fielmente la de 1511, con un *Apéndice* de lo añadido en las ediciones de 1527, 1540, y 1557). Del carácter dramático de estas dos composiciones baste recordar aquí el juicio certero de Menéndez y Pelayo, el cual dice, hablando de las *Coplas* de Puertocarrero: "El diálogo es propio de la buena comedia; y por lo fácil y animado, y por la sal y el donaire con que está escrito, recuerda los mejores que en la *Propalladia* de Torres Naharro pueden leerse" (*Antología*, vol. VI, p. cccxxxi); y del célebre *Diálogo* de Cota ya había escrito L. Fernández de Moratín: "Este diálogo es una representación dramática con acción, nudo y desenlace; entre dos interlocutores no es posible exigir mayor movimiento teatral. Supone decoración escénica, máquina, trajes y aparato; el estilo es conveniente, fácil y elegante; los versos tienen fluidez y armonía" (*Orígenes del teatro español*, Paris, Garnier, s/a, p. 70); a cuyo juicio añadía don Marcelino: "Es, en efecto, un drama en miniatura, de tema filosófico y humano, que tiene cierta analogía con el remozamiento del doctor Fausto. No sabemos si fue representado alguna vez, pero reúne todas las condiciones

tenece la composición que nos proponemos estudiar en este ensayo.

2. *El Viejo, el Amor y la Hermosa*

La obrita fue descubierta y publicada por el erudito italiano Alfonso Miola en 1886¹⁸. "Este curioso documento", como

para serlo, y en esto difiere de todos los demás diálogos que en gran número contienen los *Cancioneros*, y con los cuales sin fundamento, se le ha querido confundir" (*Antología*, vol. VI, pp. CCCLXXIX-CCCLXXX). Elisa Aragone es también del parecer de que "il *Dialogo* fu scritto destinato non soltanto alla lettura, ma anche alla rappresentazione, e riteniamo assai probabile che sia stato rappresentato, sia pure nel ristretto ambito di una sala gentilizia o di una cappella palaciana, e forse con ricorsi scenici più felici di quanto possiamo oggi immaginare" (p. 42 de la obra citada en la nota siguiente). Pero véase la reseña de F. RICO en *RFE*, XLVI (1963), pp. 485-490; F. WEBER DE KURLAT, *NRFH*, XIII (1959), pp. 384-385; RONALD B. WILLIAMS, "The Staging of Plays in the Spanish Peninsula Prior to 1555", *University of Iowa Studies* (1934), pp. 10-11; y ahora cf. RICHARD F. GLENN, "Rodrigo Cota's *Diálogo entre el amor y un viejo*; debate or drama?", *H*, XLVIII (1965), pp. 51-56; LÁZARO CARRETER, *Teatro*, pp. 73-75.

¹⁸ "Un testo drammatico spagnuolo del xv secolo", *In memoria di N. Caix e U. A. Canello, Miscellanea di filologia e linguistica*, Firenze, 1986, pp. 175-189. El texto se halla sepultado en el primero de dos volúmenes cartáceos en 8º de una colección manuscrita de poesías y prosas, casi todas latinas o italianas, que perteneció al marqués De Sterlich, vendida por los herederos de éste a la Biblioteca Nacional de Nápoles en 1871, donde actualmente se conserva (Ms. XIII. G. 42). Véanse ulteriores detalles en A. MIOLA, *Notizie dei manoscritti neolatini ... della Biblioteca Nazionale di Napoli*, Napoli, 1895, pp. 24 ss. Parece que la colección de obras contenidas en el primer volumen fue reunida durante el siglo XVIII, cuando una mano de esta época le puso también un índice que comprende sólo algunas de las obras; de hecho nuestro texto se halla bajo el epígrafe *Canzonetta spagnuola in decima rima con sua prefazione, d'incerto autore*, título que evidentemente se refiere sólo a unas cuantas poesías españolas dedicadas a la duquesa de Ferrara y a sus damas; a continuación, y confundido con dichas poesías se halla nuestro anónimo, que, por lo visto, se le escapó al compilador del índice. El volumen se cierra con varias obras, del siglo XVI, de autores de la Apulia. Miola creyó que la presencia de dos manuscritos españoles en esta colección era fortuita; sin embargo, tal vez haya que pensar que no lo sea tanto, pues una buena parte de las obras allí contenidas son también dramáticas. La letra del manuscrito que contiene nuestro texto, dice Miola, parece de la primera mitad del siglo XVI, pero hay claros indicios de que es copia de un manuscrito anterior, que el copista trata de imitar en la grafia, la cual evidentemente

lo llamó Menéndez y Pelayo¹⁹, no lleva nombre de autor ni título alguno; el copista, sin duda un italiano, le puso al principio el siguiente título en latín: *Interlocutores senex et amor mulierque pulcra forma*, el cual evidentemente apunta a los tres personajes y no al contenido dramático de la obra²⁰. Guiados por otras composiciones semejantes, que aparecen en los cancioneros de la época²¹, nos ha parecido que la obra pudiera haberse titulado: *Interlocutores el Viejo, el Amor y la Hermosa*,

no es ya la de su tiempo. Es posible que falte un folio al principio, dijo Miola; pero, si así es, este folio debía faltar ya en la copia original, pues tal como está el texto hoy día, y dada su semejanza con el de Rodrigo Cota, no es necesario postular partes perdidas. El empezar *in medias res* es contraseña típica de la obra dramática. La obra fue editada también por ELISA ARAGONE, como apéndice a su libro *Rodrigo Cota. Diálogo entre Amor y un viejo*, *Introduzione, testo critico, versione e commento a cura di ...*, Firenze, Felice Le Monnier, 1961, pp. 115-125. Ambas adiciones son tan difíciles de conseguir que, para facilitar la lectura del texto, hemos decidido presentarlo aquí en casi su totalidad al hablar del argumento. Las amplias citas de nuestro anónimo tienen también otra finalidad, la de confrontarlo con el *Diálogo* de Rodrigo Cota, a través de la referencia de las notas a pie de página; en algunas de estas notas se alude también a las relaciones del anónimo con *La Celestina*, tema al que hemos dedicado un estudio aparte: SALVADOR MARTÍNEZ, "Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y la autoría de *La Celestina*", HR, 48 (1980), pp. 37-55. Tanto para las citas del *Diálogo* como del anónimo seguimos la edición de Aragone, a la cual hemos aportado sólo ligeros cambios.

¹⁹ *Antología*, vol. VI, p. CCCLXXXI. Miola, antes de publicar su hallazgo, consultó con Menéndez y Pelayo sobre la posibilidad de la existencia de otras copias, o variantes, de la obra, y don Marcelino le contestó: "He recorrido nuestros antiguos *Cancioneros* y nuestras antiguas piezas dramáticas sin encontrar rastro ni vestigio de la composición que Vd. ha descubierto... Mis amigos tampoco conocen el diálogo, y esto aumenta la importancia del descubrimiento de Ud." (citado por MIOLA, "Un testo drammatico", p. 178, nota 3).

²⁰ Esto, por otra parte, no debería sorprendernos, ya que tampoco el título del *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Cota (aun tomando en consideración aquel resumen que lo encabeza desde la primera edición), revela el verdadero contenido dramático de la obra; como tampoco lo revelan los títulos de la mayoría de las composiciones dialogadas que figuran en los *Cancioneros* del siglo xv, donde inclusive se hallan algunas sin título de ningún género.

²¹ Por ejemplo, aquella de Pedro de Cartagena, con la que tantas relaciones tiene, y que se titula *Interlocutores el dios de Amor y un enamorado* (*Cancionero Castellano del siglo XV*, ordenado por R. FOULCHÉ-DELBOSC, 2 vols., Madrid, NBAE, vols. XXI y XXII, 1912 y 1915, II, pp. 524-531).

título que el copista italiano, probablemente, no hizo más que traducir al latín, ya que no tenemos ejemplos de composiciones poéticas de los cancioneros que lleven título latino. Para abreviar, en el presente estudio, la llamaremos *El Viejo, el Amor y la Hermosa*, título que indica sólo el número y orden de aparición de los personajes.

El tema de *El Viejo, el Amor y la Hermosa* es bien conocido a los estudiosos de la literatura castellana por el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo Cota²²; se trata de la historia psicológica de los desengaños y frustraciones amorosas de un viejo. La composición se abre con un amplio y acorado monólogo del Viejo en el que invehe con singular desgarro contra el mundo:

¡O mundo, dime quién eres,
 qué es lo que puedes, qué vales,
 con qué nos llevas, dó quieres,
 siendo el fin de tus plazeres
 principio de nuestros males!
 ¿Qué es el cevo con que engañas
 nuestra mudable afición?
 Que con engañosas mañas,
 al tiempo que tú te ensañas
 dexas preso el corazón.
 ¿Con qué nos buelves y tratas,
 abaxas y favoreces?

²² El *Diálogo*, como dijimos más arriba, nota 17, apareció por primera vez en el *Cancionero General de muchos y diuersos autores* compilado por Hernando del Castillo, Valencia, Cristóbal Hoffman, 1511. Esta preciosa edición ha sido publicada en facsímil por la Real Academia Española (Madrid, 1958), con una introducción bibliográfica, Indices y apéndices por A. Rodríguez Moñino. El texto de Rodrigo Cota desapareció incomprensiblemente de todas las ediciones sucesivas del *Cancionero* del Castillo (Valencia, 1514; Toledo, 1517, 1520 y 1527; Sevilla, 1535 y 1540; Amberes, 1557 y 1573), y no reaparece hasta la edición de Francisco Cormellas y Pedro de Robles, publicada en Alcalá en 1564 (cf. P. SALVÁ Y MALLÉN, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, vol. I, Valencia, 1872, núm. 761). El motivo de dicha desaparición pudo ser, como sugiere ELISA ARAGONE (*Rodrigo Cota*, p. 13), el hecho de que los editores consideraron la obra como drama y no creyeron que debería figurar en una colección esencialmente de poesía lírica. Sobre Rodrigo Cota y su obra, remitimos el lector a la introducción de E. Aragone; y, para las últimas aportaciones, véase el estudio de FRANCISCO CANTERA BURGOS, *El poeta Ruy Sánchez Cota (Rodrigo Cota) y su familia de judíos conversos*, Madrid, 1970, en que se revisan muchas posiciones tradicionales sobre el converso Cota.

¿Con qué nos sueltas y atas?
 ¿Con qué nos sanas y matas,
 nos alegras y entristesces?
 ¿Qué es el secreto escondido,
 tras quien todos nos perdemos?
 ¿Quieres, mundo entristecido,
 que haga ser conocido
 el bien que de ti atendemos?²³.

El Viejo justifica su invectiva con la experiencia de su vida:

Yo hablo como quien sabe
 todas tus faltas y sobras:
 he visto lo que en ti cabe;
 y, si quieres que te alabe,
 muda condición y obras;
 que del bien tan prosperado
 de que me heziste contento,
 tus mudanças me han dexado
 solamente este cayado,
 con que mi vejez sustento²⁴.

Terminado este monólogo, durante el cual el lector —y el espectador— es informado del estado angustioso y desenfadado en que se halla el Viejo, se oyen unos golpes a la puerta y una voz que dice:

Amor. ¿Quién está en casa? *V.* ¿Quién llama?
A. ¡Abre! *V.* ¿Quién eres? *A.* Amor.
V. ¿Qué quieres? *A.* A tu vida y fama.
V. Va con dios, que ya tu llama
 no me causa más dolor.
 ¿No sabes que ha muchos años
 que de ti me hallo lexo?
 porque tus dulces engaños
 me han fecho no menos daños
 que el mundo de quien me quexo²⁵.

²³ Versos 1-20. No hay invectiva directa contra el mundo en el *Diálogo* de Cota.

²⁴ Vv. 51-60. El concepto de "saber", como experiencia vivida, que el Viejo insistentemente lanza contra el mundo, aparece también, aquí y allá, en el *Diálogo*, 50, 65, 376-8, pero dirigido a Amor directamente y no al mundo.

²⁵ Vv. 61-70. En el *Diálogo*, 1-4, el Viejo sorprende a Amor ya dentro

De los males de amor, dice el Viejo, hace ya años que se ve libre, aunque no de sus consecuencias; es de los del mundo de los que, al parecer, no consigue escapar; pero he aquí que ahora, a su edad, vuelve a presentarse el antiguo engañador, y el Viejo, que está ya escarmentado, lo despide inmediatamente: "Va con Dios". Amor no se inquieta, sino que con gran habilidad y tacto empieza su "porfía", tratando gentilmente de tocar al Viejo en lo más sensible: cortesía, gratitud, buena crianza, honor caballeresco, etc.

- A. Desplázeme tu porfía,
no consiento tal olvido,
que no cabe en cortesía
desfazer la compañía,
después que es el pan comido.
Y pues eres bien criado
no sigas villanos modos:
ábreme y, después de entrado,
quexa el mal que te he causado,
que justicia hay para todos²⁶.

El primer intento de Amor es poder entrar en casa (corazón) del Viejo, porque sabe que, una vez allí, su triunfo está garantizado. Pero el Viejo no es menos cauto y percibe la treta diciendo:

- V. Conozco tu condición,
sonme claras tus cautelas,
sé que contra tu pasión
la justicia y la razón
muchas veces calan velas.
No me engaña el sobreescrito,
ni tu ciencia, ni tu arte;
aunque, con los de Egipto,
halagas el apetito
por hurtar por otra parte²⁷.

del huerto, donde él tiene su mísera cabaña. También aparece allí el tema de que los años y la razón le han apartado del dominio de Amor (vv. 5-9); y hay también una tentativa de expulsión del intruso (vv. 37-38).

²⁶ Vv. 71-80. Actitud conciliadora también en el *Diálogo*, 73-80.

²⁷ Vv. 81-90. Amor ladrón en el *Diálogo*, 3, 163-70. La imagen de "los de Egipto" (gitanos = ladrones), se halla también en el *Diálogo*, 180; y en *La Celestina*: "... engañando nuestra voluntad con sus palabras dulces

Amor le reprocha lo injusto e ingrato que es para con él, debiendo, por el contrario, recordar que, cuando años antes había llamado a su puerta, le había abierto inmediatamente:

A. ¡No seas desagradecido,
pon a tu saña algún freno!
Y si estás endurecido,
mira que de hombre sabido
es seguir consejo ajeno²⁸.

Ante el apuro, y por no ser menos que su rival, el Viejo, entre dudas y miedo, empieza a ceder:

V. Quiero querer lo que quieres,
porque des fin a tus quexos;
mas, después que dentro fueres,
porque conozco quién eres,
salúdame desde lexos.

Que como, tocando, Mida
convertía en oro luego,
así tu mano encendida
quanto toca en esta vida
haze convertir en fuego.

Pues si a mí no has de llegar,
entra, si entrar te plaze,
y sey breve en el hablar,
porque el mucho dilatar
es cosa que me desplaze²⁹.

Amor, sin perder tiempo, entra lanzándole un sinpar saludo en el que, entre otras cosas, le desea larga vida, libre del cansancio y de la vejez. El Viejo advierte inmediatamente el engaño que se esconde bajo las coloridas promesas; por eso le responde con estos insultos:

V. Falsa cara de alacrán,
cierto daño que atormenta,
ya sé bien cómo se dan

e prestas *por hurtar por otra parte, como hazen los de Egypto* quando el signo nos catan en la mano" (ed. J. Cejador, CC, II, p. 72); en este caso, como indican las cursivas, la semejanza es literal.

²⁸ Vv. 101-105. Amor, hábilmente, apela a la sabiduría y prudencia de que ha hecho gala el Viejo para inducirle a seguir sus consejos.

²⁹ Vv. 106-120. Semejanzas y aproximaciones verbales en el *Diálogo*, 105, 139, 136.

las zarzas en el pan,
 porque el gusto no las sienta.
 Estas bendiciones tantas
 no las quiero ¿claro hablo?
 porque con ellas encantas,
 como quien con cosas santas
 quiere invocar el diablo.

No te cale roncearme,
 que soy viejo acuchillado:
 que tú querrías remoçarme,
 para tornar a mancarme:
 el camino traes errado.

Porque es la pasión tan fiera
 que causas, que quiero más
 bevir en esta manera,
 que debaxo tu bandera
 la mejor vida que das³⁰.

Amor "encaja" el violento reaccionar del Viejo y, para no irritarle más, prudentemente da un paso atrás, pero sólo para volver inmediatamente al ataque:

A. Pues que me diste licencia
 para entrar donde te veo,
 con algo más de paciencia
 te plaga prestarme audiencia
 porque sepas mi deseo.

Soy venido a consolarte
 por mostrarte mi afición.
 no con gana de enojarte,
 mas porque sentí quexarte
 del mundo no sin razón.

Y agora, según parece,
 sin justa causa movido,
 tu furor se ensobervece
 contra quien no lo merece,
 poniendo el mundo en olvido.

Quiero estar contigo a cuenta,
 si te plazerá escucharme³¹.

³⁰ Vv. 131-150. El mismo tono de invectiva contra Amor lo hallamos en el *Diálogo*, y además diversas aproximaciones verbales, como "pan de çaraças" (v. 118), etc. Esta expresión aparece también en *La Celestina*: "assí se suelen dar las çaraças en pan embueltas, porque no las sienta el gusto" (II, p. 72).

³¹ Vv. 151-167. Vago parecido con el *Diálogo* en el tono general de la súplica, pero con distintos detalles.

El Viejo se siente de nuevo tocado en su punto débil: la ingratitude; no le parece bien maltratar a uno que dice que viene a sacarle de su aflicción; pero, por otra parte, no se le escapa el peligro en que paulatinamente se va metiendo al hacer esta nueva concesión; por eso acepta que Amor le hable, pero a distancia:

- V. Desde allá haz que te sienta,
que tu aliento me escalienta
tanto que temo abrasarme.
- A. Soy contento, pues te plazze:
quiero en todo obedecerte;
pero, si no te desplaçe,
dime ¿qué causa te haze
ultrajarme de tal suerte?
- V. ¿Quieres que claro lo diga?
- A. Dilo sin ningún recelo.
- V. No me muestres enemiga
por ningún mal que te siga,
mostrando tu desconsuelo³².

Amor no teme en absoluto lo que el Viejo está para proferir, con tal de que tenga las "manos quedas"; es decir, sabe que ganará la contienda si de argüir y disputar se trata y por eso dice: "Estando quedas las manos, / poco temo de la lengua" (vv. 181-182).

Sigue una incomparable diatriba contra Amor y sus efectos en el enamorado (vv. 183-240), clásica ya en las letras castellanas, la cual termina pidiendo a Amor que deje de llamarse dios, o por lo menos, que se deje de matar a los que le sirven:

- V. Así que es la conclusión
que diré, aunque te enojés,
que, pues mata tu pasión,
o mudes la condición,
o del nombre te despojes³³.

³² Vv. 168-180. *Diálogo*, 136 ss., el mismo tono general. Siendo el amor cosa tan dulce y agradable para los hombres, no se comprende por qué el Viejo se niegue a aceptarlo; de ahí que Amor, con mucho tacto, porque parece que el Viejo es violento, le pide que le explique la causa de tanta aversión a cosa tan placentera. Pero por otro lado, hay que notar que el Viejo parece tener todavía un cierto respeto caballeresco, o tal vez aprensión, a Amor, por lo cual no quiere decir la causa de su gran enojo, por miedo de perjudicarlo (cf. más adelante nota 42).

³³ Vv. 241-245. La invectiva contra Amor, a que aludíamos más arriba,

La larga invectiva tiene, como única respuesta de Amor, una simple frase, en la que aparece el primer elemento cómico del drama:

se halla también el *Diálogo*, 343-414, después que Amor ha hecho el panegrico de su irresistible poder (vv. 221-342), mientras que, en nuestro ánimo se halla antes del panegrico. Los detalles de dicha invectiva son muy diferentes en ambos, aunque el sentido general sea el mismo. La razón, pues, por la cual el Viejo se niega a aceptar el servicio de Amor es, en último análisis, porque priva al hombre de su paz y alegría interior y le hace llevar una vida triste y penosa:

Es tu reyno una galca
do bive tan tristemente
quien más servirte desea,
que no hay hombre que lo crea,
sino el triste que lo siente. (206-210)

.....

No hablo como enemigo,
no con cautelas y artes;
de todo quanto aquí digo
tu presencia es buen testigo;
si se notan bien tus partes,
siendo moço, pobre y ciego,
¿qué es lo que de ti se espera? (221-227)

La idea de que Amor no puede seguir llamándose dios, puesto que mata, la hallamos también en *La Celestina*, en un pasaje particularmente cargado de semejanzas, el planto de Pleberio: "¡O amor, amor! ¡Que no pensé que tenías fuerza ni poder de matar a tus subjectos! Herida fue de tí mi juventud, por medio de tus brasas passé: ¿cómo me soltaste, para me dar la paga de la huyda en mi vegez? Bien pensé que de tus lazos me aua librado, quando los quarenta años toqué ... ¿Quién te dio tanto poder? ¿Quién te puso nombre que no te conuiene? Si amor fuesses, amarías a tus siruientes. Si los amasses, no les darías pena ... Dulce nombre te dieron; amargos hechos hazes ... Dios te llamaron otros, no sé con qué error de su sentido traydos. Cata que Dios mata los que crió; tú matas los que te siguen ... Ciego te pintan, pobre e moço. Pónente vn arco en la mano, con que tiras a tiento ... (II, pp. 209-211).

Prosigue la invectiva de nuestro anónimo:

De los tuyos más de dos,
por colorar tu locura,
te pusieron nombre dios,
mas lo cierto es que entre nos
eres mortal desventura;
que si fueses quien te llamas,
dexarías de ser quien eres:
la leña para tus llamas

- A. ¿Y tan presto *has* acabado?
 V. No hay acabo en tu tormento.
 A. ¿Pues? V. Déxolo de cansado.
 A. ¡Después que me *has* deshonrado
 te falta, viejo, el aliento!³⁴.

El Viejo sin duda se hubiese ofendido ante esta inesperada salida de Amor; pero éste, seguro de sí mismo, no dejó ahí el discurso, sino que prosiguió con la conocida táctica de hacerse, primero, la víctima, el mártir, para suscitar, después, una reacción compasiva y favorable en el Viejo, y terminar con otra petición, que no es más que una nueva conquista, en esta contienda dialéctica:

- A. No pienses con tus furores
 quitarme desta contienda;
 mas lo que me da dolores,
 que entre tantos amadores,
 no hay uno que me defienda,
 no hay quien responda. ¿A quién digo?
 Todos abaxáis las cejas;
 sólo Dios me sea testigo
 que a quien fuere más mi amigo
 cerraré más las orejas.
 Con lágrimas y gemidos
 en vuestras necesidades
 suplicáys ser socorridos;
 mas ciérranse los oydos
 para mis adversidades³⁵.

El Viejo no se compadece fácilmente, sino que se mantiene duro todavía, pero no por mucho tiempo:

no serían vidas ni famas
 de quien sigue tus placeres (231-240);

y *La Celestina*: "Tu fuego es de ardiente rayo, que jamás haze señal dó llega. La leña, que gasta tu llama, son almas e vidas de humanas criaturas..." (p. 211).

³⁴ Vv. 246-250. A partir de este momento, el texto del anónimo cobra un carácter único en el tema, la estructura y los detalles, a excepción del monólogo sobre las prerrogativas de Amor que, como acabamos de indicar, aparece también en el *Diálogo*.

³⁵ Vv. 251-265.

- V. ¿Quién ha de tornar por ti,
siendo tirano tan duro?
- A. ¡A, quién! Quantos están aquí.
- V. ¿Y en esos pones a mí?
- A. El primero. V. ¡Ah! Yo lo dudo.
- A. No dudarás quando vieres
los bienes que en mí se encierran.
- V. ¡Ha, ha, ha! A. Oye, si quieres,
y verás que mis placeres
vuestros pesares destierran.
- V. Cata, que a mucho te obligas.
- A. ¿Qué dirás, si lo hago cierto?
- V. Que, por mucho que me digas,
son tus obras enemigas
de plazer y de concierto³⁶.

Sigue ahora un largo e ininterrumpido monólogo de Amor contando sus glorias y su infinito poder, que se extiende a las aves, los peces, los animales todos y hasta las plantas; sobre todo cautiva a los hombres y mujeres, religiosos y laicos (vv. 281-325). El monólogo concluye:

- A. Así que bien me conviene
este nombre 'dios de amor';
pues si el mundo plazer tiene,
yo lo causo y de mí viene,
y sin mí todo es dolor.
Si no, dime sin pasiones,
(ya acabo: no te alborotes)
¿quién haze las invinciones,
las músicas y canciones,
los donayres y los motes,
las demandas y respuestas,
y las suntuosas salas?
¿Las personas bien dispuestas,
las justas y ricas fiestas,
las bordaduras y galas?³⁷

³⁶ Vv. 266-280. Nada de todo esto hay en el *Diálogo*.

³⁷ Vv. 326-340. El panegírico, aunque más breve, tiene muchos parecidos con el del *Diálogo*, 221-342, como puede verse por los versos que reproducimos aquí y en la p. 185. La mención que ambos textos hacen del "adobo" femenino les coloca en íntima relación con la botica de Celestina (I, pp. 72 ss.), y su precursor el Arcipreste de Talavera (pp. 133-135 de la ed. citada en la nota siguiente).

.....

En los viejos encogidos
resucito la virtud;
tornan limpios y polidos,
y en placeres detenidos
les conservo la salud;
causo provechos sin cuento,
que dezirlos sería afrenta³⁸.

Al llegar a este punto del monólogo, en el que Amor recuenta sus efectos en los viejos, el nuestro no puede más y exclama:

V. Verdad es; ¿mas el tormento,
que traspasa el sentimiento,
no se escribe en esta cuenta?
Creo que *havías* olvidado
que hablas con quien te entiende.
¿No sabes que yo *he* provado
que es azívar confitado
lo que en tu tienda se vende?

38 Vv. 361-367. De la virtud de Amor en los viejos habla también el *Didlogo*, 224, y, como veremos más adelante, parece ser tema tradicional en los *Cancioneros*; así, por ejemplo, en las *Leyes de amor* en prosa, que se pusieron a la cabeza del *Cancionero de Herberay*, se dice que el amor a "los ancianos rejuvenesçe" (CH. V. AUBRUN, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts*, Bordeaux, 1951, p. 24). "Esta creencia en un mágico poder del amor, por el cual los amantes de edad madura o avanzada vienen a sentir de nuevo, por lo menos en el ánimo, el vigor y la fortaleza de la juventud", pudiera fácilmente proceder de la filosofía árabe del amor, como ha sugerido J. OLIVER ASÍN, "Historia y prehistoria del castellano 'alaroza'. (Novedades sobre el *Libro de Buen Amor*)", *BRAE*, XXX (1950), p. 400. Sin embargo, ya otro célebre arcipreste, Martínez de Toledo, hombre de evidente instinto dramático y habilísimo en el arte del diálogo, criticó mordazmente el amor de los viejos: "para moça moço gracioso, e que rebyente el viejo enojoso" (*Arcipreste de Talavera o Corvacho*, ed. J. González Muela, Madrid, Castalia, 1970, p. 200); pero en el epílogo de la obra nos cuenta cómo las mujeres le apalearon en sueños por lo que había escrito contra ellas, y le dijeron: "Pues no digas aún desta agua no beberé, que a la vejez acostumbra entrar el diablo artero en la cabeza vieja del torpe vil asno" (pp. 280-281), lo cual deja en el aire la cuestión de si todo su antifeminismo no fue simplemente el resultado de sus frustraciones amorosas cuando era ya viejo. En todo caso, es evidente que existe una clara tradición literaria en la que se satiriza y ridiculiza el enamoramiento de los viejos, como algo incompatible con su misma naturaleza (cf. *infra*).

O no alcança mi saber,
 o tú alabas gloria ajena;
 pues en la tuya, a mi ver,
 no hay momento de plazer
 que no cueste más de pena³⁹.

Amor parece haber sufrido otro rudo golpe de este Viejo de-sengañado y experto en intrigas amorosas. Pero se repone al instante pensando, por un lado, que el Viejo ha aceptado ya parte de sus propuestas al decir: "Verdad es ...", y, por otro, presentando nuevas pruebas, que van minando poco a poco la sólida fibra moral del Viejo. Ahora, para contrarrestar la "cuenta" de que habla el Viejo, le ataca por el lado de la bondad del fin, diciéndole que "jamás lo bueno es caro", y concluyendo:

A. ¿Has visto los que combaten?
 Si ven ganancia al ojo,
 no temen que los maltraten,
 y corren donde los maten
 por codicia del despojo.
 Daquesta misma manera
 es quien sigue mi querer;
 porque el fin que en mí se espera
 es tan dulce, que quienquiera
 ha el trabajo por plazer⁴⁰.

El Viejo va flojando, pero no cederá en su porfía hasta haber forzado a Amor a mentir, al hacerle afirmar que ha cambiado su antiguo modo de proceder para con sus servidores, cuando en realidad, como veremos, sus tretas e infidelidad son las mismas:

V. Puede ser que en tantos días
 hayas mudado costumbre;
 mas, quando tú me regías,
 yo sé bien que ser solías
 una amarga servidumbre.

³⁹ Vv. 368-380. La misma reacción en el *Diálogo*, 343-414, aunque con otras palabras y otras comparaciones.

⁴⁰ Vv. 401-410. El mismo concepto ampliado y con otras ilustraciones en el *Diálogo*, 415-450.

- A. Hallarás gran diferencia
de lo de estonces agora,
y verás por esperiencia:
de gratitud y clemencia
mi condición se decora.
- V. Pues si, como dizes, eres
y tus obras son tan fieles,
ese arco con que hieres,
dime, ¿para qué lo quieres?
- A. Sólo para los rebeldes.
- V. ¿Y a los que leales fueren,
qué galardones les dan?
- A. Queridos como querrán
serán, y mientras bivieren
no sabrán qué sea pesar.
- V. En el prometer sin rienda
he visto siempre tu lengua.
- A. ¿Quieres desto alguna prenda?
- V. ¡Que al partir de la hazienda
no reciba daño y mengua!
- A. Yo sé bien lo que prometo,
y sé que podré guardarlo.
- V. ¡Mira que ande el juego neto!
- A. Si quieres ser mi sujeto
començarás a provarlo⁴¹.

Las repetidas promesas de Amor no son suficientes para disipar completamente el escepticismo del Viejo, el cual teme someterse, si bien reconoce que, aunque viejo, es ley natural seguir los dictados del amor; esta consideración, aún más que los raciocinios y promesas de Amor, parece decidir la balanza, o por lo menos así lo entiende Amor:

- V. Temo de tu sujeción;
porque ya fui en un tiempo tuyo,
y sé cuán contra razón
va la ley de tu pasión,
mas ni por eso la huyo;
que aunque tu ley enemiga
de sosiego y de alegría,
es tan natural y antigua,

⁴¹ Vv. 411-440. No hay parecido directo en el *Diálogo*.

que es por fuerza que se siga,
sí por as, sino por tría⁴².

- A. ¿Luego ya quieres seguirme?
V. No sé si diga de sí.
A. ¿Qué temes? V. Que no eres firme.
A. ¿Con qué quieres que confirme
la promesa que te dí?
V. Con la obra. A. So contento:
déxame poner la mano
do tengo hazer asiento,
y veráste en un memento
derecho, fresco, loçano.
V. Dime primero en qué parte.
A. Aquí sobre el coraçón.
V. He miedo no andes con arte,
porque siempre oy loarte
por un famoso ladrón;
y aún diré, sino te ensañas,
que te comparan al rayo,
porque con sotiles mañas
nos arrancas las entrañas
sin horadarnos el sayo⁴³.

El Viejo muestra todavía su recelo en dejarse tocar, a pesar de todas las promesas y garantías; esto parece molestar a Amor; pero el Viejo le replica sin paliativos que sería una locura no estar bien cierto de que su nueva aventura no acabaría mal. Amor, ahora ya seguro de llevar las de ganar, acaba por ridiculizar las irracionales pruebas que pide el Viejo:

- V. Pues si me quieres tocar
para sin vida dexarme,
so color de me sanar,
más me quiero enfermo estar
que no acabar de matarme.

⁴² Vv. 441-450. Todo este debate consigo mismo, con miras a autoconvencerse, no lo hallamos en el *Diálogo*.

⁴³ Vv. 451-460. La misma idea de rejuvenecer el corazón del viejo en el *Diálogo*, 482-486; pero la duda continuada, y el temor de entregarse, es exclusivo de nuestro anónimo, donde el Viejo, a pesar de todo, todavía conserva un cierto aire de educando, "si no te ensañas", dice, corrección que aparece en otros momentos cruciales de esta disputa psicológica (cf. vv. 242, 176-180, 106-107, 117, etc.). La comparación de Amor con el rayo, como ya observamos, aparece en varios lugares de *La Celestina*: "Sana dexas la ropa; lastimas el coraçón" (II, pp. 209-210; y cf. *supra*, nota 33).

- A. Demasiadas porfías
usas en esta contienda:
propio es de *hombre* de tus días;
y pues de mí no te fías,
busca quien menos te ofenda.
- V. ¡Cómo! Y ¿juzgas a locura,
si el que espera acometer
sus bienes a la ventura,
con diligencia procura
lo que puede suceder?
- A. ¡No más di! No es escusado,
y aún señal de *hombre ingrato*:
siendo ya certificado
del bien que está aparejado,
buscar cinco pies al gato⁴⁴.

El Viejo, más bien resignado que convencido, se entrega:

- V. Ya te entiendo, bien lo veo:
mi dolencia es tu salud;
satisfaz a tu deseo,
que *hazer cumple*, según creo,
de necesidad virtud.
Pon la mano do dexiste:
toma posesión entera
desta casa que elegiste⁴⁵.
- A. Dime, ¿agora qué sentiste?
- V. Una llaga dulce y fiera,
Pena cierta incorregida,
un sabor que al gusto plaze,
con que salud se olvida;
un morir que ha nombre vida,
deseo que me desplaze;
el plazer que agora siento
veesle aquí luego de mano.

⁴⁴ Vv. 471-490. Nada de este forcejeo final hay en el *Didlogo*, donde el viejo, al llegar a este punto, ha pedido ya a Amor que se acerque y le abrace (vv. 496-515).

⁴⁵ Vv. 491-498. La alusión a la *casa*, imagen que nuestro texto ya había usado, le pone una vez más en relación directa con el *Didlogo*, 489, que repite también a este propósito la imagen dominante en toda la composición. Naturalmente, en ambos textos la imagen de la *casa* o *choza* representa el corazón del Viejo (vv. 496-498).

- A. ¡Bive alegre! ¡Está contentol
que si el principio es tomento,
medio y fin te será llano⁴⁶.

Puesto ya entera e incondicionalmente al servicio de Amor, y habiendo hecho sacrificio de su antigua libertad, su interés se centra ahora en las recompensas de Amor, el cual le ordena inmediatamente:

- A. Endereça tu persona,
compón tu cabello y gesto,
tus vestiduras adorna:
que, aunque joventud no torna,
plaze el viejo bien dispuesto⁴⁷.

El Viejo pasa a otro aposento, o sala, donde se apareja, para volver de allí a poco a la escena, probablemente entre las risas del público:

- V. Ya que estoy ataviado,
dime, ¿qué quieres hazer?
A. Quiero te hazer namorado,
y el más bien aventurado
que jamás pensaste ser⁴⁸.

⁴⁶ Vv. 499-510. *Diálogo*, 515: "dime, ¿qué sientes agora?". La respuesta es distinta en ambos; y una vez terminada ésta, en el *Diálogo*, empieza inmediatamente la venganza y la burla de Amor (v. 523 ss.).

⁴⁷ Vv. 515-520. El anónimo tiene ya un tono abiertamente de parodia (cf. nota 38), que no tiene correspondencia en el *Diálogo*. Según las leyes que compuso Suero de Ribera para los galanes que desean ser amados, y que aquí probablemente se parodian, éstos:

Deuen ser mucho discretos,
bien calçados, bien vestidos,
donosos e ardidos,
cuerdos, francos e secretos;
muy onestos e corteses,
de gentiles inuenciones,
buenas coplas e canciones,
discretos mucho en aneses.

(*Cancionero Castellano del siglo xv*, II, p. 191; y cf. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica*, VI, p. 571).

⁴⁸ Vv. 521-525.

Ante la inesperada y agradable sorpresa, el Viejo se siente un poco confuso y preocupado, pensando que tal vez su aspecto y atavío no estén a tono con un encuentro de tal género:

- V. Querría que me mirases
 todo, todo en derredor,
 y si *hay* mal, que me enmendases.
- A. Si cincuenta años dexases,
 no podrías estar mejor.
 Mas tal es mi propiedad
 que, do quiera que yo llego,
 no *hay* respeto a autoridad,
 a linaje, ni a edad:
 por eso me pintan ciego⁴⁹.

Y ciego, en verdad, está ya el Viejo, el cual impacientemente le dice:

- V. Hora pues, ¿quando querrás
 meterme en esta conquista?

Y Amor, sin perder más tiempo, le descubre la sorpresa:

- A. Buelve el ojo aquí detrás,
 que soy cierto que verás
 cosa jamás por ti vista.
 Mas no te mudes ni alteres,
 que es cosa de *hombre* indiscreto,
- V. ¡Di pues! A. Por servir las mujeres:
 quando con ella fueres,
 que te acete por sujeto⁵⁰.

El Viejo, entre las carcajadas del público, como una amante novel ante la primera cita, no se atreve ni a mover la cabeza para mirar lo que tiene detrás, sino que le dice a Amor:

⁴⁹ Vv. 526-535. Cf. nota 33.

⁵⁰ Vv. 536-545. Damos la lectura y el arreglo de Aragone (p. 123), aunque no estemos del todo convencidos de su claridad. En realidad ya en el *Diálogo*, 530, se aludía al hecho de que Amor le haría al viejo enamorarse "de una niña / de muy duro corazón": pero ésta nunca entra en escena y el viejo tiene que abrazarse a un Amor que obviamente tiene trazas femeninas. La "niña de duro corazón", además, se presenta en el *Diálogo* como castigo del viejo, por haber éste contradicho tanto a Amor (vv. 527-528). Nada de todo esto, como veremos, hay en el anónimo.

V. Y ¿tú no estarás conmigo?

A. No. V. ¿Por qué? A. Porque yo quiero que tengas sólo contigo el secreto, buen testigo del amor que es verdadero.

Mas aquí, tras esta puerta estaré donde te sienta con oreja bien dispuesta; tú, después de hecha tu oferta, con ser suyo te contenta.

¡Oye, oye! antes que vayas: por evitar desconcierto, cata que, por mal que *hayas*, nunca muestres que desmayas de ser suyo, bivo y muerto⁵¹.

Amor, que escucha tras la puerta, y que aconseja al Viejo a no desistir ante las primeras dificultades que tal vez hallará, son dos elementos más que añadirán trágica comicidad a lo que sigue. El Viejo, con su corazón rejuvenecido y sus vestidos compuestos, va ahora de cara a su destino, lanzado como saeta al blanco. Vuelve el rostro hacia donde le indicara Amor, y, cayendo de rodillas, exclama: "¡Oh divinal hermosura...", etc. (véase la p. 186). Palabras con las que se abre su declaración de amor y de servicio a la Hermosa que tiene delante.

Cuando más embebido estaba en su invocación, oye la increíble respuesta de su amada, que mordazmente le rechaza. Amor se la ha jugado una vez más. La saeta torna de volada para herirle a sí mismo:

Hermosa. Vive en seso, viejo, en días,
que te espera el cementerio,
déxate destas porfías;
pues con más razón debías
meterte en un monasterio⁵².

Podemos imaginar la reacción del público a los versos de la Hermosa. El Viejo enamorado es ya de por sí una figura cómica proverbial; y, al ser rechazado violentamente en medio de la burla y el sarcasmo, esta comicidad se convierte en trágica, tocando los límites de lo macabro:

⁵¹ Vv. 546-560.

⁵² Vv. 596-600.

H. ¡Mira, mira tu cabeça,
 que es un recuesto nevado!
 Mírate pieça por pieça;
 y si el juzgar no entropieça,
 hallarte has enbalsamado.
 ¿No ves la frente arrugada,
 y los ojos a la sombra?
 ¿La mexilla descarnada,
 la nariz luenga, afilada,
 y la boca que me asombra?
 Y esos dientes carcomidos
 que ya no puedes moverlos,
 con los labrios bien fronzidos
 y los hombros tan salidos,
 ¿a quién no espanta en verlos?
 Y este caduco cimienta,
 do fuerça ninguna mora,
 ¿no te trae al pensamiento
 que devieras ser contento
 con tener de vida un ora?
 ¡O viejo desconcertado!
 ¿No ves que es cosa escusada
 presumir de enamorado,
 pues quando estás más penado
 te viene el dolor de hijada?
 Torna, torna en tu sentido,
 que canças ya de viejo;
 y este mal sobrevenido
 podrás poner en olvido,
 siguiendo mejor consejo⁵³.

⁵³ Vv. 601-630. La invectiva sarcástica de Rodrigo Cota contra el viejo (vv. 541-612), tiene tonos mucho más violentos que la del anónimo, y se pone en boca de Amor:

Amargo viejo, denuesto
 de la humana natura,
 ¿tú no miras tu figura
 y vergüenza de tu gesto?
 Y ¿no ves la ligereza
 que tienes para escalar?
 ¿Qué donayre y gentileza,
 y qué fuerça y qué destreza
 la tuya, para justar?
 ¡Quién te viesse entremetido
 en cosas dulces de amores,
 y venirte los dolores

El Viejo, entre sorprendido y resignado, acepta la lluvia de improperios, confiado todavía que conseguirá lo que se ha propuesto si porfía, pues Amor ya le advirtió que tal vez los principios serían duros, pero que no por eso debería dejar de insistir, y así lo hace:

- V. Pues tu beldad me daña,
 tu piedat, señora, invoco:
 ¡cese contra mí tu saña,
 no te muestres tan estraña!
- H. ¡Tírate allá, viejo loco!
- V. ¡Ah! ¿Nno sabes que soy tuyo?
- H. Mío no, mas de la tierra.

y atravessarte el gemido!
 ¡O quién te oyese cantar
 "Señora de alta guisa",
 y temblar y gagadear,
 los gallillos engrifar,
 tu dama muerta de risa! (vv. 586-603).

Hemos reproducido estas dos estrofas por ser las únicas en las que parece existir la parodia, mientras que en todo lo demás Cota "extrema con la mayor ferocidad el aspecto más repugnante de la decadencia física" (F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Investigaciones sobre Juan Álvarez Gato. Contribución al conocimiento de la literatura del siglo xv*, Madrid, Anejos del BRAE, IV, 1960, p. 310); A. Valbuena Prat habló del "realismo semita de Cota, que en su obra no ha eliminado notas feas y sucias que restan interés a las excesivamente alabadas bellezas del coloquio" (*Literatura dramática española*, Barcelona, 1950, p. 29). El anónimo, por el contrario, parece que hace mayor hincapié en el tema de la muerte como triaca del pecado, en línea con el tema bíblico-patristico: "meditarer novissima tua et in aeternum non peccabis", tema que al parecer obsesionó también a los poetas de los cancioneros. Cf. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica*, Ilustraciones, I, pp. 501-540; J. L. MARTÍNEZ, "El concepto de la muerte en la poesía española del siglo xv", *Nuestra Música* (México), III (1949), pp. 55-101; A. TENENTI, *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento*, Torino, 1957; A. KRAUSE, *Jorge Manrique and the Cult of Death in the Cuatrocientos*, Berkeley, 1937; S. GILMAN, "Tres retratos de la muerte en las *Coplas* de Jorge Manrique", *NRFH*, XIII (1959), pp. 305-324. El tono, pues, de moralidad que envuelve las palabras de la Hermosa tiene una clara ascendencia literaria en las letras peninsulares y no es necesario recurrir a la *Belle dame sans merci* de Alain Chartier para explicar la presencia del tercer personaje en nuestra obra; el autor creyó sencillamente que su mensaje sería más eficaz si lo ponía en boca de la mujer deseada.

V. Tuyo, digo, y no te huyo.
 H. Presto verás que eres suyo,
 si mi juyzio no yerra⁵⁴.

Como si esto no fuera suficiente para disuadirle, el Viejo, creyendo que las palabras de la Hermosa no tenían mucho peso, decide pasar a la acción tratando de asirla con sus manos; pero esto irrita aún más a la mujer, la cual sin miramientos le dice:

H. ¡No toques, viejo, mis paños!
 ¡Déxame, que estoy nojada!
 Que si estovieses mil años
 quexando siempre tus daños,
 nunca me verías mudada⁵⁵.

El Viejo, después de oír este rechazo final, recapacita, entra en sí mismo, y tras un silencio purificador se vuelve al público y dice:

V. Yo tengo mi merecido,
 y es en mí bien empleado;
 pues, estando ya guarido,
 quise tornar al ruydo,
 do me *havían* descalabrado.
 Éste es pago verdadero,
 que suelen *haver* los tristes,
 sometidos a aquel fiero,
 crudo, falso, lisonjero,
 ciego y pobre que aquí vistes.
 Aquél que, por engañarme,
 usó tan diversos modos,
 que *sin* poder remediarme,
 fue forçado sojuzgarme,
 como *havéis* visto aquí todos⁵⁶.

Siguen otro par de quintillas en las que el Viejo abre los ojos a los espectadores para que no vayan a parar al estado de ruina en que él se encuentra, para concluir:

⁵⁴ Vv. 631-640.

⁵⁵ Vv. 641-645.

⁵⁶ Vv. 646-660. En el *Didlogo* el desengaño del viejo ocupa una sola estrofa (vv. 613-621), y el poema termina con un *Cabo* en el que el Viejo pide perdón a Amor. Cf. también mi artículo "El Viejo, el Amor y la Hermosa y la aparición del tema del desengaño en el teatro castellano primitivo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* (Homenaje a Erich von Richthofen), IV, 3 (1980), pp. 311-328.

- V. Huid de sus ciertos enojos,
 apartaos de sus desdenes,
 pues delante vuestros ojos
 havéys visto los abrojos,
 que se cojen con sus bienes.
 Castiga en cabeça ajena;
 pues mi tormento os amuestra
 a salir desta cadena,
 y si no os duele mi pena
 esperad y veréys la vuestra⁵⁷.

La obra, como tantas otras del teatro de finales del siglo xv, termina con un *villancico*, cargado de consejos para huir de los engaños de Amor:

Pues vemos como ofende
 su gloria quando es más llena,
 huyamos desta serena,
 que con el canto nos prende;
 cuyo engaño, si se enciende
 poco a poco ha tal pujança,
 que nos trae en mal andança;
 pues su fe toda es mudança⁵⁸.

3. *¿Original o refundición?*

Como se habrá notado, nos hallamos ante una obra enteramente semejante al celebrado *Didlogo* de Rodrigo Cota; tanto es así, que Menéndez y Pelayo no dudó en afirmar que se trataba de "una completa refundición del diálogo"⁵⁹, y M. R. Lida de Malkiel, de pasada, lo llamó "poema gemelo, sin duda, del mismo Cota"⁶⁰. Pero ya el mismo don Marcelino admitió:

⁵⁷ Vv. 681-690.

⁵⁸ Vv. 718-725. En el *Didlogo* falta este sentido moralizador. La imagen de la sirena engañadora aparece también en *La Celestina*: "el canto de la sirena engaña los simples marineros con su dulçor" (II, p. 72).

⁵⁹ *Antología*, vol. VI, p. CCCLXXXI; Crawford también creyó que se trataba de una versión posterior y ampliada del *Didlogo* de Cota (cf. *Spanish Drama*, p. 25).

⁶⁰ *RPh*, XIII (1960), p. 292; y *La originalidad artística de La Celestina*, p. 19 nota y p. 267, nota; A. D. DEYERMOND, siguiendo a los demás críticos, cree también que la obra es "una reelaboración de la obra de Cota" (*Historia de la literatura española, I: La Edad Media*, Trad. cast., Espulgues de Llobregat, Ariel, 1974, p. 337).

“quizá es [obra] más dramática que la primera” (el *Didlogo* de Cota), siendo, al mismo tiempo, del parecer de que no aventajaba a la de Cota en prendas de estilo y versificación, y para demostrarlo citó aquellos versos en que Amor canta su poderío sobre toda la naturaleza (vv. 295-310, 321-350, 361-365), que, a nuestro modo de ver, son de los menos acertados.

El primer estudioso del drama fue su primer editor, A. Miola, el cual creyó que la obra de Rodrigo Cota derivaba de nuestro texto, fundándose en el hecho de que Amor llama dos veces *contienda* a sus largos razonamientos con el Viejo, lo cual, decía el erudito italiano, manifiesta una proximidad mayor con ciertas formas poéticas más antiguas, sin que por esto adolezca de la aridez primitiva. Más adelante diremos algo sobre la cuestión de la prioridad de los textos; por el momento, contentémonos con observar que Miola dio certeramente en el blanco al enjuiciar los personajes dramáticos de la pieza: “I personaggi, mentre quistionano sottilmente, spiegano un carattere tutto proprio ed hanno una particolare fisionomia che li distingue; e ciò è indizio di un’arte già abbastanza provetta, della quale è pur segno un certo che di compiuto che si avverte in tutto: nell’orditura e nello svolgimento della favola, nella squisita venustà dei concetti e delle frasi, nell’espressione dei sentimenti la più vivace e naturale, senza che vi s’incontri pur una bassezza”⁶¹. A pesar de estos valores dramáticos de que habla Miola, la pieza ha sido ignorada durante casi un siglo.

¿Cuál de las dos obras fue escrita antes? Si son del mismo autor, ¿cuál es el original y cuál la refundición? Si son de distintos autores, ¿quién escribió primero? Y finalmente, ¿dependen

⁶¹ “Un testo drammatico ...”, p. 177. Y comparando el texto de Nápoles con el de Cota, concluía Miola: “... di fronte al nostro ignorato testo quanto non risulta inferiore il *Didlogo* del Cota! Le accennate qualità, per quanto mi è dato giudicare dalla mutila edizione del Moratín, si fanno in esso intravedere senza esplicitarsi pienamente. L’azione è più rapida, vi è meno disputa; ma lo scioglimento arriva non preparato; i caratteri non sono abbastanza determinati; tutto diviene vago e scolorito in quel dialogo quando si ponga a confronto con questa vera e perfetta poesia drammatica che ci stà innanzi” (*ibidem*). El conocimiento incompleto del texto de Cota y el entusiasmo de su hallazgo enturbiaron un poco la objetividad del estudioso italiano; pero ahí queda lo que de verdad hay en su juicio. Rechaza, naturalmente, el juicio de Miola su compatriota ARAGONE (*R. Cota*, p. 110), como lo habían hecho ya Menéndez y Pelayo (*loc. cit.* en la nota 59), y E. KOHLER, *Sieben Spanische dramatische Eklogen*, Dresden, 1911, pp. 114-115, nota 1.

ambos de la misma fuente? Todas estas cuestiones son difíciles de contestar, por la sencilla razón de que la cronología de los poetas del siglo xv todavía no está muy clara, y de muchos de ellos no se sabe más que el nombre, sin que pueda ser identificada su personalidad. En nuestro caso la respuesta se hace casi imposible por tratarse no de una obra anónima, sino de dos.

Miola estaba convencido de la prioridad de *El Viejo, el Amor y la Hermosa*; pero todos los que han tenido ocasión de estudiar las dos obras son del parecer de que nuestro texto es una refundición del *Diálogo* de Cota. Tal como están las cosas hoy día, es imposible emitir sentencia en un sentido u otro. Sin embargo, diré que no hay que excluir la posibilidad de que nuestro texto naciese en la corte de Nápoles de Alfonso V el Magnánimo (1443-1458); su semejanza con ciertas composiciones de poetas de aquella corte⁶² y el hecho de que en el palacio del rey se representasen algunos dramas⁶³, así como el de que se conozca un solo manuscrito, conservado también en Nápoles, pudieran ser indicios de tal procedencia. Apuntarían también hacia la prioridad de nuestro texto (el de Cota se fecha comúnmente hacia 1470) el hecho de que, según Menéndez Pidal, los debates tardíos despliegan una cierta tendencia hacia el lenguaje crudo⁶⁴, criterio que conviene más bien al *Diálogo* de Cota que al nuestro. Es posible, por lo tanto, que la obra tradicionalmente atribuida a Cota sea una refundición de *El Viejo, el Amor y la Hermosa*. Naturalmente, en contra de esta conclusión está el hecho de que la introducción de un tercer personaje parece indicar una obra más tardía y madura, al mismo tiempo que las disquisiciones de debate que aparecen en el *Diálogo*, le dan también un carácter más arcaico; mien-

⁶² Nos referimos, especialmente, a Juan de Dueñas, Pedro de Cartagena y Tapia. Cf. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, vol. V, pp. cclxiii ss.; B. CROCE, "La Corte Spagnuola di Alfonso d'Aragona a Napoli", en *Atti della Accademia Pontaniana di Napoli*, XXIV, Napoli, 1894; y *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*, Bari, 1922; F. VENDRELL GALLOSTRA, *La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma*, Madrid, 1933; A. SORIA, *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo*, Granada, 1956.

⁶³ Cf. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, vol. V, pp. ccxchii ss. ¿Fue, tal vez, una adaptación del *Diálogo* de Cota para la corte de Nápoles? Es posible, y tal vez el hallarse en el mismo volumen que contiene numerosos dramas italianos sea de algún indicio.

⁶⁴ *Tres poetas primitivos*, Buenos Aires, 1948, p. 29; y cf. *supra*, nota 53.

tras que, por otro lado, el *villancico* con que termina el anónimo de Nápoles le acercan más a las composiciones dramáticas que empiezan a aparecer en la segunda mitad del siglo xv. Por lo tanto, hay razones, aunque tenues, para defender las dos hipótesis.

Dadas las semejanzas de que hemos venido hablando entre nuestra obra y el *Diálogo* de Rodrigo Cota, parecería bastante lógico concluir que ambas salieron de la misma pluma. Sin atreverme a emitir juicio sobre cuál de las dos se escribió antes, creo, sin embargo, que no se puede dudar de la interdependencia de las dos obras, aunque, repito, no sé precisar cuál de ellas es la primitiva y cuál representa una variante. La estructura, el argumento general y sobre todo las expresiones, imágenes y símbolos usados postulan una profunda penetración de las dos obras. Esto no obstante, no estoy del todo seguro de que ambas sean del mismo autor. Las diferencias, aunque no muchas, son tales, que demandan dos mentalidades un tanto diferentes, o por lo menos la de un mismo individuo en dos etapas sucesivas y muy distintas de su vida, y no creo que esto sea fácil de conjugar con lo que sabemos de Rodrigo Cota, a no ser que queramos admitir que *El Viejo, el Amor y la Hermosa* representa una obra de juventud y el *Diálogo*, una refundición, hecha en los últimos años, hipótesis, por otros motivos, poco probable.

Las diferencias fundamentales entre las dos obras las hallamos, especialmente, en el principio y el final. En *El Viejo, el Amor y la Hermosa* se elimina la composición de lugar, la cabaña derruida en un jardín sin flores ni verde, símbolo de la vejez física y de la aridez afectiva, creada por la ausencia del amor, y se la sustituye por el monólogo del viejo que apostrofa contra el mundo, que, en un cierto sentido, tiene el mismo motivo de fondo. El monólogo-inectiva se halla también en Rodrigo Cota, pero allí se apostrofa contra el Amor directamente y no contra el mundo. La eliminación del jardín, como *locus amoenus*, y su conversión en erial, *locus horribilis*, por Rodrigo Cota, pudiera ser un indicio más de que el *Diálogo* es anterior a la composición del anónimo. Éste, con su virulento ataque contra este "mundo entristecido", reflejaría más directamente la situación político-social, especialmente la de los conversos, de finales del siglo xv, al mismo tiempo que la falta de toda descripción del ambiente, y su concentración

exclusiva en los personajes, le aparta completamente del influjo de la comedia elegíaca y humanística, lo cual pudiera servirnos de indicio de que la obra se compuso en las últimas décadas del siglo, y desde luego antes de la entrada de la comedia humanística en España⁶⁵, con la cual, dicho sea de paso, el *Diálogo* conserva semejanzas mucho mayores.

La mayor diferencia, sin embargo, se encuentra hacia el final de las dos obras, cuando nuestro texto introduce un tercer personaje, la Hermosa. El cambio que, a partir de este instante, toma la pieza, representa, desde el punto de vista psicológico y dramático, un mayor acierto que el del final del drama de Rodrigo Cota, donde el mismo personaje, Amor, tenía, primero, que tratar de convencer al viejo de servirle, luego abrazarse a él y, poco después, hacer también el papel de burlarse de su servidor, cosa obviamente desajustada tratándose de Amor. Este detalle haría pensar, una vez más, que el *Diálogo* está más próximo a las obras compuestas para la lectura, o la recitación privada, en las que la fantasía puede más fácilmente suplir lo que falta al texto, mientras resultaría más difícil en una obra destinada a la representación⁶⁶.

En cuanto a la lengua, como ya observamos, tampoco faltan diferencias. *El Viejo, el Amor y la Hermosa* carece de ciertas expresiones menos elegantes que dan al *Diálogo* un tono de amargura y hastío, más que de realismo. Finalmente, otra diferencia importantísima, sobre la cual volveremos más adelante, es la mayor abundancia de diálogo, rápido, vívido y de agudos contrastes, característica que deberá tenerse presente cuando se trate de pesar el valor dramático de nuestra pieza.

⁶⁵ Cf. M. R. LIDA DE MALKIEL, *La originalidad*, p. 38, nota.

⁶⁶ Para poder comprender nuestro drama no es necesaria la descripción de Amor como personaje afeminado: "La escena se ilumina poco a poco con una suave luz verde, y vemos en el centro del tablado una bellísima mujer —el Amor—, cubierta con una leve túnica blanca, que difumina apenas su cuerpo admirable" (LÁZARO CARRETER. *Teatro*, p. 133), como lo era para entender aquella escena del *Diálogo* en que el Viejo y Amor se abrazan. La protesta de Aragone contra la descripción de Carreter será justificada, pero su visión de Amor como "gentil hombre cortesano", a la manera de Tapia, Quirós y Escrivá (p. 19, nota 2), psicológicamente no nos ayuda a comprender el lance del Viejo, el cual cree abrazar a una "niña".

4. Características de la obra: temas y técnica

La mayor novedad de *El Viejo, el Amor y la Hermosa*, en relación con otras composiciones de características semejantes, es la misma que Menéndez y Pelayo observó ya en el *Diálogo* de Cota: la superación del género de debates⁶⁷. Aquí, aún con mayor claridad que en la composición de Rodrigo Cota, no se defiende ya una idea, una religión, profesión, producto, etc., sino que se plantea un problema, una situación vital y concreta, ante los espectadores: la bondad o malicia del amor y de sus efectos físicos y morales en la vida del hombre. En una época en que el amor parecía dominarlo todo, y como tal se nos presenta en la primera parte de la obra, alguien se atrevió a sentarlo en el banquillo de los acusados y someterlo a severo proceso; el resultado, como hemos visto, fue una sentencia condenatoria. El ovidiano *omnia vincit amor* se ha puesto aquí, tal vez por primera vez, en tela de juicio. Al final de la composición, la Hermosa le reprocha al Viejo la locura de haberse enamorado a su edad, siendo ya la imagen misma de la muerte; creo que la intención del autor es evidente; el público apuntaría sus dedos acusadores contra la Hermosa pensando: la culpa la tienes tú, que eres el instrumento de que se sirve Amor para reducir a ese estado a sus seguidores. No, aquí ya no hay debate, al final del cual los contrincantes se iban tan tranquilos por su cuenta, después de haber demostrado sus habilidades dialécticas. Aquí las palabras clave son: *porfía*, *querella* y *contienda*, cuyo resultado no puede ser otro que trágico, el Viejo escarnecido y burlado en su loco devaneo, y Amor condenado por infiel y, sobre todo, vencido por incapaz de satisfacer las expectativas del Viejo. Viejo burlado y Amor impotente. El colmo de la paradoja: la sabiduría, la expe-

⁶⁷ "Pero lo esencial en estas composiciones (se refiere a los demás diálogos) es el debate, al paso que en el diálogo de Cota el debate está subordinado a la acción, que es el vencimiento del Viejo por el Amor. y el desengaño que sufre después de su mentida transformación" (*Antología*, vol. VI, p. CCCLXXX). LÁZARO CARRETER aclaró ya en qué se diferencia el *Diálogo* del debate: "En la estructura, el *Diálogo* se aparta del debate tradicional, por no someterse a la correspondencia rigurosa de dimensiones, estrofa y rima entre las alternadas intervenciones de los personajes" (*Teatro*, p. 74, nota 138); y RICHARD F. GLENN explicó con cierto detalle por qué la composición de Cota no reúne las condiciones del debate tradicional ("Rodrigo Cota's *Diálogo*", pp. 52 ss.; véanse también LE GENTIL, *La poesía*, II, pp. 459 ss.; J. G. CUMMINS, "Methods" pp. 307 ss.).

riencia encarnada en el Viejo (frecuentemente dice: *yo sé, yo hablo como quien sabe, yo, yo, etc.*) engañada; y Cupido, frustrado. El cuadro no puede ser más negro y pesimista, cuando pensamos en el ambiente cortesano y caballeresco del siglo xv⁶⁸. Pero es evidente que ya no estamos en el mundo de los debates poéticos medievales, o los desafíos galantes y los *pasos honrosos*, sino en el mundo de los *Cancioneros* y sobre todo de *La Celestina*; un mundo que es el reflejo de una situación religiosa, política y moral nueva, el mundo que hace exclamar a Pleberio: "Del mundo me quejo, porque en sí me crió" (ed. cit., II, p. 211), epílogo lógico y consecuente de aquella obra que se abre bajo el lema: "Todas las cosas ser criadas á manera de contienda o batalla" (I, p. 15), y que, como tal, no podía acabar más que trágicamente⁶⁹. También nuestra obra se abre con la misma queja de Pleberio contra el mundo y el amor, para terminar, como *La Celestina*, con la derrota trágica del enamorado⁷⁰. Nuestro anónimo rotura, en muchos aspectos, tie-

⁶⁸ Véase el estudio de MARTÍN DE RIQUER, *Vida caballeresca en la España del siglo xv*, Madrid, 1965.

⁶⁹ LÁZARO CARRETER, comentando el *Diálogo*, escribe: "Estamos ante un precoz 'crimen gratuito' ... Aislado de su contexto cultural, el *Diálogo* parece ser fruto de una mente demoníaca" (*Teatro*, p. 74). Ese ambiente cultural, hoy bastante bien conocido a través de la obra de Américo Castro y otros investigadores, nos revela que este tipo de literatura nació y se desarrolló en el "vivir amargo" de "conciencias desesperadas" de algunos semitas españoles. Cf. *La realidad histórica de España*, 6ª ed., México, 1975; *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo xvii*, 3ª ed., Madrid, Taurus, 1972; *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alfaguara, 1974; y *La Celestina como contienda literaria (Castas y casticismos)*, Madrid, Revista de Occidente, 1965, donde escribe: "El amor no fue usado aquí —habla don Américo del de Calisto y Melibea— para crear armonías, sino atroces contiendas, algunas de ellas ya poetizadas con anterioridad a *La Celestina* en el *Diálogo entre el amor y un viejo*, de Rodrigo Cota, otro converso" (p. 147). Sobre el "carácter sombrío" y desesperado de la literatura de los conversos, véase la reacción de EUGENIO ASENSIO, "La peculiaridad literaria de los conversos", *Anuario de Estudios Medievales*, 4 (1967), pp. 327-351. Detalles sobre la situación política y social del siglo xv pueden verse en M. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, vol. V; y L. SUÁREZ FERNÁNDEZ, A. CANELLAS LÓPEZ y J. VICENS VIVES, *Los Trastámaras de Castilla y Aragón en el siglo xv*, t. XV de la *Historia de España* dirigida por R. MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, 1964.

⁷⁰ Como hemos tenido ocasión de señalar, las relaciones del anónimo con *La Celestina* son innegables. E. Aragone, después de haber reseñado las semejanzas entre el *Diálogo* y la obra de Rojas, concluyó que no eran suficientes para atribuir el primer "aucto" a Rodrigo Cota (p. 54); sin

rra virgen en materia de desengaño del mundo y del amor; el Viejo, después de muchos tropezones y caídas, había conseguido librarse de la esclavitud de Amor, pero lo que no consigue es escapar de las garras de la existencia, que aquí empieza ya a vislumbrarse como absurda y que culminará en Calderón con "el mayor delito del hombre es haber nacido" (*La vida es sueño*). En otras palabras, no se trata ya sólo de contenido, personajes y forma dramática, sino que el drama arranca desde la misma situación vital o existencial, que

Es una esperanza vana
do jamás falta querella,
que quien la pierde, la gana,
y el que la tiene más sana
está en miedo de perdella. (vv. 21-25)^{70b}

Si desde el punto de vista formal el drama se aleja del género de los debates, desde el punto de vista temático se desencadena de dos situaciones concretas: el engaño del mundo, y de ahí su desprecio, y la incompatibilidad del amor con la vejez, a pesar del saltuario deseo natural ("¿quien puede resistir / al furor de aquel malvado?", vv. 669-70), al cual ya no responde un cuerpo decaído, y de ahí la angustia y desazón.

embargo, hoy hay una corriente de la crítica que se inclina por una tal atribución: "es lo cierto que tal adjudicación no carece de bases de relativa firmeza", escribe F. CANTERA (*El poeta Ruy Sánchez Cota*, p. 69); y hacia esta misma posición propende S. GILMAN (*The Spain of Fernando de Rojas*, Princeton University Press, 1972, p. 145, nota 66). Pero queda siempre en el aire el enigma: ¿cómo F. de Rojas pudo atribuir dubitativamente la paternidad del primer "aucto" a Rodrigo Cota, viviendo todavía éste y no muy lejos de su conterráneo? (cf. CANTERA, *El poeta*, p. 71). Por nuestra parte, tras un análisis detallado de las múltiples relaciones del anónimo con *La Celestina*, hemos llegado a la conclusión de que, con toda probabilidad, el "aucto" primero no fue escrito por Rojas; es más, que a Rojas pueden atribuírsele sólo los autos interpolados a la *Comedia primitiva*. SALVADOR MARTÍNEZ, "Cota y Rojas: contribución al estudio de las fuentes y la autoría de *La Celestina*", *HR*, 48 (1980), pp. 37-55. Algo parecido sostuvo también para el "aucto" primero MIGUEL MARCIALES en su monumental trabajo *Fernando de Rojas, Celestina: tragicomedia de Calisto y Melibea*, Urbana-Chicago, University of Illinois Press, 1985, 2 vols.

^{70b} H. SALVADOR MARTÍNEZ, "El Viejo el Amor y la Hermosa y la aparición del tema del desengaño en el teatro castellano primitivo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos: Homenaje a Erich von Richthofen*, IV, 3 (1980), pp. 311-328.

Ambos temas son de vieja raigambre en las letras castellanas. El tema del desprecio del mundo, aparte la línea pagana 'senequista', tuvo sus primeras manifestaciones entre los tempranos comentaristas de la Biblia, al interpretar los libros sapienciales, en especial el *Eclesiastés* y *Job*⁷¹, y fue ampliamente explotado por Inocencio III en sus tres libros *De contemptu mundi, sive de miseria conditionis humanae*⁷², obra que fue difundida en toda Europa en textos latinos y traducciones a las lenguas modernas. En España se compuso hacia 1375 el *Libro de miseria de omne*, parafraseando el texto de Inocencio III⁷³; y fue nada menos que el Infante don Pedro, Condestable de Portugal, el que hacia 1446 dedicó al tema una amplia composición en castellano, *De contempto del mundo*, que se incluyó en el *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*⁷⁴; y composiciones sobre este mismo tema no faltan tampoco en los cancioneros castellanos, como la de Mosén Diego de Valera *Desir en comptento del mundo*, incluida en el cancionero llamado de San Román⁷⁵.

Si se examina atentamente la invectiva contra el mundo y sus engaños que aparece al principio de nuestro anónimo y se la compara con la tradición literaria, que desde el *Libro*

⁷¹ Véase también, por ejemplo, lo que escribió SAN JERÓNIMO en su *Commentarium in Amos prophetam libri tres*, P. L., XXV, coll. 1022-23.

⁷² P. L., CCXVII, coll. 702 ss. Sobre el tema de la vejez y sus inconveniencias, del cual trataremos inmediatamente, he aquí lo que escribía Inocencio III: "Si quis autem ad senectutem processerit, statim cor ejus affligitur, et caput concutitur, languet spiritus et fetet anhelitus, facies rugatur, et statura curvatur, caligant oculi, et vacillant articuli, nares effluunt, et crines defluunt, tremit tactus, et deperit actus, dentes putrescunt, et aures surdescunt ..." (col. 706).

⁷³ Véase ed. y estudio de MIGUEL ARTIGAS, *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, I (1919), pp. 31-37, 87-95, 328-338; II (1920), 233-254.

⁷⁴ Véase ed. y estudio de ANDRÉ CABRÉ ROCHA, 5 vols., Lisboa, 1973, II, pp. 229-263; y cf. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica*, VII, pp. 71 ss.

⁷⁵ Además de la composición de Valera, son particularmente interesantes, por ejemplo, las de los dos hermanos Diego y Gonzalo Martínez Medina; éste muestra una intensa preocupación por los males de la época, mientras aquél compuso un largo *Desir contra el mundo*, comentando sobre los males que causó en Adán, Troya, Sansón, Salomón, David, Merlín, Aristóteles, etc. Cf. *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. crítica por José M. Azáqueta, 3 vols., Madrid, 1966, I, pp. 729-733; J. FRADEJAS LEBRERO, "Un poeta español del siglo xv, ajusticiado", *Revista de Literatura*, XI (1957), pp. 180-185; CHARLES F. FRAKER, "Gonzalo Martínez de Medina, the Jerónimos and the *Devotio Moderna*", *HR*, XXXIV (1966), pp. 197-217; y *Studies on the Cancionero de Baena*, Chapel Hill, 1966.

de *Job* llega hasta el siglo xv, se nota que, mientras el tema, como tópico literario, sigue en pleno vigor, la invectiva tiene que ver sólo, o casi sólo, con la realidad histórico-social de la época del poeta: valor del placer, engaño de las aspiraciones y favores mundanos, incertidumbre del presente, etc., etc.; y no con lo que pasó a Virgilio en la cesta o a Aristóteles cabalgado por una mujer, como se hacía en el poema de Fr. Diego Martínez de Medina; de esta forma, lo que era tópico literario en su punto de partida, se convierte en testimonio vivo de la realidad circunstante.

El tema tradicional del desprecio del mundo pasaba en reseña los distintos estados sociales y las diversas etapas de la vida humana, y una de ellas era, naturalmente, la vejez y sus relaciones con el amor, asunto central en nuestro drama, que sólo una lectura superficial puede haber tomado por debate. En realidad, es un dilema en carne viva, un conflicto íntimo; el conflicto del Viejo, o del hombre en general que llega a viejo, el cual, alentado por Cupido, trata de convencerse a sí mismo de que el amor le es todavía posible. En el debatirse con esta idea, se da cuenta de que la razón es incapaz de reprimir el deseo y decide insensatamente seguirlo para hallarse ante la cruda y frustránea realidad de que ni el cuerpo le responde ya. Menéndez y Pelayo habló ya del remozamiento del viejo, como antecedente del *Fausto*; la verdad es que en nuestro drama no hay tal remozamiento (Amor le dice al Viejo: "aunque juventud no torna, / plaze el viejo bien dispuesto", vv. 519-520), antes bien el contrario. Se pudiera hablar, como decíamos más arriba, del remozamiento de las ilusiones, o de las fantasías eróticas del Viejo, pero no de su cuerpo; el Viejo sigue viejo, y sólo su obcecada fantasía, acompañada del instinto sexual natural, azuzado por Amor, le hacen ilusoriamente creerse capaz de nuevas aventuras, hasta que se estrella contra la realidad, como el ciego del *Lazarillo* contra el poste.

El tema del amor y la vejez tampoco era nuevo en las letras castellanas; ya vimos el planteamiento y la solución que le dio el Arcipreste de Talavera (cf. nota 38); desde siempre había formado parte de la discusión sobre la vejez, con la que habían tenido que enfrentarse los tratadistas y expositores de Séneca⁷⁶;

⁷⁶ *Cartas a Lucilio*, XXVI, XII y LXVII. Pedro Díaz de Toledo tronaba contra los viejos enamoradizos al comentar las sentencias de Séneca, recuerda MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Investigaciones*, p. 310.

pero parece ser que en el siglo xv ocupó de una manera especial la mente de los poetas y escritores, y el carteo entre García de Alcocer y Álvarez Gato son buen indicio del alcance de la cuestión⁷⁷. En esta polémica literaria sobre si la vejez es dañosa o provechosa, los había que se pronunciaban a favor, como García de Alcocer y el mismo Álvarez Gato, mientras otros, como don Diego López de Haro, desloaban la vejez⁷⁸. Es digno de recordar aquí el parecer de Fernando del Pulgar, el cual en una de sus *Letras*, escrita hacia 1481-1482, se pone al lado de los enemigos de las bondades de la vejez. El tono zumbón de Pulgar, el cual sostiene que hay que rectificar, entre otras cosas, lo de que la vejez es buena porque aparta de la lujuria⁷⁹, pudiera haber sentado un precedente inmediato, o tal vez reflejar la parodia que hallamos en nuestro drama. De las actitudes que se perciben a través de la poesía de los *Cancioneros* (casi todas las composiciones sobre el tema son obra de conversos), "la impregnada de ascetismo estoico-paulino (Álvarez Gato), la negación sarcástica, 'positivista', de aquélla (Pulgar) y el negro pesimismo integral de Rodrigo Cota"⁸⁰, la que tuvo mayor influjo en la poesía del siglo xvi fue la segunda, en la cual obviamente se halla nuestro anónimo. Parece, pues, bastante claro que su parodia del Viejo y el Amor no tiene tanto que ver con el rechazo de Amor y sus deletéreos efectos en la vida de los hombres, cuanto con el deseo de dar una respuesta a la polémica de la época, condenando la insensatez del Viejo que,

⁷⁷ Cf. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Investigaciones*, pp. 306 ss. Véanse también algunos aspectos relacionados con esta cuestión en F. FRAKER, *Studies on the Cancionero de Baena*; pero sobre esta obra, en la que se ve judaísmo por todas partes, cf. *RPh*, XXII (1968), pp. 108-111.

⁷⁸ Cf. *Cancionero Castellano*, II, p. 748, núm. 1163. A esta misma tendencia pertenecen las composiciones de Guevara contra Barua, sobre la vida del viejo (*ib.*, pp. 491-492), y la de Ruy Paes de Ribera, sobre los males de la vejez (*Cancionero de Baena*, ed. cit., II, pp. 610-623).

⁷⁹ *Letras. Glosas a las Coplas de Mingo Revulvo*, ed. y notas de J. Domínguez Bordona, Madrid, 1958: "E porque loa esomismo Tulio la vejez de tenplada, porque se aparta de Luxuria y de los otros ecesos de la mocedad, sea preguntado si usan los viejos desta tenplança porque no pueden o porque no quieren". (p. 6). Cf. F. CANTERA, "Fernando del Pulgar y los conversos", *Sefarad*, IV (1944), pp. 295-347; *Claros varones de Castilla*, ed. y estudio de R. B. Tate, Oxford, 1971, pp. XLVII ss.

⁸⁰ MÁRQUEZ VILLANUEVA, *Investigaciones*, p. 310; el autor hace notar que "los conversos manifiestan un decidido apego a la discusión literaria de la vejez, aunque no muestran, fuera de su curiosidad por el tema y la general orientación desengañada, una mayor identidad de puntos de vista".

habiendo sido víctima ya en su juventud, vuelve a dejarse arrastrar por los falsos halagos en la edad de la razón y del buen sentido. ¿Existe algo que nos confirme esta interpretación en la poesía de la época?

Uno de los poetas de los últimos decenios del siglo xv, que también se ocupó de la polémica de la vejez, para ridiculizar al viejo enamorado, nos ha dejado el criterio que según él, divide al hombre viejo del joven:

y el que llega a los cincuenta,
cincuenta e cinco, o sesenta,
con mañas de enamorado,
quanto deue ser culpado
no tiene cuento ni cuenta⁸¹.

El autor de estos versos, el Comendador Hernando de Ludueña, en su *Doctrinal de gentileza*, nos da también las razones por las cuales el amor desdice de los viejos:

E amores de gentileza,
no neguemos la verdad,
huyen de la senectud,
porque toda su firmeza,
condición e calidad
son flores de juuentud:

.....

pues aquestas e otras tales
gentilezas especiales
que los amores guarnecen,
ni a los viejos pertenecen,
ni los consienten sus males⁸².

Y pasando de las razones serias a las que probablemente tenían mayor aceptación ante el público, prosigue, ahora ya en tono de parodia y sonsonete:

⁸¹ *Cancionero Castellano*, II, p. 726. La preocupación por la edad en que empieza la vejez fue asunto que ocupó la mente de los escritores bíblicos, y tiene también eco en *La Celestina*, en el célebre lamento de Pleberio: "Herida fue de ti mi juuentud, por medio de tus brasas passé: ¿cómo me soltaste, para me dar la paga de la huyda en mi vegez? Bien pensé que de tus lazos me auía librado, quando los quarenta años toqué" (II, p. 209).

⁸² *Ib.*, pp. 726-727.

Entrar vn viejo bordado,
 estirado en la gran sala,
 mas penado que a su guisa,
 poniendo los pies de lado,
 entiendo, si Dios me vala,
 que será cosa de risa,
 porque entrará desonesto;
 sino, preguntaldo al gesto,
 e a las rugas e a los dientes.
 y a dos mil inconuinentes
 que se concertan con esto⁸³.

No faltan, pues, precedentes inmediatos y aun contemporáneos que pudieron inspirar a nuestro poeta, en su intento de poner al desnudo la ridiculidad del viejo enamorado. Es más, parece que compuso una obra de máxima actualidad, al llevar la solución de un problema actual sobre las tablas. El uso de estos dos temas, el desprecio del mundo y los males de la vejez, por los primeros dramaturgos, que, según Américo Castro, fueron todos ellos conversos, pudiera confirmar una vez más que estas obras fueron esencialmente obras de protesta contra la condición religioso-social de los cristianos nuevos, ya que en ellas, mucho más que en las de asunto religioso, aparece el tono pesimista, amargo, y de inquietud "de quienes, salvados por la Natividad de Cristo y por el bautismo, se sentían socialmente en condición de inferioridad". En este contexto nues-

⁸³ *Ibidem*. La parodia sigue en estos términos:

Pues ¿cómo concertarán
 las presumpciones vfanas,
 y el ojo hecho fardel?
 Pues cata que rifarán
 la bordadura e las canas,
 si comen en vn platel.
 E ¡qual quedará el fauor
 si le viene algún dolor
 en la halda de la dama,
 teniendo lexos la cama!
 ¿Que sentis, padre, señor?

Para la semejanza con nuestro anónimo, cf. *supra* pp. 157-158 e *infra* p. 183. La composición contra Barva, a que aludimos más arriba, contiene también una finísima sátira sobre la vida del viejo, que al parecer puede disfrutar de todo menos del amor; tal vez por lo que decía Pulgar: "si el viejo quiere usar como viejo, huyen dél; si como moça burlan dél" (*Letras*, p. 8).

tro anónimo habría también contribuido a la creación de aquella crónica poética que tanto nos ha servido para comprender la situación crucial de Castilla a fines del siglo xv, convenciéndonos así de la exactitud del viejo dicho aristotélico: la poesía es más verídica que la historia.

Si en los temas nuestro autor no fue excepcionalmente original, lo fue sin duda en la forma de tratarlos, al ajustar hábilmente a moldes nuevos, o en gran parte renovados, los del *diálogo*. La técnica del diálogo, como componente estructural de la obra dramática, había sido usada ya en géneros afines, como el *debate*. Aquí, sin embargo, reviste caracteres especiales. No es el diálogo de *El Viejo, el Amor y la Hermosa* del tipo *pregunta-respuesta*, en el que dos poetas —o el mismo poeta en una composición sucesiva— responden a una cuestión o arguyen sobre un tema, con dos poemas distintos; ni es tampoco del tipo *estrofa-alternada*, en el que el mismo poeta pregunta y responde, o simplemente dialoga alternadamente, en estrofas sucesivas del mismo poema; sino que aquí el diálogo espacia libre e independientemente de la estrofa, a veces contenido en la misma y otras trascendiendo a varias. En otras palabras, la poesía y sus formas no son ya una barrera o dique de contención de la acción dramática, y se puede afirmar que desde este punto de vista estamos claramente ante el precursor de los grandes dramaturgos del siglo xvi y xvii.

5. *El Viejo, el Amor y la Hermosa y la poesía dramática de los "Cancioneros"*

De lo dicho hasta aquí, no parecería difícil establecer relaciones precisas entre nuestra obra y los productos literarios que la precedieron. Sin embargo, cuando se estudian atentamente las posibles obras en cuestión, se cae en la cuenta de que las diferencias son mucho mayores que las semejanzas, aun en pasajes que parecerían mantener una dependencia directa. Y por lo que se refiere a las composiciones del siglo xv, si se exceptúa el *Diálogo* de Rodrigo Cota, se puede decir, en términos generales, que no hay otra obra poética en los *Cancioneros* con la cual se pueda comparar ni en contenido, ni en estructura o ejecución, y mucho menos en espíritu.

Sin embargo, a fin de completar lo que hemos venido di-

ciendo y situar *El Viejo, el Amor y la Hermosa* en línea con una precisa tradición literaria anterior, así como en su ambiente cultural y poético, y en una ininterrumpida continuidad temática que la seguirá, es necesario hacer un esfuerzo de aproximación y compulsar algunos detalles comunes, o semejantes, en obras que la precedieron, de donde resultará también en cuáles de las sucesivas influyó directa o indirectamente.

La primera de las obras con la cual puede ser válidamente relacionada es el *Libro de buen amor*, en la parte aquella de la pelea que el Arcipreste tuvo con don Amor (estr. 181 y ss.). En particular, hay gran semejanza, a veces incluso hasta en las imágenes y expresiones, en la invectiva que Juan Ruiz lanzó contra Amor (estr. 181-188, y cf. más arriba vv. 61-70; estr. 197 y vv. 191-200; estr. 208-216 y vv. 181-190, 191-200, 201-210, 211-240; estr. 338-406 y vv. 181-190)⁸⁴. En muchas de estas estrofas del *Libro de buen amor* menudean las preguntas e interrogaciones, muy semejantes a las que se hallan en el texto de Nápoles; y desde luego parece de inspiración común, si no de dependencia, el tema de la extensión del poder de Amor a hombres, animales, y plantas (*LBA*, estr. 73-74 y cf. vv. 281-330)⁸⁵. La réplica de Amor a las acusaciones de Juan Ruiz,

⁸⁴ Augusto Cortina indicó ya el influjo del *Libro de buen amor* en el *Diálogo* de Rodrigo Cota ("El *Diálogo entr'el amor y un Viejo*", *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, I, 1933, pp. 326-327); y ELISA ARAGONE amplió las referencias (*R. Cota*, pp. 30 ss.); las afirmaciones hechas para el *Diálogo* no valen para el anónimo, a pesar de su semejanza. En el *Diálogo*, por ser el pasaje mucho más largo, las semejanzas y dependencias parecen mucho mayores; en el anónimo deberán limitarse casi exclusivamente a los versos que hemos citado más arriba. No habrá que olvidar tampoco la posible deuda del anónimo para con el Arcipreste de Talavera, en la parte aquella donde habla del amor de los viejos (véase nota 38).

⁸⁵ El tema, que como es sabido reaparece más tarde en Calderón (cf. ALFONSO REYES, "Un tema de *La vida es sueño*", *RFE*, IV, 1917, p. 10), pudiera proceder de Ovidio:

Ales habet, quod amet; cum quo sua gaudia iungat
Invenit in media femina piscis aqua... (*Ars amandi*, II, 480-1);

que nuestro anónimo interpreta:

Las aves libres del cielo
a mi mando son sujetas,

con toda la filosofía ovidiana del *Ars amandi*, a pesar de que tenga el mismo sentido que la que le da Amor a nuestro Viejo, es muy distinta en los detalles y la técnica.

Por su íntima semejanza con el *Diálogo* de Cota, alguien pudiera pensar que también nuestra obra depende de las *Coplas contra los pecados mortales* de Juan de Mena, que, como ha sido sostenido por varios estudiosos, influyeron directamente en la composición del *Diálogo*⁸⁶. Sin embargo, no es así, ya que esas estrofas de Cota no aparecen en *El Viejo, el Amor y la Hermosa*; por lo tanto, Juan de Mena debe excluirse de entre las posibles fuentes de inspiración de nuestro drama.

Los dos autores que desde el punto de vista formal pudieron haber influido más directamente en nuestro anónimo fueron el Marqués de Santillana, especialmente con su *Querella de amor*, y Puertocarrero con sus *Coplas*⁸⁷, ambos por su superior habilidad en el manejo del diálogo. Los temas y su planteamiento y solución, desde luego, no tienen nada en común.

Otros poemas de la época, como el *Pleito* de Juan de Dueñas, poeta de la corte de Alfonso V el Magnánimo, parecen todavía más alejados; su *Nao de amor*, por el contrario, tiene una clara correspondencia en la comparación del amor con la nave, que también usa nuestro poeta⁸⁸.

los peces andan en celo
y sienten debaxo el yelo
las llamas de mis saetas. (vv. 296-300).

Los hallamos también en Lucrecio (*De rerum natura*, I, 10-12), poeta al que recurrió Calderón repetidamente, sobre todo en *La vida es sueño*.

⁸⁶ Así lo creyeron, entre otros, BONILLA Y SAN MARTÍN, *Las Bacantes*, p. 95; A. CORTINA, "El *Diálogo*", pp. 340 ss.; CRAWFORD, *Spanish Drama before Lope de Vega*, p. 11; M. R. LIDA DE MALKIEL, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, 1950, pp. 406-407; E. ARAGONE, *R. Cota*, pp. 33 ss. Naturalmente esta dependencia, aun en Rodrigo Cota, debe limitarse a unas estrofas de las *Coplas*, en las que la razón apostrofa contra la lujuria (cf. *Cancionero Castellano*, I, pp. 130-131), y no a todo el poema, cuyas miras son muy diferentes.

⁸⁷ *Cancionero Castellano*, I, pp. 551-552; y II, pp. 674-682, respectivamente. También se ha citado a veces el de *Bias contra Fortuna* del Marqués (*ib.*, I, pp. 475-496), entre los poemas dialogados de tendencia dramática. Cf. R. LAPESA, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Insula, 1957, pp. 221-222; y M. R. LIDA DE MALKIEL, en *RPh*, VIII (1960), pp. 290-297.

⁸⁸ *Cancionero Castellano*, II, pp. 199-200, y 195-198. Cf. AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica*, VI, p. 475; *AEM*, 4 (1967), pp. 613-626. Hállanse

Mayor semejanza parece existir entre nuestro poeta y la obra poética de Pedro de Cartagena⁸⁹. Estos parecidos van desde un cierto aire pesimista que domina en ambos ("No sé para qué nascí", empieza una de las composiciones de Cartagena), y que no hallamos en otros contemporáneos, aunque el tono de melancólico desengaño domine casi toda la poesía lírica del siglo xv, hasta semejanzas y correspondencias de detalle. Por ejemplo, nuestro poeta inicia una de sus quintillas con el siguiente verso: "Nunca mucho costó poco" (381), célebre *mote* de doña Catalina Manrique, que Cartagena glosó magistralmente, inyectando en su glosa una buena dosis de pesimismo:

—Nunca mucho costó poco:
—con merecello se paga.

De beuir ya desespero,
sin saber triste que haga,
pues el remedio que espero
con merecello se paga⁹⁰.

Pero las relaciones con la obra de Cartagena no se detienen ahí. Ya insinuamos más arriba la posibilidad de que nuestro poema llevase por título original *Interlocutores el Viejo, el Amor y la Hermosa*, a imitación de aquella visión de Cartagena que lleva por título: *Interlocutores el dios de amor y un enamorado* (*Id.*, pp. 524-531), con la cual tiene además varios otros elementos en común. Trátase de un diálogo entre el dios

aún más distanciadas de nuestra obra otras composiciones de la época, que a veces se han relacionado con la obra de Cota, como, por ejemplo, el *Infierno de Amor* de Garci Sánchez de Badajoz (*ib.*, pp. 631-635); o la *Queja*, en prosa y verso, del Comendador Escrivá, ingenio poético valenciano que también anduvo por Italia, fue Maestre de Fernando el Católico y su embajador ante la Santa Sede en 1497 (*Cancionero General*, II, *Apéndice*, pp. 429-442; cf. LÁZARO CARRETER, *Teatro*, pp. 75-77 y 207-225); o el *Purgatorio de Amor* del Bachiller Ximénez (*Cancionero Castellano*, II, pp. 277-283). A pesar de que en todas estas obras aparece el diálogo en mayor o menor medida, no se llega a superar la barrera de la estrofa, quedando así pobre y rígido, a la manera de los viejos debates.

⁸⁹ *Cancionero Castellano*, II, pp. 509-535; y cf. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, VI, pp. CCXCVI-CCCV; LE GENTIL, *La poésie lyrique espagnole et portugaise*, II, pp. 173 ss.

⁹⁰ *Cancionero Castellano*, II, p. 533; el tema aparece también en el acto VIII de *La Celestina*.

de amor y el autor, en el cual Amor se le aparece a Cartagena en sueños, y el poeta, entre admiración, sorpresa y temor, no sabe cómo reaccionar a la inesperada voz del huésped, que le dice:

¿En qué piensas? ¿Con quién hablas?
 ¿Qué litigas? ¿Qué atraíesas?
 Si dudas de mis promesas,
 en falsa razón entablas:
 vesme aquí do soy venido
 a cumplir lo prometido
 de anoche quando dormías
 pues tienes lo que has pedido.

El autor, entusiasmado de las promesas, exclama:

Descanso de nuestra pena,
 pena de nuestra memoria,
 memoria de nuestra gloria
 gloria de nuestra cadena:
 cadena que así nos ata,
 que si nos suelta nos mata,
 y si nos mata beuimos
 vida do nunca sentimos
 quien el sentido desata⁹¹.

A las dudas y temores del poeta, Amor responde con una larga apología de su omnipotencia y los efectos que produce en los que le siguen, así como sus artes para someter duras voluntades. Ante esta perspectiva, que presenta escasas posibilidades de éxito, el autor le responde:

... vista la ocasión
 y conocida razón
 que tengo de ser penado,
 el penar es de mi grado
 sin esperar galardón.

Satisfecho Amor de la buena disposición de su vencido, le promete que mandará a "... aquella por quien mueres / que te quiera como quieres" (*id.*, p. 526); el poeta tiene sus dudas

⁹¹ Este contraste manierístico aparece bien marcado en varios pasajes de nuestra obra; véase *infra*.

sobre la capacidad de Amor de conseguirle a su amada, y Amor, como en nuestro drama, le reprocha tales dudas y temores, alejándose. Queda el enamorado lamentando su soledad y desdicha en un monólogo semejante al que pronuncia el Viejo después de ceder; ambos están muy cargados de dudas y titubeos, expresados certeramente con repetidas interjecciones, demandas, etc. En esto, he aquí que reaparece Amor para confirmarle que sus dudas y temores eran bien justificados, pues no ha conseguido ganar la voluntad de su amada por ser mujer virtuosa. El poeta, entonces, le pide a Amor que por lo menos se la describa, resignado como está a no conseguirla jamás; pero Amor vuelve a infundirle nuevas esperanzas prometiendo llevarle escondido bajo sus flechas, al lugar donde ella yace. El poema concluye:

Auctor. Pues mandays, señor, que vaya,
yré sobre vuestra fe,
aunque muy de cierto sé
que urdis lazo en que caya:
vamos, que yo soy contento
de cualquier graue tormento
que a vuestra causa me venga

Amor. Sígueme y sin más arenga,
despide tal pensamiento (*id.*, p. 531).

La semejanza, como se habrá notado, no va más allá de lo que pudiéramos llamar, la primera parte de nuestra obra, la *porfia* (palabra que, con *querella*, usa también repetidamente Cartagena) entre el Viejo y Amor y la conversión de aquél a los planes y promesas de éste. Naturalmente, nada hay aquí de trágico que se pueda comparar con nuestra obra, y desde luego el lenguaje es mucho más convencional y flojo, desde el punto de vista del drama. El diálogo, en el que, sin duda, Cartagena fue un precursor, menudea mucho más que en otras obras de la época, y tiende a veces a ser de frases cortas y directas; sin embargo, se queda todavía en lo que pudiéramos llamar los cánones rígidos del debate, al ir apareciendo sucesivamente en estrofas alternadas y dejar a los personajes desprovistos del cordón umbilical que les une al resto de la obra. La composición de Pedro de Cartagena está todavía entre aquellas que reconocemos como *debates*, pero ya definitivamente de cara al teatro-diálogo, sin que llegue a serlo; a pesar de todo, se nos

presenta, en muchos sentidos, como un claro precursor de nuestro anónimo drama.

Hay otro poeta del *Cancionero general*, gran admirador de la obra de Pedro de Cartagena, con el que nuestro anónimo tiene un excepcional parecido, hasta el punto de que se pudiera afirmar, en más de un sentido, que su obra constituye el embrión de nuestro drama; nos estamos refiriendo a un cierto Tapia, poeta de desconocida identidad⁹².

La obra de Tapia se abre no con la invectiva contra el mundo, como hace nuestro poeta, sino dándonos a entender que el autor gozaba, como el Viejo, de una cierta serenidad en materia de amor, cuando inesperadamente:

Estando yo descuidado
de ansia mia ni ajena,
con vida muy a mi grado,
sin congoxas ni cuydado,
ni de gloria ni de pena,
vi venir un cauallero
preguntando por mi nombre
muy ufano,
vestido como extranjero,
en forma de gentil ombre
cortesano. (*id.*, p. 440).

Tapia le pregunta quién es y qué busca, lo mismo que hace el Viejo y, como éste, presente que es Amor:

—Yo soy Amor, a quien tienes
oluidado en tu memoria.
—Gran señor, dime a qué vienes.
—Vengo a darte de mis bienes
porque gozes de mi gloria.
Vengo a verte y que me veas
como amigo verdadero,
desseando
que me sigas, que me quieras
que me quieras, pues te quiero
te demando⁹³.

⁹² Sus obras se hallan en el *Cancionero Castellano*, II, pp. 440-466; cf. MENÉNDEZ Y PELAYO, *Antología*, VI, pp. CCCXXVI ss.

⁹³ *Ibidem*. ¿Hace Amor la parte del amante?

Tapia, escarmentado de los efectos pasados de Amor, en sí y en los demás, lo rechaza:

Y pues esto sé muy cierto
para qué quieres mandarme
que siga tu nombre muerto,
pues tu vida es desconcierto
de penarme y de matarme?
Dexame, si te plogiere,
amor dulce y lisonjero
con engaños,
que el que quiere es el que muere:
dexame, que beuir quiero
sin tus daños⁹⁴

Amor vuelve a la carga prometiendo, pero Tapia, como el Viejo, replica:

Dulçor que torna en amargo,
engaño buelto en razón,
con tu catiuero largo,
al que tienes mayor cargo
le das menos gualardón.
¿Por qué quieres engañarme
prometiéndome tus dones
por maneras,
que después serán ponerme
con tus fuerças y prisiones
lastimeras?
Que con razones y mañas
de tus obras contrahechas,
tu plazer tornando en sañas,
quanto apañas desmarañas,
no apreuechas, mas despechas:
y al que más más te siruió
no gradescas ni le pagas
sus seruicios;
¿qué seguro terné yo
que segure que me hagas
beneficios? (*id.*).

Como en nuestro anónimo, Amor se irrita a causa de las dudas

⁹⁴ *Id.*, p. 441. Las mismas ideas, como se recordará, se hallan en nuestro anónimo.

e irracionales temores del Viejo, así también aquí de las de Tapia, y para asegurarse a éste en su fiel servicio, le promete "una señora":

Gran temor tienes de mí,
hazes malo de lo bueno,
nunca te lo meresci,
que penado yo por ti
penes tu con mal ajeno:
déxate de esas querellas,
ten conmigo compañías
tiempo luengo,
y verás allí sin ellas
que la culpa que dezías
no la tengo.
Y por esto sigue agora
tras mi nombre y sus plazerés
con fe firme duradora,
pues te doy una señora,
flor de todas las mujeres,
más hermosa que ninguna,
más discreta, más galana
y más graciosa,
a quien hizo la Fortuna
más pomposa y más ufana
y más preciosa.

Que viendo su gentileza,
tu vista será encendida
de un grado que de firmeza
de jamás te dar tristeza
ni dolor ni mala vida:
esta quiero que te mande
con querer de amor crecido
sin fatigas,
porque quedes hecho grande,
y del tiempo que has perdido
te maldigas. (*id.*, pp. 441-442).

Estas últimas líneas, en las que se alude al tiempo perdido, pudieran ser la fuente de inspiración de aquellas de nuestro poeta:

H. ¡Oh años mal empleados,
oh vejez mal conocida,

oh pensamientos dañados,
oh deseos más hallados,
oh vergüenza bien perdidal (*id.*, vv. 591-595).

Tapia consigue a su señora, y termina la composición con una *canción* en la que se exalta la fidelidad a la amada, mientras que en el *villancico* final de nuestro poeta se reprueba la confianza en Amor; en ambos la conclusión es de tipo moralizante.

A pesar de todas las semejanzas y paralelismos, las dos composiciones tienen una finalidad, una técnica y un contenido muy distinto. Sólo la idea de querrela o porfía entre Amor y el Viejo, y el Amor y Tapia, con la consiguiente sumisión de ambos a los dictados de Amor, parece enlazar las dos composiciones. La obra de Tapia, además, a pesar de ser la que más claramente se sitúa entre los precursores de nuestro texto, adolece de las características dramáticas que distinguen a *El Viejo, el Amor y la Hermosa*. La escasez de un diálogo directo entre los dos personajes y la distribución de las partes dialogadas en estrofas alternadas me parecen dos indicios suficientes para pensar que, como en el caso de Cartagena, también con Tapia nos hallamos ante uno de los modelos más tempranos del teatro-diálogo, pero todavía sumergido en el debate desde el punto de vista formal.

6. Valor dramático

Esto nos lleva al último punto de nuestro trabajo: el valor dramático de la pieza; asunto difícil puesto que el teatro, en general, y especialmente el antiguo, nos parece siempre insignificante cuando lo leemos, porque fue concebido de cara a la representación, que tenía formas y variedades hoy casi desconocidas. De todas maneras, será útil repasar algunos aspectos dramáticos más fácilmente identificables.

En primer lugar, como se habrá podido notar, el lenguaje de *El Viejo, el Amor y la Hermosa* tiene ya en sí toda la fuerza dramática que se pudiera esperar en una composición del siglo xv. El monólogo del Viejo, como revelador de un estado psicológico de angustia y ansiedad, que se manifiesta al exterior con miras a ser resuelto mediante una respuesta, que a veces no es más que el principio de otra desesperada interroga-

ción, sienta un magnífico precedente de lo que serán los monólogos del teatro del Siglo de Oro:

¿Qué es el secreto escondido,
tras quien todos nos perdemos?
¿Quieres mundo entristecido,
que haga ser conocido
el bien que de tí atendemos? (vv. 16-20).

La impresión que recibe el lector, y mucho más la que debió recibir el espectador, es que ya no es suficiente la respuesta obtenida en el debate íntimo de la mente; en su búsqueda de aquella certeza, que le asegure de la racionalidad de su estado de desamor, el Viejo necesita que las respuestas a sus apremiantes interrogaciones vengan de fuera, que le penetren físicamente por los oídos, aunque ese 'fuera' sea sólo su propia voz. Es este proceso de exteriorización del ansia que el personaje lleva dentro lo que da origen a la situación dramática.

El uso de un lenguaje figurado, con todas las técnicas más típicas del arte dramático, como anáfora, apóstrofe, antítesis, ironía, etc., así como la interrogación retórica continuada, que no deja lugar al respiro, seguida de nuevas amplificaciones retóricas, que se construyen casi siempre como exclamaciones, son otros tantos aspectos del arte dramático que tan magistralmente maneja nuestro anónimo:

V. ¿Quién *ha* de tornar por ti,
siendo tirano tan duro?
A. ¡Ah quién! Cuantos están aquí.
V. ¿Y en esos pones a mí?
A. ¡El primero! V. Yo lo dudo.
A. No *dudarás* cuando vieres
los bienes que en mí se encierran.
V. ¡Ha, ha, ha! A. Oye, si quieres,
y verás que mis plazer
vuestros pesares destierran.
V. Cata, que a mucho te obligas.
A. ¿Qué dirás, si lo *hago* cierto?
V. Que, por mucho que me digas,
son tus obras enemigas
de plazer y de concierto (vv. 266-280).

El diálogo, como se ve en este pasaje, goza de una rapidez y vivacidad única, y como hemos dicho, menudea a través de toda la obra mucho más que en el *Diálogo* de Rodrigo Cota, o en cualquier otra composición del siglo xv. No obstante estas características de teatralidad, no tenemos ningún indicio externo para afirmar que la obra fuese representada; aunque, por otro lado, sepamos que circulaban compañías de uno, dos y tres actores, y por lo que nos describe Agustín de Rojas de sus representaciones, se tiene la impresión de que el elemento predominante era el diálogo⁹⁵; esto pudiera indirectamente confirmarnos que no está fuera de lugar pensar que obras como la nuestra fuesen llevadas a la escena.

Si nos faltan indicios externos para demostrar que la obra fuese representada, los indicios internos de que fue escrita para la representación no pueden ponerse en duda. Acabamos de ver la respuesta de Amor a la pregunta del Viejo: "¿Quién ha de tornar por ti, /siendo tirano tan duro? / —¡Ah, quién! *Quantos están aquí*", expresión que evidentemente se haría con un gesto que indicaba al público de la sala. Pero hay otras:

- V. Este es pago verdadero,
 que suelen haver los tristes,
 sometidos a aquel fiero,
 crudo, falso, lisonjero,
 ciego y pobre *que aquí visteis*:
 Aquél que, por engañarme,
 usó tan diversos modos,
 que sin poder remediarme
 fue forçado sojuzgarme,
como havéis visto aquí todos. (vv. 651-660).

En estas estrofas se alude claramente al hecho de haber sido engañado por Amor, como el espectador ha podido comprobar. En otros casos, como cuando Amor responde al Viejo que no se quedará con él durante su encuentro con la Hermosa, el texto no sólo implica que se escribió para ser representado, sino que presupone un escenario bastante complicado:

⁹⁵ *El viaje entretenido*, edición de M. Cañete, Madrid, 1901, p. 149.

A. Mas aquí, tras esta puerta,
 estaré donde te sienta
 con oreja bien dispuesta (vv. 551-553);

y termina la estrofa con esta quintilla, que obviamente requiere gestos de manos y cambios de voz:

¡Oye, oye! antes que vayas:
 por evitar desconcierto,
 cata que, por mal que *hayas*,
 nunca muestres que desmayas
 de ser suyo, bivo o muerto (vv. 556-560).

Esta otra rápida escena, en la que el Viejo trata de asir a la *Hermosa*, igualmente fue escrita con miras a la representación ante el público:

V. Pues que tu beldad me daña,
 tu piedat, señora, invoco:
 ¡cese contra mí tu saña,
 no te muestres tan extraña!
 H. ¡Tírate allá, viejo loco!
 V. ¡Ah! ¿Nno sabes que soy tuyo?
 H. Mío no, mas de la tierra.
 V. Tuyo, digo, y no te huyo.
 H. Presto verás que eres suyo,
 si mi juyzio no yerra (vv. 631-640).

El Viejo se lanza, y la Hermosa le responde: “¡No toques, viejo, mis paños!” (641). Imagínese la reacción del público ante la escena: el Viejo, postrado en tierra a los pies de la Hermosa, que lo desprecia, y Amor atisbando detrás de la puerta con una sonrisa complacida.

El personaje central del drama es el Viejo, a cuya penosa transformación interior asistimos momento por momento. De la oposición y resistencia total a los deseos de Amor, del principio, pasa lenta y gradualmente a admitirle en su casa, a escuchar sus razones, a aceptarlas y dejarse vencer por ellas, con la consiguiente burla y humillación que se sigue. Propiamente hablando, el drama no tiene división externa alguna, sino que todo él está estructurado en torno a una idea matriz, que

es el cambio psicológico del Viejo. La pieza, en este sentido, tiene una unidad y una continuidad de secuencias que no deja lugar a divisiones. En esto se parece mucho a los *entremeses* clásicos. Pudiera hablarse tan sólo de grados, estadios o instantes mentales en la metamorfosis psicológica del protagonista: de la serenidad afectiva de la vejez, obtenida a través de desengaños pasados, al inesperado surgir de la duda, ante las nuevas posibilidades de que le habla Amor, al forcejeo dialéctico por parte de ambos, hasta la cesión y la derrota final del Viejo el cual parece entrar en razón después de haberse purificado interiormente, reflexionando sobre el nuevo descalabro.

El drama pertenece claramente al teatro-diálogo, de que hemos hablado al principio; pero, como acabamos de ilustrar, hay también una tendencia bien definida hacia el teatro-acción, pues no cabe la menor duda de que fue compuesto para ser representado con un cierto aparato escénico. Por lo que se refiere al género dramático de la pieza, parece obvio que no es un *auto*, a pesar del elemento alegórico. Es drama profano de tipo didáctico-moral con tendencias a lo cómico, pues es evidente el elemento de farsa que encierra. Como hicimos notar más arriba, el tema del viejo enamorado tiene ya en sí una fuerza dramático-cómica extraordinaria, y estoy seguro de que la escena en que Amor le aconsejaba al Viejo que se vistiera de galán, y el Viejo salía todo elegante mirándose y remirándose y diciendo: "Ya que estoy ataviado, / dime: ¿qué quieres hacer?", haría reventar de risa a los espectadores. Nos lo confirma el Comendador Hernando de Ludueña en aquella especie de manual para galanes, de que hablamos más arriba, al pintarnos la figura del enamorado, que parece el retrato de nuestro Viejo:

Piensan muchos que rayendo
e las colores cambiando
tornan a la edad primera;
e dexan muertos riendo
dos mil hombres e burlando
de vellos de tal manera⁹⁶.

⁹⁶ *Cancionero castellano*, II, p. 727.

Pero lo cómico, la farsa, no termina ahí; sigue en todo lo demás hasta el final de la obra, y especialmente en la singular parodia del amor trovadoresco y galán, así como de la poesía amatoria de la época, cuando el Viejo, al cual se le cae la baba, se postra de rodillas ante la Hermosa y prorrumpe en estos lamentos:

¡Oh divinal hermosura,
ante quien el mundo es feo,
imagen, cuya pintura
pinto Dios a su figura,
yo te veo, y no lo creo!

Tales dos contrarios siento
en contemplar tu ecelencia,
que entre plazer y tormento
detenido el sentimiento,
no conozco tu presencia.

¡Descanso de mi memoria,
de mi cuydado consuelo,
de mis plazeres historia,
causa de toda mi gloria,
señora de mí, en el suelo,
suplícote! pues mi suerte
por hazer mi pena cierta,
puso en ti mi vida y muerte,
que tu virtud desconcierta
lo que en mi más se concierta.

¡Consienta tu merecer,
no por ruego compelida,
mas por sólo tu valer,
que te sirva mi querer
mientras durare esta vida!

Y si me culpas, porque
en pedir merced excedo,
razón tienes, bien lo sé;
mas tu virtud y mi fe
me ponen nuevo denuedo⁹⁷.

⁹⁷ Vv. 561-590. También de este pasaje hay resonancias directas en *La Celestina*: "¡O angélica ymagen! ¡O preciosa perla, ante quien el mundo es feo! ¡O mi señora e mi gloria! En mis braços te tengo e no lo creo" (II, p. 116). Cf. S. MARTÍNEZ, "Cota y Rojas", p. 47.

El cúmulo de sandeces que pronuncia el Viejo, acompañado de un estilo aparatosamente inflado, debió divertir a los espectadores del siglo xv, acostumbrados al mundo de galanes que defendían sus *empresas* en caballerescas lizas y discurrían por las cortes europeas para demostrar su valor en justas y torneos ante sonrientes damiselas.

Dado este carácter dramático-cómico, con tendencia a la parodia, la farsa y, en general, a la burla de gusto cruel y punzante, ¿no deberíamos situar a nuestro drama en la tradición de los *juegos de escarnio*? No hay ningún texto que defina claramente lo que eran los *juegos de escarnio*, a los cuales aluden las *Partidas* y otros documentos, pero parece bastante claro que era un género de representaciones satírico-burlescas en las que aparecía el elemento literario de la burla. Este género debía ser en el terreno dramático lo que las *cantigas de escarnio* habían sido en el lírico, y sabemos a qué grado de burla y sarcasmo llegaron algunas de ellas. Por otra parte, sabemos que durante el siglo xv y sobre todo en los primeros dramas se adaptaron a las circunstancias literarias de la época muchos de los temas de las tradiciones juglarescas anteriores. Así, nuestro drama pudiera fácilmente enlazarse con el teatro profano, que de los *mimos* latinos fue pasando por subgéneros dramáticos distintos, hasta llegar a los grandes dramas del siglo xvi.

Hay también en nuestra obra otro tema favorito a la poesía de los *cancioneros*, el del *Ubi sunt?*; con la peculiaridad de que también este asunto ha sido tratado en tono paródico; es algo así como un *Ubi sunt?* al revés, pues se pone nada menos que en boca de Amor. Al terminar Amor su apología (el Viejo está ya un poco amoscado, porque le había concedido la palabra a condición de que fuese breve), exclama en estas preguntas:

- A. Si no, dime sin pasiones,
 (ya acabo: no te alborotes):
 ¿quién haze las invinciones,
 las músicas y canciones,
 los donayres y los motes,
 las demandas y respuestas,
 y las suntuosas salas?
 ¿Las personas bien dispuestas,
 las justas y ricas fiestas,

las bordaduras y galas?
 ¿Quién los suaves olores,
 los perfumes, los azeytes?
 Y ¿quién los dulces sabores,
 las agradables colores,
 los delicados afeytes?
 ¿Quién las finas alconzillas,
 y las aguas estiladas?
 ¿Quién las mudas y cerillas?
 ¿Quién encubre las manzillas
 en los gestos asentadas? (vv. 331-350).

Esta larga lista de "cualidades" de Amor era usada tradicionalmente para reprobar sus males y desastres en la vida de los hombres, así como para poner de relieve la vanidad de las cosas terrenas; sin embargo, aquí Amor no sólo no trata de esconder estas "cualidades", que los humanos desengañados le reprochaban, sino que se pavonea de ser el causante de tanta dicha y felicidad.

Hemos dicho anteriormente que *El Viejo, el Amor y la Hermosa* pertenece al género del teatro-diálogo representable, de tendencia paródica y de contenido didáctico-moral. Este último punto queda suficientemente ilustrado con el "como habéis visto aquí todos", que encierra la finalidad moral de la obra. Reaparece, pues, también en este campo una nota típica de la poesía de los *cancioneros*: el tema didáctico y moralizador, el desengaño del mundo, la falsedad del amor y de la poesía que lo canta. Esta lección moral se enseña al espectador, además que con la fábula representada, mediante el paso del formalismo poético al simbolismo popular, expresado en sentencias breves y proverbiales, en imágenes sacadas de la sabiduría popular, a la don Sem Tob:

V. Cuyas promesas juradas,
 causa de mi perdimiento,
 muy más presto son mudadas
 que las hojas meneadas,
 cuando corre rezio viento.

Bien estava en mi sentir
 quando no quería abrir,
 aunque viejo porfiado;
 mas ¿quién puede resistir
 al furor de aquel malvado,

Que, compuesto en falso afeyte
no entra sin enbaraço?
Y así cunde su deleyte,
que, como mancha de azeyte,
no sale sin el pedaço.

Y pues vedes como abrasa,
huid desa compañía;
que, una vez entrada en casa,
no se amortigua su brasa
hasta dexalla vazía.

Huid de sus ciertos enojos,
apartaos de sus desdenes;
pues delante vuestros ojos
haveys visto los abrojos,
que se cojen con sus bienes.

Castiga en cabeça ajena;
pues mi tormento os amuestra
a salir desta cadena,
y si no os duele mi pena
esperad y veréys la vuestra (vv. 661-690).

El *villancico* con que termina la obra repite el tema del escarmiento en cabeza ajena, al mismo tiempo que revela, una vez más, al ser cantado, la finalidad teatral de la obra.

Pero volviendo un instante sobre la lección moral que se trata de enseñar en estas líneas, ésta se presenta más bien como una lección de conducta ética de tipo naturalista y práctico, que no de aquel que trataba de defender una doctrina especulativa, como se hacía en los viejos debates. La rectitud de conducta no se basa aquí en los principios de una moralidad religiosa, católica o judaica (el nombre de Dios no aparece ni una sola vez), según la cual las cosas se han de hacer o por amor de Dios o porque hay un código de premios y castigos que cumplir. La moralidad que aquí se trata de inculcar se basa en conveniencias o inconveniencias puramente humanas, en el mal que se sigue para la salud física y mental, así como en el credo social del ridículo, según el cual nadie debe pretender obtener lo que no le toca, porque, aun cuando se le concediese, como el amor al Viejo, se vería en la ridícula imposibilidad de gozarlo. Amor debe evitarse no porque sea pecado, sino porque destruye al hombre física y mentalmente; su compañía es mala no ya por los motivos de Sempronio:

—“¿Ya todos amamos? El mundo se va a perder” (II, p. 10)—,
sino porque

... una vez entrada en casa,
no se amortigua su brasa
hasta dexalla vazía (vv. 678-80).

SALVADOR MARTÍNEZ

New York University.