

Nota Valdeón Baroque que los conflictos, aunque políticos en apariencia, son en realidad reflejos de tensiones sociales: "Constituida a semejanza del orden celeste, la sociedad estamental se basaba en la desigualdad de derechos y deberes de cada uno de los grupos que la integraba" (p. 183). Estas tensiones ocasionadas por el descontento del pueblo ante los abusos de los nobles —que llegaron a levantamientos populares— tocaron, qué duda cabe, la vida y obra de Juan Manuel.

El libro proporciona una visión de don Juan Manuel que rebasa la del mero autor de unos pocos originales —aunque magistrales— *exemplos*. Estos ensayos revelan que en su literatura el sobrino de Alfonso X fue tan variado, complejo y contradictorio como en su vida pública. De esta manera la estructura esencialmente dialéctica de sus relatos no es más que un reflejo de su dialéctica existencial.

GIORGIO PERISSINOTTO

University of California, Santa Barbara.

ALICIA C. DE FERRARESI, *De Amor y poesía en la España medieval. Prólogo a Juan Ruiz*. El Colegio de México, México 1976; 289 pp.

Entre los lugares comunes de la historia literaria española, leemos que la tradición poética por excelencia de la España medieval era la épica; que la lírica, sobre todo la lírica amoratoria que florecía entonces allende las fronteras (Provenza, Galicia), tuvo que esperar hasta el siglo xv —siglo de los grandes cancioneros— para hacer sentir su voz indígena. Pero como lo ha demostrado Menéndez Pidal para la épica, la falta de textos no significa que no exista una tradición. Al examinar las pocas poesías de amor que nos han llegado de los siglos xiii y xiv, A. Colombí apunta a la existencia también de una viva tradición lírico-amatoria en España, oscurecida igualmente por el velo de textos perdidos. Pero a diferencia de Menéndez Pidal, quien reconstruyó la tradición épica de testimonio externo (crónicas, romances), nuestra autora se aproxima a la tradición erótica "desde adentro" (p. 3), y con un enfoque muy particular. Se propone trazar en los textos del período el tema de la *religio amoris*: la extensión metafórica de un idioma cristiano (vocabulario, imágenes, símbolos de amor divino) para expresar el amor profano. En el desarrollo progresivo de esta temática —*religio amoris*— se dejan vislumbrar, según la autora, las líneas directrices de la evolución de la literatura erótica en España.

Tras un breve prefacio en que se exponen metas y método, vienen cuatro capítulos que corresponden a los cuatro poemas de base escogidos para iluminar determinados aspectos de la problemática del amor. Digo poemas "de base" porque en cada capítulo se trata efectivamente no de un texto sino de un espacio intertextual. Los cuatro poemas están situados dentro de un espacio literario poblado también de otros textos reflejando las múltiples corrientes —la Biblia, la tradición clásica, las literaturas de Francia, Occitania e Italia, la tradición latina medieval, los pensamientos cristiano, árabe y judaico, y claro la tradición lírica peninsular— que allí confluían para comprender la 'tradición' (como la interpreta Zumthor en su monumental *Essai de poétique médiévale*) de la erótica medieval. Lo que ofrece este libro, entonces, va mucho más lejos de una "varia lección" (en las palabras de la autora) de la poesía amoratoria española en sus

primeros tiempos. Así habría sido cuánto más útil incluir una sección de conclusiones generales. Faltan también una bibliografía y un índice.

En el primero de los tres capítulos formando el “prólogo” a Juan Ruiz, una cantiga tradicional y poco conocida, atribuida a Alfonso XI —“En un tiempo cogí flores” (pp. 5-42)— sirve como punto de partida para el examen de una serie de motivos característicos de la *religio amoris* “a la hispánica”: su narcisismo subyacente, el amor como sufrimiento (*coita d'amor*), la tensión constante entre la religión de amor y la de Dios. Observa la autora que España nunca pudo conciliar estas dos religiones, ni aceptar la tensión como algo puramente convencional (p. 42). Consecuencia: “se burló de ella en parodia, la condenó con cejijunta austeridad o achispada sátira, y al mismo tiempo la llevó a alturas tales que hicieron imposible acuerdo alguno” (*ibid.*). En los capítulos siguientes se ven ilustrados estos respectivos fenómenos.

También en el primer capítulo señala la autora ciertas diferencias entre la experiencia poética medieval y la moderna, diferencias que resultan ser cruciales para la recepción de los textos: a diferencia del lector moderno, el oyente medieval no exigía del texto ni “originalidad” ni la expresión de una experiencia personal única; además, se complacía en el alto formalismo de una poesía que era ante todo un fenómeno social —frecuentemente colectivo— de carácter marcadamente lúdico (p. 8). El capítulo finaliza con una consideración de la *religio amoris* en la poesía lírica del siglo xv.

En la anónima *Razón de amor* (pp. 43-118) distingue nuestra autora un esfuerzo de conciliar “las dos religiones” en el contexto de un ensueño visionario. Muy interesante es su análisis a fondo de los tópicos del paraíso y del vergel (*locus amoenus*) cuyos elementos componentes se prestan a una pluralidad de interpretaciones, tanto cristianas como profanas. Se ha observado en otra parte (reseña de Gybbon-Monypenny, *BHS* 55, 1978, 60 s.) que el análisis de A. Colombi no consigue resolver el problema fundamental de la estructura del texto (¿un poema o dos?). Pero al decir esto, el crítico inglés, como tantos otros, plantea el problema de la “unidad” en términos exclusivamente modernos, exigiendo del texto medieval —que en el presente caso muy bien podría ser incompleto— la coherencia estructural que hemos llegado a esperar de una narrativa realista moderna. La estructura de *Razón de amor*, igual que la del *LBA*, se revela problemática sólo para nosotros. A lo mejor no la era para el público medieval. Pero hay más. Sin duda lo más iluminador de este análisis de *Razón de amor* —que parece haber eludido el profesor Monypenny— es justamente el descubrir en este texto un ejemplo, paradigma de la unidad “a la medieval”: una tenue convivencia de tendencias múltiples y frecuentemente contradictorias en un todo sin embargo coherente. Por eso se empeña nuestra autora en hacer resaltar la ambigüedad fundamental de muchos elementos de este poema y los otros. ¡Cuánto mejor es el “placer del texto” al lograr “reco[ger] las más múltiples connotaciones y ha[cer] reverberar en el poema su simultánea coexistencia”! (p. 117).

El episodio de Troilo y Briseida de la *Historia troyana* (pp. 119-155) sirve a la autora para documentar otra serie de motivos de la temática del amor que también se verán repetir: la antítesis Ave/Eva (de donde el título del capítulo, “La Virgen y el fin amor”), las prisiones amorosas, la muerte por el amor, y la *belle dame sans merci*. Al progresar el siglo xii, señala nuestra autora una evolución del amor cortés en dos direcciones nuevas: la parodia, reflejada en la poesía satírica galaico-portuguesa, y la re-espiritualización del amor —amor cortés tornado “a lo divino” (p. 155)— cuya manifestación más clara fue la poesía marial. Ob-

serva la autora: “es notable hasta qué punto la *religio amoris* determina el vocabulario y el modo expresivo de la cantiga mariai. . . La confusión de cultos es casi total, y lo es porque la señora humana era el objeto de un culto *seudorreligioso*, *calcado sobre el cristiano*” (p. 152, subrayado mío). Al efectuarse este retorno hacia lo divino del idioma amoroso, el círculo parece completarse. O tal vez sea esto simplemente la repetición de una previa metaforización, o una etapa previa de un *ciclo* de extensión metafórica, reflejada ésta en el *Cantar de los Cantares* como más tarde en San Juan de la Cruz. Sigue entonces el ciclo metafórico, y con cada vuelta de la rueda el idioma de amor acumula una camada más de asociaciones, ya divinas ya profanas, que permanecen cada una como sustratos connotativos bajo la superficie semántica de las palabras. Observa la autora que el doble rumbo del amor cortés notado en unas poesías del siglo XIII, particularmente en la tradición galaico-portuguesa, alcanzará su plenitud en el siglo XIV:

Iluminado el verso por la luz de *Stella maris*, desde fines del siglo XIII el trovador canta: su buen amor desintegrado en *cupiditas*, la dama adorada en ídolo perverso: la *joi* en locura; el canto de la *religio amoris* remedado en parodia o hecha cantiga de amor celestial. Guiraut Riquier, los trovadores gallegos, Alfonso de Castilla, dejaron en sazón las espigas que en el siglo XIV cosecharía el genio de Juan Ruiz (p. 155).

Preparado ya el terreno erótico-ideológico, llegamos al último y más largo capítulo sobre la obra magistral del *Libro de buen amor* (pp. 157-289). Que el lector simpatice o no con la interpretación ofrecida por A. Colombí —harto difícil sería encontrar dos críticos de acuerdo en todo, respecto a este texto— reconocerá sin duda la sutileza de su lectura del poema, la perspicacia y coherencia de sus argumentos, y la profunda penetración de sus juicios críticos. Tal como hacía en el análisis de *Razón de amor*, en este ensayo intenta demostrar en el *LBA* otra manifestación de la “unidad” medieval que resulta de la convivencia de contrarios y la resolución de ambigüedades intencionales. Sin duda la mayor ambigüedad —responsable de haber producido innumerables páginas de polémica crítica— concierne al término “buen amor”. De su análisis detallado de los sentidos posibles de la palabra (pp. 163-176) —es a esta pluralidad de interpretaciones que, según la autora, apunta el célebre debate entre griegos y romanos— termina A. Colombí por entender *buen amor* en el sentido de “un devaluado amor cortés, . . . falso y engañoso, y por lo tanto . . . loco amor” (p. 170), interpretación conforme con su lectura del *Libro* como una condenación del amor y una vuelta a la vida cristiana (Eva vencida por Ave).

Sin entrar formalmente en el campo de batalla de ninguna de las grandes polémicas del *Libro* (problema de la unidad, la relación de las composiciones líricas, la autobiografía, la prisión del arcipreste), ofrece A. Colombí una lectura global del texto que abarca todas. Respecto a las piezas líricas (poesía marial, serranillas, cántica de los clérigos de Talavera, cántica contra Fortuna), lejos de ser composiciones independientes, añadidas después por cualquier motivo, A. Colombí demuestra con argumentos muy convincentes la estrecha vinculación de las líricas con el rumbo ideológico del texto narrativo. El amor, opina ella, revela una fuerza inmóvil, contra la cual la voluntad del hombre es impotente. Como tal, el amor representa un aspecto de la Fortuna, y las prisiones de ésta son por lo tanto también las del amor. El único remedio contra los dos sería la salvación por la gracia de Dios. Resonancias de esta lección moral se oyen de nuevo en las poesías mariales, donde ruega el poeta a la Virgen que lo saque de su cárcel, claro está, un

encarcelamiento espiritual. Como la mayoría de los críticos de hoy, A Colombí interpreta la prisión del arcipreste alegóricamente —una “cárcel de amor”— y no como detalle autobiográfico. En efecto, la cuestión —inútil, a mi juicio— de la autobiografía se desvanece del todo al postular, como lo hace la autora para todas estas poesías, un “yo poético” y no el autor como voz narrativa. Al leer en la prisión del poeta una cárcel de amor (pp. 275), no descarta por lo tanto otras connotaciones que puede revestir la palabra (cárcel del pecado, cárcel del infierno) en el contexto temático de esta obra. Al contrario, aquí como en paralelos casos de ambigüedad y de múltiples posibilidades semánticas, consigue integrar los varios sentidos como armónicos sobre una tónica.

El análisis de las prisiones es un ejemplo típico, y uno de los más acertados del método crítico de A. Colombí. Un poeta leyendo a otros poetas, se confronta con el texto “desde adentro.” Ahondándose en la textura del poema, se empeña en desenredar los distintos hilos poéticos para después retejerlos en una lectura interpretativa coherente —más bien un segundo poetizar— en la que se revela la rica multiplicidad, temática y metafórica, que existe en cada texto. Pero además de iluminar una serie de poemas, nuestra autora ha logrado reconstruir para el lector moderno la amplia y compleja tradición a la que pertenecen estos textos sin la cual podrían fácilmente reducirse a convenciones banales, sin “originalidad” y sin sentido. A. Colombí caracteriza su modo de proceder como “un esfuerzo de acomodación a una sensibilidad poética ajena” (p. 3). Con suma habilidad, guía al lector contemporáneo por el terreno poético ajeno, proporcionándole las requeridas señas y recalibrando sus expectativas de la composición poética para que su lectura resulte una experiencia de placer. Al lograr así hacer de la “alteridad” una virtud, se acerca nuestra autora al método —muy prometedor para el período medieval— de los teóricos de la *Rezeptionsgeschichte* (ver, por ejemplo, HANS ROBERT JAUSS, “The alterity and modernity of medieval literature”, *NLH* 10 (1979), 181-229).

SUZANNE FLEISCHMAN

University of California, Berkeley.

PERO RODRÍGUEZ DE LENA, *El Passo honroso de Suero de Quiñones*. Ed. de Amancio Labandeira Fernández. Fundación Universitaria Española, Madrid, 1977; 440 pp. (Col. *Clásicos olvidados*).

El día 1^o de enero de 1434, estando el rey Juan II, su esposa y un grupo de nobles reunidos en la corte de Medina del Campo, aparecieron armados Suero de Quiñones y nueve caballeros, los cuales, por medio de un faraute, presentaron una petición de liberación a favor de Suero, que todos los jueves llevaba al cuello una argolla de hierro en señal de que estaba prisionero de una dama. La liberación solicitada, para la que el rey dio licencia, consistía en romper trescientas lanzas entre mantenedores y aventureros, y tuvo lugar entre los días 10 de julio y 9 de agosto del mismo año cerca del puente de Orbigo, en el camino de Santiago. Se trata del famoso *Passo honroso*, tan detalladamente relatado por el notario Pero Rodríguez de Lena.

Del *Passo honroso* hay varias ediciones, todas basadas en la del padre Juan de