

nueva apreciación de la idea del cuerpo y del tema de la sensualidad, y hace con ello una contribución notable al estudio de la literatura española.

BRUNO MARIO DAMIANI

The Catholic University of America.

DOROTHY CLOTELLE CLARKE, *Juan de Mena's "Laberinto de Fortuna": classic, epic and mester de clerecía*. University of Mississippi, Valencia, 1973, 128 pp. (*Romance Monographs*, 5).

Dorothy Clotelle Clarke ha añadido una notable contribución a su valiosa serie de estudios medievales. El presente libro, además, ilumina desde nuevas perspectivas el importante poema castellano, y permite precisar más todavía su propósito, su composición y su sentido.

La obrita —cuidadosamente editada— consta de cinco capítulos de diferente extensión: "Aristotle and Mena", pp. 11-40; "Mena on the Epic", pp. 40-43; "Modern Critics on the Epic", pp. 43-54; "From the Classics", pp. 54-61; "Mester de clerecía", pp. 61-122. Es decir, los cinco capítulos se agrupan en dos partes: una, de cincuenta páginas, constituida por los cuatro primeros; otra, de sesenta, constituida por el último. La primera parte estudia el *Laberinto* como poema épico; la segunda, como obra perteneciente al mester de clerecía. Los cuatro primeros capítulos llevan al último: importantísimo por su extensión y por su trabajo, pues en realidad muestra la técnica, la estructura, el propósito y el carácter del poema; analiza además otros ejemplos sobresalientes del mester de clerecía. Empieza el librito con una breve y sugestiva introducción (pp. 9-11); termina con una extensa lista de obras citadas en el texto (pp. 123-128).

*El "Laberinto" como poema épico.*—Presenta la autora al comienzo de su estudio el resultado al que nos va a llevar con su análisis: el *Laberinto* es un poema épico que se construye —tanto en lo que se refiere a la estructura, como en lo que se refiere al sentido— de acuerdo con los principios de Aristóteles; asimila, además, materiales que ahora se consideran propios de la épica, y que han ido apareciendo en ella según evolucionaba a lo largo de la literatura latina, de la medieval y de la renacentista. Un poema épico, por otro lado, que emplea técnicas y recursos desarrollados por el mester de clerecía. De ahí precisamente que Dorothy Clarke se dedique en la primera parte a señalar esos elementos, y a mostrar cómo aparecen y cómo caracterizan la obra. Toca primero los que proceden de Aristóteles (pp. 14-40): unidad de acción; enseñanza moral utilizada en el *Laberinto* no como fin, sino como medio para aconsejar el provecho de la república; héroe, originalísimo en Mena, pues su Juan II consigue conciliar el principio aristotélico que rechazaba al héroe único, con el deseo medieval que exigía una figura predominante; género narrativo, en el

que el poeta recuerda a Homero al utilizar el diálogo dramático; melodía y "mise en scène", en donde el *Laberinto* coincide con la épica apartándose de la tragedia: porque suprime el coro —a diferencia de *Imperial*, por ejemplo—, y porque no se construye como espectáculo aunque mantiene lo espectacular de su aparato; fábula; carácter, que, determinado por los preceptos de Aristóteles, pospone, a pesar de su importancia, la intención moral a la intención artística; pensamiento; principio, medio y fin; medida y estructura, que en Mena se sujetan a la ordenada disposición de los círculos celestes; verosimilitud y universalidad, que hacen reales y a la vez universales a los personajes del *Laberinto*; secuencia dramática; presencia del poeta, cuya intervención, con Homero, se limita; estilo, al que se debe la mayor influencia de la obra; simultaneidad; hexámetro, que el verso de arte mayor mantiene de algún modo.

Junto a estos elementos que proceden de Aristóteles, enumera Dorothy Clarke en su tercer capítulo aquellos otros que los críticos vienen considerando característicos de la épica. Señala así, apoyándose en M. H. Abrams (pp. 43-49) la transcendencia nacional del héroe que, en relación con Juan II, se consigue mediante detalles idealizadores y profecías; la amplitud del decorado; el viaje y las hazañas; la intervención de dioses o seres sobrenaturales —mediante los que se presenta en el *Laberinto* ideas filosóficas—; ceremonias; enunciado del tema en el principio; invocación; comienzo en "medias res"; catálogos. Señala también la autora, con M. Morford (p. 50), sueños, profecías y tormentas; con George E. Duckworth (p. 50), el desenlace que sugiere que la historia continúa; con E. M. Tillyard (p. 51), la presentación de un pueblo y de una época; con H. V. Routh (p. 52), el sentimiento de mortalidad; con Albert Cook (p. 52), el carácter comprensivo en vez del enciclopédico; con Thomas Greene (p. 52), la extensión ilimitada del tiempo y del espacio, la presentación del héroe sujetando fuerzas por él antes vencidas, la intención política. Dorothy Clarke finalmente, apoyándose en C. M. Bowra (pp. 53-54), apunta las coincidencias entre el *Laberinto* y otros poemas épicos ya clásicos: concuerda con la *Eneida* y con *Os Lusitadas* en la preocupación por el destino de un pueblo; aconseja la guerra contra el Islam con Camões y con Tasso; explica con Milton el desarrollo de la divina providencia. Afirmaciones que permiten mostrar en un breve capítulo (el 4) la relación de Mena con los poetas épicos anteriores: especialmente con Virgilio y Lucano.

*El "Laberinto" como mester de clerecía.*—Expuesto así el carácter épico del poema, pasa la autora a demostrar su segundo, e igualmente importante, presupuesto: que el *Laberinto* pertenece al mester de clerecía y que es uno de sus mejores ejemplos. Para demostrarlo tiene que precisar primero el concepto de mester de clerecía, y lo hace rechazando la visión estrecha de los críticos que lo identifican con la "cuaderna vía", y adoptando la definición ya clásica de Raymond S. Willis: el mester de clerecía es poesía sabia, didáctica —o al menos informativa—, divertida, estilísticamente refinada, portadora de obras de otras lenguas, y que, metamorfoseándose a menudo, continúa existiendo des-

pués de que el *Rimado de palacio* se escribiese. La transformación más importante que sufre a finales del siglo xiv es la sustitución de su forma métrica —es decir, de la más utilizada, de la “cuaderna via”— por la copla de arte mayor. Necesita la autora al mismo tiempo demostrar que el mester de clerecía está determinado por la épica de algún modo; señala, por eso, cómo sus obras más características presentan elementos épicos esenciales, aunque a veces anulados o deformados por la aventura, la biografía, el amor cortés, la historia, el didacticismo o el dogma religioso. Insiste, así, en cómo todas ellas son obras de alto estilo, impulsadas por nobles ideales, relacionadas con fuerzas conflictivas, construidas en torno a un individuo —colectivo, al menos en parte—, de gran amplitud espacial, temporal o moral, y en las que lo sobrenatural determina los sucesos.

Es entonces cuando Dorothy Clarke consigue, a nuestro juicio, uno de los momentos más valiosos de su estudio: el análisis de tres obras fundamentales del mester de clerecía (la *Vida de Santo Domingo*, pp. 65-69; el *Libro de Alexandre*, pp. 69-76; y el *Libro de buen amor*, pp. 76-82). Los análisis se dedican naturalmente a manifestar cómo aparecen en las tres obras los elementos épicos señalados. En realidad no es difícil a la autora mostrar, siempre en relación con Mena: alto estilo (*Santo Domingo*, p. 66; *Buen amor*, p. 78), enumeración de hazañas y de nobles ideales (*Santo Domingo*, p. 66; *Alexandre*, pp. 69, 70-71; *Buen amor*, pp. 77-78), entretenimiento (*Santo Domingo*, p. 66; *Alexandre*, p. 74; *Buen amor*, pp. 76-80), consejos políticos (*Santo Domingo*, p. 66; *Alexandre*, p. 72), amplitud geográfica e histórica (*Santo Domingo*, p. 67; *Alexandre*, pp. 73, 74; *Buen amor*, p. 78), visiones proféticas (*Santo Domingo*, p. 67), invocación a seres sobrenaturales (*Santo Domingo*, p. 67; *Buen amor*, p. 79), resúmenes iniciales de la materia (*Santo Domingo*, p. 67), catálogos (*Santo Domingo*, p. 67; *Alexandre*, p. 75; *Buen amor*, p. 76), lo sobrenatural determinando los sucesos humanos (*Santo Domingo*, p. 67; *Buen amor*, pp. 79, 79-80), preocupación por la estructura (*Santo Domingo*, pp. 67-68; *Alexandre*, p. 69; *Buen amor*, p. 77), preocupación por lo ceremonial (*Santo Domingo*, pp. 67, 68-69; *Alexandre*, pp. 70-71; *Buen amor*, p. 79), presentación de un héroe (*Santo Domingo*, pp. 66, 67; *Alexandre*, pp. 69, 70-71; *Buen amor*, p. 78), universalidad (*Alexandre*, pp. 72-74; *Buen amor*, pp. 80-82), relación del hombre con fuerzas temporales o atemporales (*Santo Domingo*, p. 67; *Alexandre*, p. 74; *Buen amor*, p. 77).

Los estudios, sin embargo, van más lejos todavía, pues explican, aunque con brevedad, aspectos esenciales de las tres obras. Así, en relación con la *Vida de Santo Domingo* se muestra su arquitectura; arquitectura apoyada en tres libros, cada uno con su estructura propia: dibuja la del primero la batalla del héroe; la del segundo, la realización de su destino en la tierra; la del tercero, su triunfo. Los tres libros, por otra parte, al unirse, constituyen un todo, cuyo patrón mantiene en cierta manera el de la vida de Cristo. En relación con el *Libro de Alexandre*, se revela su sentido y se indica la índole moral de su propósito: universalizado al enfrentar con la soberbia al príncipe. En relación con el libro del Arcipreste se enuncia su carácter: lo esencial

en él es la parodia; parodia que le permite, por otro lado, desarrollar el aspecto más sobresaliente de su técnica literaria: el de la fusión, como dice la autora. Gracias a ésta consigue el Arcipreste, por ejemplo, fundir la poesía épica con el "ars amandi".

Precisamente en esa técnica de fusión característica del Arcipreste, ve Dorothy Clarke una de las principales diferencias entre Juan Ruíz y Juan de Mena. En efecto, así como el primero, para unir, funde materiales y elementos; el segundo difunde una idea a lo largo de su obra: "Según parece, el objetivo de Mena era fragmentar una idea y desparramar los fragmentos a lo largo de su poema mediante la repetición de la alusión directa o indirecta y de la imagen fácilmente perceptible o subterránea, de modo que el lector, bombardeado por la alusión o la imagen, abierta o encubierta, simbólica o no, pudiera sentir la continuidad unificadora, reconstruir subcientemente la idea y usarla para comprender el principio estético, moral, político o filosófico, o la lección que el poeta quería impartir. La apretada relación de ideas diferentes, puesta de esta manera, provocaría el entretejimiento y, a su tiempo, la mezcla para conseguir mayor unidad" (pp. 81-82). Esa técnica de difusión, por lo tanto, no sólo caracteriza a Mena, sino que además explica su obra. De ahí que Dorothy Clarke dedique sus últimas cuarenta páginas a estudiarla, y que su estudio nos lleve a la composición del *Laberinto*, a su carácter, a su sentido y a su propósito.

Examina, pues, la autora conceptos y artificios que si por una parte implican unidad y totalidad, atribuyen, por otra, estas cualidades al poema: la imagen del círculo y las figuras retóricas que lo sugieren; la del laberinto, que alude al cosmos y a las comprometidas circunstancias castellanas; la manera de representar el univeso; agrupaciones —la de las Musas y la de las artes— que realizan la misma función integradora; el empleo del número en el poema como medio aritmético que sirve para crear y armonizar el conjunto; el símil, derivado de Homero y de Virgilio. Estudia Dorothy Clarke, finalmente, los géneros poéticos: cómo se utilizan en el *Laberinto* de manera sistemática para constituir núcleos esenciales en varios de sus cercos. Asegura que Mena acude a Aristóteles para establecer su serie, y que en la estrofa 123 la indica: tragedia, lírica, elegía, comedia, sátira, historia y épica. Advierte la autora que Mena, sin embargo, al trabajar con los géneros, amplía a nueve su número siguiendo a Quintiliano y desdoblado en dos la lírica y la elegía, y que los distribuye de tal forma que ayudan a la unidad mediante la difusión característica: Luna, lírica; Mercurio, sátira; Venus, elegía amorosa; Febo, elegía funeraria; Marte, épica y tragedia; Júpiter, lírica; Saturno, comedia e historia. Distribución que comenta así la autora: "Mediante el desmembramiento de la elegía, el desdoblamiento en Mares, y el cambio de Júpiter a Saturno se ha evitado la distribución mecánica sin romper el ritmo del género. El interludio lírico en Júpiter, desde el que regresamos al primero cuando estamos esperando un nuevo género, da más variedad al esquema imprimiendo en él lo barroco, y sirve para acentuar la comedia en Saturno" (p. 102). Quizá exagera Dorothy Clarke al empeñarse en mostrar que el uso de los géneros se sujeta a una técnica y que mediante ésta y aquéllos la obra se construye. Es verdad que en muchos casos, forzando la inter-

pretación hasta cierto punto, es posible identificar géneros y episodios: lírica, don Juan y las dos reinas en la Luna; sátira, contra la iglesia, en Mercurio; elegía amorosa, en Venus, en la canción de Macías; elegía funeral, en Febo, en el llanto por Villena; épica, en la silla de don Juan, en Marte; tragedia, también en Marte, en el episodio del Conde de Niebla; historia, en Saturno, en la profecía. Pero ¿no podría interpretarse como épica la profecía de la Providencia y como historia o como elegía funeraria las escenas de la silla? y ¿no podría hablarse de sátira en Júpiter cuando se acusa a los gobernantes castellanos, o en la Luna cuando se recuerda la corrupción de los señores, o en Febo cuando se alude a la justicia y a la prudencia del monarca, o en Marte cuando se señala la tiranía de la nobleza? Otras veces parecen aún más artificiosas las identificaciones: como el llamar lírica al círculo de Júpiter, o comedia, en Saturno, a la escena de la maga. Esta sensación de arbitrariedad aumenta cuando la autora insiste en relacionar a las Musas con círculos y géneros. Es fácil asociar con Venus a Erato, por supuesto. Se puede enlazar a Euterpe con la Luna si creemos a Euterpe lírica y lírico el cuadro de Juan II y las dos reinas. Podremos ligar con Febo a Urania, si queremos, porque en Febo contempla los astros Enrique de Villena; con Marte a Melpómene y Calíope, si vemos en el Conde de Niebla la tragedia y la épica en la silla del monarca; a Talía y a Clío con Saturno si juzgamos comedia el episodio de la maga e historia la profecía de la Providencia. No es fácil, en cambio, colocar a Polimnia, a la que la autora une con Calíope "to integrate the whole of the epic with its eloquence" (p. 103), ni lo es tampoco el encontrar un círculo a Terpsícore "happy Muse least amenable to grandiose seriousness and certainly not at all to mercurial satire [Mercurio queda sin Musa, por lo tanto], is left to dance as she may in the light partials of the rhythm and to inspire, perhaps, the «rusticos cantando»" (p. 103). Por otra parte, y en relación con los mismos comentarios, no nos parece absolutamente necesario que la invocación a Calíope con que el *Laberinto* se comienza certifique lo épico de su propósito ("We have his [Mena's] own tacit statement of purpose in his apostrophe to Caliope, the Muse of epic poetry, of whom he begs inspiration", p. 40), porque Calíope, como primera y más digna de las Musas, es invocada de vez en cuando representando a todas, aunque no sea épica la materia. Recuérdese, por ejemplo, a Dante al comenzar el Purgatorio, al Marqués de Santillana enviando a Gómez Manrique algunas de sus obras, a Juan de Andújar enumerando las cualidades de la Condesa de Aderno (véase para los dos últimos el *Cancionero castellano del siglo xv*, ed. R. Foulché-Delbosc, Madrid, 1915, t. 2, pp. 26 y 214). Sin embargo, esas exageraciones, si es que lo son realmente, no restan importancia a los comentarios de la autora que iluminan más y más los distintos núcleos y los distintos círculos.

Puede afirmar Dorothy Clarke al terminar su estudio que la inserción de lugares comunes en el *Laberinto* y la manera como éstos se presentan aseguran, en lo que se refiere al asunto y la forma, su dependencia del mester de clerecía; puede añadir, por otra parte, que el patrón que Mena utiliza al seleccionarlos y su técnica misma testimonian en relación con el mester una profunda ruptura. Cita y estudia la

autora como ejemplo significativo la falta en el poema de aquellas oraciones tan corrientes entre los personajes de las obras anteriores y entre los héroes épicos admirados por Mena. Una vez más el estudio de un elemento secundario explica aspectos valiosos del *Laberinto*: precisa ahora su propósito y establece su carácter. En efecto, el poema dice Dorothy Clarke, pretende fortalecer a Juan II procurando que su valor derive de unas raíces morales interiores, y no de Dios o de otras causas externas: no se busca hacer de él un Aquiles o un Eneas —débiles en su dependencia de los dioses—, sino un César nuevo, como el que desprecia a la Fortuna en la *Farsalia*. El *Laberinto*, afirma por otra parte, no es un poema religioso, sino un poema humanístico.

Esto explica, continúa la autora, el peculiar tratamiento de pecados y virtudes, distinto al de los poetas cristianos precedentes; es decir, no se conciben como entidades que se oponen, sino como características humanas que se utilizan benéfica o malignamente. De ahí la estructura misma de los cercos, que contienen aunque en diverso nivel, tanto a los justos como a los injustos. Porque es una cuestión de grado y no de diferencia, no se trata de cielo o infierno cristianos, como en Dante, sino de vida o muerte honrosa o deshonrosa. La virtud y el pecado, pues, no importan en sí mismos; no importa su repercusión en el destino eterno de los hombres. Lo que importan son las consecuencias que pueden acarrear al gobierno de la república, concretamente al gobierno y al bienestar de España.

Nos parece en este sentido que las afirmaciones de la autora —ciertas sin duda— olvidan uno de los aspectos esenciales del poema: aspecto, dicho sea de paso, en el que ella cree y al que concede a lo largo de su estudio especial importancia. Nos referimos al carácter que atribuye Mena al destino de Castilla —y nosotros distinguimos entre España y Castilla—: destino político-religioso-cristiano, concebido como guerra "divinal", de acuerdo con las teorías de los escritores anteriores. De ahí que las afirmaciones de Dorothy Clarke no sean exactas del todo. Es decir, se habla en el *Laberinto* de un cielo y de un infierno cristianos cuando lo que se dice atañe al destino de Castilla: concretamente en el episodio de la hechicera y al describir el trono de Juan II. Dos fuerzas, afirma Mena, deben impulsar a los castellanos cuando se enfrentan con el derrotero por hacer de su destino: "gloria en los cielos e fama en la tierra" (estr. 152). Recuérdese, por otra parte, que incluso al hablar de círculos y ruedas se alude alguna vez a penas físicas y a tormentos infernales. No nos referimos al caso de Maclás que plantea ciertas dudas a la autora ("Mena may have intended the meaning of despair of the damned, but if so the case is unique in the poem", p. 117, nota 115); nos referimos, por ejemplo, a las estrofas 109 y 138.

Debemos señalar antes de concluir nuestra reseña los interesantes comentarios con que explica Dorothy Clarke la presentación de los personajes en el *Laberinto*: cristalizados en la acción de la que depende para siempre su premio o su castigo; y cómo hace notar acertadamente que, sin embargo, el movimiento de la obra no se cristaliza, sino que continúa con impresionante dramatismo.

El trabajo de Dorothy Clarke es, en suma, útil e importante; su libro, como afirmamos al comienzo, es no sólo una valiosa contribu-

ción a los estudios de Mena, sino además un nuevo ejemplar dentro de la brillante serie con que la autora nos viene favoreciendo.

JOAQUÍN GIMENO CASALDUERO

University of Southern California.

*Libros de caballerías hispánicas*. Ed. de José Amezcua. Alcalá, Madrid, 1973; 340 pp.

No ha existido nunca una antología de libros de caballería ibéricos que mereciera el nombre. La única es la muy deficiente de Ramón María Tenreiro (Biblioteca Literaria del Estudiante). Por eso, y dado el interés que hay actualmente por estos textos, será bien recibida esta publicación, de gran valor para estudiantes o para todo aquel que no quiera molestarse en leer estos extensos libros por completo. Se incluyen en ella extractos de seis obras: el *Caballero del Cisne* (tomado de la *Gran conquista de Ultramar*), el *Caballero Cifar*, *Amadis de Gaula*, *Tirante el Blanco* (según la traducción castellana de 1511), *Palmerín de Olivia* y *Clarimundo*, de João de Barros, traducido del portugués por el editor. Una introducción y una bibliografía de unos 90 títulos completan la antología.

Se nota en la introducción y en la selección de materiales un nuevo examen de la materia, libre de algunos mitos que tanto han impedido los estudios en este campo. Por ejemplo, al incluir extractos del *Palmerín de Olivia* y de *Clarimundo*, Amezcua ha escapado de la tiranía de los "tres de la fama" (el *Amadis*, *Tirant* y *Cifar*), que han tenido en este siglo una influencia desmesurada debida, en gran parte, al hecho de que han sido editados. Compartimos la conclusión de Amezcua de que el prisma cervantino ha torcido nuestra visión de los libros de caballerías; quisiéramos, sin embargo, señalar que la supuesta decadencia de los libros de caballerías posteriores al *Amadis* es concepto divulgado por Menéndez Pelayo y está muy lejos de ser correcto.

El libro tiene un defecto totalmente ajeno a los esfuerzos de Amezcua: el que hayan transcurrido cuatro años entre la preparación de estos materiales y su publicación. La demora de la editorial en publicar esta antología es muy de lamentar, porque lo que estaba al día en 1969, la fecha del prólogo, no lo está tanto en 1973. Amezcua escogió trozos del *Amadis* basándose en la vieja edición de Gayangos—porque el último tomo de la edición de Place no había salido entonces—; para los del *Palmerín de Olivia* se valió de un microfilme de la edición, no muy fidedigna, de Venecia, 1526, porque no conocía entonces la nueva edición crítica de este libro publicado en Italia y posteriormente reseñada por él en esta misma revista. También el material crítico publicado en estos últimos años es abundante.

Pero esto tiene una solución a la vez fácil y elegante, la preparación de una segunda edición de esta antología, para la cual recomendamos desterrar el *Cifar*, obra casi desconocida en su época y sólo