

tos éticos y estéticos que configuran el pacto de aceptación entre dramaturgos y espectadores. En la polémica sobre la licitud del teatro, Francisco Florit estudia con agudeza los *Diálogos de las comedias*; Nadine Ly se ocupa de la poética de la “bobería” a partir del análisis de *La dama boba* y Antonio Rey Hazas sitúa *Los comendadores de Córdoba* en el proceso de elaboración de la tragicomedia barroca.

Pablo Jauralde revisa el trasfondo ideológico de la comedia, enfatizando el desplazamiento del teatro de corrales al teatro cortesano de palacio con sus representaciones privadas (incluye una bibliografía selecta). De la cuestión ideológica en la comedia tratan Claude Chauchadis —específicamente la ley del duelo en la realidad y en la ficción literaria—, en *El postrer duelo de España* y Alberto Montaner, quien reflexiona sobre la legitimación del poder en los autos sacramentales de Calderón.

La última sección corresponde a la comedia en la escena actual y ahí César Oliva señala la diferencia cuantitativa entre la bibliografía crítica y la que se corresponde con la puesta en escena; se refiere también a las dos tendencias en la adaptación de los clásicos: reconstrucción arqueológica o actualización. Por su parte, Luciano García Lorenzo, con gran acopio de información, analiza los distintos aspectos económicos del apoyo para el montaje de teatro clásico en España en 1989-1990, así como los resultados. Finalmente, Jean-Jacques Préau, a partir de la representación y recepción de *El mágico prodigioso* dirigido por Jacques Nicet en 1990-1991, expone las soluciones y los diferentes criterios que guiaron el montaje, selección de reparto, escenografía, etc.

*La comedia* es un volumen que, más que una muestra del estado de la crítica sobre el teatro áureo a principios de la década de 1990, es una colección de trabajos de gran valor para el investigador pues señala el camino para futuras investigaciones, y muestra, con agudeza crítica, lo que se ha hecho en edición, representación, poética o contexto del teatro de la época en cuestión y ofrece ejemplos concretos de estudios serios y bien documentados.

AURELIO GONZÁLEZ  
El Colegio de México

MIRIAM CABRÉ, *Cerverí de Girona and his poetic traditions*. Tamesis, London, 1999; 206 pp. (*Colección Tamesis. Serie A: Monografías*, 169).

No solían antaño los que mejor conocían al trovador Cerverí de Girona (1250-1280) derrochar sus alabanzas: “Sus obras no soportan apenas la lectura y de ninguna manera la traducción” (Jeanroy en

1934), o “Así como en sus composiciones líricas, la poesía sacra de Cerverí es fría y puramente ingeniosa” (Martí de Riquer, su primer editor, en 1947, p. 364). El libro de Miriam Cabré quiere persuadir al lector de “que el estilo personal de Cerverí y su destreza creadora son capaces de vivificar cualquier tópico que él elija”.

Observa Cabré que después de la conquista de Valencia (1245) el papel se hizo por primera vez abundante, y abundante también es la obra de Cerverí: ciento catorce poesías líricas, cinco poemas narrativos y un manual de proverbios en verso. La autora se permite una generalización: “Es el ambiente de Cerverí el que le suministra el material de sus versos” (p. 33); en concreto, la vida en la Corte de un rey dispuesto a escuchar y promover a poetas leales —aunque se vuelve todo un tanto turbio cuando leemos que el coaledor del trovador, Ramon Folc V de la Casa de Cardona, figura como insurgente en 1259 y en 1274.

Estudia Cabré sólo los poemas que tienen evidencias de aquellos aspectos de Cerverí que para ella son innovadores y personales. Cita crónicas que indican que en el momento de la incorporación de Sicilia a la corona de Pere el Gran en 1282 todo un equipo de poetas acompañó a la Reina Costanza, tanto trovadores como juglares. Se habían apartado del idioma trovadoresco anterior, el galorrománico meridional (p. 25), y habían adquirido en las luchas por y contra los Güelfos ambiciones al margen de la política. Trovadores y juglares, sin embargo, desempeñaban puestos áulicos como rivales. Cundía una antipatía institucional entre los grupos, y existen, para su desgracia, documentos que denominan a Cerverí como *ioculator* y *mimus* (p. 7), es decir nada tan respetable como el ser trovador. De ahí acaso que esta polémica fundamenta gran parte de su obra. Hubo odio entre órdenes de poetas tan difícil de comprender como aquel otro, entre médicos y cirujanos (p. 69).

Cerverí insiste en lo inaceptable y hasta maléfico del mester juglaresco, pues, notablemente en su opinión, era una época en la que a los trovadores les correspondía el oficio de aconsejar el anhelo tras la *prudencia* en la vida política y social por medio de su *castiamen*. El juglar, según el que se preciaba de ser trovador, era un versificador sin jerarquía en lo ético, divulgador de chocarrerías y malsín, sin capacidad para ambientarse en el *saber* (p. 57).

Se atreve Cabré a constatar que el yo poético fue un invento de los años en que Cerverí se encontraba en la Corte (p. 39). Así que para sentar su derecho al oficio, como poeta del *sirventes*, de dar el *castiamen* a los grandes, Cerverí crearía su mito personal, el de un trovador errante —aunque según parece no viajaba nunca (p. 6)— institutor de un *speculum poetarum*, que castiga los pecados lingüísticos —de los otros (p. 45). Y se mantiene rigurosamente a un lado el autor que firma los *Versos proverbials* (retahíla algo árida de trozos de

sabiduría). Un autor comenta a otro, cosa parecida, según Cabré, a la práctica de Dante en *Vita nuova* y *Convivio* (p. 42, n. 4); Cerverí hace alarde de este yo poético siempre en relación con Ramon Folc de Cardona, con una anónima dama *sobrepretz* o con el rey Pere el Gran. Sorprende siempre lo larga que era la temporada de su incorporación a la Corte de este último (véase ahora el artículo de Beltrán Pepió en *Studi Mediolatini e Volgari*, 39, 1993, 9-31) y esto en el mismo período de auge de los tratados *de regimine principum* (p. 16, n. 6) y del ensalzamiento de Pere en la prosa de Bernat Desclot (p. 18). Su puesto, relativamente privilegiado, no era el de un adulador; Cerverí rechazó la sugerencia por medio de un cuentecillo de aduladores que se ponen de acuerdo en un absurdo (p. 65, parecido al *enxiemplo* XXVII de *El Conde Lucanor*, de Álar Háñez Minaya y doña Vascañana).

Este trovador tan personal, y que solía hablar de su arte como de un placer solitario único (p. 80), se mete a teórico del *saber*, y de la *cortezia* que llega a ser lo mismo. Explica Cabré, siguiendo la apología del *saber* de Cerverí (p. 70), su concepto básico: la poesía está en relación íntima con la filosofía natural (pp. 78-79), de ahí que lo amoroso, lo ético y lo intelectual quedan vinculados con el concepto y la práctica del perfecto trovador; el amor realza el *enginh* o talento (y este axioma puede ser que fundamente un texto tan tardío como *La dama boba* de Lope de Vega). De forma parecida, el idioma trovadoresco o *lemosi* llega a ocupar un nivel de autoridad; como el latín medieval, el saber practicararlo se alcanza sólo tras un curso de estudio de *auctores* (p. 82); por eso Cabré se enfoca en la tradición de la cual Cerverí es receptor. Es evidente que él sabe algo de los géneros poéticos del pasado provenzal, además de algunos harto prosaicos como las cartas de guerra, la escritura epistolar, los manuales de predicadores (p. 49) y los discursos forenses (p. 30). No es por eso poeta erudito: suele referirse tan sólo a Catón, fábulas y salmos (p. 36), o sea textos de principiante que se prepara para la disputa escolar, a menudo misógina en tono (p. 46).

Quisiera Cabré adscribir lo vivificador de la obra de Cerverí a la tarea de adaptación de géneros “populares”, los que parecen haber imitado *baladas* campesinas, *pastorelas* —poemas que fingen un encuentro entre un viajero y una rústica ingenua— y canciones de malmaridadas. Aquí se encuentra a Cerverí poeta del amor. Primero, se selecciona para el comentario *Peguesa giroflada*, versos casi sin sentido que “subvierten” por medio de un *contrafactum* la poesía de la enfermedad de amor (p. 130). Entre las *pastorelas*, Cerverí adapta en el poema la antigua sobre la pastora y el lobo, colmándola de un caso de amor puesto en tela de juicio delante de los patronos del poeta (p. 136). Aquí cree Cabré que debe alabar lo humorístico y lo paródico en Cerverí: lo ve mofarse de sí como moralizador y misógino —pero al llegar al segundo “díptico” del poema asoma la política en un

mundillo hasta entonces pastoril, espejo del reino de Pere el Gran (p. 138). Se ha puesto Cerverí a arbitrista. También entre los amatorios cabe el poema *Recepte de xarob*: la enfermedad de amor pide su remedio, su jarabe, cuyos “ingredientes” son aquellas damas *sobrepretz* representativas de sendas virtudes. Otra vez se desvía el trovador al final, hacia un panegírico de los Cardona.

Lo que insiste Cabré en llamar humorismo es, según parece, un acopio de esquemas retóricos dirigidos a un público de influyentes —*paratge*, prelados—, a quienes el poeta ve como predispuestos a ser instruidos por medio de la agudeza, que muestra en los cuarenta y tres poemas que hacen alarde de la paronomasia con base en el sustantivo *vers* que significa cualquier poema moralizador. En el caso del agudísimo *Lo vers del serv* (Martín de Riquer, núm. 91), ha sacado Cerverí del Salmo XLI la tipología del ciervo, y, del bestiario, la doctrina del mismo animal como enemigo de las serpientes venenosas: “Quan lo cerv mal se sen/ o vells, per sans tornar,/ manga una serpent/ que'l fay renovar”. Luego, para remachar sobre la moral de la leyenda, el poeta escinde en dos su nombre para jugar con los fragmentos *serv, vers, cerv, ver, veri...* (p. 120).

Poema-políptico es *La faula del rosinyol*, que empieza en la tradición del debate entre las aves que proponen enseñar la sensatez y, al mismo tiempo, las vías de la Providencia. Avanza el poema hacia otro episodio que introduce a la Juglaría personificada como una vieja desagradable a quien Cabré compara con las serranas de la poesía posterior. Cerverí se siente amenazado en este poema de ensueño por esta complaciente de un público de “malos clérigos y nobles sin virtud”. El malestar que cualquier trovador acaso debe suponer que existe en el fondo de su época sólo puede aliviarse mediante una excursión a la expresión oscura, al enigma; aquí un acróstico cuya resolución descubre el nombre del rey Pere el Gran; *Pere y pedra* recobran su afinidad bíblica, y la *faula* entera revela lo que se ocultaba bajo su integumento. Por fin finge Cerverí que le ha sido otorgado un trozo de tierra, cual —otro tópico— un jardín salutífero. Cabré ofrece un resumen útil de la doctrina literaria medieval que sostiene todo esto (pp. 169-172).

Es evidente otro axioma del trovador, el que lo enigmático, lo tenebroso en su expresión ennoblece y protege el mensaje del *sirventes*. Al haberlo descifrado todo, el perfecto receptor habrá descubierto sutiles cambios en el mensaje del poema: lo amatorio encubría lo político, y lo moralmente anodino encubría lo salvífico. Cerverí hace constar la paronomasia en *mundus y mundus, dona y dona*, arguyendo la dependencia en tratados de retórica misóginos (y barruntando el conceptismo de siglos después). Cabré señala los antecedentes isidorianos, bíblicos, hasta paganos estoicos del prestigio de la paronomasia (pp. 100-101), debido a la práctica tanto jurídica como homilética (p. 108).

No propone Cabré guiarnos por toda la obra de Cerverí, sino sólo por la que cae dentro de las tradiciones que considera relevantes para su tesis, y en cuanto importa en su opinión como legado a la poesía venidera. Ha prescindido de poemas sorprendentes dentro de otras tradiciones, ya por la materia que tratan: *Lo vers de la Terra de Preste Joan* (Martín de Riquer, núm. 90). *Lo vers de las erbas* (núm. 92), *Lo vers de Tristayn* (núm. 94) y *Lo vers forçadamen trames* (núm. 96), entre otros, ya por caer dentro de la “tradicción de lo inaudito”, como el *trobar ric*: “Tans... affans... pesans... a dans... tan grans... d’amor/... ay... se’s jay...” (núm. 102), “Vers estrayn: Taflamart faflama hoflomon maflamel” (núm. 97), o la *canso* de versos no más que monosilábicos: “Us/ an/ chon,/ an/ pe-/ san/ dre-/ can” (núm. 54).

En fin, Cabré ha querido colocar los poemas narrativos en el centro de lo duradero de la obra de Cerverí, presentarlo como innovador en la métrica catalana y como arquitecto del puente hacia la escritura posterior: Eiximenis, Pere March, y los cancioneros en tanto que ellos ilustran la poesía del juego cortesano y la tentativa de la enseñanza de nobles caballeros. Cabré sigue a muchos en atribuir a Cerverí y sus tradiciones el impulso para la inclusión del rey Pere el Gran como rey ficticio en *Curial e Güelfa* en el siglo xv, posiblemente también en *Il Purgatorio*, en el *Decamerón* y hasta ¿quién sabe?, en *Much’ado about nothing*.

ALAN SOONS

Massachusetts Center for Renaissance Studies,  
Amherst

MELCHOR DE SANTA CRUZ, *Floresta española*. Ed. y estudio prel. de M. Pilar Cuartero y Maxime Chevalier. Crítica, Barcelona, 1997; lx + 551 pp. (*Biblioteca clásica*, 40).

Conozco desde hace mucho la *Floresta* de Melchor de Santa Cruz (en la humilde Colección Austral). Cuando acudo a ella por alguna razón, invariablemente me empico, me engolosino: sigo leyendo páginas y páginas sin ninguna necesidad, por puro placer. Y siempre me ha llamado la atención que un libro no ya tan *legibilis*, sino tan *legendus*, no sea leído. A mis alumnos (estudiantes graduados) suelo preguntarles, a propósito por ejemplo del “Que pida a un galán Minguilla...” de Góngora, si conocen la *Floresta*. La respuesta ha sido siempre *no*. Y entonces los exhorto a leerla. Pues bien, ya que una de las posibles funciones de la reseña es ganar lectores para el libro reseñado, quisiera que la mía fuera una exhortación a cuantos no se han adentrado en esta *Floresta*, abundosa recopilación de anécdotas, cuentecillos, situaciones graciosas, réplicas agudas, sentencias, chistes, epi-