

ESTUDIOS ESCÉNICOS



CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO, 6

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA, 1960

ESTUDIOS
ESCÉNICOS

ESTUDIOS ESCÉNICOS

6

REVISTA DE ESTUDIOS ESCÉNICOS
VOLUMEN VI
MADRID, 1954

ESTUDIOS ESCENICOS

DEPÓSITO LEGAL. B. 9932 - 1960
NÚM. REG. B. 57-1961

ESTUDIOS ESCÉNICOS

CUADERNOS DEL INSTITUTO DEL TEATRO

DIRECCIÓN : GUILLERMO DÍAZ - PLAJA

6

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE BARCELONA

La cubierta de nuestros Estudios Escénicos reproduce una carátula, obra del escultor Pablo Serrano.

**INSTITUTO DEL TEATRO
ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO**

**MIEMBRO DE LA
FÉDÉRATION INTERNATIONALE
POUR LA RECHERCHE THÉÂTRALE**

Elisabets, 12. BARCELONA

Imprenta-Escuela de la Casa P. de C. : Montalegre, 5 - Barcelona

ÍNDICE

	<u>Páginas</u>
COLABORACIONES	
<i>«Crimen en la Catedral» y el drama poético moderno en Inglaterra.</i>	Dereck A. Traversi. . 7
<i>Las «Dudas curiosas» a la aprobación del Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera.</i>	Edward M. Wilson. . 47
<i>Poesía y diálogo: «Elena y María».</i>	Guillermo Díaz-Plaja. 65

«CRIMEN EN LA CATEDRAL»
Y EL DRAMA POÉTICO
MODERNO EN INGLATERRA

Por DERECK A. TRAVERSI

Crimen en la Catedral, la primera obra dramática importante de T. S. Eliot, señala, sean cuales fueran sus méritos, un acontecimiento en el desarrollo del teatro inglés moderno. Cuando se representó por primera vez en 1935, fue la primera obra teatral inglesa contemporánea escrita en verso que tuvo un éxito popular considerable. Escrita originalmente para una ocasión especial —el Festival de Drama Religioso celebrado anualmente en la Catedral de Canterbury—, fue transferida después al pequeño Mercury Theatre de Londres, y de allí se hizo un traslado más ambicioso a uno de los grandes teatros comerciales. A su éxito en Londres siguió su escenificación en Nueva York y, finalmente, en Francia, Alemania y otros muchos países europeos, en diversas versiones, confirmando casi todas su éxito inicial. La buena acogida que tuvo la obra le alzó por encima de las categorías de drama devoto, o tragedia de cámara, indicando un éxito

de alcance más amplio. El público, que había reaccionado tan favorablemente ante la obra, tuvo, en efecto, que volver a tomar en consideración la naturaleza de los lazos que han unido tradicionalmente la poesía con la expresión dramática, y preguntarse, en una época en que el teatro en prosa se enfrentaba claramente con un futuro difícil, si ambas formas podrían, de nuevo como en el pasado, unirse fructuosamente. Es este problema más amplio, y el de la naturaleza del drama, los que quisiera que tuvieran presentes durante la siguiente exposición de la obra de Eliot.

T. S. Eliot, sin duda el mejor de los poetas y el más influyente de los críticos que escriben actualmente en Inglaterra, empezó relativamente tarde a escribir obras teatrales. Nacido en 1888, su primera producción dramática, *La Roca*, obra francamente experimental, no toda escrita por él, apareció tan sólo en 1934; pero sus estudios críticos muestran su interés por el teatro en una fecha muy anterior. Este interés puede decirse que se derivó de una manera natural de sus preocupaciones como poeta. Se despertó, sobre todo, por su descontento con dos de las características más salientes, a su manera de ver, de la poesía moderna: el subjetivismo que era parte de su herencia romántica, y el consiguiente aislamiento del público. Naturalmente, estas dos ca-

racterísticas se hallan en estrecha relación. Desde los comienzos del romanticismo se ha tendido siempre a considerar que la poesía era la expresión esclusiva de una emoción profunda y esencialmente personal; al mismo tiempo, el público interesado en cuestiones de poesía se ha visto en progresiva disminución (en relación, naturalmente, con el número total de personas educadas), a medida que esta concepción individualista iba afianzándose. Eliot, por el contrario, se esfuerza en su obra crítica en señalarnos la importancia que tienen en toda creación artística los elementos objetivos y comunicables. Nos dice que la verdadera actividad creadora, ya en las artes o en cualquier otro campo, implica la proyección externa de una emoción personal; así, el dramaturgo que puede dar a sus emociones forma en un personaje, o mejor aún, en una acción, que claramente no sea un reflejo directo de sí mismo, es, como artista, más perfecto que el poeta que plasma simplemente sus propias emociones en su obra. Además, el dramaturgo se halla menos sometido a su propio subjetivismo, ya que el teatro es esencialmente una plataforma donde se desarrolla una acción en la que el escritor busca la cooperación del público, y en la que el público, a su vez, quiere apropiarse las emociones personales que se ex-

presan en forma dramática. Esta doble relación, más palpable en el teatro que en cualquier otra forma literaria, es la clave del interés de Eliot por el drama.

De esta concepción teórica, por así decir, de las relaciones que unen al autor dramático con el público, Eliot saca para la práctica del arte teatral dos consecuencias importantes que arrojan luz directamente sobre la naturaleza de la obra que hoy nos interesa. En primer lugar, afirma que el verso, lejos de representar un peso intolerable de artificiosidad sobre la expresión dramática, es el instrumento natural de la expresión dramática. En su ensayo de 1928 acerca de la poesía dramática dice así:

«Se ha pensado que el verso era una limitación para el drama; que la variedad emocional, la verdad realista del drama se hallaba mutilada y circunscrita si se expresaba en verso, que sólo la prosa puede dar una visión completa del sentimiento moderno que corresponde a lo actual. Pero, ¿no son acaso artificiales todas las representaciones dramáticas? ¿No nos estamos engañando a nosotros mismos al desear cada vez más su mayor realismo? Yo afirmarí que el drama en prosa es tan sólo un insignificante producto accesorio del drama en verso. En general, el drama en prosa tiende a dar énfasis a lo efímero y superficial; si queremos llegar a lo permanente y universal, intentemos expresarnos en verso.»

En otras palabras, si el drama no es realista, sino esencialmente el fruto de una convención, de un entendimiento entre el autor y el público de que una cierta acción en la escena sea el vehículo de ciertas emociones comunes, entonces estas emociones podrán ser expresadas más intensamente, y de manera más universal, expresándolas en verso y no en un diálogo en prosa realista. El teatro, según esta concepción, es retórica, requiere una intensificación y universalización de los sentimientos humanos corrientes, y esto puede transmitirse mejor en poesía que en el lenguaje de la conversación diaria. Esquilo, Shakespeare, Racine y Calderón, cuando escribieron sus respectivas tragedias en versos retóricos, no se doblegaron simplemente al gusto de sus épocas, sino que atestiguaban las necesidades permanentes e invariables de la expresión dramática. Las diferentes formas poéticas usadas en *Crimen en la Catedral*, con su contenido lingüístico que fluctúa desde las alturas de la solemnidad retórica a los ágiles ritmos del lenguaje popular, representa un esfuerzo consciente por devolver al teatro su herencia poética.

Habiendo indicado de esta forma las relaciones necesarias entre la poesía y el drama, Eliot en segundo lugar nos señala la importancia del aspecto colectivo y social del teatro. Las

raíces del drama son, hablando históricamente, religiosas, y es natural que Eliot, dada su interpretación cristiana de las tradiciones espirituales del hombre occidental, vinculara su idea del teatro a la liturgia cristiana. Como él mismo lo expresa:

«Una persona devota que asiste al sacrificio de la Misa no se halla en el mismo estado de espíritu que una persona que está viendo un drama, pues aquélla está *participando* en la Misa, lo que es completamente diferente. Al participar, somos conscientes de manera extrema de ciertas realidades, e inconscientes de otras. Pero, como somos seres humanos, ansiamos representaciones en las que podamos también ser conscientes y críticos de estas otras realidades. Por eso ansiamos una liturgia menos divina, en la que seamos más bien espectadores que participantes. Y así, además de la Misa, queremos un drama relacionado con el divino, pero no igual.»

En esta frase del poeta, «la liturgia del drama humano», podemos condensar su definición de las implicaciones públicas y personales de la acción, esencialmente *convencional* y alejada de todo estrecho realismo, que constituye el arte teatral.

Creo que estas consideraciones generales acerca de la naturaleza del drama esclarecen las intenciones que tuvo el autor al escribir *Crimen*

en la Catedral. Podremos llegar a la conclusión inmediata de que lo que presenciamos, al ver representada la tragedia, no es, en ningún sentido, la reconstrucción de una historia pretérita, sino una acción, hacia la cual nuestra actitud debiera ser, en cierto modo, semejante a la de los espectadores griegos que en Atenas, quinientos años antes de Cristo, presenciaban una tragedia de Esquilo. La proyección externa, dramática, de esta acción es el martirio de Tomás Becket, y para apreciar el designio del poeta es necesario ver este martirio en su verdadero significado espiritual. Pues el mártir, según lo concibe Eliot, es el que atestigua, y no debemos pensar que Tomás es, ante todo, un hombre que sufre por una causa, o, aún más, que da su vida por lo que él piensa sea la verdad, sino como un testigo de la realidad de lo sobrenatural. El hecho por el que se le asesina es menos importante que el espíritu con que acepta su muerte:

« ... *I am a priest,
A Christian, saved by the blood of Christ,
Ready to suffer with my blood.
That is the sign of the Church always,
The sign of Blood. Blood for blood.
His blood given to buy my life,
My blood given to pay for His death,
My death for His death.* »

«... Soy sacerdote,
soy un cristiano redimido por la sangre de Cristo,
listo a sufrir con mi sangre.
Esto es el signo de la Iglesia siempre,
el signo de la sangre. Sangre por sangre,
su sangre vertida para comprar mi vida,
mi sangre vertida para pagar su muerte,
mi muerte por su muerte.»

Aún en la aceptación de su muerte por el mártir, se nos advierte repetidamente que no la veamos como un acto personal, como un gesto aislado de libre albedrío. En su propio sermón, que nos trasmite la aceptación de Tomás de su destino, se nos dice que :

«A Christian martyrdom is never an accident, for saints are not made by accident. Still less is a Christian martyrdom the effect of a man's will to become a Saint, as a man by willing and contriving may become a ruler of men. A martyrdom is always the design of God, for His love of men, to warn them and to lead them, to bring them back to His ways. It is never the design of man; for the true martyr is he who has become the instrument of God, who has lost his will in the will of God, and who no longer desires anything for himself, not even the glory of being a martyr. So thus as on earth the Church mourns and rejoices at once, in a fashion that the world cannot understand; so in Heaven the Saints are most high, having made themselves most low, and are seen, not

as we see them but in the light of the Godhead from which they draw their being.»

«El martirio cristiano no es nunca un accidente, pues los santos no se hacen por accidente. Menos aún es el martirio cristiano el efecto de la voluntad de un hombre por llegar a santo, de igual manera que un hombre puede llegar a ser, por su voluntad e ingenio, un gobernante de hombre. El martirio es siempre el designio de Dios, por su amor a los hombres, para advertirles y conducirles, y traerles de nuevo a su camino. Nunca es el designio del hombre; pues el verdadero mártir es aquel que se ha convertido en el instrumento de Dios, aquel que ha perdido su voluntad en la voluntad de Dios, y no desea ya nada para sí mismo, ni siquiera la gloria de ser mártir. Así como en la tierra la Iglesia se lamenta y regocija a la vez de una forma que el mundo no puede comprender, así en el cielo los santos están ensalzados, después de haberse humillado, y se les ve, no como los vemos nosotros, sino a la luz de la divinidad de la que ellos toman su ser.»

De acuerdo con este concepto del martirio, en el cual se pide nuestra participación como un acto de solidaridad espiritual, la acción externa dramática tiene sólo importancia secundaria. El héroe tiene que esperar tan sólo que aparezcan sus asesinos. Cuando éstos irrumpen, el drama momentáneo de su entrada se estrella contra la calma de la figura central, y el asesi-

nato se realiza como una especie de matanza ritual de una víctima que no opone resistencia, un acto innecesario, que en sí mismo no es ni emocionante ni, en cierto sentido, significativo.

Esta presentación de la figura de Tomás trae consigo, claro está, problemas dramáticos propios. En particular limita severamente la posibilidad de ese sentido de desarrollo que es esencial a cualquier concepto corriente de la acción dramática. Un personaje trágico, como, por ejemplo, Hamlet o Macbeth, contribuye con su propio desarrollo a dar forma a la acción de la que forma parte: sus motivos a la vez influyen el curso de los acontecimientos y son moldeados por éstos, contribuyendo cada uno a los que es esencialmente un proceso unificado y dinámico. En Tomás, por las razones ya indicadas, el sentido de desarrollo necesario para dar variedad y vida a una concepción que de otra manera sería intolerablemente estática, tiene que lograrse de diferentes modos. Para poder hacer resaltar el tema del martirio como un acto que atestigua la realidad de lo sobrenatural, un acto en el que la voluntad de Dios, y no la voluntad de los hombres, tiene un papel principal, Eliot ha suprimido muchos aspectos de la historia que podrían haber sido tratados de una manera dramática normal. La naturaleza de la acción reli-

giosa queda así salvaguardada de toda distracción, dándosele una intensidad reconcentrada que nos recuerda el drama griego, pero el problema de hacer el carácter del mártir dramáticamente posible queda intensificado. Dada esta situación, la impresión necesaria de movimiento sólo puede dársele a la obra mediante dos artificios: bien prolongando el campo de la acción en el pasado, comprendiendo así el proceso de crecimiento espiritual que ha llevado a Tomás a aceptar el martirio con el espíritu que se afirma en el sermón en prosa, o — en términos de la acción exterior — tomando su propia fijeza como un punto de referencia para el comportamiento de los que lo rodean. Ambas posibilidades se recogen, y el uso que se hace de ellas corresponde, más o menos, a las dos partes en que se divide la obra. En la primera, el intercambio con los Tentadores vuelve a crear las diversas etapas de la lucha moral que han llevado al protagonista a su presente simplicidad, y en la segunda, el destino que él ha escogido se le aproxima, fijo ahora e impasible, por etapas reflejadas en las acciones de aquellos que son, cada uno a su manera, los instrumentos de su consumación física. Esta creación de una variada trama estructural partiendo de una aparente monotonía es, hablando técnicamente, uno de los

aspectos más sobresalientes de *Crimen en la Catedral*; es, sin duda, uno de los que más deben interesar a todo escenificador inteligente de esta obra.

La primera parte de la tragedia, por lo tanto, la que lleva a la afirmación decisiva en el sermón de la doctrina cristiana sobre el martirio, comprende sustancialmente los diálogos sucesivos entre Tomás y los cuatro Tentadores. La acción anterior a la aparición del primero de éstos — las intervenciones iniciales del Coro, los augurios de los sacerdotes al conocer la noticia del retorno del Arzobispo — es meramente informativa; indicando la situación cuyo desarrollo ha llegado ya a su etapa final. Solamente con la aparición del primer Tentador, deliberadamente desprovista de aparato exterior, como corresponde a la intimidad de las relaciones que le unen con el protagonista, se nos invita a penetrar más profundamente en el verdadero sentido de la acción. Este artificio es, desde el punto de vista dramático, uno de los más interesantes de la obra. La base de él es (como ya hemos sugerido) que, aunque Tomás no puede desarrollar su carácter, sus motivos pueden ser analizados, y su aparente simplicidad, indicada más como una conquista que como un punto de partida. Las diferentes etapas de su desarrollo están,

de hecho, reflejadas en las sucesivas tentaciones que sufre, y los Tentadores tienen la doble finalidad de indicar las tensiones — ahora resueltas, pero antes importantes — que tuvo que dominar para alcanzar su condición actual, y el de relacionar su victoria moral con el estado intermedio, equilibrado, como si dijéramos, «entre ser y no-ser», que es el del público que asiste a la representación. Esta segunda consideración es importante. Si el estado de santidad puede parecer al espectador actual algo lejano y en cierto grado incomprensible, todos pueden, sin embargo, comprender a los Tentadores, los que de esta manera tienen un papel propio en la estructura completa de la obra, siendo, como si dijéramos (haciendo una comparación arquitectónica), los contrafuertes sustentadores que irradian de la íntegra simplicidad del protagonista, simplicidad que simultáneamente analizan y relacionan con la experiencia cotidiana. Los Tentadores son, de hecho, al mismo tiempo, etapas diferenciadas de la vida pasada del protagonista (de la cual la acción ha hecho caso omiso), y, mediante las reacciones que provocan, motivos de su perfeccionamiento espiritual; cada paso en el crecimiento hacia la santidad trae consigo su tentación correspondiente más amplia y universal, y cada refinamiento sucesivo de tentación

a su vez produce una simplicidad más inclusiva. De esta manera la noción de desarrollo que parecía haber sido excluida tan rígidamente de la acción, queda inserta en su trama.

La aparición de los Tentadores se halla, de acuerdo con esta concepción, cuidadosamente graduada. El primero, basando sus insinuaciones en las memorias de la juventud del Arzobispo, introduce un tipo de poesía que no hallamos en ningún otro lugar de esta obra, pero que contrasta muy efectivamente con la naturaleza desnuda y ascética de la presentación del conflicto central. Su voz es esencialmente la del espíritu de la juventud cortesana, a la vez romántico y delicadamente sensual. ¿Es realmente verdad — insinúa — «que los buenos tiempos no pueden durar»?

*«Fluting in the meadows, viols in the hall,
Laughter and apple-blossoms floating on the water,
Singing at night-fall, whispering in chambers,
Fires devouring the winter season,
Eating up the darkness, with art and wine and
Now that the King and you are in amity, [wisdom!
Clergy and laity may return to gaiety,
Mirth and sportfulness need not walk warily.»*

«¡Flautas en las praderas, violas en la sala,
risas y flores de manzano flotando sobre el agua,
cantos en el crepúsculo, susurros en las cámaras,

hogueras que devoran la estación invernal, [duría!
consumiendo la obscuridad con ingenio, vino y sabi-
Ahora que el Rey y vos sois amigos de nuevo,
tornan a la alegría el clérigo y el lego,
y el gozar y el holgar pueden andar sin miedo.»

Esta evocación, sensual y medio nostálgica de los placeres de la juventud, puede encontrar su paralelo en otros poemas de Eliot, y se halla claramente relacionada con su propia experiencia. La encontramos aún en *Miércoles de Ceniza*, escrito tan sólo unos años antes, en el cual se usan, con efecto algo semejante, los convencionalismos de la poesía aristocrática medieval. Allí, como aquí, sin embargo, la verdadera sensación de atracción, del deseo de recobrar experiencias enraizadas en un pasado irrevocablemente perdido, se halla equilibrada por la aceptación del hecho de que el tiempo pasa, y que lo que era antes natural, ya no tiene importancia, que el paso de los años trae consigo una redistribución de los elementos que constituyen la trama de la vida, y lo que ha pasado está, para bien o para mal, más allá de toda posible recuperación. La experiencia de cada individuo, a pesar de responder a una forma repetida aún hasta la monotonía de la suma de las vivencias humanas, nunca se repite dentro de los límites de una vida. Como Tomás replica a su Tentador :

*«We do not know very much of the future
Except that from generation to generation
The same things happen again and again
Men learn little from others' experience,
But in the life of one man, never
The same time returns. Sever
The cord, shed the scale. Only
The fool, fixed in his folly, may think
He can turn the wheel on which he turns.»*

«No conocemos mucho del futuro,
excepto que, de generación en generación.
las mismas cosas se repiten una y otra vez.
El hombre poco aprende de la experiencia ajena,
pero, en la vida de un hombre, nunca
retorna el mismo tiempo. Corta la soga,
muda las escamas. Sólo el loco,
preso en su locura, podrá pensar
que puede dar vuelta a la rueda en que gira.»

Cambio, desarrollo, nos son impuestos como parte de nuestro destino, y la sabiduría consiste en aceptar esta situación, acompañándola hacia una finalidad positiva. En esta comprensión, en realidad, radica la clave de la misma santidad. Querer vivir en el pasado es, en último término, desear morir; los lazos emocionales que en su momento eran naturales y aún buenos, a la luz de la experiencia cambiante se tornan sin importancia en relación a lo que en cada momento de la vida deviene esencialmente una nueva si-

tuación. La verdadera sabiduría consiste, no en aferrarse al pasado, sino en aceptar el lugar que a uno le corresponde en el presente en la trama variable de la vida, adhiriéndose a él con pureza de voluntad, contribuyendo de esta forma a su elaboración más profunda y plena de finalidad.

En esta tentación, la más superficial, podríamos decir, nos encontramos particularmente cercanos de lo que parece ser la experiencia propia del poeta. Al rechazarla Tomás, al repudiar

*«Voices under sleep, waking a dead world,
So that the mind may not be whole in the present.»*

«Las voces sumergidas bajo el sueño, despertando
[un mundo muerto,
para que la mente no esté toda entera en el presente.»

queda abierto el camino para la entrada del segundo Tentador, y, por lo tanto, para la primera elaboración directa de la situación histórica que sirve de punto de partida a la obra. El segundo Tentador trae consigo los deseos ilusorios de poderío político, relacionándolos a la vez con el pasado de Tomás y con su purificación presente de motivos espirituales. Rememorando los días en que el Arzobispo era también Canciller, poder supremo político bajo el Rey, sugiere que el

ejercicio de la política podía aún ser, en las manos de Tomás, un instrumento para alcanzar los fines espirituales tan deseados por él. Indica que contemporizar es la clave de la influencia en el mundo. «El poder es presente, la santidad viene después», es el primero de sus argumentos, siendo uno hacia el cual el pasado de Tomás le lleva, en ciertos aspectos importantes, a prestar acogida. Su contestación nos lleva a analizar más profundamente que hasta ahora los diferentes motivos que el autor está tratando de separar con claridad mediante esta serie de diálogos. Se basa, en parte, en la pureza de sus motivos espirituales, y en parte, en la continuada existencia en él, que habla del orgullo, que es su principal enemigo. Cuando replica que su misión, como mantenedor del poder espiritual, es «condenar reyes, no servir entre sus criados», el que habla es evidentemente el antiguo Tomás, la figura política dominadora, atraída a ejercer su poderío sobre las almas; pero, cuando, más abajo, hace la aclaración de que su renuncia se basa en la comprensión de que el ejercicio del poder político, como medio para lograr el progreso moral en la sociedad, es una ilusión, habla entonces como el expositor de una concepción cristiana de la vida:

*«Temporal power, to build a good world
To keep order, as the world knows order.
Those who put their faith in worldly order
Not controlled by the order of God,
In confident ignorance, but arrest disorder
Make it fast, breed fatal disease,
Degrade what they exalt.»*

«Poder temporal, para construir un mundo mejor,
para mantener el orden, como el mundo entiende ese
Los que ponen su fe a un orden terrenal [orden.
fuera del control del orden de Dios,
en confiada ignorancia, apenas reprimen ese desorden,
lo amarran, y engendran una fatal enfermedad,
degradando lo que exaltan.»

A pesar de esta renuncia, los motivos del que habla están aún mezclados. La única certidumbre que haya en su mente es que esta tentación también es irrelevante. «Lo que antes era exaltación — concluye —, ahora sólo sería desenso»; pero si su renuncia de esta sugerencia basa en su adhesión al «orden de Dios» o si solamente refleja su deseo de ejercer una forma de poderío más espiritual, pero por esto mismo quizá más exaltado en sus pretensiones, es algo que queda aún por esclarecer. Este esclarecimiento será el tema de las tentaciones finales.

La tercera tentación, que parece a primera vista relativamente sencilla, es, en realidad, más

compleja de lo que aparenta. Se le acerca a Tomás en la forma, no inesperada por él, del hombre corriente, que se denomina a sí mismo «Señor terrateniente que se ocupa de sus negocios», y afirma que él mismo y los suyos — «que entienden de caballos, de perros y de mozas», y cómo mantener sus estados en orden — son, en efecto, «la columna vertebral del país». Lo que él ofrece, sin embargo, es una variación más sutil de la tentación política que Tomás acaba de rechazar. En lugar de evocar directamente la atracción del poder ejercido, él pretende hablar en nombre del «pueblo», designando por este nombre, en realidad, a aquellos de su propia clase, a aquellos que se han beneficiado de las libertades feudales que la jurisdicción real, apoyada anteriormente por el Arzobispo en su época de Canciller, ha recientemente aplastado. Lo que propone es, disfrazado en palabrería patriótica y en lugares comunes libertarios,

*«... A happy coalition
Of intelligent interests.»*

*«... una coalición feliz
de sabios intereses.»*

lo que puede atraer a Tomás, en tanto que le ofrece una alianza contra el poder real que él

ayudó a crear y que ahora se ha convertido en su enemigo. A esta petición también tiene Tomás pronta su respuesta. El juego de la traición política no tiene fin. Una traición lleva a otra, y no hay razón por la cual el Arzobispo, que no puede depositar su fe en el Rey, confíe en aquellos que en el nombre de la «libertad» trabajan por sus propios intereses por la caída del Rey :

*«If the Archbishop cannot trust the Throne,
He has good cause to trust none but God alone.»*

«Si el Arzobispo no puede confiar en el trono, tiene un buen motivo para confiar en Dios sólo.»

De nuevo esta tentación tiene un aspecto personal, al tiempo que un aspecto público. «Hacer, después romper, este pensamiento ya ha venido antes»: la tentación de arrastrar consigo, en su caída del poder, al Rey cuya autoridad él mismo en parte creó, es una tentación real, pero debe ser desechada. El problema del poder y su ejercicio, ya sea para el bien o para el mal, «libertad» o «tiranía», ya no es relevante a la situación de Tomás; sus actos, de ahora en adelante, sólo pueden tener un contenido espiritual, expresado en sus últimas palabras de renuncia, «Si rompo, debo romperme sólo a mí mismo».

En la figura del cuarto y último Tentador,

el único cuya aparición sorprende a Tomás, los conflictos planteados se expresan directamente en términos espirituales. En las insinuaciones de éste, el último y más sutil enemigo del progreso del Arzobispo hacia el martirio, se da una expresión más clara a los elementos de orgullo implícitos en sus contestaciones. El problema de la pureza de sus motivos se plantea aquí, y solamente aquí, de una manera directa; en realidad, solamente ahora, después que las otras tentaciones menores han sido dadas de lado, es posible el encuentro entre Tomás y su Tentador:

*«You know me, but have never seen my fase.
To meet before was never time or place.»*

«Me conoces, pero nunca has visto mi rostro.
Para encontrarnos, no hubo antes ni tiempo ni
[lugar.]

Basándose en el propio reconocimiento de Tomás de la vanidad de los motivos mundanos, y llevándolo hasta la exageración, esta última voz le pide que considere su consecución de la corona del martirio como la satisfacción de un orgullo que no puede saciar ninguna otra conquista menor:

*«What can compare with glory of Saints
Dwelling for ever in presence of God?
What earthly glory, of king or emperor,
What earthly pride, that is not poverty
Compared with richness of heavenly grandeur?
Seek the way of martyrdom, make yourself the lowest
On earth, to be high in heaven.»*

«¿Qué puede compararse a la gloria de los santos
que eternamente moran en presencia de Dios?
¿Qué gloria terrenal de rey, de emperador,
qué mundanal orgullo, no resultará pobre
ante la riqueza del esplendor celeste?
Busca el camino que conduce al martirio, humíllate
en la tierra, para ser ensalzado en el cielo.»

A ésta, la menos material de sus tentaciones,
Tomás replica con una renuncia por fin espiri-
tualmente pura, aguda e inequívoca, como no lo
ha sido ninguna de sus respuestas anteriores:

«No!

*Who are you, tempting me with my ou desires!...
Others offered real goods, worthless
Buut real. You only offer
Dreams to damnation.»*

«¡No!

¿Quién eres tú, que me tientas con mis propios
[deseos?...]
Los otros me ofrecían mercancías reales, sin valor,
pero reales. Tú solamente ofreces
sueños de perdición eterna.»

Ésta es la tentación final, y su repulsa fructifica, al terminar la primera parte de la obra, en la aceptación final, por parte del héroe, de un destino no escogido ni buscado por él, pero que es, sin embargo, en un sentido muy real, la coronación de su vida. «La tentación no vendrá de esta manera de nuevo», anuncia Tomás al comienzo de su último discurso; y, después de resumir las diferentes etapas de tentación por las que acaba de pasar — «el vigor natural en el pecado venial» propio de la juventud, la ambición de la madurez que «llega cuando se han gastado las fuerzas anteriores», la confusión de motivos que trae consigo la desilusión de la vejez incipiente —, sus palabras finales son la renuncia a la acción que implica su conclusión: «No actuaré ni sufriré más, hasta que muera por la espada». El camino se halla por fin abierto para la aceptación crucial, en la prosa de la homilía de Navidad, del martirio como testimonio, no de la firmeza ilusoria de la voluntad de los hombres, sino de la realidad de lo sobrenatural.

En la segunda parte de la obra, que sigue al sermón, el énfasis pasa de la acción interna a la externa, de la progresiva purificación de los motivos espirituales de Tomás al acto mismo del martirio. Todo este episodio está, desde el punto de vista dramático, admirablemente logrado. Las

diferentes etapas de la acción están señaladas por el canto de música litúrgica, los introitos de Navidad que preceden a la primera entrada de los asesinos y la entonación del *Dies Irae* en el momento de la consumación real del crimen; así se da al desarrollo de la acción un ambiente litúrgico que lo relaciona a un acto de afirmación religiosa. En este ambiente, la primera confrontación de Tomás con sus acusadores tiene lugar en la sala del Arzobispo: tensa en la presentación de acusación y defensa, de alegato y contraalegato, de una nueva nota, directamente dramática, después del drama interno de la primera parte. Los parlamentos de los Caballeros alcanzan su efecto acumulativo por el uso resonante de la rima y asonancia y por una repetición de frases que causa un efecto de poder, desatado y creciente, que va buscando un objeto de destrucción; contra esto, las afirmaciones serenas de Tomás se destacan como las de un hombre que ha tomado ya sus decisiones, y que ahora sólo tiene que seguir un curso de acción ya aceptado e inevitable.

La primera aparición de los Caballeros no conduce directamente a la consumación del martirio. Por un recurso de gran efecto dramático, su víctima les es arrancada de las manos en el punto culminante de su indignación: los sacer-

dotes intervienen, el Coro se interpone, y la escena cambia a la Catedral. Con el efecto de suspenso así intensificado, se acerca al fin el momento decisivo. Al cambiar la escena, los augurios expresados por el Coro, preñados de un sentido de inevitable y cercana muerte, resaltan ante el distante cántico de *Dies Irae*, cuyos ritmos resuenan en su siniestro principio:

*«Numb the hand and dry the eyelid,
Still the horror, but more horror
That when tearing in the belly.»*

«Yerta la mano, seco el párpado,
quieto el horror, mayor horror
que el desgarrarse las entrañas.»

y, mediante una fusión más directa, en su conclusión:

*«Dust I am, to dust am bending
From the final doom impending
Help me, Lord, for death is near.»*

«Polvo soy, me inclino al polvo,
del juicio final amenazante,
¡oh, sálvame, Señor, porque la muerte llega!»

En este ambiente, la insistencia jadeante de los sacerdotes:

*«Bar the door. Bar de door
The door is barred.
We are safe.»*

«¡Cerrad la puerta, y ponedle tranca!
La puerta está cerrada.
Estamos a salvo.»

se estrella ante la confianza de Tomás, en la
aceptación de su suerte :

*«Unbar the doors! throw open the doors!...
The Church shall protect her own in her own way not
As oak and stone; stone and oak decay,
Give no stay, but the Church shall endure.»*

«¡Desentranca las puertas! ¡Abridlas de par en par!...
La iglesia protegerá a los suyos a su manera,
no como el roble y la piedra; la piedra y el roble
[se pudren,
no prestan apoyo, pero la iglesia perdurará...»

El intercambio final, entre el Arzobispo y su
clero, a que esto lleva, encuentra su punto culmi-
nante en la dedicación final del mártir :

*«I give my life
To the law of God above the Law of Man.»*

«Doy mi vida
a la ley de Dios, que está por encima de la ley del
[hombre.»

y en la orden repetida «¡Desentrancad las puertas!», que es su consecuencia natural. Al abrirlas, entran por segunda vez los Caballeros, las «bestias con almas de hombres condenados» a los que los sacerdotes se han referido repetidamente, y se hace de nuevo brillantemente uso del ritmo y de las imágenes para conseguir un efecto dramático :

*«Where is Becket, the traitor to the King?
Where is Becket, the meddling priest?
Come down, Daniel, to the lion's den,
Come down, Daniel, for the mark of the beast.
Are you washed in the blood of the Lamb?
Are you marked with the mark of the beast?
Come down Daniel, to the lion's den,
Come down, Daniel, and join in the feast.»*

«¿Dónde está Becket, el traidor al rey?
¿Dónde está Becket, el cura que se entrometiera?
¡Baja, Daniel, al cubil de los leones;
baja, Daniel, por la marca de la fiera!
¿Estás lavado con la sangre del Cordero?
¿Estás marcado con la marca de la bestia?
¡Baja, Daniel, al cubil de los leones;
baja, Daniel, y únete a la fiesta!»

Estas líneas, en las que ecos apocalípticos y emoción popular se hallan combinados para crear un efecto amenazante, sirven como contraste a la dedicación final de Becket. Después

de ellas su creación en prosa a Dios y a los santos aparece apropiada como sus últimas palabras; y la muerte que sigue es, como hemos visto, menos la ejecución de un crimen brutal que la realización de un acto ritual.

A la representación del martirio siguen, como una especie de apéndice, los discursos en que los Caballeros se justifican. Éstos son dirigidos al auditorio, y, por lo tanto, se introducen una vez más para llevar a los espectadores dentro de la acción. Así como Tomás, habiendo fortificado en la primera parte su voluntad mediante la resistencia a los Tentadores, se aleja allí de la escena afirmando la participación de los espectadores en la responsabilidad por la pasión eterna de la Iglesia.

*«... for every evil, every sacrilege
Crime, wrong, oppression, and the axe's edge
Indifference, exploitation, you and you,
And you, must all be punished. So must you.»*

«por cada maldad, por cada sacrilegio,
crimen, injuria, opresión, y por el filo del hacha,
indiferencia, explotación, tú, tú,
y tú, seréis castigados. Y tú también.»

Así los Caballeros se justifican a sí mismos argumentando que su acto sólo ha sido el desa-

rrollo lógico de las actitudes compartidas por la mayoría de sus compatriotas hasta el momento presente. Es digno de atención, como ejemplo de continuidad estructural, que los cuatro Caballeros son, en un sentido real, los dobles de los cuatro Tentadores. Deben ser representados, ciertamente, por los mismos actores, y sus argumentos concuerdan en ciertos aspectos importantes. El primer Caballero, como el primer Tentador, apenas interviene; es «un hombre de acción y no de palabras», y su función consiste en introducir los discursos de sus compañeros. El tercer Caballero (se ha cambiado el orden de sus discursos), como el tercer Tentador, afirma que él y sus compañeros «son sencillos ingleses que ponen a su patria por encima de todo», «sin el menor interés», siendo aún admiradores personales del Arzobispo que han matado. El segundo Caballero «ha estudiado especialmente la política», como el segundo Tentador, y declara que la muerte de Tomás se debe a su afirmación de que el orden espiritual y el político eran incompatibles; e indica aún más, refiriéndose directamente al auditorio, que «si vosotros — en el siglo xx — habéis llegado a una justa subordinación de las pretensiones de la Iglesia al bienestar del Estado, tenéis que recordar que fuimos nosotros los que dimos el primer paso.

Nosotros fuimos el instrumento para producir el estado actual que vosotros aprobáis. Hemos servido a vuestros intereses, merecemos vuestro aplauso, y si hay culpabilidad en este asunto, debéis compartirla con nosotros». El cuarto Caballero, a su vez, recoge el tema del orgullo espiritual, describe la firmeza de Tomás, como el fruto del «egoísmo» y de la seguridad en sí mismo que el cuarto Tentador había indicado como la falla más íntima del mártir. Su determinación de morir, vista de esta manera, se convierte en una especie de suicidio, al cual las cualidades espirituales distintivas del martirio son irrelevantes.

Agrupados de esta manera los actores principales alrededor del protagonista, queda completada la estructura primordial de la obra. Quedan aún los Coros, que contienen la poesía más profunda de todo el drama y que constituyen su parte más lograda. El Coro de las mujeres de Canterbury, además de relacionar los motivos de Tomás a la actitud popular, sigue las diferentes etapas de su conquista espiritual, haciéndonos sentir sus fluctuaciones y participar en un drama universal. De esta manera contribuye, más que ningún actor individual, a darnos el elemento de cambio, que constituyó, como hemos visto, el mayor problema para el autor. Los Coros pasan

del terror de lo sobrenatural expresado en el comienzo al reconocimiento de la «gloria reflejada en todas las criaturas de la tierra», en el final. Sienten la pérdida de fe que amenaza a Tomás después de la última tentación, y se dan cuenta, aunque oscuramente, que si la santidad es tan sólo, en fin de cuentas, una forma elevada del egoísmo, no puede haber ningún valor en la bondad humana. Solamente si lo heroico tiene significado, puede lo corriente tener dignidad. «Saben y no saben»; pues se dan cuenta del peligro, pero no saben bien dónde radica la seguridad:

*«God is leaving us, God is leaving us, more pang,
[more pain than birth or death
Sweet and cloying through the dark air
Falls the stifling sense of despair;
The forms take shape in the dark air:
Puss-purr of leopard, footfall of padding bear,
Palm-pat of nodding ape, square hyena waiting
For laughter, laughter, laughter. The Lords of Hell
[are here.»*

«Dios nos abandona, Dios nos abandona, más an-
[gustia, más dolor que el parto o la muerte;
dulce y persistente por el aire obscuro
cae el sofocante sentido de la desesperación;
las formas se dibujan en el aire obscuro;
felino ronroneo de leopardo, blanda pisada de oso,

palmoteo de mono inquieto, y la cuadrada hiena al
[acecho
para reir, reir, reir. Los amos del infierno están aquí.»

Si Tomás se halla a salvo, ellos están seguros también; si le destruyen, también ellos serán destruidos. Le imploran, por lo tanto, que se salve a sí mismo, salvando así a ellos; pero la seguridad que él y ellos encuentran es de otro tipo. Tienen que aceptar su participación en el «peso eterno, en la gloria perpetua»: el peso del pecado, la gloria de la redención, de los cuales no se puede uno salvar huyendo, o refugiándose en la anonimidad. En los Coros que rodean al martirio, las voces se identifican con un mundo que sufre. El acto monstruoso del que son testigos no es una aberración, sino la expresión de una corrupción y malicia universales, cuyo conocimiento constituye el peso y la gloria del hombre. El hombre corriente no es, en verdad, sin responsabilidad para ellos. El mal urdido por los políticos es el mismo que encontramos

*«... in the kitchen, in the passage,
In the news, in the barn, in the byre, in the market-
In our veins, our bowels, our skulls.»* [place

«... en la cocina, en el pasillo,

en el corral, en el granero, en el establo, en el mer-
[cado.
en nuestras venas, nuestras entrañas y nuestros crá-
[neos.»

Comprenderlo es penetrar, con el Coro, más profundamente, más allá de todos los agentes y formas del mal, más allá de la misma muerte, en el estado de «vacío, ausencia, separación de Dios»; y es esta experiencia la que produce, en el momento del martirio, la intensidad del Coro del *Dies Irae*, el éxtasis de la penitencia que irrumpe con el grito:

«*Clear the air; clear the sky; wash the wind; take*
[*stone from stone and wash them.*»

«Purificad el aire; limpiad el cielo; lavad el viento;
[quitad la piedra de la piedra, y lavadlas.»

y que lleva finalmente al Coro de alabanzas que completa la acción. Aquí, más que en ninguna otra parte, quizá, encontramos la verdadera experiencia dramática que *Crimen en la Catedral* puede proporcionarnos. Nos identificamos con las mujeres del Coro más que con ningún otro personaje, más, desde luego, que con el propio Tomás; su experiencia como observadores llega a comunicarse a nosotros, dándonos la sensación

que no hemos sido meros espectadores, sino participantes en la acción. Hemos pasado con el Coro por las diversas etapas del terror, del tedio, «viviendo y en parte viviendo», hasta la gloria.

Tal es el tipo de experiencia a la que nos invita a participar este drama. Permanece aún el problema que planteé al pasar, al comienzo de esta conferencia. ¿Hasta qué punto puede decirse que *Crimen en la Catedral* ha contribuido al renacimiento del drama poético que Eliot considera necesario si el teatro ha de sobrevivir como forma artística seria? La contestación no es ni sencilla ni fácil de dar. Que la obra tiene mucho que ofrecer a aquellos que se interesen por el uso dramático de las distintas formas de versificación, que su concepto del drama como una acción en la cual se invita a participar es fructífero, y sobre todo que el empleo del Coro tiene un efecto altamente sugestivo, está fuera de duda: por algo es la obra del poeta inglés más capacitado, técnicamente hablando, y del crítico más sugestivo de nuestros tiempos. Sin embargo, a pesar de reconocer todo esto, también podemos sentir que el tipo de experiencia de que se trata en esta obra, y la misma ocasión para que fue escrita, hacen de ella, en ciertos aspectos, más bien un caso especial que un punto de partida para desarrollos ulteriores. En realidad, el propio

Eliot parece haber reconocido esto al insistir en sus obras posteriores, *Reunión de familia*, *El cocktail* y *El Secretario confidencial*, en escoger temas contemporáneos para tratarlos en verso dramático. El renacimiento pleno del drama poético requiere una combinación de circunstancias que ninguna obra aislada, y menos aún una con un propósito deliberadamente especializado, puede esperarse que logre reunir. En primer lugar, es necesario elaborar nuevas formas poéticas que correspondan al ritmo y al lenguaje del idioma modernos, y este campo, en el que el propio Eliot ha experimentado muy fructuosamente, está aún lejos de lograrse. También requiere la presencia de otras condiciones más generales, sobre todo la existencia de una sociedad que esté dispuesta a ver en el drama una expresión de sus emociones colectivas; pues el teatro es esencialmente popular, y solamente si el pueblo puede participar en las acciones que ofrece, puede decirse que su existencia representa más que la diversión trivial de una minoría. Sobre todo exige una base común en la actitud del autor y de su público, y entre las diferentes partes componentes del propio auditorio, para que sea concebible la participación en una acción colectiva. Esta base, al parecer, debiera ser más amplia que la concepción apologética y hasta po-

lémica en que descansa *Crimen en la Catedral*, más universal quizás en su aceptación que cualquier concepto dogmático, por convencidos que podamos estar personalmente de su actualidad, puede serlo en nuestra época. Lograr estas condiciones está más allá de las posibilidades de un solo hombre; pues ningún individuo puede realizar la integración de la sociedad que requiere el drama como condición previa de su existencia sana. Hasta que se logre esta integración, hasta que se resuelva la crisis compleja de nuestros tiempos mediante una síntesis adecuada, parece probable que el teatro siga existiendo al margen de la vida, y que languidezca en sus manifestaciones más importantes.

LAS «DUDAS CURIOSAS» A LA
APROBACIÓN DEL MAESTRO
FRAY MANUEL DE GUERRA
Y RIBERA

Por EDWARD M. WILSON

Gracias a las investigaciones de Emilio Cotarelo y Mori existen ya muchos documentos fácilmente asequibles a los investigadores sobre las controversias acerca de la legitimidad del teatro durante el Siglo de Oro. Los enemigos del teatro eran numerosos e incluían nombres famosos en la historia de las letras españolas: el P. Mariana, Lupercio Leonardo de Argensola, el P. Pedro de Rivadeneyra, don Juan de Palafox y Mendoza y muchos otros. Los desórdenes morales de la vida privada de los actores (y aún más de las actrices), el énfasis amatorio de tantas comedias, el culto exagerado del honor y de la venganza, entre otras cosas que no vamos a detallar ahora, repugnaban a un sector poderoso de la Iglesia y a otras personas graves. Durante el siglo XVII los enemigos más violentos de las comedias y de los corrales fueron quizá los Jesuitas, porque echaron de menos en las representaciones públicas las calidades morales y religiosas que tanto papel ju-

garon en las privadas de los colegios de la Compañía. Pero al mismo tiempo que prodigaban sus ataques en libros, folletos y sermones los individuos de esta Orden, miembros de otras Comunidades y personas seglares seguían escribiendo aprobaciones laudatorias y justificadoras a las Partes de Lope, de Tirso y de Calderón y a los tomos de «comedias varias» o de «escogidas» que iban publicándose en todo el curso del siglo. Según ellas, la comedia era una demostración admirable y moral de ciertas lecciones de la política humana y de las virtudes individuales. Esta tendencia de las aprobaciones culminó en dos obras capitales para la historia de la crítica teatral española: la aprobación del Maestro Fray Manuel de Guerra y Ribera a las comedias de Calderón, impresa en 1682, y la obra incompleta, intitulada Teatro de los teatros, de don Francisco de Bances y Candaño, escrita, probablemente, durante la última década del mismo siglo. Estos dos tratados representan la expresión más profunda de la crítica teatral española del XVII; es extraño que no los conozcan mejor algunos especialistas modernos en la historia del teatro.

Hace falta una buena historia de la controversia, porque aun el capítulo de la Historia de las ideas estéticas, de Menéndez y Pelayo, no le hace plena justicia, aunque abunda en juicios

certeros y observaciones atinadas. Antes de hacerla, sin embargo, conviene revisar los documentos ya coleccionados por Cotarelo, quien trabajaba muy de prisa y a veces omitió puntos importantes de los argumentos de los dos lados. Con este fin publicamos un documento que éste no logró ver, el cual es un ataque feroz y poco imparcial a la Aprobación de Guerra a las comedias de don Pedro Calderón de la Barca.

Toda la controversia, en sus diversas etapas, está íntimamente ligada con la historia política española del siglo XVII. Las supresiones de las representaciones teatrales durante gran parte de los años 1644-1648 y después de la muerte de Felipe IV (1665) fueron consecuencias de los argumentos de los enemigos eclesiásticos del teatro durante aquellos años, además de ser testimonios públicos de luto y dolor a la muerte de un rey, de una reina o de un príncipe. Pero para la comprensión entera de nuestro documento tenemos que acordarnos de los principales cambios políticos de la primera mitad del reinado de Carlos II. La privanza del P. Nitard (jesuita) empieza en 1666 y termina en 1669. Desde 1671 hasta 1676 dura, más o menos, la de Valenzuela. Carlos empezó a reinar de cuenta propia el 6 de noviembre de 1675, y el 24 de diciembre del año siguiente invocó la ayuda de su hermano

bastardo, Don Juan de Austria, enemigo feroz de Nitard y — por esta razón. — también enemigo de la Compañía en general. El de Austria murió el 17 de septiembre de 1679, y aunque Nitard no volvió al poder, la amenaza para los jesuitas había desaparecido. El tono agrio y agresivo de estas Dudas curiosas sólo puede explicarse a base de la satisfacción de una venganza política o personal. Creemos que razones políticas la motivaron, porque el autor de la aprobación calderoniana había sido favorecido por Don Juan de Austria.

* * *

El 14 de abril de 1682 firmó el Maestro Fray Manuel Guerra y Ribera la famosa aprobación a la Verdadera quinta parte de las comedias de don Pedro Calderón de la Barca, obra publicada por don Juan de Vera Tassis y Villarroel en el mismo año. En ella mantuvo el Trinitario que Calderón había «limpiado de todo escrúpulo el teatro» y que los argumentos de los Padres de la Iglesia en contra del teatro antiguo no tenían aplicación a las representaciones españolas de su época. El escrito tuvo grandes repercusiones, porque Guerra, además de ser predicador famosísimo,¹ había sido gran partidario de Don Juan

1. Véase el libro de Andrés Soria Ortega, *El Maestro Fray*

de Austria, de manera que algunos miembros de la Compañía de Jesús — naturalmente adictos al Padre Nithard — le miraban con malos ojos. La primera espina clavada por ellos fue la obra que a continuación se imprime, como nos dice fray Manuel en una obra póstuma que era una parte de una defensa de la aprobación original,² la cual no llegó a terminar. Éstas son sus palabras: «Haviendome remitido el Señor Vicario de esta Villa los Libros de Comedias, que compuso D. Pedro Calderon de la Barca, dexè correr la pluma en la aprobación, por los motivos que en ella expressè. Corriò con tan favorable engaño, que casi me pudo persuadir à que no mirasse mi estudio con desestimacion, quando para curarme (sin duda) esta justissima presuncion, saliò contra mì una Satyra con nombre de Dudas curiosas à mi Aprobación. (El original lo tengo en mi poder.) Tocò a mi obligacion el sufrirla, y à mi profession el perdonarla. Assi lo hice, y revalido por instantes».³ Otros escritos más serios siguieron a las Dudas curiosas, entre ellos los del P. Pedro Fomperosa, quien diez años antes había

Manuel de Guerra y Ribera y la oratoria sagrada de su tiempo, Universidad de Granada, 1950; también el *Sermonario clásico* de don Miguel Herrero García, Madrid, 1942, págs. LXXXIII-LXXXIV, 175-198.

2. Apelación al tribunal de los doctos, justa defensa de la aprobación a las comedias de don Pedro Calderón de la Barca, impresa en 14 de abril del año de 1682, Madrid, 1752.

3. Apelación..., págs. 1-2.

dicho grandes elogios a don Pedro,⁴ pero ahora se dirigió violentamente en contra de las comedias y de los actores. La controversia está extractada en la conocida Bibliografía de don Emilio Cotarelo y Mori,⁵ pero éste no llegó a encontrar las Dudas curiosas, papel manuscrito que nunca se imprimió. Existe, sin embargo, una copia manuscrita de ellas en el MS Egerton 329, fol. 241, del British Museum. La imprimo aquí con la ortografía original, que demuestra bien que se trata de una copia hecha por algún inculto. Es una sátira cruel, que —aunque a veces tiene gracia— no opone argumentos dignos en contra de las aserciones inteligentes y serenas de Guerra. No se sabe quién lo escribió. No puedo resolver todas las dificultades de las Dudas, pero doy una serie de anotaciones y citas de la aprobación original que quizás arrojen alguna luz sobre ellas.

4. Véase el libro publicado en nombre de su hermano Ambrosio, *Días sagrados, y geniales celebrados en la canonización de S. Francisco de Borja. Por el colegio imperial de la compañía de Jesús de Madrid...* Madrid, 1672, fols. 113-114.

5. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904.

DUDAS CURIOSAS

SOBRE LA APROBAZION DE LAS COMEDIAS DEL
RE^{MO}. PE^{FR}. MANL GERRA, THEOLOGO, Y MAESTRO
DEL CASSO [SIC], Y BENERABLE GREMIO DE LOS
SEÑORES FARSSANTES.

1.^a Si el ruido del Escorial le haze el P^e
guerra por hazer ruydo?

2.^a Si se hara mas famoso el P^e, Guerra
con el para todos de su pluma que Dⁿ. Luis de
Alderete con el sánalo-todo de su agua de la Vida?

3.^a Si este Phenix de España deba tener la
fortuna que aquel de Arania acabando su pluma
porfiada en Oguera y no de Arogmas?

4.^a Si vn Redemptor obligado a sacar Xtia-
nos del Parayssos de Mahoma podrá honrrada-
m^{te}, introducirlos en los Elysseos de las Co-
medias?

5.^a Si es creíble que el Spíritu Sancto P^e.
de las Lumbres por la Orazió y missas de P^e.
Guerra le inspirasse esta tan importante Appo-
logía por las Comedias, Comediantes, Corrales,
y Cazuelas?

6.^a Si de las obrillas del P^e. Guerra se puede
colegiar que es inclinado a leer la Bliuia [sic]?
Y si le arezera que la Blibiã queda mas authori-
zada, con esta nueva aprobazion que la del buen
gusto de su R^a. [?]

7.^a Si el P^c. Guerra tiene tanto de Agustino, y Thomistico como de Comico, y Academico?

8.^a Si a los rapazes se puede en conziencia permitir aquellos modillos de zitar mi fenix, mi Maestro Agustino, mi venerado Angel Tho[mas] y mi amado Pablo?

9.^a Si es tolerable desberguenza garificar [sic] las representacion^{es}, de los Estud— R^s con las Comedias de los Corrales publicos? y si en todo rigor se Iustifia el suso dho aprobante deua ser entregado al brazo seglar de aquellos niños con su Corrector?

10. Si se puede dissimular la Audazia de llamar Decretos de Tiberio y Domiciano, a los R^s. Decretos contra las Comedias?

11. Si vna vez permitida la Vida, y profession de farssantes, y farssantas, tendran obligazion, en conziencia las Señoras baras, a estorbar sus culpas de Lasziuia entre Ocassiones tan proximas, y continuas?

12. Si el desuelo de las Señoras baras podra cauthelar que no bayan a las Comedias los que lleban riesgos de sus Almas con que no salgan a la Plaza, los que lleban peligro de sus cuerpos?

13. Si al Indiscreto que porfiase, sentia mas Debozion con las Comedias de los Corrales, que con los Sermones, deuia el Confessor

dejarle con las Comedias como mas vtils a su Alma?

14. Si el odio de los Enemigos como esta prohibido a los Xptianos les fue permitido a los Hebreos redondamente hablando?

15. Si el zelo del P^e. Guerra se hiziera anti Comicho en casso que los Anticomichos se hiziessen Comichos?

16. Si el ingenio del P^e. Guerra se hiziera Taurico en casso que los Tauricos se hizieran Antitauricos?

17. Si los Señores Tertullicos, o Tertullios, pueden con buena conziencia ser Padrino de vn Nene en el Duelo contra vn Gigante?

18. Si en su Teatro de Passiones habra visto el P^e, Guerra la Passion que le inzita? y que como hay Teatro de Passiones hay tambien passiones de Teatro?

19. Si el Perro mordido ocuparia mejor su lengua en lamerse, que en ladrar a quien no le muerde?

20. Si puede parezer bien que Vn hom^e. de bien quando Grande maldiga la mano que le quito los mocos quando Niño?

21. Si en casso milagrosso que el Desfaucador de las Comedias bolbiesse de la otra Vida a volber por su honrra contra las injuriosas temeridades del P^e, Guerra, podria lehitam^{te} [sic]

dezirle en su cara, que mentia de intenzion, y no por casualidad?

22. Si a la pluma del P^c. Guerra le pronostica el exitu de la porfiada Maripossa este curioso indice de sus Obras?

Dos sermones predicados en Zaragoza prohibidos por la S^{ta}, Inq^{on}.

Vn tomo de sermones prohibido tambien.

Vn Dialogo de la Esperanza y el Tpo reprobado, y Descomulgado.

Vn papelon manuscrito, caydo de la manga con la prissa de la partida Incognito.

Vna aprobacion de las Comedias como se Ve.

Vn Teatro de Passiones como se Vera.

Fin.

Doy a continuacion unas notas ilustrativas y aclaratorias a algunas dificultades de las *Dudas*. Las citas de la Aprobacion original estan tomadas de mi ejemplar de la *Verdadera quinta parte*, de 1682. Como no tienen los preliminares paginacion, tengo que referirme a las signaturas de los pliegos. Las notas van numeradas segun los numeros de las *Dudas*.

1.^a No comprendo la alusion. ¿Se refiere a la detencion de Valenzuela?

2.^a Hubo una larga controversia sobre el «agua de la vida» en este mismo año de 1682. Don Luis de Aldrete y Soto era «Alguazil Mayor del Santo Oficio de la Inquisicion, Regidor Perpetuo de la Ciudad de Málaga, y su Procurador Mayor en esta Corte» — segun el memorial suyo, impreso en folio, en la

Biblioteca Nacional de Madrid (R/14371, n.º 57). La pregunta está tomada de un folleto muy divertido de don Pedro de Godoy, que se intitula: *Discurso serio-iocoso sobre la nueua inuencion del agua de la vida, y sus apologias. En que entre burlas, y veras, se dizen veras, y burlas; Aora nueuamente sacado à luz por vn Quidan [sic], que queriendo tener fama, no tiene nombre.* Año 1682. Impresso en Mantua Carpentana, por vn vecino de ella. Cito dos trozos de esta obra: «Si fuera [el agua de la vida], como dizen, el sanalo todo, no huiera Principe, ni aun hombre particular, que no tuviera en su casa vna Pharmacopea de alambique...» (pág. 3). «Pero esto de sanalo todo, no se puede tragar. Muy buen libro es el que compuso Montalvan, y quitòle el aprecio con llamarle, Para Todos, con que adquirió murmuracion comun...» (pág. 10).

3.^a Véase también la duda 22.

4.^a La misión específica de la Orden de los Trinitarios, a la que perteneció Guerra, era la redención de cautivos.

5.^a *Aprobación*: «Pido por Dios, que no se apasionen, y sabe Dios, y su Madre, à quien pongo por testigos, que todos estos dias è pedido à Dios en la Missa, me alumbre, y inspire lo que fuere de su mayor agrado, y que me borre este juizio, si acaso yerro en èl como hombre.» (3 § 7^v.)

6.^a *Aprobación*: «Confieso, que discurro aqui con nouedad: pero tengo graues fiadores en las Diuinas Letras. Todos juzgan por finissima Politica esta maxima: *Desear lo mejor, y contentarse con lo bueno*: pues quiero reuelarlos, que no es maxima de estado, sino precepto del Espiritu Santo. El que leyere bien la Escritura, y pidiere bien à Dios humildemente, que le reuele su inteligencia, lo hallará todo. *Noli esse iustus multum. Ecclesiast. 7. vers. 17.* (4 § 3^r.)

Yo soy muy inclinado a leer la Biblia; el motivo primero que tuve, fue mi obligacion, despues fue considerar su Autor: en los otros libros me hablan hombres, en la Biblia me habla Dios.» (4 § 6^r.)

8.^a *Aprobación*: «Tratando Agustino esta question como Fenix... (3 § 6^r.)

El insigne Agustino, que lo supo, y escriuiò todo, será tambien, como asta aqui, mi Diuino Maestro... (3 § 6^v.)

Mi Angel Santo Tomàs dixo lo contrario... (3 § 8^v.)

Mi amado Pablo...» (4 § 4^r.)

9.^a *Aprobación*: «La Comedia, por mas que pretendan estos Autores viciarla, no es intrinsecamente mala, porque si assi fuera, no pudiera executarse ni vna sola vez siquiera; y saben todos, que la àn executado los mismos que la desfauorecen; con que es constante, que en su opinion no es intrinsecamente mala, sin o por el accidente de la mezcla de los sexos que afirman que prouocan, y por los afectos amatorios, que juzgan que encienden: y siendo esta su opinion, juzgaua yo, que no debian oponerse à las Comedias, sino al estilo dellas...» (4 § 5^r.)

10. *Aprobación*: «... de què principio nace el ceño a las Comedias: porque veo dos viciosissimos Emperadores enojados contra sus diuertimientos. Del astuto, auaro, lasciuo, cruel y falso... Tyberio, dize Cornelio Tacito, que desterrò los Comicos. El vicioso Emperador Domiciano, mostruo de costumbres, prohibiò las Comedias publicas, y permitiò solo las priuadas... No ay razon aora, que obligue a querer firmar decretos de vn Tyberio, y Domiciano.» (4 § 6^v.)

11. *Aprobación*: «Si arguye [el P. Hurtado] con alguna flaqueza publica, perdoneme, que esse no es defecto de la Comedia, sino de la justicia. Porque

la justicia no la castiga? Del escandalo (si ay alguno) que resulta de la vida de los aplicados a la Comedia, firmemente creo, que no àn de ser residenciados en el Tribunal Diuino los pobres Poetas, sino las Señoras Varas.» (4 § 7^r.)

12. *Aprobación:* «[Las Comedias] pueden ser para los necios malas... Bien deseara mi buena intencion, que para estos estuviera la puerta cerrada; porque aunque conozco, que es remota la contingencia del mal, me inclino à que no es tan contingente la del bien. (4 § 6^v.)

Yo no encuentro como la humana prouidencia puede disponer que se corran Toros, sin auer peligro de muertes, sino es no siendo Toros; y aun no lo siendo, suceden muchas vezes. Pudo hallar su ententimiento modo para que los Toros se excusen deste peligro no le hallò para que las Comedias se limpien de pecado?» (4 § 7^v.)

13. *Aprobación:* «Si [las comedias] son de Santos, el exemplo mueue, los milagros se imprimen, la deuocion se estiende: quantos me afirman, que lloran mas, que en el mas ardiente sermon? (3 § 8^r.)

No hay duda, que en buen ayre de razon deben mouer mas los Sermones, que las Comedias; pero què aconsejaren los Autores que impugnan las Comedias à quien llegàra à sus pies, y le reuelàra, que mouian mas las Comedias, que los Sermones?... debe creer, que no le estoruàran la ocasiòn de sus progressos?» (4 § 6^r.)

14. *Aprobación:* «Otra razon grauissima tengo de la Sagrada Escritura: dos permissiones, y licencias diò en la ley antigua à los Hebreos, las quales borrò à los Christianos: permitiò el libelo del repudio, permitiò aborrecer al enemigo.» (4 § 4^r.)

16. *Aprobación:* «Dias à, que ando batallando en mi mentè con vna admiraciòn, y es ver que las mis-

mas plumas que impugnan tan agriamente las Comedias, no censuren los Toros.» (4 § 7^r.)

17. *Tertullicos, o Tertullios*. Véase el artículo *tertulia* en el Diccionario de Corominas y la nota erudita de M. Marcel Bataillon en el *Bulletin Hispanique*, 1950. *Aprobación*: «Don Pedro Calderon de la Barca, intimo Dueño mio, por obligacion contraida al fauor singular de auer admitido ser Informante en mis pruebas de Predicador de su Magestad. No hizo en toda su vida otras. Buen Padrino me entrò en Palacio: pero mi insuficiencia le necesitaua todo.» (5 § 1^r.)

18. *Aprobación*: «No quíero alargarme en esto, porque si Dios me dà vida, tratarè latamente este argumento, quando saque à luz el *Teatro de pasiones*.» (4 § 3^r.)

Un fragmento muy corto del *Teatro de pasiones* se publicó al final la *Apelación al tribunal de los doctos* en 1752. Merece la atención de los que se interesan por la prosa del siglo xvii.

19. No sé a quién se refiere aquí el autor de las *Dudas curiosas*.

20. Tampoco sé a quién se refiere en esta *Duda*.

21. *Aprobación*: «Me parece, que no pudo ser esta en el Padre Hurtado casualidad, sino intencion, porque en este articulo citado, no trata mi Angel Santo Tomàs la question, sino en el articulo siguiente, y este no le cita. Si no le auia visto, hizo mal en escriuir: si le auia visto, y le callò, no buscò sinceramente su opinion: Pero yo que busco la desnuda verdad...» (3 § 8^v.)

No sè qué diga destas arrogancias; solo dirè que no me parece sincero animo de buscar la verdad. Oluido todos sus restantes argumentos, porque son todos sobre estos principios.» (4 § 3^v.)

22. Para los ataques a fray Manuel de Guerra

entre las fechas de la muerte de Don Juan de Austria y de la impresión de la aprobación, el citado libro de Andrés Soria da algunos detalles en las páginas 62-64. Supongo que el «tomo de sermones prohibido» se refiere o a los *Sermones de varios Santos* de Madrid, 1677, o a la *Primera parte de la quaresma continua* de Madrid, 1679 (cf. Soria, op. cit., páginas 79-80). La *Visita de la Esperanza y el Tiempo* era una contestación a un pasquín en contra de don Juan cuyo título era: *Peor está que estaba*, y *Enfermar con el remedio* (reimpreso por Soria, en las págs. 352-355; véase también las 63, 85-86). No puedo identificar el «papelón manuscrito caydo de la manga». Para el *Teatro de las pasiones*, véase la nota a la duda número 18 y a Soria, págs. 70 y 90. Probablemente será difícil averiguar la verdad sobre estas acusaciones anónimas de herejía y sobre la intervención del Santo Oficio en los escritos teológicos de Guerra. La carta a don Pablo Villanueva, sin embargo, impresa por Gallardo (*Ensayo*, tomo iv, pág. 1254) y reimpreso por Soria (pág. 63), demuestra claramente que en efecto fue perseguido, aunque sabemos poco de este asunto.⁶

Emmanuel College, Cambridge.

6. Gracias a la intervención benévola del excelentísimo señor don Gregorio Marañón he podido esclarecer la alusión al Agua de la Vida de don Luis de Alderete. Los detalles bibliográficos fueron proporcionados por don Antonio Rodríguez-Moñino. Doy las más sentidas gracias a estos dos grandes historiadores de la cultura española.

POESÍA Y DIÁLOGO
ELENA Y MARÍA

Por GUILLERMO DIAZ-PLAJA

HISTORIOGRAFÍA

A principios de 1914 don Ramón Menéndez Pidal dio cuenta¹ de un manuscrito de breve tamaño y destrozado papel² que contenía una obra desconocida, en verso castellano, que editó, acompañada de un estudio preliminar y doctas anotaciones, después de reordenar el texto, mutilado al principio, en medio y al final. La lectura de la obra, que tiene 402 versos, en general octosílabos, agrupados en pareados consonantes en su mayoría, le permitió clasificarla como uno de los debates, frecuentes en la literatura europea de los siglos XII y XIII, en los que se discutía por dos interlocutores si es preferible el amor

1. En la *Revista de Filología Española*, I (1914), páginas 52-96, con once láminas reproduciendo el manuscrito. Una parte del trabajo sirvió de texto para una conferencia pronunciada en el mismo año en el Ateneo de Madrid, y fue editado en 1948, *Tres Poetas Primitivos*, Col. Austral, págs. 11-46.

2. «Las hojas, por lo desiguales, parecen sacadas de desperdicios de papel: miden entre 63×65 y 50×55 milímetros, y forman un cuadernito, al que sirve de cubierta un pedazo de diploma del siglo XIV.» Loc. cit. De todo ello infiere Menéndez Pidal que sería un manuscrito de juglar, apto para ser llevado en su faltriquera, lo que explicaría el estado en que se encuentra.

de un clérigo o el de un caballero. El interés del texto descubierto estribaba en ser el único que trataba este tema en lengua castellana, importando asimismo establecer las variantes específicas que la nueva versión pudiera contener.

Menéndez Pidal (ob. cit.) fijó la fecha de la redacción del poema hacia 1280, y señaló en el texto recibido numerosas huellas del leonés, situando al autor como de las «tierras de León, Zamora o Salamanca».

CONTENIDO

Elena y María hermanas e hijas de algo (v. 19) aparecen enzarzadas en férrea disputa desde los primeros versos del fragmento. Elena defiende su amor por un caballero, y María exalta el amor de un clérigo. Dice Elena, planteando los términos del debate:

Mas yo amo el mais alto
ca es caballero armado,
de sus armas esforzado;
el mío es defensor,
el tuyo es orador:
que el mío defiende tierras
e sufre batallas e guerras,
ca el tuyo yanta e yaz
e siempre está en paz (20-28).

María replica, llamando a Elena *loca trastornada* y elogiando la vida del clérigo, libre de cuidados y bien mantenido, mientras el caballero pasa *fambre e frío* (33-68). Cada intervención tiene, pues, dos partes: elogio del amado propio y denuedo del de la interlocutora. Así Elena replica *con ira* exponiendo, en un espléndido retablo, la arrogante figura del caballero, cazador o guerrero, mientras

... el tu barbirrapado
que siempre anda en su capa encerrado
que la cabeza e la barba e el pescuezo
non semeja senon escuezo.³

y no tiene otra misión que rezar el salterio y enseñar a sus *monaciellos* o monaguillos. María, a su vez responde recordando los vicios del caballero, arruinado por el juego, mientras el clérigo gana buen dinero y va, bien abrigado, a sus maitines y a su misa. Elena, cada vez más furiosa, arremete contra María, a la que llama *astrosa*, recordándola que aun en la iglesia, ella, como mujer del caballero, ocupará el lugar de honor,

ca yo estaré en la delantera
e ofreceré en la primera;

3. Un sapo.

a mi levarán por el manto
a tu irás tras todas arrastrando:
a mi levarán como condesa
a ti diran como monaguesa (215-220).

María recuerda a su hermana que el caballero se ve obligado a luchar contra su voluntad y arrastra una vida miserable, insistiendo en la opulencia del clérigo, a quien los nobles desean besar la mano, y termina diciendo sarcásticamente:

se a mi dicen monaguesa
a ti dicen cotaifesa.⁴

Deciden, al llegar a este punto, llevar su pleito al rey Oriol, señor de una alegre corte de pájaros, para que decida la primacía en litigio. El Rey accede, y Elena empieza de nuevo a denostar al clérigo, acentuando el tono antieclesiástico, y terminando, una vez más, por exponer las virtudes del caballero, su valor y su opulencia. Aquí termina el fragmento de Elena y María que ha llegado hasta nosotros.

4. *Coteife*, según Menéndez Pidal, es nombre despectivo con que los trovadores gallego-portugueses designaban al soldado de baja condición.

EL TEMA Y SUS PRECEDENTES

El enfrentamiento del clérigo y del caballero tiene dos aspectos: uno, general, que enfoca el tema de las Armas y de las Letras, es decir, la confrontación entre el hombre de Acción y el de Contemplación, ya que clérigo equivale ampliamente a letrado, a hombre de cultura; y otro, más estricto, en el que clérigo significa un hombre de la clase sacerdotal, en cuyo caso la obra adquiere, además, un fuerte perfil anticlerisástico. Este es el caso de *Elena y María*.

Como ya hemos indicado antes, el tema (que tendrá después descendencia ilustre en nuestra literatura) presenta enlaces muy notables con la literatura europea medieval.⁵

Los antecedentes de la obra castellana serían, según Menéndez Pidal:

a) Un poema latino, *Phillis et Flora* (segunda mitad del siglo XII), en que dos damas discuten el tema en un vergel y someten la cuestión a Cupido, que vive en el Paraíso del Amor, rodeado de aves cantoras, faunos y ninfas. Cupido, asistido de sus jueces, el Uso y la Naturaleza, dicta sentencia en favor del clérigo.

b) Un poema francés, *Le Jugement d'amour*,

5. V. OULMONT (Ch.), *Les débats du Clerc et du Chevalier*, París, 1911.

probablemente derivado del anterior, cuyas interlocutoras se llaman Florence y Blanche-flor. Aquí el Amor invita a las aves de su reino a discutir la cuestión, que termina en desafío, en el que el Ruiseñor, campeón del clérigo, vence al corpulento Papagayo, defensor del caballero. En este poema lo descriptivo tiene mayor importancia que lo dialéctico. (Otros poemas de tema análogo, pero sin debate o disputa, no interesan a los fines de este estudio.)

c) Un tercer poema francés, el llamado *Huéline et Englantine*, nos presenta, en cambio, una discusión muy viva, en la que el clérigo y el caballero son presentados alternativamente con fuertes rasgos satíricos, coincidentes con los que encontramos en *Elena y María*. Es, sin duda, el texto más próximo al poema español.

EL DOCUMENTO SOCIOLÓGICO: LAS ARMAS Y LAS LETRAS

Ya se ha señalado que en *Elena y María* encontramos, por primera vez, el tema de las Armas y las Letras, de ilustre descendencia en nuestra literatura.

La caracterización de ambos tipos humanos ofrece la posibilidad de darnos un retablo muy

vivo de la sociedad medieval, en que tan duramente se enfrentan el *defensor* y el *orador*.

Menéndez Pidal apostilla estas designaciones recordando la distribución de los estratos sociales de la época en el *Libro de los Estados*,⁶ de don Juan Manuel: «todos los estados del mundo — dice — se encierran en tres: el uno llaman defensores, et al otro oradores, et al otro labradores», añadiendo, en cuanto al primer grupo, la definición de las *Partidas* (I.21) «los que ruegan a Dios por el pueblo son dichos oradores».

El hecho de que cada uno de estos tipos sociales sea objeto — como hemos visto — de sucesivos elogios y denuestos nos permite ver su anverso y su reverso, por lo que la obra constituye un excelente documento social.

Así, por ejemplo, vemos primero el aspecto afirmativo del caballero, a los ojos de Elena: «de sus armas esforzado» (22), que «defende tierras — e sufre batallas e guerras» (25-26), anda en palacio, bien vestido y bien calzado, rodeado de caballeros y servido por escuderos, dedicado a los placeres de la caza (71-88). He aquí, magnífica y vívida estampa, su llegada:

Cuando del palacio llega
¡Dios, qué bien semeja!

6. Ed. Gayangos, Biblioteca de Autores Españoles, vol. LI.

azores gritando
caballos reninchando,
alegre vien e cantando,
palabras de corte fabrando (89-94).

Es tan valiente, que sólo por agradar a su dama se va a combatir (391-394). Y es tan poderoso, que posee castillos y ciudades, mulas y caballos, haberes, «oro, plata e escarlata» (395-401).

Veamos ahora el reverso de la medalla, a los ojos de María :

En palacio el caballero come pan racionado y vino sin razón ; «sorrie mucho e come poco» y «va cantando como loco». Duerme mal y, al regresar, trae las manos vacías (51-68). Es jugador empedernido ; arriesga su caballo, sus armas, sus vestiduras, hasta quedarse «en pañicos e en camisa» (130-141). Debe empeñar la silla «a los francos de la cal» y da el freno y la albarda a su «rapagón» para que los venda. Regresa a la casa «desnudo y sin calzas» y todavía toma dinero sobre la ropa empeñada. Una vez terminado, querrá ir a robar, y en este caso

colgarlo han de un palero
en somo de un otero (142-169).

Inversamente, la figura del clérigo se nos aparece por su costado afirmativo, en labios de María :

Ca el vive bien honrado
e sin todo cuidado;
ha comer e beber
y en buenos lechos yacer;
ha vestir e calzar
e bestias en que cabalgar,
vasallas e vasallos,
mulas e caballos;
ha dineros e paños
e otros haberes tantos (35-44).

El elogio no adquiere, como se ve, matiz espiritual alguno; en el encomio subsiguiente (versos 171-194) María insiste en la bien provista despensa, el arca repleta y el nutrido guardarropa del clérigo. Con encantador cinismo nos explica que su amigo «gana diezmos e primencias» «e ha vida de rico ome», por lo que ella no pasa hambre ni frío y puede desear más que lo que tiene.

Si este es el elogio, puede imaginarse el tono del denuesto en boca de Elena, la amiga del caballero, a la que hemos visto ya comparar al clérigo, abrigado y barbirrapado con un sapo. Todo el menester del clérigo, dice (versos 106-119), rezar el salterio, enseñar a sus monaguillos, engañar a hombres y a mujeres. Más adelante (205-212) insiste en el abuso de su ministerio, que vive de las oblaciones y limosnas de sus fieles.

Ca tu no comes con sazón
esperando la oblación;
lo que tú has a gastar
ante la iglesia honrada lo ha a ganar;
vevides como mesquinos
de alimosna de vuestros vecinos.

Elena termina su parlamento diciendo, para exasperar más a María, que el abad le dedica maldiciones mientras dice la misa.

La sátira antieclesiástica es, pues, terrible por todos conceptos. El clérigo realiza una vida irregular, pendiente sólo del lucro que le ofrece su ministerio, viviendo una existencia poltrona y regalada. En cambio, cosa curiosa, ni uno solo de los denuestos está referido al hecho mismo de su barraganía o convivencia con una mujer, hecho entonces admitido, como sabemos por otros textos, de los cuales el *Libro de Buen Amor* nos da una amplia documentación.

ACTITUD DE LAS INTERLOCUTORAS

La obra, pues, contiene un doble documento social: la vida de un infanzón y la de un clérigo vistas a través de la malicia femenina, que no ahorra las alabanzas ni los dieterios. No sabemos cómo empezaba el debate, pero a la altura del momento en que comienza el fragmento que ha

llegado hasta nosotros, la discusión ha llegado al rojo vivo, lo que nos da, acentuadamente, el carácter de cada una de las interlocutoras.

En un estudio reciente se ha hecho notar que los nombres de las protagonistas son ya significativos: Elena, la amiga del caballero, lleva un nombre pagano, mientras la amiga del clérigo, María, el más significativo dentro del amor sacro.⁷

Así las dos interlocutoras de la obra castellana nos dan el tono veraz de una discusión entre infanzonas que llega hasta los insultos más violentos y los más despiadados sarcasmos. La *altercatio* se produce presentando, sucesivamente, el elogio del caballero propio y el ataque del ajeno. Dicho ataque nos da, por decirlo así, el reverso de la realidad aparente, es decir, la búsqueda acerada de otra realidad más honda y desvalorizadora. Es, pues, la actitud típica del pícaro, cuyo rencor le lleva a presentar el aspecto menos loable de cada uno de los estamentos que conoce en su intimidad, como *desde abajo*. Y nótese que esta actitud negativa actúa sobre las dos capas sociales que regentan la sociedad de entonces: la Milicia y el Sacerdocio, lo que da la medida del alcance satírico de la obra.

7. MARIO DI PINTO, *Due contrasti d'amore nella Spagna medievale*, Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1959, pág. 105.

Veamos ahora el episodio del Rey Oriol, que Menéndez Pidal señala como privativo de nuestra obra, por lo que merece un análisis.

Oriol es el nombre catalán de la oropéndola; pájaro muy vistoso, que aparece a principios de mayo y emigra al Mediodía en agosto. El poema lo presenta como «señor de buen valor» (v. 290) al frente de una corte «*de muy grand alegría — e de placer o de jogrería*» (v. 293-4). Interesante, la lista de sus miembros — rui señor (*buen jogral*), azor, gavilán, etc. — y de sus menesteres: «*cantar e deportar — e viesos (versos) nuevos contrubar*», lo que nos da un eco del contorno juglaresco de una corte de la época en la que se resolvían recuestas o debates, a veces planteados en lugares lejanos que el rey debía «departir» o sentenciar.⁸

Dueñas somos de otras tierras
 que venimos a estas sierras,
 a vos, señor, demandar
 por un juicio estremar.
 — ¡Señor, por Aquel que nos fizo
 departid este juicio!
 Esa hora dixo el rey:
 — Yo vos lo departirey.

8. *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, 1924, pág. 380.

A la manera como, por ejemplo, el provenzal Guiraut Riquier dirigió a Alfonso X su famosa «*Suplicatió*» per lo nom del joglars (1274), seguida de la *Declaratió* resolutoria del Rey Sabio (1276). Nótense las fechas correspondientes con la que asigna Menéndez Pidal al *Diálogo de Elena y María hacia 1280*. Siendo esto así, ¿no sería la corte del Rey Oriol una alegoría de la propia Corte de Alfonso X, entre cuyos juglares debían plantearse y resolverse jocundas recuestas y «tensiones»? Las descripciones del Rey Oriol convienen a Alfonso X.⁹

Vayamos ambas a la Corte de un rey
que yo de mejor non sey;
este rey e emperador
nunca julga senon de amor.
Aquel es el rey Oriol
señor de buen valor,
non ha en el mundo corte
más alegre nin de mejor conhorto (v. 285-292).

Menéndez Pidal ha descrito bien aquel ambiente en el que había «multitud de juglares, como los que pululan en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* tañendo más de treinta clases de instrumentos».¹⁰ Este escenario en el

9. Menéndez Pidal dice, en forma de suposición: «El Rey Oriol debe ser un ave» (*Tres poetas*, 21). No lo dice explícitamente el poema.

10. *Id.*, pág. 244.

que juglares como el famoso Lourenço triunfaban en el arte de tensorar,¹¹ es el marco adecuado a la *tensó* o debate de Elena y María. A Lourenço o a cualquiera de los infinitos juglares extranjeros que pasaban a la Corte de Alfonso X podrían aplicarse los versos:

El ruiñeñor, que es buen jogral,
aquella corte fue morar (v. 301-2).

Y, apurando la hipótesis, la indicación de que *este rey e emperador — nunca julga senon de amor* podría ser una alusión velada al predominio que los menesteres literarios tenían sobre los políticos en la Corte del Rey Sabio. Aun cuando concedamos a la alegoría toda suerte de libertades y renunciemos a caracterizar — lo que no sería demasiado difícil — distintos tipos de juglar o de cortesano, desde el rapaz (*don azor e don gavilán*) hasta los meramente vanidosos (*don pavon — el gayo e la gaya — que son juglares de alfaya*),¹² hay una transición bastante perceptible (aunque no notada hasta ahora) en las palabras de Elena (v. 830-2) al final de la obra:

11. Id., págs. 237 y ss.

12. Según Menéndez Pidal, de «precio», de «estimación», cfr. «alhaja».

Mas se lo él julgar mejor
como rey e como señor
tú serás mi vasalla.

fácilmente convertibles al sentimiento cortesano real y no alegórico. Recordemos, finalmente, con Menéndez Pidal, que el poema español reduce considerablemente el artificio y la fantasía de sus modelos franceses, desde el hecho de que las interlocutoras dejen de ser semidiosas¹³ para ser sencillamente dos damas «hijas dalgo», hasta la circunstancia de que sean ellas las que lisa y llanamente planteen al Rey su querella, al modo como sucedía en la Corte; así lo hemos visto hacer al provenzal Guirau Riquier.

ASPECTOS FORMALES :
EL LENGUAJE, LA MÉTRICA,
EL REALISMO

El editor del poema ya advirtió, con su incontestable autoridad, la filiación leonesa del lenguaje y con él la fuerte impronta española con que se reproduce un tema común, como hemos visto, a la literatura europea. Esta im-

13. «... visten maravillosos trajes y montan espléndidos palafrenes enjaezados con sillas de marfil; el petral de los caballos iba guarnecido con campanillas de oro y plata que, como por encanto, daban un nuevo sonido de amor capaz de sanar a un moribundo.» (*Tres poetas primitivos*, pág. 24.)

pronta aparece como una constante realista, de eficacia y de sobriedad, y un menosprecio del detalle artístico, empezando por la métrica, que es descuidada, y sacrificando los términos a la mayor eficacia y energía posible. Comparado con los textos latinos y franceses, el diálogo de *Elena y María* tiene una fuerza documental. «La vida de un infanzón estante en cortes y la de un clérigo de misa y olla en el siglo XIII están vistas con ojos maliciosos, pintadas en sus incidentes más vulgares, como en ninguna parte se puede hallar durante esa centuria.»¹⁴

Menéndez Pidal, cuyas son las palabras transcritas, deduce de esta expresividad un matiz de sátira juglaresca, viendo en su autor un «temprano y muy inspirado precursor» del Arcipreste de Hita.

14. *Tres poetas primitivos*, pág. 34.

