

Fra Francesc Moner y el auto de amores en el dominio del catalán y del castellano a finales del siglo XV

Peter Cocozzella
*Department of Romance Languages and Literatures
Binghamton University*

I

L'estranger dolor que'm lliga
a ley que may se legí,
pus dóna stranya fatiga
que stranyes coses vos diga,
no us maravelleu de mi;
mas la cosa està en son lloch
si per mi ve novitat:
mentir la pedra de toch,
lo pehó tornar-se roch
y ab treta falsa dar mat.

II

Com de vós me fuy partit
disapte, tart com sabeu,
los galls, cantant per delit,
senyalaven mija nit.
Yo passava per la Seu,
de la porta del Palau
fins a la plassa del Rey,
fatigat, pensant al clau
que m'à fet lo cor esclau
de congoxa sens remey.

Aproximación a un texto poco conocido

Acabo de citar los veinte versos que constituyen las dos primeras estrofas de un poema de Francesc Moner, autor catalán cuya carrera abarca la década que termina en 1492, año de su muerte prematura a una edad que no sobrepasa los veintinueve años. El poema, titulado *Bendir de dones* y redactado en catalán, consta de un total de 580 versos heptasílabos (según el sistema métrico empleado para aquella lengua). Para completar esta ficha de datos esenciales hay que añadir que este *Bendir* se destaca

como una de las obras de mayor extensión dentro de la producción bilingüe del autor. En efecto, Moner nos ha dejado varias composiciones en prosa y en verso tanto en castellano como en catalán.¹

Conviene aclarar, de antemano, que, por abrupta que pueda resultar, mi cita preliminar lleva el propósito de recalcar unos cuantos puntos fundamentales, pertinentes no sólo a un texto particular poco conocido —el del mismo *Bendir* y de piezas afines— sino también a una modalidad textual poco estudiada. En el curso de esta presentación intento ilustrar lo que esos puntos fundamentales tienen que ver con la evolución de un género literario que se ha dado en llamar «auto de amores». Creo poder señalar los rasgos distintivos de ese género. Quisiera dar por sobreentendido que ni el texto individual aquí introducido ni la textualidad —la *textuality* en la terminología al uso entre los *scholars* de habla inglesa— ha recibido la atención que se merece.

No cabe duda de que un rasgo sobresaliente del *Bendir* moneriano es la voz de la persona poética, proyectada en un «yo» que encarna, como no tardaremos en notar, un estado de ensimismamiento radical, es decir una conciencia eminentemente subjetiva. Síntoma de esa subjetividad es la revelación del «yo» protagonista a través de una representación imbuida de un dramatismo de impulsividad. El «yo» lanza su expresión —se menea, diríamos, en su afán de comunicación— desde el ámbito del monólogo y, aun cuando, a lo largo de todo el poema, desempeña principalmente el papel de narrador, no logra desplazarse de su mundo interior.

No se aviene a esta presentación un estudio sistemático de un poema que, desde el comienzo, se nos revela agitado por un verdadero bullicio de emociones. Sin entrar en un análisis de pormenores, es lícito observar, sin embargo, que una fase incipiente de tal alboroto psíquico se da en las referencias al protagonista agobiado («fatigat») y al clavo (el «clau / que m' à fet lo cor esclau») metafórico y metafísico de la angustia del amante como también en el incidente relatado en la estrofa III, dentro de la cual se esboza una escenificación alegórica de tan inquietante conflicto:

Una remor y gran crida
avalotada sentí.
Temoritsà'm molt sens mida,
mes lo poch que m dó en la vida
féu que tantost no temí;
ans, como qui cerca sos mals,
dressí en la plassa corrent,
hont viu gents molt principals... (*Oc* 180-1; vv. 21-8)

Los personajes aludidos aquí y nombrados específicamente en la estrofa IV son los contendientes, es decir las figuras alegóricas que participan en la *psychomachia* del poeta-amador.

Sobra, pues, por el momento, un estudio de detalle. Más factible por ahora es un enfoque sobre rasgos concretos que trascienden la trama y temática de un poema particular. Se trata, en otros términos, de investigar sumariamente algunos indicios de una constitución genética que desempeña una función plurivalente —es decir: pertenece,

1. Véanse, en la bibliografía selecta, abajo, las varias ediciones de la producción bilingüe de Moner.

a buen seguro, al poema individual pero, a la vez, se aplica, por enlaces analógicos, a todo un grupo de composiciones que pueden considerarse de la misma familia. Antes de identificar esas composiciones conviene llamar la atención sobre dos características primordiales que el poema de Moner comparte con el grupo en cuestión. La primera característica es la concentración o intensidad temática que confiere a dicho *Bendir* la calidad de compendio o de suma en miniatura. Dentro de una composición de tamaño bastante reducido se integran los aspectos esenciales de una temática de considerable amplitud y notable gravedad. Con estricta adherencia a lo que podríamos denominar una «estética de compendio», Moner logra articular ingeniosamente en su *Bendir*, por un lado, la aseveración de la autenticidad de su sentimiento amoroso y, por el otro lado, la reprensión de la supuesta conducta engañosa de su amada en particular y de las mujeres en general, a la vez engañadas todas ellas, como se nos da a entender, por las calumnias diseminadas por los falsos amadores. Por lo visto, muy apropiado nos parece el epígrafe que encabeza el poema en la *editio princeps* de 1528: «Obra de Moner en lengua catalana, feta per escusar-se de una culpa que un cert cavaller y unes senyores, absent Moner de la dama que servia, lo avien falçament inculpat» (*Oc* 179).

El *tour de force* que aquí contemplamos no se exime por completo —hay que decirlo— del lastre del manoseado antifeminismo en boga. Evidentemente, en esta y otras ocasiones, Moner se aprovecha con cierta prolijidad de los trillados tópicos misóginos. Puede argüirse, así y todo, que lo que se redime en la misoginia moneriana es el efecto de una feliz, genial, intuición en las honduras, del desahogo del amante obsesionado. Lo que intuye Moner es el impulso de varias funciones complementarias —la diagnóstica, terapéutica y, eventualmente, catárquica de la expresión poética de marcado tenor misógino.

No perdamos de vista, entonces, esta expresión compendiosa que Moner nos brinda como testimonio de autenticidad y sinceridad. No en vano el autor convierte la encarnación de la verdad en «Veritat» alegórica, personaje digno de la más alta veneración, por no decir adoración. Texto de marcada concisión, creado como icono de una estética de la verdad: he aquí, en resumidas cuentas, las señas distintivas de esa primera característica de la textualidad mencionada arriba.

La segunda característica, ya aludida, que queda por identificar, consiste en algunos indicios de evidente dramatismo, que como puede demostrarse, exhibe potencial de un desarrollo o una adaptación plenamente teatral. Como matriz, fuerza motriz y vehículo de ese dramatismo se desprende la voz omnipresente del «yo» poético —la del amador protagonista— voz que, como ya se ha indicado, queda instalada en el mero centro del solipsismo. Y aquí nos es dado contemplar y apreciar la dinámica contradictoria y conflictiva de centralidad y expansión, turbulento vaivén que irrumpe en el monólogo como torbellino en un páramo psíquico-espiritual de ambiente tétrico y fronteras infranqueables. La razón principal por la cual se impone el dramatismo del monólogo es la función elástica, multiforme, plurivalente de esa voz monologante. Caben en ella varios factores: el relato narrativo, la erupción emotiva del propio protagonista como también el reportaje directo de los parlamentos de los otros —es decir, los personajes alegóricos. Es así que la voz del otro se infiltra en el soliloquio predominante y no interrumpe en nada el efecto de solipsismo —diríase narcisismo— agobiante.

Lo interesante es que Moner en el *Bendir* acierta el registro discursivo de la conversación, da con el lenguaje cotidiano común y corriente, logra el tono coloquial del trato

familiar. Eso se da a cada paso. Valga como ejemplo el pasaje siguiente, una interpelación quejumbrosa a Fortuna, personaje que no pocos percances causa a los amadores y a cualquier otro ser humano. Empieza el narrador con una reflexión bien corta, si bien hondamente sentida:

En gotes cuytades, amargues,
lo cor cremant se destil·la... (Vv. 71-2; *Oc* 183)

Paso seguido, se precipita el desahogo de la increpación propiamente dicha:

—Fortuna, ¿per què m'alargues
la mort? ¿O per què m'embargues,
bé que mont una sentil·la?
Si per lohar la virtud
y amar-la me desconortes,
fos per tu fet orb y mut,
perquè·l mèrit fos perdut,
pus tanta enveja me portes. (Vv. 73-80; *Oc*. 183-4)

La diferencia es notable por lo que atañe al tono de otro pasaje en que Moner presenta al mismo alter ego artístico frente al mismo personaje. Una simple lectura del pasaje en cuestión, sacado de una de las obras castellanas, no puede menos de poner en relieve el profundo contraste respecto a los versos que acabamos de citar:

—Contigo las he, maldita Fortuna;
no quiero dexar de inculparte de mí
porque m'as sido adversa, syempre una.
Sé que muy poca emyenda o ninguna,
por mucho que diga, s'espera de ty.
Pero como quyen, el mal que aquexa,
s'alyenta y desfoga ablándote d'él,
con buena querella doy de ty quexa
porque tu saña ya no se dexa
de serme enemiga, contraria, cruel.
(*Obra en metro* vv. 321-30; *Oc* 87)

A pesar de las diferencias de tipo retórico que puedan anotarse en el contraste entre ambos pasajes, el mismo es el efecto que nos producen. Las preguntas que podrían interpretarse como un intento de diálogo, no tienen contestación. El intento no alcanza plena realización. El protagonista, evidentemente frustrado, adolece de diálogo en ciería, aborto de comunicación. No hay alivio ni siquiera cuando surge el interlocutor —el «otro» que busca el contacto con el protagonista, siempre encerrado en la cárcel de sí mismo. Pongamos, por ejemplo, el momento en que Rahó increpa sin ambages al alter ego moneriano:

—Daràs may al teu cor pau?
Tostemps faràs lo que·t plau?
May creuràs cosa que·t diga? (Vv. 243-5; *Oc* 193)

En su réplica inmediata, el amante afligido no tarda en alternar con ese espíritu de altercación. Empieza con «De què m'inculpau, senyora?» y sigue:

—Vostra merçè no ignora
 qu'en lo cas que ara·m dolora
 may de mi fós maltractada.
 Que si fuy de companyia
 de Avinentesa y Delit,
 l'Amistat era la guia,
 la Honor no se'n partia,
 mas Trayció m'à·nvergonyit. (Vv. 253-60; Oc 193-4)

No puede negarse que aquí se evidencia una especie de corto circuito de la alteridad dialógica. El dinamismo que constituye la calidad innata de esa alteridad, queda atenuado y, eventualmente, permutado en función narrativa. Se perfila, cabe aclarar, un proceso de integración de diálogo en narrativa, aun cuando la integración no llega a asimilación. En resumidas cuentas, el proceso podría definirse como asimilación a medias. Por otra parte, la infusión del aliento narrador, lejos de extenuar el impulso dialógico, lo corrobora transformándolo en una modalidad dramática *sui generis* que anuncia, *avant la lettre*, el «monodialogo» a la Unamuno. Advertimos, por consiguiente, que una meditación acerca del «monólogo» nos conduce al pronóstico de la angustia existencial de cariz unamuniano. En todo caso, el pronóstico nos enfrenta con un síntoma clave, que el crítico Paul Ilie, en un estudio seminal de dicha angustia, denomina «the split self» («la escisión del yo»). Ya nos vamos adentrando en el ámbito de la condición trágica, que no viene al caso investigar por ahora.

A fin de redondear esta presentación preliminar de factores dramáticos, importa señalar en el *Bendir* de Moner la intención dialógica implícita en el afán del «yo» del protagonista por establecer alguna conexión con el «vós», que aparece dos veces, una al comienzo («Com de vós me fuy partit» [v. 11]) y otra en el penúltimo verso («vós qui sou la Teologia» [v. 279]) de la composición. Esa doble manifestación con referencia ambigua —la primera a la dama querida y la segunda a cualquier figura representativa de un prójimo simpaticizante— confirma la presencia del «otro» en función de observador o de «sotjador», valga el término de Salvador Espriu. De notorio impacto es el segundo «vós», lanzado en tono tan brusco y desafiante y engastado precisamente en los últimos dos versos de la composición: «vós qui sou la Teologia, / glosau-me l'Apocalipsi» (vv. 579-80; Oc 211). También extraordinario es el efecto global de la última estrofa, en la cual se precipita la fenomenología variada y enmarañada del abatimiento psíquico, ahijado por la calumnia. Recordemos que el protagonista se reconoce víctima de la calumnia de la cual la composición deriva el pretexto de su *raison d'être*.

La resonancia del presagio apocalíptico, que marca la conclusión anticlimática del poema, repercute en un juego genial de ironía: la brillantor del sol («lo sol reluïa» [v. 576]) pone de relieve la atmósfera de palpable tenor tétrico en que la estrofa ya mencionada queda completamente sumergida («al meu cor era l'aclipsi» [v. 577]). No nos vendría mal acudir a Antonio Machado que en uno de sus tantos momentos impresionantes nos pinta el ambiente sombrío, funéreo, del alma en plena vista de aquel abril luminoso que, en las palabras de la persona poética, «florece frente a mi ventana». El panorama de este curioso apocalipsis personal se remonta a la estrofa II del *Bendir*, es decir al prin-

cipio de la narrativa dramatizada, en que el hablante se despide de su *belle dame sans merci* («Com de vós me fuy partit» [v. 11]). En otro golpe de ingeniosa ironía, el poeta revela la circunstancia temporal mediante el deleitoso clarín de los gallos («los galls, cantant per delit» [v. 13]). El canto, cual erupción sonora de regocijo vital esclarece, sin duda, la medianoche urbana pero no logra penetrar en el mundo cavernoso —el «dark world and wide», para usar las palabras de John Milton— en que, como hemos visto, el narrador se confiesa esclavizado por la pasión amorosa: «fatigat, pensant al clau / que m' à fet lo fer esclau / de congoxa, sens remey» (vv. 18-20).

Haciendo eco al comentario de Marcelino Menéndez y Pelayo, Marcel Bataillon adopta un verso de Lucrecio, insigne poeta de la Roma clásica, como emblema del pesimismo preponderante de la *Tragicomedia de Calisto y Melíbea*. Los dos ilustres hispanistas reaccionan con juicio unánime, cristalizado en el «surgit amari aliquid» lucreciano (Bataillon 127). Indudablemente, la misma expresión es aplicable al *Bendir* de Moner. Particularmente, lo que «surgit», o sea, se desprende del «amari aliquid» típico mone-riano es la sensación de extrañamiento que afecta prácticamente toda la producción del autor. Podemos añadir que en el *Bendir*, desde los primeros versos en que resuena la acumulación tan significativa de los adjetivos «estranger», «stranya», «stranyes», esa sensación, con sus inevitables consecuencias, produce lo que podríamos denominar, en términos brechtianos, *Verfremdungseffekt*.

Al fin y al cabo, el toque de *Verfremdung*, que constituye un verdadero *leitmotiv* de la compleja orquestación poética del *Bendir*, condiciona la visión trágica ya mencionada de Moner. Como hemos indicado, nos urge dedicar a esa visión un estudio aparte en una ocasión apropiada —es de esperar no muy lejana en el futuro— y en circunstancias convenientes.

Textos representativos

Hasta este punto he intentado esbozar los rasgos esenciales de un núcleo textual, ejemplarmente representado en el poema que acabo de estudiar. Como he tratado de demostrar, dentro de este núcleo se imponen a nuestra atención, como calidades propias del compendio, la considerable intensidad semiótica y marcada densidad de significación. Aparte del término «apocalipsi» que, como hemos observado, Moner, con hábil manejo de la estrategia de sugestión, asocia con el *Bendir*, el mismo autor nos lleva a intuir la presencia del compendio prodigioso cuando, en el exordio de una de sus obras mayores castellanas, nos brinda una feliz expresión epigramática. En esa ocasión, la voz de la primera persona, en el mismo papel que desempeña en el *Bendir*, enuncia para su creación literaria el marbete de «estas letras matizadas / del sentido» (*Sepultura*, vv. 5-6). Es sumamente aleccionador reflexionar que este sintagma modélico de concisión se centra en la substancia polisémica del término clave. En la época de Moner el término «sentido» se refería no sólo a la dialéctica primordial de significante—significado sino también a la apreciable carga emotiva implícita en la acepción de «sentimiento», «emoción» y aún «pasión».

A base de estas observaciones preliminares, me es posible asentar la premisa general de la argumentación que me incumbe desarrollar. Como primera jornada en mi camino de exploración propongo el descubrimiento del susodicho núcleo textual compendioso.

Lo que acabamos de descubrir es, en el fondo, la realización de ese núcleo en siniestro apocalipsis y en «letras matizadas del sentido» —es decir, en polisemia compacta. Juntamente se ha notado un caso concreto en que factores diversos campean en la modalidad dramática connatural a la polisemia. En reacción al dramatismo polisémico del *Bendir* ya analizado, no es arriesgado deducir que los factores en cuestión se manifiestan reflejados en aspectos tales como la ambientación oscura, el bullicio de las emociones, la obsesión asociada con el sentimentalismo erótico, la fenomenología psicológica del desarraigo que Moner, en otra composición catalana suya, califica de «bandeig de consell strany y destruccions de seny» (*L'ànima d'Oliver* 149).

La segunda jornada en mi expedición exploratoria consiste en el planteamiento de una hipótesis de dos hilos: por un lado, se adelanta a la proposición de que el núcleo textual, comentado arriba, encuentra exposiciones análogas en unas cuantas piezas de otros autores, coetáneos de Moner, escritas algunas en catalán y otras en castellano; por otro lado, se indagan los indicios de que las piezas en cuestión constituyen sendas muestras de un género teatral poco conocido, que los críticos interesados denominan «auto de amores».

A la verdad, no son muchos los ejemplares del género que han sido identificados hasta la fecha. Basándose en informes derivados del texto *Triste deleytación*, obra que Michael Gerli, uno de sus primeros editores, califica como «sentimental romance» (Gerli VIII), Fernando Lázaro Carreter recobra la denominación y las características esenciales del género, cuyo prototipo es, según ese estudioso, la *Querella ante el Dios de Amor*, composición de El Comendador Escrivá.² En un puñado de ensayos inspirados en el comentario tan orientador de Lázaro Carreter, yo mismo he argüido que la categoría de «auto de amores» puede ser expandida hasta incluir piezas tales como *La noche* de Francesc Moner, el *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota y, con toda probabilidad, la *Regoneixença e moral consideració* de Francesc Carrós Pardo de la Casta (Cocozzella, «Fray Francisco Moner's *Auto de amores*» y «Fray Francisco Moner's Dramatic Text»). Además, he investigado las posibles conexiones o, a lo menos, algunos puntos de afinidad, entre estos modelos del auto de amores y la incomparable *Celestina* («From Lyricism to Drama»). Cabe reconocer aquí la contribución de Josep Lluís Sirera, quien trae a colación el anónimo *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa*, obra teatral cabal, compuesta a imitación del *Diálogo* de Cota, y saca a relucir la viabilidad de dos poemas, uno de Fernando Sánchez Calavera y otro de Pedro Cartagena para la representación en las tablas («Diálogos de cancionero y teatralidad»)³. En efecto, Sirera indica la posibilidad de ampliar la lista de los autos de amores con la inclusión de los dos poemas objeto de su estudio. En otro estudio seminal, Sirera lleva a cabo un análisis cuidadoso de la *Querella* de Escrivá y así comprueba la clasificación de esa obra como auto de amores («Una querella ante el Dios de Amor... del Comendador Escrivá

2. Aun aduciendo que la temática esencial del auto de amores no pasa de «tópicos literarios del momento», Lázaro Carreter reconoce que, en cuanto a la *Querella* de Escrivá, «cuadra muy bien el término de auto de amores». Según el eminente hispanista dicha *Querella* «constituye un espécimen puro de este género, rigurosamente teatral como su nombre indica» (70).

3. Véanse, respectivamente, «Ffuy a ver este otro día» (Dutton 1663), n.º: 537 en el *Cancionero de Baena*, y «Si algun dios de amor auia» (Dutton 0903), recopilado en el *Cancionero general* (Sirera, «Diálogo de cancionero y teatralidad»).

como ejemplo posible de los autos de amores»). Mis meditaciones más recientes sobre no sólo esta lista bastante escasa de textos ejemplares sino también al amplio contexto de la producción literaria en Barcelona y Valencia en la segunda mitad del siglo xv me inducen a contemplar otra obra de importancia capital que, a mi entender, también cae en el ámbito del auto de amores. Me refiero a la composición *sui generis* del valenciano Joan Roís de Corella, que lleva el título de *Tragèdia de Caldesa*.⁴

Variantes literarias ultrapirenaicas

Después de identificar a grandes rasgos el núcleo textual común a varias obras representativas del auto de amores, es útil investigar los factores que inciden en la constitución genética de dicho núcleo y, por consiguiente, del auto mismo. Distinguimos, así, las corrientes principales de origen ultrapirenaico —es decir, del dominio de Francia y Occitania— que confluyen en el caudal de la tradición literaria autóctona en tierras catalanas y valencianas. En una mirada panorámica advertimos, por un lado, el manantial del que podríamos llamar texto de soledad. Como señaló Chandler Rathfon Post ya hace más de ochenta años, los primeros indicios de ese texto se dan en sendas obras de Baudoin de Condé y Eustache Deschamps —es decir, respectivamente, «Li prisons d'amours» y «Lay du desert d'amour» (Post, 1915: 75-9). Según el mismo crítico, la manifestación icónica de la soledad se halla en los «infiernos de los enamorados» dentro de la poesía castellana típica de los cancioneros del siglo xv (76-8). Por otro lado, vislumbramos la vertiente literaria que conviene denominar subjetiva. Los avatares más tempranos de esa literatura de la subjetividad se manifiestan en la lírica de los trovadores y en el *Roman de la rose*. Es posible, además, deslindar una tercera vertiente textual —la de carácter vocacional, basada en asuntos religiosos y espirituales, pertenecientes a la vida contemplativa y mística. Aquí se nos abre a la vista una rama de la herencia literaria que se remonta a Hugo y Ricardo, dos renombrados pensadores del siglo xii entre otros ilustres intelectuales de la abadía de Saint Victoire, y se asocia durante los siglos xiv y xv con tres venerables figuras, tales como los flamencos Gerard von Groote, Gerard Zerbolt van Zutphen y Jean Monbaer, es decir los campeones principales de la llamada *devotio moderna* (Roig Gironella, 1975). Hay que anotar que ese poderoso movimiento de revitalización religiosa alcanzó una difusión extraordinaria en el ámbito de la Península Ibérica desde principios del siglo xv gracias a la benemérita labor del valenciano Fra Antoni Canals (Roig Gironella, 1975).

4. Por razones que, creo, se harán patentes en el curso de esta presentación, se podrían poner de relieve —como espero poder demostrar en ocasión oportuna— la contribución singular de Corella en el manejo de la perspectiva dramática entre otras técnicas que, a mi juicio, hacen cabo en la orquestación teatral de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Aproximación a Ausiàs March: propuesta de lectura

A la luz de esta tradición literaria múltiple, se yergue la figura del insigne poeta valenciano, Ausiàs March. Los *cants* de este autor de primerísimo orden nos impresionan por el prodigio de su intuición y facilidad sincrética. Quisiera proponer una lectura enfocada en dos tendencias constantes que se evidencian en los *cants* ausiasmarquianos. Consiste la primera en la orientación del discurso poético hasta la atestiguación de la autenticidad de la experiencia humana especialmente tal como ésta se manifiesta en la conducta del amante leal, encarnado por lo común, en el alter ego artístico del autor o de la persona poética. La segunda tendencia constituye la realización de la primera en la creación de una entidad poética literaria como icono de autenticidad.⁵

Reconozco que mi propuesta de lectura es todo un proyecto y, en vista de las circunstancias de mi presentación, sería ingenuo, si no del todo absurdo, tratar de llevar a cabo ese proyecto en esta ocasión. Lo único que me incumbe señalar por el momento es el talento genial del sincretismo que le permite a Ausiàs March recoger, dentro de sus *cants*, las tres vertientes mencionadas arriba —las de la soledad y subjetividad, amén de la espiritual-religiosa. Lo que se desprende, en línea general, desde esta portentosa estética de integración e intensificación del sentido es la conversión del texto de soledad al de la subjetividad.

A fin de abordar analíticamente el subjetivismo de Ausiàs March, podríamos enfocarnos en las dimensiones del «personalismo feroz» («the fierce personalism») que Harold Bloom en una de sus conferencias más recientes atribuye en estos mismos términos al eximio poeta. Habría que mostrar en los admirables *cants* de March el celo en la proclamación de la verdad («Qui no és trist de mos dictats no cur...» [XXXIX] o «Llexant a part l'estil dels trobadors / qui, per escalf, trespasen veritat...» [XXIII]); cabría tomar en consideración la introspección en la experiencia del amante (*cant* LXXXVII, por ejemplo); convendría, además, tener en cuenta el enlace entre la palabra *qua* expresión poética y la vivencia individual (*cant* v entre otros).⁶ En acatamiento a las exigencias de una exposición concisa, el «personalismo feroz» de Ausiàs March puede traducirse en términos espaciales. Tal traducción nos lleva a identificar tres ámbitos particulares: primero, el espacio psíquico; segundo, la morada de la auto-conciencia («self-consciousness» en inglés); tercero, el hogar del alma. En vista de estas designaciones —espacio, morada, hogar— entran en juego ciertos principios que el pensador francés Gaston Bachelard expone en su libro titulado *La poétique de l'espace*. El planteamiento de una poética del espacio nos proporcionaría las coordenadas a base de las cuales se visualiza la trayectoria desde el campo psicológico al de la subjetividad. En el contexto de otro estudio en que empleo la terminología inglesa he procurado denominar esos dos campos, respectivamente, «psychic space» y «soulful place» («Psychic Space /Soulful Place: «Charting the Fifteenth-Century Allegory of Passion and Piety in the Catalan Domain» [ensayo inédito]).

5. Véase Cocozzella, «Ausiàs March and the 'Truth' of the Trobadours».

6. Véanse «Ausiàs March and the 'Truth' of the Trobadours» y «Ausiàs March's *Imitatio Christi*: The Metaphysics of the Lover's Passion».

Los herederos de Ausiàs March: la elaboración de una estética distintiva

Una manera eficaz de consolidar este rápido preámbulo sobre la estética de Ausiàs March es echar una mirada de conjunto sobre la elaboración de esa estética en la producción de los herederos de Ausiàs March —es decir, los autores catalanes y valencianos de la segunda mitad del siglo xv. Prominentes en este grupo son Joan Roís de Corella, Francesc Moner, Francesc Carrós Pardo de la Casta. Dignas de tomar en cuenta son, además, otras personalidades, tales como Francesc Alegre, Pere Joan Ferrer, Romeu Llull, cuyas obras quedan recogidas en el *cançoner* titulado *Jardinet d'Orats*. Arseni Pacheco que nos brinda un estudio general de estos autores y Antonio Cortijo Ocaña que analiza una sola composición (la de Alegre, titulada *Somni recitant lo procès d'una qüestió enamorada*) hacen resaltar los valores textuales e intertextuales que, a mi entender, inciden en una poética muy afín, si no prácticamente idéntica, a la de las «letras matizadas de sentido» del propio Moner.⁷

Un par de citas han de bastar para darnos una idea de la morada de la auto-conciencia —es decir, el ambiente de *self-consciousness* o estado anímico mencionado arriba, deslindado por estos autores. En su *Lo despropriament d'amor*, Romeu Llull efectúa un feliz maridaje de pasión intensa y juicio libre de pasión. Sírvanos de ejemplo el peliagudo razonamiento con que Llull se dirige a su amada:

Senyora de la vida mia: tant és lo grat que del molt que mereixeu en la primera vista de vós he pres, que, units en mi los sentiments, donant-hi raó, son decret, tots concordablement, que de la mia vida vos faça oferta llarga e bastant, procura a la llengua han feta; la qual os soplíc des d'ara accepteu, e de grat per vostra tingau, com sol servir-vos lo terme e fi de mon desitjat desig serà e dir lo vostre nom me façau digne. (Llull, 1982: 117).

No menos instructivo es el ingenioso discurrir que, según confiesa Francesc Alegre en su *Somni* procede de su amigo, cierto Antoni Vidal. Es Vidal quien esta vez entreteje de una manera magistral los hilos del discurso alambicado a fin de convencer al mismo Alegre de la eficacia de una feliz colaboración entre las dos facultades —la emotiva y la intelectual— del amante. Según Vidal, la crisis causada por el recuerdo de la amada se resuelve del modo siguiente:

Per apartar-vos ço qui de son record damnar-vos pot, me semble camí tenir deveu que lo dit sentiment, vostres raons veritat afermant, tal repòs pratica que l'enujat de vós, lo dubte que lo delit vos deté senta, amant sol lo que veritat experimenta... (Alegre, 1982: 137)

7. Para un comentario general acerca de las obras de Corella y Carrós, véase, respectivamente, Riquer, *Història* 3: 290-5; 3: 246-9. Se dan a continuación los títulos de las obras mencionadas por Pacheco: *Faula de les amors de Neptuno y Diana* (252-3), el *Raonament entre Francesc Alegre y Esperança* y el *Somni* de Alegre (249-52), el *Pensament* de Ferrer (245-6), *Lo despropriament d'amor* de Llull (204). Las cifras entre paréntesis se refieren a la paginación pertinente a los comentarios de Riquer en *Història* 3.

Al analizar estas declaraciones nos damos cuenta de que el lema «letras matizadas del sentido» —es decir, el texto imbuido por la ambivalente carga del término «sentido» en relación tanto con el intelecto como con las emociones— sintetiza los principios de una hermenéutica que cautiva y desafía nuestra curiosidad analítica. El desafío exige el esfuerzo por profundizar en la ingeniosa creatividad exhibida por Moner y los otros autores distinguidos —algunos de ellos ya mencionados— que exploran la soledad y subjetividad del amante. Los pasajes representativos tales como los que hemos señalado subrayan la dualidad de factores determinantes existenciales. El desafío consiste, en otras palabras, en la captación de, por un lado, el *sentiment* mencionado tanto por Lluïl como por Alegre y, por el otro lado, la calidad que Lluïl identifica como el *decret* de la razón y Alegre declara como afirmación («afermant») y experiencia («experimenta») de la verdad. La articulación plena de esa dualidad con sus factores concomitantes engendra un contexto especial que requiere nuestro escrutinio. Lo que se deduce es que el análisis de las obras ilustrativas de las «letras matizadas del sentido» ha de ser planteado de acuerdo con ese contexto.

Contorno y contexto

Vamos notando cómo los sucesores de Ausiàs March, emulando la técnica del genial maestro, elaboran su propia estética y retórica concomitante de subjetividad. Una vez más se impone a nuestra atención la apreciable contribución de Francesc Moner a la literatura amatoria de índole post-ausiasmarquiana. Vale la pena considerar la obra más extensa que nos queda de Moner. Consiste en una composición en prosa (con algunos versos intercalados) titulada *La noche* y escrita, como indica el título, en castellano. El interés principal de *La noche* estriba en el esmero especial que el autor ejerce al desarrollar varias dimensiones del contexto al cual ya hemos aludido.

Después de la breve dedicatoria, la voz autorial de primera persona emprende una descripción circunstancial bien específica y detallada. Según el relato de la voz autorial, Moner se encuentra solo y solitario, como huésped en el palacio que el conde y la condesa de Cardona, sus patronos, poseen en Torà, pueblo en la que hoy día es provincia de Lérida. Sin desviarse del tono de confesión dirigida a la «egregia señora» —es decir, doña Juana de Cardona, hija de los condes susodichos, a la cual Moner dedica su obra— el relato propiamente dicho empieza en un lenguaje sencillo, no falto de cierta vivacidad conmovedora:

Y como por el ausencia de tales y tantos me pareciese la villa robada, el siguiente días, martes, poco antes que anoheciese, salíme por la puerta, camino de la ribera abaxo, con desseo de verme en lugar que, sin temor de ser mal jugado, pudiera desvelar mis males porque la soledad a los muy congoxados da licencia de cosas que la compañía no haze. (*La noche*, II, 30-8; *TMPW* 74-5)

No se nos escapa la referencia al malestar precipitado por la ausencia de los condes, quienes habían salido de viaje a la villa vecina de Torroja. Moner no se pierde la oportunidad de pintar dentro de un fosco panorama —el de la condición anímica del amante— un paisaje de desolación desesperada. En un autor como Moner, quien se nos figura, al

fin y al cabo, como secuaz de Ausiàs March, no nos llega a sorprender esta muestra de transición desde la soledad a la subjetividad. Evoca Moner —¿quién puede dudarlo?— el estado de aquel nocturno personaje que hace acto de presencia en el *cant* XIII de Ausiàs March, exclamando: «Colguen les gents, ab alegria festes... e vaja jo los sepulcres cercant» (80-3).⁸ En el exordio de *La noche* el personaje moneriano, por su parte, no tarda en adentrarse en una inquietante *psychomachia* que se desencadena entre, por un lado, la inclinación natural a desahogar la pasión en arranques quejumbrosos y, por otro lado, un curioso, perverso, apremio —diríase impulso masoquista— por reprimir cualquier ostentación de congoja.

Para captar eficazmente la modalidad conflictiva de tan intenso bullicio de emociones, no podemos menos de citar la descripción del propio Moner. Valga con toda su considerable extensión, la cita siguiente a ponderar, por cierto, por su indudable impacto contundente:

Poco tardaron a moverse en mi alma los pensamientos tristes como enxambre en colmena. El corazón rompía de apretado. Yo m'esforçava por no llorar, teniendo malicia que mi dolor como los otros comunes se quexasse, mas no pudo ser que las amargas lágrimas no sobreviniessen por su camino vezado.

Quería la pasión dar voces, pues de justa querella tenía sobra; pero el callar para my era más encaesser porque dava lugar al pensar y también porque cualquiera razón era falta, por lastimera que fuesse. Es syerto que la palabra, liviana o de peso, me diera alyvio. Mas la pena del enmudesser se vengava de mí mesmo, my mayor enemigo, y esto que me hazía querer bien a mi mal.

Pero en pensar dónde todo me viene, todo me dava dolor y más dolor porque me dolía de agena culpa, y no sabía alegrarme de verme escarmentado. Byen que tarde, que ahunque diga el refrán que más vale engañar, digo que en esto más quiero ser engañado pues la limpieza del corazón sea salva. (*La noche*, II, 39-60: *TMPW* 75-6).

¿A quién se le puede ocurrir documento más fidedigno de «letras matizadas»? En estas enmarañadas reflexiones es posible discernir el filón discursivo, marcadamente paradójico, heredado, a buen seguro, de Ausiàs March. De hecho, tanto Ausiàs March como los cultivadores posteriores de las «letras matizadas» —algunos mencionados y varios otros que se podrían identificar— se explayan en los recovecos, en las vueltas y revueltas de la retórica del raciocinio, con una intensidad que llega al colmo de la saturación. Lo sorprendente es que ese raciocinio a ultranza alcanza su momento de epifanía como testimonio de la inanidad del raciocinio. Y allí, sobra decirlo, reside la paradoja congelada al filón discursivo ausiasmarquiano mencionado arriba. A través de ese proceso deconstructivo no sólo del proceso discursivo sino también del método analítico de la lógica tradicional, Moner, entre otros autores, consigue un texto de contundencia probatoria, que nos inclinaríamos a calificar de a-racional o preter-racional, pidiendo venia por acuñar neologismos tan desabridos.

8. El texto y la paginación se refieren a la obra de Robert Archer.

No nos es posible seguir aquí con este proceso de ahondamiento en el texto de la subjetividad. Lo que nos atañe en esta coyuntura es, más bien, indagar una estrategia de contextualización, que Moner explora con notables aciertos de intuición a lo largo de *La noche*. Puede decirse que Moner desarrolla una verdadera metafísica contextual. Empieza con las referencias al tiempo y al lugar que, como vamos observando, sirven de enmarcamiento para el texto del ensimismamiento (el de la soledad y subjetividad, ya comentado). El mismo marco basado en la vida de todos los días se amplía con más detalles. El protagonista que, como hemos visto, decide aliviar sus penas con el solaz de un paseo crepuscular en las afueras de Torá, no logra beneficiarse de la oportuna y apetecida diversión. Al bajar la cuesta empinada a través de la senda que conduce al río —el Llobregós— el afligido amante tropieza y resbala sobresaltado hacia el fondo de un despeñadero. «[N]o sé» —confiesa— «cómo m'entré en un muy hondo barranco lleno de abrojos» (*La noche*, II, 67-8; *TMPW* 79).

Evidentemente, el ensanche del contexto circunstancial acentúa la dialéctica del contraste entre el mundo exterior (el ambiente rural apacible) y el interior (la turbulencia que acompaña el miedo suscitado por el peligro). El buceo en ese mundo interior refleja la conversión del paisaje de Torá en topografía psíquica; pone en juego, a la vez, otra dinámica de contextualización. Los vastos parajes que el protagonista descubre dentro de sí mismo constituyen el entorno existencial en que se efectúa como por efecto mágico el fenómeno de la alegoría. Llega el momento crítico en la penumbra: medio ofuscado por el recogimiento meditabundo, medio iluminado por la luz blanquecina de la luna: «En esto vi que la luna junto conmigo dava en una pequeñuela senda que subía por una ladera arriba» (*La noche*, II, 74-6; *TMPW* 79-80). En esta situación no le parece extrañar mucho al protagonista la permutación radical, subitánea, anunciada por el panorama visionario:

Entonces me vi delante una maravilosa fortaleza en una montaya muy alta, pero sin padrastró. Tenía barrera y cava ancha y honda a quatro anglos hecha, y a cada uno de ellos, un cubo. En el cuerpo del castillo, en un lado, la torre d'omenage. (*La noche*, II, 101-6; *TMPW* 82-5)

La transición al universo de la alegoría se realiza como si tal cosa: «Subí por unas gradas que guiavan a la puerta» (*La noche*, II, 107-8; *TMPW* 85).

En suma en *La noche* de Moner se distingue, a grandes rasgos, una dinámica de contextualización como función de un entorno metafísico. Se perfila, así, un factor primordial que trae a la memoria el principio de la «circunstancia» en el sistema de Ortega y Gasset.⁹ La «circunstancia» moneriana, concebida como principio de contextualización, determina *La noche* como compendio de literatura amorosa. Corolario de ese compendio es el descubrimiento de todo un mundo de interioridad que se expande en visión alegórica. Este comentario general sobre el compendio en función de contextualización puede ser complementado con consideraciones sobre aspectos específicos de la poética del espacio que se evidencia en *La noche*. El análisis complementario enfocado en detalles abre un nuevo camino a seguir en el estudio del auto de amores.

9. Para una definición global de «yo» y «circunstancia», principios archiconocidos de la metafísica orteguiana, véase Borel, 1959: 37-76. Díez Taboada («Vivencia y género literario en Espronceda y Bécquer», pp. 17-8) proporciona una explicación de la terminología de Ortega en conexión con la noción de «vivencia» concebida por Américo Castro.

Multum in parvo

Una meditación detenida sobre la índole distintiva del compendio moneriano ahonda nuestra comprensión de los aspectos de la creación literaria en que el autor de *La noche* sale decididamente airoso. Pensamos, naturalmente, en un tipo de composición que por definición se concibe como entidad no sólo coherente consigo misma sino también marcadamente compacta. La meditación nos ayuda a entender que en Moner las calidades de cohesión estructural e intensidad semiótica se asocian, por lo común, con el modo en que el autor logra cristalizar en una trama emblemática ciertos atributos genéricos. En *La noche*, entonces, podemos ver cómo los atributos del auto de amores se concretizan en los episodios esenciales y, viceversa, cómo estos reflejan las características del auto en cuestión.

Es lícito argüir que Moner en *La noche* formula una estética del *multum in parvo* o *maximum in minimo*. De hecho, reduce al mínimo los episodios (cuatro en total) de la trama pero confiere a cada uno de ellos una multiplicidad calidoscópica de valores semióticos. Los episodios, compaginados armoniosamente a guisa de sinfonía musical, pueden resumirse de la manera siguiente: 1) el encuentro con la damisela impúdica, quien se identifica a sí misma como Costumbre, y la altercación gradual con las once pasiones alegóricas estacionadas a lo largo de la escalera del castillo; 2) el discurso bastante largo (amalgama de disquisición filosófica y sermón) de Razón, otro personaje alegórico, quien entrelaza sus declaraciones con amonestaciones o conhortamientos; 3) el paseo por el interior del castillo a través de cuatro grandes salas —las que pertenecen, respectivamente, a la Discordia, la Amistad, la Fortuna, la Fama: 4) la visita, bastante rápida a las cuatro torres, en las cuales residen las virtudes cardinales y, por último, la subida frustrada a la torre del homenaje, morada de las tres virtudes teológicas.

En su ingeniosa articulación de lo máximo en lo mínimo, Moner concentra los cuatro episodios de la trama en la amplia gama de la fenomenología del autoconocimiento o *self-consciousness*. Emprende Moner un arduo proceso de investigación global en reacción al imperativo socrático de «Nosce te ipsum». Vale como ilustración eficaz del proceso el episodio 1 de *La noche*, mencionado arriba, en el cual inciden dos factores principales —a saber: primero, la ansiedad causada por la escisión del «yo»; segundo, el espacio paradójico que consiste en lo que denominaríamos el descenso en el ascenso o, simplemente, la bajada en la subida. Una vez que hayamos atestiguado en *La noche* la transición ya señalada desde el mundo histórico hasta la alegoría, podemos apreciar más claramente de qué modo andan imbricados los dos fenómenos esbozados arriba: el de escisión del yo y el de la paradoja del ascenso-descenso.

En cuanto a la «escisión del yo», Moner prefigura en cierta manera una dialéctica que juega un papel importante en el perspectivismo psicológico propugnado por Miguel de Unamuno y otros existencialistas. Igual que Unamuno, Moner percibe en el núcleo del «yo» dos factores complementarios —llamémoslos *A* y *B*— enlazados recíprocamente en una simbiosis que estriba en la condición de «otro»: *A* es el «otro» de *B* y viceversa. A diferencia, sin embargo, de Unamuno, que mantiene los dos factores en vilo, o sea en un punto de contrabalanza irresoluta, Moner reconoce dos funciones distintivas: al factor *A* le atribuye el nivel primario de conciencia, mientras que a *B* le confiere la fragmentación de esa conciencia en manifestaciones múltiples. En *La noche*, pieza que

ilustra eminentemente el esquema de Moner, *A* actúa como unidad íntegra, un todo completo en sí mismo, orientado hacia un «punto omega», que, en la terminología de los escolásticos, constituye la «causa final» de Moner y, al fin y al cabo, de cualquier otro amante. *B*, en cambio, queda expuesto a la contingencia —y empleo adrede el término de la escolástica— de una visión parcial, típica de aquel que anda a tientas en la obscuridad. En su necesidad de convivir con «el otro», el factor *A*, a través de un diálogo existencial, se va conciliando con sus propios reflejos y proyecciones en *B* y, de esa forma, va madurando en el proceso de auto-afirmación, mientras que va acentuando su presencia unitaria, siempre dirigida, cabe repetirlo, hacia la «causa final». Esta, tal como se nos revela en *La noche* y en la *Sepultura d'amor*, no es otra cosa que el amante idealizado, blasonado en tópicos.

Por otra parte, en *La noche* el espacio está concebido, como hemos indicado, en una trayectoria ambigua de ascenso y descenso, encumbramiento y caída. El Moner que literalmente camina hacia arriba a lo largo de las escaleras del castillo logra una sensación de realce de su experiencia vital a través de un conocimiento más profundo de sí mismo. Mientras tanto, por paradójico que pueda parecer, el «yo» del cual Moner va adquiriendo conciencia cada vez más profunda —el «yo» contemplado, correspondiente a la entidad *B*, identificada arriba— conduce al contemplador a un recorrido hacia abajo, una bajada, claro está, al grado ínfimo de la crisis psicológica. Hasta qué punto puede hundirse el espíritu de Moner nos lo podemos figurar fijándonos en su conversación con Ira, que le sale al encuentro desde el último aposento que da a la escalera. Resulta esclarecedor prestar oídos a la siniestra exhortación de Ira y a la respuesta de Moner, cargada de inquietantes insinuaciones de auto-destrucción. El personaje alegórico se introduce de la manera siguiente:

—A mí me llaman Yra. Yo soy muy poderosa y podría mucho más si mi vida fuese larga. Hartas veces te he provado, pero con quien fuera menester no m'as obedescido. Yo hallo que eres insensible, pues tantos males presentes no hazen en ti señal. Ya que no puedes vengarte de quien te los procura, véngate de ti mismo pues has querido tan sin razón. Y si quieres saber cómo, escucha. (*La noche*, II, 861-9; *TMPW* 145-6)

Las observaciones de «Moner *A*» —la persona del autor en el papel tanto de narrador como de interlocutor— merecen una cita extensa:

Entonçes me contó algunos ultrajes y desabrimientos que me hizo aquella cujo he sido. No pude escusar las lágrimas. Y un dolor tan esquivo me aquexava que me puse de rodillas y le dixé:

—¡Por Dios, Señora, no más! Yo te suplico que la memoria no me represente cosas que no puedo soffrir. Y abaste lo que hasta aquí has contado. Con lo que a mí no me olvida.

—Si quieres ver la señal que dizes, yo te prometo que la daré presto y tal que será conforme a la grandeza de la causa. Y conoscerás que no fuy insensible porque dará testigo de lo presente y passado. (*La noche*, II, 870-83; *TMPW* 146).

Estas tremebundas palabras, añadidas a alusiones afines al suicidio que notamos en otras composiciones de Moner, pueden sugerirnos una clave del «misterio», que, según el biógrafo de Moner, rodea la muerte del autor (*1 Introducción* 20). ¿Es razonable presumir que Moner, en un momento de depresión, decidiera quitarse la vida? Lo que sabemos definitivamente es que la crisis psicológica de Moner pertenece a la realidad de los hechos y que produce hondas repercusiones en su producción literaria. Alguien podría argüir que es esa crisis el determinante principal del proceso psíquico-literario comentado arriba, tal como la escisión alegórica del «yo» y el ingenioso juego de ambigüedad implícito en el movimiento ascendente, que también puede interpretarse como descenso a un estado de abyección absoluta.

Digno de tenerse en cuenta, también es otro indicio de paradoja que se da en *La noche*, específicamente en el episodio 2 (la disquisición de Razón). En la caracterización de Razón se produce una extraña combinación de dos tendencias que, a primera vista, parecen incompatibles. En su tratado sobre las pasiones, Razón, por un lado asimila integralmente la doctrina tomista mientras, por otro lado, se orienta hacia una cosmovisión marcadamente senequista. Como paradójico se impone a todas luces el trasplante poco común de la cosmovisión estoica en la constitución genética de Razón de abolengo aristotélico-escolástico de pura cepa.

Sin entrar a fondo en indagaciones filosóficas, no podemos menos de fijarnos en un punto que se nos hace cada vez más patente: lo que prevalece en *La noche* es la psicología de la angustia. Abundan en esa obra los síntomas de la ansiedad suscitada por la experiencia del enajenamiento (de la desintegración de la conciencia) y por el peligro de la caída. Una y otra vez nos invita Moner a meditar sobre el «apocalipsi» referido en el *Bendir* y en la concomitante sensación de *Verfremdung*. Y, con eso, nos facilita el autor el atisbo de un cambio radical en el camino de la trascendencia que, desde los tiempos de Boecio y gracias al influjo tan poderoso y duradero del gran pensador de principios de la Edad Media, se estableció a lo largo de los siglos hasta la época de Moner. Pensemos, para orientarnos, en la trayectoria del ascenso de contemplación que, en su *De consolazione philosophiae*, Boecio traza desde el nivel ínfimo del mundo terrenal hasta la esfera sublime de la Visión Beatífica. Los lectores del *De consolazione* se acordarán de que, valiéndose de dos términos técnicos derivados de la lengua griega, Boecio define los límites del ascenso desde el ámbito de *πρακτικῆ* hasta el de *θεωρητικῆ*. Ahora bien, todo lo contrario ocurre en *La noche* de Moner. A la verdad, en la noche el ascenso aparente se convierte, como hemos notado, en descenso efectivo. Paralelamente, en la argumentación de Razón se nota un método de exposición opuesto al de Boecio: es decir, un proceso de análisis y meditación desde *θεωρητικῆ* hacia *πρακτικῆ*.

Hemos llegado al punto en que nos viene bien una rápida mirada retrospectiva. Podemos observar que en el arte moneriano del compendio se depara la elaboración estética de por lo menos tres factores de primer orden. Estos son: 1) la ambientación en la angustia (la «congoxa sens remey» en los términos sacados del *Bendir* del propio Moner); 2) la psicología de la desintegración y de la caída; 3) la inversión de la vía contemplativa boeciana. ¿Cuáles son las inferencias de la estética del compendio concretada en *La noche* de Moner? Aquí podemos adelantar que la conjunción de los factores reseñados incide en una visión global —una *Weltanschauung*, diríase— de la condición trágica. La complejidad de la tragedia intuida por Moner queda por examinar. Veamos,

para empezar, cómo esa intuición presupone algunos indicios de teatralidad —cómo, en otras palabras, se perfilan los principios de una puesta en escena propiamente dicha, aplicable no sólo a *La noche* sino también al auto de amores en general.

Aspectos específicos de teatralidad

Hay un documento de importancia extraordinaria que pone de manifiesto no sólo las resonancias metafísicas y las epifanías espaciales, a las cuales se ha aludido en el curso de esta presentación, sino también unos aspectos concretos y específicos de la teatralidad que cabe presumir como calidad inherente en los autos de amores. Consiste el documento en cuestión en un grabado de tamaño substancial que ocupa un folio entero (A2v) de la *editio princeps*, fechada en 1528, de las obras de Moner.¹⁰ La representación de un castillo, edificio macizo en que se yerguen cuatro imponentes torres, constituye la facción obvia del magnífico grabado. Entre dichas torres, cuatro demarcan los rincones respectivos de una estructura que resulta ser un recinto rectangular de muros altos y sólidos. La que alcanza la mayor altura, propiamente denominada torre de homenaje, se destaca en el centro de la fortaleza. Para completar la descripción cabe aclarar que el bulto del castillo propiamente dicho se ve rodeado por una muralla circular, que proporciona una barrera adicional a la orilla exterior del foso, comúnmente llamado «cava».

No hace falta un estudio prolongado para corroborar la hipótesis, a lo menos, de que el castillo ilustrado en el grabado adquiere para la trama de *La noche* la función de un escenario de tipo muy especial. Dicho castillo nos recuerda indefectiblemente las construcciones homónimas y las «rocas» no menos grandiosas (*castells* y *roques* en catalán) que llegaron a ser elementos indispensables en las fastuosas ceremonias religiosas y civiles, celebradas en el dominio tanto del castellano como del catalán durante la Edad Media y particularmente en el período que le tocó vivir a Moner. Como es bien sabido, estas aparatosas festividades están reflejadas en episodios análogos de *Tirant lo Blanc* y en otras obras maestras famosas y no tan famosas, escritas tanto en catalán como en castellano. Un episodio de *Tirant*, que ha atraído la atención de los críticos (Peter Cocozzella, Francesc Massip, Joan Oleza Simó, entre otros) precisamente por su teatralidad trata de las representaciones ocasionadas por las bodas del rey de Inglaterra y la infanta de Francia (capítulos 41-55). Joan Oleza Simó subraya eficazmente la estricta correspondencia entre el acontecimiento histórico y el relato novelístico. De especial pertinencia para el estudio de *La noche* de Moner son las observaciones siguientes de Oleza Simó a propósito de dicho episodio de *Tirant*:

El relato de *Les festes d'Anglaterra* abarca un complejo conjunto de espectáculos ensamblados en la fiesta y circunstancia, las bodas del Rey. Se trata de espectáculos bien conocidos de los estudios del fasto en toda Europa y reproducen un modelo que llegó a ser canónico: la

10. Una descripción pormenorizada del grabado se encuentra en mi *1 Introducción* 77, nota 1. Para la descripción de la *editio princeps*, véase *1 Introducción* 65-9.

gran procesión, con sus «moltes maneres d'entramesos», su castillo sobre ruedas, sus frecuentes paradas para presenciar nuevos espectáculos, los banquetes, las danzas y momos, la imposición de la caballería, las numerosas justas y torneos, y finalmente una ya tradicional —por entonces— representación del asalto a un castillo alegórico de Amor y la visita a una tan sorprendente cuanto espectacular roca escenográfica (323).

Francesc Massip por su parte, se ciñe a un análisis de la «roca de Amor», minuciosamente descrita en el capítulo 53 de la estupenda novela valenciana y aduce abundante evidencia a fin de demostrar que los resortes mecánicos que forman parte de la construcción de la «roca» en nada difieren de los encargados por la familia real de Aragón para la celebración de la coronación de Martí l'Humà en 1399 y de Ferran d'Antequera en 1414 («Topography and Stagecraft in *Tirant lo Blanc*», p. 88).

Sin duda la fértil imaginación de Moner halló inspiración en el fausto y pompa patrocinados por la iglesia y la corte en varias ocasiones. Sírvanos de ejemplo las procesiones del Corpus, adobadas con una variedad de funciones teatrales que, como demuestra Charlotte Stern, no eran menos prevalentes en España que en Inglaterra y en Francia (21-2). Ni que decir tiene que Moner tuvo oportunidad de presenciar estas procesiones como también, con toda probabilidad, asistió a los espectáculos que acompañaron las bodas del rey de Nápoles con doña Juana, hija de Juan II de Aragón, en Barcelona, el 28 de julio de 1477 (Cocozzella, *1 Introducción* 71).¹¹ A la verdad, a juzgar por las descripciones contemporáneas, este último suceso no le va en zaga al resplandor caballeresco evocado por la pluma de Joanot Martorell o Martí Galba.

Ahora nos damos cuenta de que nuestro análisis de la iconografía del castillo ha llegado a un punto crítico. Nuestro intento de situar la semiótica del grabado en un contexto socio-cultural no debe hacernos perder de vista un fenómeno muy significativo de la poética del espacio. En *La noche* Moner efectúa un cambio notable de localización desde un lugar público a un ámbito muy individual. De esa manera la teatralidad de un ceremonial comunal se convierte en un espectáculo eminentemente subjetivo. Así es que el castillo de *La noche* queda transformado en el *locus* de absoluta intimidad —la intimidad, mencionada arriba, del espacio psíquico (*psychic space*) y morada espiritual (*soulful place*).

Lo que se desprende del grabado de *La noche* es la sensación de acción condensada, de actuación quintaesencial, proyectada en los gestos, postura y talante de las tres figuras humanas y en el semblante amenazador del águila, el animal también incluido en el conjunto ilustrador. Por medio de su apariencia y movimiento, gracias a la posición de uno en relación al otro, los tres seres humanos ponen de relieve la esencialidad de la pieza dramática —sea ésta comedia, tragedia o tragicomedia— en el instante preciso en que el flujo temporal queda suspendido.

El grabado nos ayuda a perfilar *La noche* como pieza teatral en que se desarrolla la trama en dos niveles, situados, respectivamente, en el primer término y en el fondo del escenario. En el primer término se encuentran un hombre y una mujer ocupados en la conversación; en el fondo notamos un hombre en actitud de andar hacia arriba.

11. Para una descripción de este memorable acontecimiento, véase Durán y Sanpere y Voltes, 1945-1960:2, 55-60.

Hay dos aspectos muy significativos de un contraste que nos llama la atención inmediatamente y nos invita a ahondar la investigación. Consiste el primero en la diferencia de dinámica entre los dos niveles: mientras la trama del primer término permanece estacionaria, la del segundo se orienta definitivamente hacia el movimiento. El segundo aspecto contrastante tiene que ver con la indumentaria de los dos hombres retratados en el grabado. El hombre del primer término aparece completamente vestido; el del fondo, en cambio, se exhibe desvergonzadamente desnudo desde las partes pudendas hasta los pies.

La trama biforme implícita en el grabado requiere alguna explicación, que se puede derivar fácilmente del texto de *La noche*. La mujer es, desde luego, Costumbre, la «donzella moça y hermosa», a la cual ya nos hemos referido. Las dos figuras masculinas representan la persona autorial en sus dos papeles principales, es decir, respectivamente, en el acto de conversar con Costumbre (y, por extensión, con las once pasiones) y en el proceso de subir por la escalera.

Por sumaria que sea, nuestra reseña no puede menos que tomar en cuenta la presencia estridente del águila tremebunda, cuya violenta intervención el narrador deplora en términos bien claros:

Mas mi dicha, que siempre más me desdicha, truxo, no sé de dónde, una águila caudal —creo qu'era— pero d'escandalar. Y me asió, hiriéndome con sus uñas tan cruelmente y con tanta furia que en tierra me derribó. (*La noche*, II, 1701-5; *TMPW* 201-2)

Nos vemos inducidos a ponderar las resonancias irónicas que emanan de aquel curioso apelativo —«águila d'escandalar»— epíteto que no deja de sorprendernos. Como es bien sabido, el verbo «escandallar», común tanto al castellano como al catalán, significa «medir las profundidades». Se nos comunica el sentido de que esa noble ave, lejos de permitirle al narrador desengañado la experiencia arrebatadora de un viaje a las alturas, causa, al contrario, su caída precipitada a la sección más baja del castillo. Con gran efecto dramático, el grabado capta el incidente típico de una pesadilla en el momento en que el protagonista y el águila repadora intercambian una mirada penetrante: sorpresa de una parte, ferocidad de otra. Otro detalle del grabado que requiere alguna explicación es la figura del astro deslumbrante en el ángulo superior de la derecha. Se trata de una alusión a la mirífica vestidura de Costumbre, «un brial de terciopelo verde», en el cual se luce un bordado de «unas luzérnigas muy naturales» y el mote siguiente:

Quando el sol de la doctrina
falta en los grandes y grey,
yo soy tenida por ley. (*La noche* II, 135-9; *TMPW* 90)

El efecto aquí es bien diferente del producido por el águila en el *Purgatorio* de Dante (9, 19-33) y en el *Infierno* del marqués de Santillana (vv. 537-44). Lejos de la catarsis y liberación evocadas por estos notables ejemplares literarios, *La noche* documenta el aborto de un esfuerzo tenaz de parte del ser humano por encumbrarse por encima de las pasiones en el resplandor del «sol de la doctrina». Puede decirse que en el contexto de *La noche* el encuentro entre lo humano y lo salvaje determina la frontera infranqueable entre el mundo interior y exterior. El incidente de «el águila de escandalar» ha

de ser interpretado, también, en términos de la orquestación anticlimática de *La noche* y contextualizado dentro del campo semiótico de la poética del espacio comentada arriba. Por cierto, el contacto ocular entre las dos figuras resulta ser detalle de un poder cautivador innegable. El ademán de determinación patente en el rostro de la representación del protagonista choca con la vehemencia sañuda de la fiera maléfica. He aquí un momento emblemático del desánimo del poeta-amante: el ascenso esperanzado contrarrestado abruptamente por el asalto o del descenso atropellador.

Conclusión

El caso del auto de amores ha de plantarse, en resumidas cuentas, bajo el empeño de recobrar valores literarios prácticamente olvidados. A la luz de las reflexiones integradas en el ensayo que aquí quisiéramos llevar a buen término, cabe reconocer los indicios que atestiguan la existencia —diríase la presencia escénica— de esos valores. Nos incumbe, por lo tanto, adelantar una definición con el aliciente que anima el esfuerzo de rescatar un género literario de indudable interés. El auto de amores es una composición de intensidad compendiosa, enfoque subjetivista e intención dramático-teatral. La calidad congénita del compendio le confiere a ese tipo de composición —especialmente en la etapa evolutiva que adquiere su forma cabal— las características de icono de la literatura amatoria en boga en el dominio del catalán y del castellano durante la segunda mitad del siglo xv. En efecto, esa calidad responde, por su misma naturaleza, a una estética de *multum in parvo* —es decir: capta en una estructura compacta distintiva una semiótica rebosante de una carga no sólo racional sino también emotiva y preterracional. Adoptando una feliz expresión emblemática de Fra Francesc Moner —autor genial, sobre el cual me complace llamar la atención— podríamos hacer las debidas referencias a un *ars poetica* que estriba en «letras matizadas del sentido». El enfoque ya señalado como segunda característica de nuestro auto se produce a consecuencia de la transición desde el texto de soledad al de la subjetividad —transición efectuada ejemplarmente en los prodigiosos *cants* de Ausiàs March y heredada por varios autores ausiasmarquistas catalanes y valencianos de la tardía Edad Media. A estos autores se les debe crédito por idear y desarrollar la tercera característica también mencionada arriba —la de la retórica y dinámica del dramatismo o teatralidad en el sentido pleno de esos términos.

Amén de una bibliografía esencial, en el presente ensayo quedan señaladas algunas muestras representativas del auto en cuestión. A la vez, ha sido oportuno reconocer tres vertientes literarias de origen ultrapirenaico que, con sus correspondientes manifestaciones textuales de soledad, subjetividad y ascetismo, constituyen una tradición multicenteneria digna de tenerse en cuenta. A la definición susodicha se ha llegado a través de un plan de exposición que arranca desde el análisis de un núcleo textual, denominador común de los varios especímenes conocidos del auto de amores. Una lectura rápida del *Bendir de dones* de Francesc Moner nos ha permitido perfilar en ese núcleo síntomas de angustia existencial y enajenamiento. Nos enfrentamos, así, a una curiosa mezcla, *avant la lettre*, del «monodílogo» a la Miguel de Unamuno, con su *Verfremdung* a la Bertolt Brecht.

Auto de amores ejemplar es, sin duda, *La noche* del mismo Moner, obra que, a nivel metafísico, puede considerarse correlativo ontológico de la vivencia. Una meditación sobre los episodios principales de *La noche* no falla en poner de manifiesto el juego ingenioso ínsito en la metafísica moneriana. Una «poética del espacio» entra en juego en relación con la fenomenología de la ansiedad y obsesión —la ansiedad de la caída o de la desintegración del «yo» y la obsesión por la autenticidad de la experiencia del amante. Moner demuestra cómo el auto de amores evoluciona en vehículo de exploración psicológica y envergadura filosófica.

En un estudio de *La noche* no pueden faltar algunas consideraciones de índole estrictamente teatral. Como ilustración de una posible puesta en escena, se impone, naturalmente, a nuestra atención el magnífico grabado que acompaña el texto de *La noche* en la *editio princeps* de las obras de Moner (Barcelona, Carles Amorós, 1528).

Bibliografía

- ALEGRE, Francesc (1982): *Somni de Francesc Alegre recitant lo procés d'una qüestió enamorada*, en *Novel·les amoroses i morals*, pp. 121-38.
- ALIGHIERI, Dante (1963): *La divina comedia*, ed. de Natalino Sapegno, 3 vols, Firenze, «La Nuova Italia» Editrice.
- BACHELARD, Gaston (1969): *The Poetics of Space*, Trad: Maria Jolas, Boston, Beacon P.
- BADIA, Lola et al. (1986): eds. de *Studia in Honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema.
- BATAILLON, Marcel (1961): *La Célestina selon Fernando de Rojas*, Paris, Librairie Marcel Didier.
- BEER, Jeanette, Ben LAWTON and Patricia HART (1995): eds. de *Romance Languages Annual 1994*, West Lafayette IN, Purdue Research Foundation.
- BELTRÁN, R., J. L. CANET y J. L. SIRERA (1992): eds. de *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv. Actas del Coloquio Internacional organizado por el Dept. de Filología Española de la Univ. de Valencia, celebrado en Valencia los días 29, 30 y 31 de oct. de 1990*, Valencia, Dept. de Filología Española-Univ. de Valencia.
- BLOOM, Harold (2006): «Ramon Llull and Catalan Tradition» [Keynote Address], Catalan Poetry Symposium, Poets House, New York NY, 11 Feb. 2006.
- BOECIO (1977): *Philosophiae consolatoris libri quinque*, ed. Karl Büchner, Heidelberg, Carl Winter-Universitätverlag.
- BOREL, Jean-Paul (1959): *Raison et vie chez Ortega y Gasset*, Neuchâter, A la Baconnière.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena* (1966): ed. de José María Azáceta, 3 vols, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia, 1511); sale nuevamente a luz reproducido en facsímil por acuerdo de la Real Academia Española, con una introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez Moñino* (1958): Valencia, Tipografía Moderna.
- CARRÓS PARDO DE LA CASTA, Francesc (1982): *Regoneixença e moral consideració contra les persuasions, vicis e forces d'amor, feta per lo noble don Francesc Carrós Pardo de la Casta*, en *Novel·les amoroses i morals*, pp. 158-191.

- CARTAGENA, Pedro: «Si algun dios de amor auia», *Cancionero General* 88v-91r [Dutton 0903].
- COCOZZELLA, Peter (1986): «Ausiàs March and the 'Truth' of the Trobadours», en BADIA, 1986: 111-32.
- (1995): «Ausiàs March's *Imitatio Christi*: The Metaphysics of the Lover's Passion», en BEER, LAWTON y HART, 1995: 428-431.
- (1992): «El Comendador's Escrivà Legacy: The Valencian *Auto de Amores* of the Fifteenth Century», *Cincinnati Romance Review* 11, pp. 10-25.
- (1989): «Fray Francisco Moner's *Auto de Amores*: Toward a Reassessment of Spanish Para-Mystical Literature of the Fifteenth Century», en Massa, pp. 47-71.
- (1992): «Fray Francisco Moner's Dramatic Text: The Evolution of the Spanish *Auto de Amores* of the Fifteenth Century», *Revista de Estudios Hispánicos* 26, pp. 21-36.
- (1995). «From Lyricism to Drama: The Evolution of Fernando de Rojas's Egocentric Subtext», *Celestinesca* 19, 1-2, pp. 71-92.
- (1991): *1 Introducció*n, Introducció a *Poemas menores*, vol. 1 de *Obras castellanas* de Francisco Moner, ed. Peter Cocozzella, *Hispanic Literature* 2, Lewinston, New York, The Edwin Mellen Press, pp. 1-63.
- (2000): ed. de *Medievalia* 22 [*Mediaeval and Early-Renaissance Literature in Catalan*], State University of New York at Binghamton: The Center for Medieval and Early Renaissance Studies.
- (2002): «Psychic Space / Soulful Place: Charting the Fifteenth-Century Allegory of Passion and Piety in the Catalan Domain», Convivium Interdisciplinary Conference (*Soul and Psyche: Mind, Body and Spirit in the Medieval and Early Modern Eras*), Siena Center for Medieval and Early Modern Studies, Siena College, Loudonville NY, 11 de octubre.
- (1993): «*Roques* and Pageantry: *Artifici* as a Function of Joanot Martorell's Dramatic Text», *Tirant lo Blanc: Text and Context (Proceedings of the Second Catalan Symposium)*, ed. Josep M. Solà-Solé, New York, Peter Lang, 1993, pp. 19-37.
- COMENDADOR ESCRIVÀ (1965): *Querella ante el Dios de Amor*, en *Teatro medieval*, pp. 207-25.
- CONDÉ, Baudoin de (1866-7): «Li prisons d'amours», *Dits e contes de Baudoin de Condé et de son fils Jean de Condé*, 3 vols, ed. Auguste Scheler, Bruxelles, Víctor Devaux et Cie, 1, pp. 267-377.
- CORTIJO OCAÑA, Antonio (1997): «The Complications of the Narrative Techniques in 15th Century Prose Literature of Love: the *Somni de Francesc Alegre recitant lo procés d'una qüestió enamorada*», *Catalan Review* 11, 1-2, pp. 49-64.
- COTA, Rodrigo (1961): *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, ed. Elisa Aragoné, Firenze, Felice Le Monnier.
- (1992): *Diálogo del viejo, el Amor y la hermosa* [*Interlocutores senex et Amor mulierque pulchra forma*], en *Teatro castellano de la Edad Media*, pp. 173-99.
- (1965): *Diálogo entre el Amor y un Viejo*, en *Teatro medieval*, pp. 133-54.
- CRIBADO DE VAL, Manuel (1989): ed. de *Literatura hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.
- DESCHAMPS, Eustache (1966): «Lay du desert d'amours», *Oeuvres complètes de Eustache Deschamps*, ed. Queux de Saint-Hilaire y Gaston Raynaud, 11 vols., New York, Johnston Reprint Corp., 2, pp. 182-192.

- DÍEZ TABOADA, Juan María (1964): ed. de *Homenajes: Estudios de Filología Española*, vol. 1, Madrid, Talleres Gráficos Romarga.
- (1964): «Vivencia y género literario en Espronceda y Bécquer». Díez Taboada.
- DURÁN Y SANPERE, Agustín y Pedro VOLTES (1945-1960): *Barcelona, divulgación histórica: textos radiados desde la emisora de «Radio Barcelona»*, 8 vols., Barcelona, Instituto Municipal de la Ciudad-Aymà.
- DUTTON, Brian et al. (1982): *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, 2 vols., Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- GERLI, E. Michael (1982): Introducción a *Triste deleytación. An Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance*, ed. Michael Gerli, Washington DC, Georgetown UP, pp. VII-XXV.
- ILIE, Paul (1967): *Unamuno: An Existencial View of Self and Society*, Madison, The University of Wisconsin P.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1965): Introducción [Estudio preliminar] a *Teatro medieval*.
- LORRIS, Guillaume de y Jean de MEUN (1965): *Le Roman de la Rose*, ed. Ernest Langlois, 5 vols, 1914-24. New York, Johnson Reprint Corporation.
- LLULL, Romeu (1982): «Lo despropiamet d'amor» [«Prosa feta per Romeu Llull intitulada lo despropiamet d'amor»], en *Novel·les amoroses i morals*, pp. 113-20.
- MACHADO, Antonio (1989): «Abril florecía», *Poesías completas*, ed. Manuel Alvar, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral A33, decimocuarta ed.), pp. 111-2.
- MARCH, Ausiàs (1992): *Obra completa*, ed. Robert Archer, Barcelona, Barcanova.
- (1979-82): *Obra poética completa*, ed. y trad. Rafael Ferreres, 2 vols., Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 99-100).
- MARTELL Joanot y Martí Joan de GALBA (1969-1970): *Tirant lo Blanc*, 2 vols., ed. Martí de Riquer, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca de Bolsillo 50-1).
- MASSA, Gaetano (1989): ed. de *La mística spagnola: Spagna, America Latina [Proceedings of the "X Conference Mediterránea" (Rome, July 2-4, 1987)]*, Oakdale, Long Island N. Y., Dowling College.
- MASSIP, Francesc (2000): «Topography and Stagecraft in *Tirant lo Blanc*», trad. Peter Cocozzella. Cocozzella, *Medievalia* 22, pp. 83-131.
- MASSOT I MUNTANER, Josep et al. (1983): eds. *Miscel·lània Pere Bohigas*, vol. 3, Montserrat, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (Estudis de Llengua i Literatura Catalanes, 5).
- MILTON, John (1957): Sonnet XIX («When I consider how my light is spent»), *Complete Poems and Major Prose*, ed. Merritt Y. Hughes, New York, The Odissey Press, p. 168.
- MONER, Francesc [A] (1528): *Obras nueuamente imprimidas assi en prosa como en metro de Moner*, Barcelona, Carles Amorós
- (1970): *Bendir de dones*, Oc, pp. 179-211.
- (1970): *L'ànima d'Oliver*, Oc, pp. 137-65.
- (1966): *La noche*, TMPW, pp. 67-203.
- (1991): *Obra en metro*, 2 OC, pp. 75-100.
- (1970): *Oc [Obres catalanes]*, ed. Peter Cocozzella, Barcelona, Barcino (Els nostres clàssics, 100).
- (1991): *1 OC [Poemas menores]*, vol. 1 de *Obras castellanas*, ed. Peter Cocozzella, Lewiston NY, The Edwin Mellen Press.
- (1991): *2 OC [Poemas mayores]*, vol 2 de *Obras castellanas*, ed. Peter Cocozzella, Lewiston NY, The Edwin Mellen Press.

- (1991): *Sepultura d'amor*, 2 OC, pp. 131-94.
- (1966): *TMPW* [«The Two Major Prose Works of Francisco de Moner. A Critical Edition and Translation»], ed. Peter Cocozzella, Diss. Saint Louis University.
- Novel·les amoroses i morals* (1982): ed. Arseni Pacheco y August Bover i Font, Barcelona, Edicions 62 (Les millors obres de la Literatura Catalana 73).
- OLEZA SIMÓ, Joan (1992): «*Tirant lo Blanch* y la ansiedad de ficción del caballero Martorell», Beltrán-Canet y Sirera, pp. 323-5.
- PACHECO, Arseni (1983): «L'anàlisi de la passió amorosa en alguns textos del segle xv. Anatomia d'un gènere en embrió», MASSOT i MUNTANER et al, 1983: 25-38.
- POST, Chandler Rathfon (1915): *Mediaeval Spanish Allegory*, Cambridge, Harvard UP.
- RIQUER, Martí de (1964): *Història de la literatura catalana*, 3 vols., Barcelona, Ariel.
- ROIG GIRONELLA, Juan (1975): Introducción a *Scala de contemplació* de Antoni Canals, ed. Juan Roig Gironella, Barcelona, Editorial Balmes, pp. 1-53.
- ROÍS DE CORELLA, Joan (1985): *Tragèdia de Caldesa*, en *Tragèdia de Caldesa i altres proses*, ed. Marinà Gustà, Barcelona, Edicions 62 (Les millors obres de la Literatura Catalana 50), pp. 25-9.
- ROJAS, Fernando de (1991): *Comedia o Tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter E. Russell, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 191).
- SÁNCHEZ DE CALAVERA, Fernán (1996): «Ffuy a ver este otro dia [Dutton 1663]», *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, 3, pp. 1088-9.
- SANTILLANA, Marqués de [Íñigo López de Mendoza] (1975-1980): *Poesías completas*, ed. Manuel Durán 2 vols., Madrid, Castalia (Clásicos Castalia 64, 94).
- (1975): «Infierno de enamorados [Dutton 0028] », *Poesías completas*, 1, pp. 202-27.
- SIRERA, Josep Lluís (1992): «Diálogo de cancionero y teatralidad», en BELTRÁN, CANET y SIRERA (1992): 351-363.
- (1989): «Una queixa ante el Dios de Amor... del Comendador Escrivà como ejemplo posible de los autos de amores», en CRIADO DEL VAL (1989): 259-269.
- STERN, Charlotte (1996); *The Medieval Theater in Castile*, Binghamton NY, Medieval and Renaissance Studies.
- Teatro castellano de la Edad Media* (1992): ed. Ronald E. Surtz, Madrid, Taurus (Clásicos Taurus 13).
- Teatro medieval* (1965): ed. Fernando Lázaro Carreter, Madrid, Castalia.
- Triste delytation: an Anonymous Fifteenth Century Castilian Romance* (1982): ed. Michael Gerli, Washington DC, Georgetown UP.