

LA PRIMERA PERSONA EN LAS «COMEDIAS» DANTESCAS

GUILLERMO FERNÁNDEZ ESCALONA

1. INTRODUCCIÓN

Miguel Ángel Pérez Priego propuso la denominación de «comedias» o «microcomedias» para designar a una agrupación genérica de poemas del siglo XV cuya obra más acabada sería el *Laberinto de Fortuna*¹. El género deriva de la *Comedia* de Dante y de la difusión de numerosos comentarios sobre su magno poema, según los cuales la obra de Dante supone una síntesis de los géneros poéticos de la preceptiva clásica. Pérez Priego perfila los rasgos esenciales del género estudiando la *Coronación* de Mena, y la influencia de la teoría literaria de Benvenuto da Imola, expuesta en su *Comentum super Dantis Alighierii Comoediam*, cuya doctrina glosa el poeta cordobés en el preámbulo segundo del comentario en prosa que escribe para su propio poema. Tales rasgos esenciales serían los siguientes:

- A) «Desarrollo narrativo articulado en dos partes (...), desde unos comienzos luctuosos y tristes (...), hasta un final feliz» (art. cit., p. 157).

¹ Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO: «De Dante a Juan de Mena sobre el género literario de “comedia”», 1616, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, I (1978), pp. 151-158.

- B) En el plano temático, la condena del pecado y la exaltación de la virtud» (*ibíd.*).
- C) Un *modus loquendi* propio: el arte mayor.

Sin embargo, estas características no se plasman rígidamente en los textos, sino de acuerdo con cierto grado de flexibilidad, como lo prueba el que el mismo Mena prefiriese el octosílabo al arte mayor en su *Coronación*. Además del *Laberinto* y la *Coronación*, al género «comedia» pertenece también la *Comedieta de Ponza* de Santillana, obra a la que podemos agregar al menos otros dos poemas suyos en verso octosílabo: el *Infierno de los enamorados* y el *Sueño*. No son éstas, sin embargo, las únicas «comedias» de nuestros siglo XV; varias décadas antes, Francisco Imperial se había anticipado a Mena y Santillana con dos poemas que merecen ser catalogados como «comedias»: el *Dezir a las siete virtudes* y el *Dezir al nacimiento de Juan II*. A este último respondería el franciscano Diego de Valencia con otra pieza también encuadrable en este género², así como también lo son algunas piezas de Ruy Páez de Ribera en el *Cancionero de Baena*³. Aún después de Santillana y Mena cultivarían el género Juan de Andújar, con su «Visión de Amor» incluida en el *Cancionero de Estúñiga*⁴, Pedro Guillén de Segovia⁵ y fray Íñigo de Mendoza⁶.

Establecidos los rasgos esenciales del género, resta estudiar cómo éstos cobran cuerpo en la práctica literaria del siglo XV. El primero de esos ras-

² Se trata del núm. 227 del *Cancionero de Baena*, que citaremos por la edición de José María Azáceta, Madrid, C.S.I.C., 1966, 3 vv.

³ Las que llevan los números 288 («Proçesso qu'el fiso entre la Soberuia e la Mesura»), 289 («Este desir fiso e ordeno el dicho Rruys Paes de Rrybera quando el rrey don Ehrryque fyno e dexo por tutores e rregidores del rrey don Juan... a la señora rreyna doña Catalina..., e al señor infante don Ferrando») y 290 («Proçeso que ovieron en vno la DoIençia e la Vejes e el Destierro e la Prouesa») de esta colección.

⁴ Núm. XVIII del *Cancionero de Estúñiga*, edición de Nicasio SALVADOR MIGUEL, Madrid, Alhambra, 1987. Véase también Nicasio SALVADOR MIGUEL: «“Visión de Amor”, de Juan de Andújar», en *El comentario de textos*, 4, Madrid, Castalia, 1983, pp. 303-337.

⁵ El ms. 4114 de la Biblioteca Nacional de Madrid contiene dos poemas que podemos calificar como comedias: «Segunda suplicación que fizo Pedro Guillén de Sebilla al Señor Don Alfonso Carrillo, Arzobispo de Toledo», fols. 24 r.-48 r., y «Primera Capitulación que fizo Pedro Guillén al Señor Don Alfonso Carrillo, Arzobispo de Toledo», fols. 117 r. -135 r. Describe y estudia el manuscrito John G. CUMMINS: «Pedro Guillén de Segovia y el ms. 4114», *Hispanic Review*, XLI (1973), pp. 6-32.

⁶ Entre las estrofas 45 y 75 de las «Coplas al muy alto y muy poderoso rey don Fernando... y a la muy esclarecida reina doña Isabel», precedido y seguido de sendas arengas a los reyes, encontramos un relato alegórico en primera persona que se ajusta a los rasgos de la comedia. V. Fray Íñigo DE MENDOZA: *Cancionero*, edición de Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 318-345.

gos, el desarrollo narrativo de las «comedias»⁷, presenta varios puntos comunes:

- a) Argumento alegórico, personificación de entes abstractos.
- b) La acción transcurre en un mundo irreal, generalmente en el ámbito de un sueño o una visión onírica.
- c) Estructura abierta: la visión da fin sin que la acción se desenlace.
- d) Redacción en primera persona.

Hacia estos caracteres «deberá dirigir su mayor atención el crítico y el comparatista», concluye Pérez Priego. Tal es ahora mi propósito: estudiar la significación de la primera persona en este género de poemas.

2. LITERATURA Y PRIMERA PERSONA EN LA EDAD MEDIA

La presencia de la primera persona en la expresión literaria de la Edad Media castellana es un hecho verificable desde sus manifestaciones más tempranas, sobre todo en los textos en verso. Las jarchas son breves discursos en boca de una mujer que exterioriza sus inquietudes amorosas en primera persona; Gonzalo de Berceo se introduce a sí mismo en el pórtico alegórico de sus *Milagros* («Yo maestro Gonçalvo de Verceo nomnado») desde la primera persona está narrado el encuentro amoroso de *Razón de amor*; y, en el siglo XIV, el «yo» focaliza los dos grandes poemas de esta centuria: como protagonista de múltiples aventuras eróticas en el *Libro de Buen Amor*, y como experimentado observador de su entorno en el *Libro Rimado del Palacio*. Pero no es hasta el siglo XV cuando el uso de «yo» alcanza su uso más extendido con la expresión amorosa de la poesía cancioneril, por un lado, y, por otro, con las comedias dantescas.

¿Qué revela ese «yo» de la poesía medieval? En principio, la primera persona parece el vehículo expresivo más apropiado para referir las vivencias, he-

⁷ En adelante, denominaré «comedias dantescas» a estos poemas. A la luz de la teoría literaria y de la práctica poética de los autores del siglo XV, resulta adecuada la denominación «comedia», como propone PÉREZ PRIEGO, pero, dadas las resonancias teatrales del término, creo necesario añadir el adjetivo. Aun cuando resulte discutible la propiedad de éste, sirve aquí para mantener las distancias entre la comedia poético-narrativa del XV y la comedia como género dramático.

chos y emociones del sujeto que se enuncia como «yo»; sin embargo, estudios literarios recientes no han hecho otra cosa que postular que tras ese «yo» no se encuentra sino una serie de lugares comunes convenidos para la expresión poética. En efecto, el «yo» de las jarchas es pura convención, Francisco Rico⁸ demostró que la autobiografía del *Libro de Buen Amor* hunde sus raíces en lo literario más que en lo propiamente autobiográfico; Battesti-Pelegrin⁹ desveló que el «yo» de la poesía amorosa de los cancioneros es pura exigencia formularia del discurso; y, con carácter general, Zumthor¹⁰ duda de que en la literatura de la Edad Media, poco dada al individualismo, haya una auténtica expresión de la autenticidad del «yo».

Los postulados teóricos de la lingüística de la enunciación, iniciada por Benveniste, avalan esa visión del «yo» en la poesía medieval, por cuanto ponen al descubierto la quiebra existente entre el «yo» del discurso y la identidad del sujeto que habla. «“Yo” se refiere —escribe Benveniste— al acto de discurso individual en que es pronunciado, y cuyo locutor designa... La realidad a la que remite es la realidad del discurso»¹¹. En un discurso ficticio, como es el discurso literario, el «yo» sería una ficción más, configurada por el propio mensaje.

En las aportaciones de los medievalistas y en las de los lingüistas subyace la presuposición de la inmanencia de la lengua: unos y otros se detienen en analizar las relaciones entre «yo» y los textos, dejando al margen la realidad empírica del mundo en el que se produce el mensaje. Sin embargo, la configuración del «yo» admite otra perspectiva complementaria de ésta: la de examinar su relación con el entorno real. «Yo» no es sólo pura creación verbal; su determinación viene dada por el discurso y por el mundo empírico desde el que ese «yo» enuncia el discurso. El texto que dice «yo» crea su propio locutor en tanto que locutor, el espejo en que se mira es el discurso. Pero éste es indesligable de la persona real que lo emite, quien también queda reflejada en él, por muchas interferencias y deformaciones que se puedan descubrir. El discurso no reproduce, ciertamente, el mundo empírico pero tampoco crea una realidad propia, sino que, como tal discurso, se justifica en razón de codificar la visión

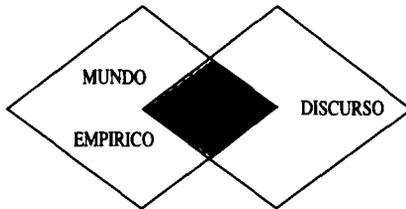
⁸ Francisco RICO: «Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*», *Anuario de Estudios Medievales*, IV (1967), pp. 301-325.

⁹ Jeanne BATTESTI-PELEGRIN: «La poésie “cancioneril” ou l’antiautobiographie?», en *L’Autobiographie dans le Monde Hispanique. Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1980*, pp. 95-113.

¹⁰ Paul ZUMTHOR: *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972, y «Autobiographie au Moyen Age?», en *Lange, texte, énigme*, París, Seuil, 1975, pp. 165-180.

¹¹ Émile BENVENISTE: *Problemas de lingüística general*, I, Madrid, Siglo XXI, 1986, 13.ª ed., p. 182.

de la realidad propia del sujeto que lo emite. Gráficamente lo podríamos representar:



Entre el «yo» y el mundo se sitúa un filtro, la concepción del mundo, que deforma la percepción de lo real. Entre el «yo» y el discurso hay otro filtro, impuesto por las normas propias de la lengua, que condiciona la representación verbal del mundo concebido por el sujeto. El «yo» es la resultante de la acción de ambos. La omisión de una u otra perspectiva de análisis puede llevar a apreciaciones parciales. Creo, entonces, necesario complementar el estudio del «yo» textual con el estudio de la inserción del «yo» en su contexto real para establecer su significación. Tal es el punto de partida desde el que voy a examinar la presencia del «yo» en un género de poesía medieval de gran difusión en la literatura castellana del siglo XV —las comedias dantescas— el que, pese a ser uno de sus caracteres más destacados, la primera persona no ha sido estudiada hasta el momento.

3. YO-CONFIGURANTE Y YO-CONFIGURADO

Siguiendo las líneas teóricas de la pragmática lingüística, creo pertinente distinguir dos niveles de referencia en la primera persona de las comedias dantescas. Por un lado tenemos un «yo» que se constituye en enunciador del mensaje: narra el caso y, en la enunciación, se configura a sí mismo. Por otro, un «yo» cuya esfera de acción se circunscribe al mundo narrado, al mundo configurado por el «yo» del narrador. En adelante los denominaré YO-CONFIGURANTE al primero y YO-CONFIGURADO al segundo. Aunque uno y otro responden a una misma fórmula pronominal (YO), a cada uno de ellos están reservadas distintas parcelas de la realidad textual. El YO-CONFIGURANTE tiene por función el transmitir el caso al receptor y se determina en relación con el proceso creador del mensaje. El YO-CONFIGURADO protagoniza el caso narrado y se

determina por su relación con la realidad creada en el texto. En el *Sueño* del Marqués de Santillana, pongamos por caso, tenemos claramente delimitados uno y otro «yo». Hay un YO-CONFIGURANTE, el del narrador, que se desenvuelve en las coordenadas espacio-temporales del acto de elocución que es el poema, y hay también un YO-CONFIGURADO, un personaje que, como los demás personajes, está aprisionado dentro de los moldes del mundo soñado por el YO-CONFIGURANTE. El YO-CONFIGURADO posee, en principio, los rasgos de cualquier héroe literario, sólo que tiene la misma identidad que el narrador, por eso en lugar de ser designado por un nombre propio es designado «yo». El YO-CONFIGURANTE del *Sueño* modela el curso de las peripecias de ese otro «yo»: las va encadenando en secuencias narrativas que a veces interrumpe para referirse a la propia constitución del narrar. En múltiples pasajes se presentan juntos, aunque sus papeles están claramente delimitados:

Pero desde que fuy entrando
por unas calles fermosas,
las quales murtas e rosas
cubren odoryferando,
poco a poco separando
se fue la temor de mí,
mayormente desde que vi
*lo que vo metrificando*¹². (XLIV)

El YO-CONFIGURADO es el sujeto del hacer; el YO-CONFIGURANTE es el sujeto del contar (se señala con cursiva en la cita). Al igual que en la mayor parte de las comedias, la distribución de funciones está, además, subrayada por los tiempos verbales: la acción narrada, en pasado, es anterior a la acción de narrar, en presente.

4. IMAGEN DEL YO-CONFIGURANTE

El «yo» de las comedias dantescas se determina a sí mismo en el acto metalingüístico que es este tipo de poemas. Acto metalingüístico porque la lengua

¹² Cito las obras de SANTILLANA por la edición de sus *Obras completas* realizada por Ángel Gómez Moreno y Maximilian P.A.M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.

del poema no se propone como reflejo de una realidad, sino como reflejo de un acto elocutivo, pues el argumento de las comedias no es la visión que contienen, sino *el contar* la visión: el poeta no muestra la visión en sí misma, la muestra como una realidad referida en un acto de habla.

En los textos se pueden apreciar dos niveles de realidad discursiva: A) El nivel en que se produce el acto de elocución y B) el de la visión propiamente dicha. El primero es el espacio natural del YO-CONFIGURANTE y el segundo lo es del YO-CONFIGURADO. Ambos niveles están unidos por una sola identidad (la del «yo») y separados por distinto estado de consciencia. Del nivel A se accede al B mediante la enajenación de la razón, generalmente presentada en forma de sueño, arrebato o delirio, motivos argumentales que sirven para justificar el punto de vista del narrador, para encerrar la ficción del nivel B (la visión) dentro de la ficción del nivel A (el hecho de contarla). Así que el poema cobra la forma de un acto de comunicación ficticio.

Por lo general, las comedias mencionan explícitamente los elementos del acto comunicativo. En la primera estrofa del *Sueño* los encontramos:

Oyan, oyan los mortales,
oyan e prendan espanto,
oyan este triste canto
de las batallas campales,
qu'el Amor tan desiguales
hordenó por me prender:
oyan, sy quieren saber
los mis infinitos males.

Bastan unos pocos versos para presentar al receptor (los mortales), para aludir genéricamente al mensaje («triste canto») y anticipar su contenido (batalla de Amor), y para identificar al emisor (implícito en la primera persona) y su intención comunicativa (que los mortales «prendan espanto»).

Al enunciarse en primera persona, el «yo» asume el papel de locutor. Pero no se limita a identificarse como «yo», sino que, antes de dar paso a la narración, justifica su función comunicativa. Las tópicas invocaciones, invariablemente presentes en estas obras, dan cuerpo a tal justificación, como mostrará con el análisis de las invocaciones del *Dezir a las siete virtudes* y el *Laberinto de Fortuna*. El «yo» del *Dezir a las siete virtudes* reclama la ayuda de Apolo al comienzo del poema, antes de empezar la visión propiamente dicha:

Sumo Apolo, a ti me encomiendo,
ayúdame tú con suma sapiençia,
que en este sueño que escrevir atiendo,
del ver non sea al dezir defyrençia;
entra en mis pechos, espira tu çiençia,
comme en los pechos de Febo espiraste,
quando a Marçia sus mienbros sacaste
de la su vayna por su exçelencia.
O suma luz que tanto te alçaste
del conçepto mortal, a mi memoria
represta un poco lo que me mostraste,
e faz mi lengua tanto meritoria,
que una çentella sol de la tu gloria,
pueda mostrar al pueblo presente,
e quiçá después algunt grant prudente
la ençenderá en más alta estoria.
Ca assy commo de poco çentella
algunas vezes segunda grant fuego,
quiçá segundará deste sueño estrella
que luzerá en Castilla con mi ruego;
alguno lo terná luego a grant juego,
que le provechará sy bien lo remira;
por ende, señor, en mis pechos espira,
ca lo que vi, aquí comiença luego¹³.

El «yo» pide ayuda para referir con exactitud los pormenores de la visión que se dispone a contar. La materia narrativa es aún un todo informe en su mente; Apolo contribuirá a darle forma. ¿Es que el locutor desconfía de su propia capacidad expresiva? Sí, desconfía ante un caso como el suyo: un sueño inspirado por una instancia sobrehumana (el propio Apolo) desborda los límites de la capacidad humana. También el «yo» del *Laberinto de Fortuna* pone de manifiesto en varias ocasiones lo extraordinario de su caso y pide la intercesión de lo sobrenatural; ya en la invocación inicial implora el favor de Calíope «porque *discurra por donde non oso*» y, transportado al más allá por Belona, vuelve a mencionar su «caso mirable, inhumano». Tanto en el poema de Imperial como en el de Mena, el «yo» se encuentra desbordado por la enormidad del respectivo asunto. En las invocaciones subyace la idea de que entes y fuerzas

¹³ Francisco IMPERIAL: «*El dezir a las siete virtudes*» y otros poemas, edición de Colbert I. Nepaulsingh, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, vv, 17-40. Cito las obras de Imperial siempre por esta edición.

sobrenaturales intervienen en los asuntos humanos. Lo inusual, lo maravilloso de la ocasión que da lugar al relato requiere el concurso de instancias inusuales para referirlo, pues si inducido ha sido el sueño del *Dezir a las siete virtudes* («represta un poco *lo que me mostraste*», dice el «yo»), inducido habrá de ser el hecho de contarlo para que «del ver non sea al dezir defyrençia».

El narrar no se justifica sólo por lo extraordinario de la ocasión. Guiado por la Providencia, el «yo» del *Laberinto* contemplará la formidable máquina del universo, pero antes su guía le desvela la razón de su venida:

... ven, ven tú conmigo,
e fazte a la rueda propinco ya quanto
de los pasados, si quieres ver espanto;
mas sey bien atento en lo que te digo:
que por amigo nin por enemigo,
nin por buen amor de tierra nin gloria,
nin finjas lo falso nin furtes istoria,
mas di lo que oviere cada cual consigo¹⁴.

Como si de un oráculo se tratara, el «yo» ha sido convocado por instancias superiores para ser privilegiado espectador de lo que a los otros les está vedado, y ha sido convocado con la específica función de transmitir lo que se le ha revelado. El «yo» cumple su función enunciando el poema: he ahí la justificación interna del mensaje y del papel comunicativo que adquiere el «yo».

Las comedias dantescas proponen a un «yo» portavoz de instancias sobrenaturales¹⁵. En tanto que instrumento de ellas, la primera persona se despoja de

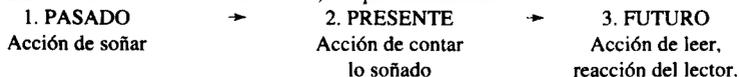
¹⁴ Las obras de MENA se citan por la edición de Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO: *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1989. La estrofa citada es la LXI. En el *Infierno de los enamorados*, Macías se dirige al «yo» protagonista en estos términos: «E sy por ventura quieres/saber por qué soy penado./plázeme, porque sy fueres/al tu siglo trasportado,/digas que fui condenado/por seguir d' Amor sus vías;/e finalmente Maçías/en España fuy llamado» (LXIV). Y en «Visión de Amor», de Juan de Andújar: «Tú eres que uenido/del mundo donde estos fueron,/te mando que, quando ydo./serás donde ellos uenieron;/lo que ante mí propusieron/tenlo en tu mente notado,/e dirás quel iudicado/d' este pueblo atribulado/que ante mí perescieron» (vv. 172-180).

¹⁵ La idea del origen divino de la inspiración poética abunda en los textos de teoría literaria de la época. En el prólogo del *Cancionero de Baena* se formula así: «La qual çiençia e avisaçion e dotrina que d' ella [la poesía] depende e es avida e rreçebida e alcançada por graçia infusa del señor Dios que la da e la enbya e influye en aquel o aquellos que byen e sabya e sotyl e derechamente la saben fazer». Y SANTILLANA, en su *Prohemio e carta* habla de «un zelo çeleste, vna affecçion diuina, vn insaçiable çibo del ánimo». V. FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, de donde extraigo las citas (pp. 37 y 52).

todo matiz individualizador para enfatizar la función que se le ha encomendado: la de comunicar esa experiencia. Por eso, su imagen textual queda determinada, casi exclusivamente, por su papel en el proceso comunicativo. En efecto, el «yo» locutor regula el flujo de la comunicación en el poema, ya sea apelando al receptor, ya sea informado sobre la manera de configurar su propia emisión verbal.

El «yo» del emisor incluye al destinatario en el mensaje. Pocos son los poemas que no lo mencionan con una exhortación en los versos iniciales (*Comedieta de Ponza*) o finales («Visión de Amor»). A veces, la mención se distribuye simétricamente, como en el *Laberinto de Fortuna*, donde, además de las menciones de la primera y la última estrofa, el relato de cada uno de los círculos de la visión se cierra con sendas estrofas apelativas a Juan II, el destinatario de la obra. La comunicación sólo se concibe completa con la recepción del mensaje y con la respuesta del destinatario. Pero esa respuesta no es la del intercambio de mensajes. El «yo» no invita a hablar al destinatario de su mensaje lo invita a hacer. La intención comunicativa del «yo» se expresa en exhortaciones cuya gama de posibilidades abarca desde la genérica amonestación moral del *Dezir a las siete virtudes*, del *Infierno de los enamorados* o de la «Visión de Amor», hasta las interesadas demandas de protección personal dirigidas al arzobispo Carrillo en los poemas de Pedro Guillén de Segovia, pasando por los requerimientos políticos-morales a Juan II en el *Laberinto*. El mensaje pretende convertirse en estímulo que provoque la modificación del comportamiento actual de su destinatario, sea éste individual (Catalina de Lancáster y el infante don Fernando en los decires de Ruy Páez, Juan II en el *Laberinto*, Alfonso Carrillo en las obras de Pedro Guillén, Fernando e Isabel en la de Íñigo de Mendoza) o colectivo (los mortales, Castilla...). En tanto no se produzca esa reacción, no se cierra el ciclo comunicativo. De ahí el ostensible carácter de *abiertas* que impregna a estas obras¹⁶: la comunicación queda en suspenso,

¹⁶ El carácter de abiertas de estas obras procede de la manipulación del tiempo interno del discurso. El eje organizador del tiempo es un presente puntual, el «ahora» de la acción de decir. Desde ese presente de la enunciación (recuérdese el verso «lo que vo metrificando», de Santillana), el fluir temporal queda establecido como una secuencia progresiva que da comienzo en la visión o el sueño del «yo» y finaliza con la lectura y la reacción del lector ante el mensaje recibido («Et piensa, letor, por ty./si al amor falleçiste./e conoscerás en mí./si me uerás desde aquí./más que en el passado, triste» finaliza la «Visión de Amor»). Esquemáticamente:



Tal es el entramado temporal de las comedias dantescas. La expectativa temporal que sugieren al lector es un *continuum* en el que se integran esos tres momentos. Sin embargo, el curso queda bruscamente interrumpido. Los momentos 1 (PASADO) y 2 (PRESENTE) pertenecen al ámbito

pues llegado el final del poema concluye la intervención del «yo» en el proceso de transmisión del mensaje, pero aún no se ha iniciado la participación que se requiere del receptor, hacerlo suyo y actuar en consecuencia.

La información que el «yo» ofrece de sí mismo se ajusta al propósito de perfilar su papel de emisor del mensaje. Los poemas están salpicados de frecuentes excursos explicativos que suspenden el relato para trazar un breve boceto de su narrador. Algunos de esos excursos lo presentan en la faceta de regular su propio fluir discursivo con expresiones performativas del tipo «lo que vo metrificando», ya citada sirvan como ejemplo, entre incontables casos similares, las siguientes: «Lo qu^o vi, aquí comienza luego», «mi dezir aquí será menguado» (*Dezir a las siete virtudes*, vv, 40 y 152) «e los árboles sombrosos/del vergel, ya recontados», «abreviando mi tractado» (*Sueño*, estrofas XII, XLVII) «de sus diversas façiones/non relato por estenso», «sy bien disçerno» (*Infierno de los enamorados*, estrofas VI y LI); «tus casos fallaçes, Fortuna, cantamos», «de otras non fablo, mas fago argumento», «mas al presente hablar non me cale» (*Laberinto de Fortuna*, estrofas II, LXXX, XCII).

A veces, el narrador enfatiza la dificultad de la narración, y, de paso, pondera la dimensión extraordinaria de lo narrado. Numerosas preguntas retóricas lo muestran en el *Infierno de los enamorados* y, sobre todo, en el *Sueño*, como por ejemplo: «¿Quién o cuál expressaría/quáles fueron mis jornadas/por selvas inusitadas/e tierras que non sabía?» (XXV). A veces, en fin, los excursos remiten a experiencias del «yo» vinculadas al empeño comunicativo, tales como lecturas, a relacionar las cuales dedica Santillana seis estrofas en el *Sueño* (XLIX-LII y LIX-LX), o alusiones a modelos literarios preferentemente de la época clásica (Homero, Virgilio, Ovidio, Valerio Máximo, ...), aunque no faltan los italianos (Dante, Boccaccio, Guido da Colonna), ni tampoco modelos castellanos coetáneos¹⁷.

¿Cuál es la referencia del YO-CONFIGURANTE? ¿Qué parcela de la realidad empírica contiene? A primera vista, la expresión «yo» parece identificar al narrador del texto con el autor. Nada, sin embargo, nos autoriza a establecer una completa identificación entre ambos. Es evidente que el «yo» del texto denota una identidad demasiado genérica y renuncia a expresar las vivencias personales, los aspectos íntimos e irrenunciables del individuo creador del

del «yo» y se desarrollan en los textos; el 3 (FUTURO) pertenece al «tu» (o «vosotros») y queda apenas apuntado, sugerido, junto con la invitación a completar la secuencia.

¹⁷ Pedro GUILLÉN DE SEGOVIA escribe: «El brazo valiente del hijo Dalmena/quitome al Marques, llebo a Juan de Mena/maestros fundados de quien aprendia» (*Primera capitulación*, ms. 4114, fol.122 r.), y más adelante (fol. 122 v.) cita al «sabio [Gómez] Manrique». Por otra parte, en la *Coronación*, Mena otorga la consideración de modelo, moral y literario, a Íñigo López.

poema. Sin embargo, el «yo» del texto y el del autor no son por completo diferentes. Hay un paralelismo evidente entre uno y otro: el «yo» es el autor ficticio del poema, sus lecturas y modelos lo son también del autor real. No cabe duda de que el «yo» textual es una imagen, parcial, que de sí mismo ha proyectado sobre el texto el «yo» real del autor. En tanto que imagen, retrata al autor; en tanto que parcial, lo desfigura. Me atrevería a afirmar que el «yo» textual retrata al autor como poeta y lo oculta como individuo.

En realidad, el «yo» de los textos podría convenir a la imagen de cualquier autor real, de cualquier hombre de letras, cuyas características esenciales se reúnen en el «yo». Cuando el emisor del mensaje poemático dice «yo» no se singulariza su empeño no es aparecer como individuo, sino asimilarse a una serie de individuos cuyo denominador común es el ejercicio de las letras. Los modelos clásicos, italianos y castellanos constituyen el marco de referencia en el que se integra el «yo». «Yo», aquí, equivale a «yo, entre otros», a una identidad que se fundamenta en la pertenencia a un grupo y no en la voluntad de diferenciarse dentro del mismo. Ese grupo es el de los *letrados*¹⁸. La situación comunicativa diseñada en los textos parece querer definir el rol de los letrados en su medio social. Los textos reclaman un nuevo estatuto para el hombre de letras: el de guía de una sociedad que ha perdido el norte moral y político. Investido por la autoridad que le otorga el saber inspirado por instancias sobrehumanas, él revela la verdad y, amparándose en ella, propone modelos de comportamiento. Esa verdad no es suya solamente, es la verdad de todos (implica al «yo» y al «vosotros» receptor), una verdad salvadora que regenerará a una sociedad corrompida. Bien ilustrativo al respecto es el caso de la *Coronación*: Íñigo López de Mendoza presentado bajo palio por la musas y coronado por las virtudes.

5. IMAGEN DEL YO-CONFIGURADO

De la descripción del entorno comunicativo se pasa a la del mundo de la visión mediante una mutación de la escena: el «yo» es transportado a un extra-

¹⁸ No me refiero a los letrados como «clase social», sino más bien como «clase vital», o moral. De todas formas, resulta significativo el que, en esta época, los letrados se vayan perfilando también como grupo estamental diferenciado dentro de la sociedad, como demuestra José Antonio MARAVALL: «Los "hombres de saber" o letrados y la formación de su conciencia estamental», en *Estudios de historia del pensamiento*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1973, pp. 355-389.

ño mundo. La transición viene, a veces, marcada por la acción de fuerzas sobrenaturales, y a veces, por un sueño de connotaciones igualmente sobrenaturales. Se trata de una mutación forzada, impuesta a la voluntad del sujeto. Se accede así de la determinación del contar a la definición de lo contado: el YO-CONFIGURANTE cede el protagonismo al YO-CONFIGURADO.

Una vez ingresado en el mundo de la visión, el papel del «yo» es completamente pasivo, reducido apenas a ser espectador de cuanto se le muestra. Es más, ese mundo sobrenatural parece estar dispuesto, *ex profeso*, para ser contemplado por el «yo». Con frecuencia, la contemplación está dirigida por la presencia de un guía (Dante, la Providencia, Tiresias, Hipólito...). Ante los ojos del «yo» se despliega un maravilloso espectáculo en el que, invariablemente, se destacan dos elementos: el paisaje y la presencia de personajes heterogéneos.

El marco espacial de la visión se aleja de lo apariencial para configurar una atmósfera irreal. Una y otra vez el «yo» de las comedias ubica sus peregrinaciones en esos espacios irreales. Las visiones de Francisco Imperial se sitúan en un vergel; Santillana prefiere la selva, lo mismo que Mena en la *Coronación*, en el *Laberinto*, en cambio el trasmundo representado es la casa de la Fortuna, Juan de Andújar lo sitúa en un prado, y Ruy Páez de Ribera, en la pieza núm. 290 del *Cancionero de Baena*.

en vn espantable, cruel, temeroso
valle oscuro, muy fondo, aborrido,
açerca de vn lago firuiente, espantoso,
turbio, muy triste, mortal, dolorido.

El paisaje no reproduce la estructura del espacio real, sino que se carga de connotaciones morales. En la estrofa quinta de la *Coronación* escribe Mena:

Riberas de un fondo río
me prisieron las tiniebras,
do sin guardar señorío
deglutían gran gentío
grandes sierpes e culebras¹⁹.

¹⁹ Edición de PÉREZ PRIEGO, citada en nota 14.

El comentario en prosa de esa estrofa pone de manifiesto que los elementos paisajísticos esconden algo más que la mera ubicación de la acción: «Dezía la primera parte *riberas de un fondo río me prisiieron las tiniebras* e bien considerado aqueste metafórico hablar realmente podemos entender por el río el pecado mortal, que así como el río nunca çesa de correr para el mar, bien así el mortal pecado nunca cesa de nos enlazar por nos levar al infierno; riberas del tal río, que es el pecado mortal, nos prenden las tiniebras que es tanto de la çeguedad que omne non se vee e, si se vee, non conoçe que pecar es grande error» (ed. cit., pp. 119-120). Los elementos espaciales de la visión hallan su significación auténtica más allá de lo aparente. La secuencia misma en que los elementos del mundo sobrenatural se le aparecen al «yo» constituyen todo un itinerario simbólico. Itinerarios simbólicos que en la *Comedieta de Ponza* y en el *Laberinto de Fortuna* culminan con sendos amaneceres, en la *Coronación* tenemos un viaje ascendente, desde «una selva muy brava» hasta la cumbre del Parnaso, con lo que se significa que «para buscar la castalia fuente que es indeficiente, la qual es sabiduría, al Parnaso monte devemos subir, siquier llegarnos a él, el qual es Dios, que es verdadera altura, en el qual mora toda çiençia e buena sabiduría» (ed. cit., p. 117). El viaje hacia la luz o hacia la altura no es otra cosa que un viaje interior en busca de la verdad. He aquí el sentido de la peregrinación alegórica del «yo». El «yo» se ubica en un espacio moral y no en un espacio meramente físico. El paisaje es un símbolo, su apariencia sensible remite a lo que la percepción sensorial no puede captar, pero sí los «sesos interiores» a que alude Mena en la estrofa XXXII.

Al «yo» se le presenta otro espectáculo deslumbrante a lo largo de su peregrinación por el paisaje visionario: galerías de personajes en heterogénea mezcla. Personajes enteramente simbólicos (las virtudes, la Fortuna y los siete planetas son los más frecuentes), personajes mitológicos y personajes históricos, del más remoto pasado unos, otros de estricta actualidad, componen, en abigarrada mezcla, extraños retablos cuya contemplación confunde y deja maravillado al «yo».

Pero la heterogenidad es sólo aparente: precisamente la mirada del «yo» es lo que los iguala. Ante sus ojos cobran sentido como conjunto, sin atender a las barreras cronológicas u ontológicas que los diferenciarían en el mundo real. Los personajes carecen de valor por pertenecer a una u otra categoría, sólo valen en tanto en cuanto ejemplos señeros que representan cualidades humanas, comportamientos morales o inmorales. En sus comentarios a la *Coronación*, Mena escribe: «Nino podemos entender qualquiera que dexa perder el ofiçio que le es recomendado por miedo o por pavor o covardía de corazón» (ed. cit., p. 121), «por la infante Ino, nieta de Venus, podemos entender qualquier que es amigable a la luxuria» (ed. cit., p. 122). Los personajes son signos, signos de

algo que no son ellos mismos, sino de algo que contienen en sí. Lo sustancial no es su referencia histórica o mitológica, sino su valor representativo.

Paisaje y personajes forman parte de una realidad sobrenatural, a la que es ajena la presencia de seres del mundo físico, con la salvedad que más adelante se verá. La presencia del «yo» es eventual excepción que no deja de percibirse como un cuerpo extraño en ese mundo, en el que no puede intervenir. De hecho, apenas sucede nada que no sea la pura revelación. Pero lo sobrenatural se revela para ser interpretado por el hombre, aquí encarnado en el «yo». Sus escasas intervenciones habladas se encaminan a desentrañar el sentido de ese arcano mundo:

Señoras, de grado querya
que mi petición oviese cabida
ante la vuestra merçet muy complida,
que vos me digades que nombres avedes,
o qu'es la rrazon por que asy tenedes
vos, linda, ferosa, la fas pauorida,

reza en el número 288 del *Cancionero de Baena*, obra de Ruy Páez de Ribera. La Soberbia y la Mesura responderán identificándose, primero, y revelando, después, cuál es su papel en el juego de fuerzas que regula la realidad contenida en la visión:

Soberuia he por nombre, asy so llamada,
e alcanço en el mundo tan grant poderio
que tengo en todos rendido mi brio,
e toda la gente a mi trastornada (vv. 29-32).

Amigo, por nombre me llaman Mesura,
que biuo alongada de toda folgura
por ser de los buenos jamas deseosa.
De mi non se niembran señores granados
e tienenme lexos de sy apartada,
e non se les mienbra de como allegada
solia a ellos ser en tiempos pasados (vv. 70-76).

No siempre es el «yo» quien toma la iniciativa a la hora de poner al descubierto el sentido de la presencia de un personaje o algún elemento paisajístico

de la visión. En ocasiones, los mismos personajes se autoidentifican o muestran señales inequívocas de su identidad: «Desque más miré, de oriental çaffy/vi letras escritas, e en la primera/corona de dueña muy clara ley:/«Saturno so», e en la otra era/«Júpiter» escrito, «Mars» en la terçera,/e «Sol» e «Venus», «Mercurio» e «Luna»,/e asy degradando mana «Fortuna»/con tales letras en la postrimera» (Francisco Imperial: *Dezir al nacimiento de Juan II*, vv 81-88); los atributos plásticos (la espada, la balanza y la rueda) permiten identificar a la Justicia y a la Fortuna en fray Íñigo de Mendoza: «La qual donzella asentada/trafa por darnos vida,/como en son de concertada,/en una mano una espada,/en la otra una medida la su subjecta traía/en su mano que enseñaba/una rueda que bolvía,/por do los baxos subía/y los altos abaxaba» (estrofa 48). Más frecuente es que sea su guía quien lo muestre: al señalar la figura ya ofrece al «yo» las claves necesarias para interpretar la razón de su aparición en ese mundo. De todos modos, lo esencial es ofrecer algún indicio que conduzca a develar el sentido del misterio.

Si aceptamos que la palabra tiene un valor representativo, la realidad textual ha de tener correspondencia en el mundo empírico. Ésta es una premisa indispensable para entender en toda su complejidad las comedias dantescas. El «yo» enuncia el poema dando por supuesto su valor de verdad, a pesar de la apariencia fantástica del mundo figurado en él. Verdad por cuanto entre el mundo figurado y el mundo empírico se admite, sin reservas, que existe correspondencia sólo es preciso encontrar esa verdad tras la maraña ficticia que la envuelve. La verdad se presenta como lo esencial del texto, la ficción es sólo artificio, ornato concedido a la elocuencia para presentar deleitosamente la verdad²⁰.

La verdad se encierra en la visión sobrenatural. Pero ésta no se presenta sino como un hecho verosímil, como un hecho que puede pasar por verdadero para el hombre del siglo XV. En su *Tratado del dormir*, el obispo Lope de Barrientos considera los sueños como manifestación de sentimientos y obsesiones que padece el sujeto cuando sus sentidos dejan de estar bajo el control de la consciencia: «Al tiempo que el hombre duerme las potencias sensitivas están encogidas e atadas, según dijimos en el capítulo del dormir. Por este encogimiento e atamiento se entiende para que no puedan rescibir imágenes ni figuras de parte de fuera pero también las pueden rescibir de parte de dentro, conviene a saber, las imágenes e figuras que están conservadas en la memoria, e en la

²⁰ «La copla va fingida e ficcionada usando de la liçençia atribuida a la poesía, la qual es poder hablar por más fermosas palabras e ficçiones trayendo fondón de aquellas el seso verdadero de aquello en que hablan», escribe MENA, ed. cit., p. 155.

imaginativa, en las cuales entonce la fantasía face us operaciones»²¹. El origen de los sueños, según Barrientos, las más de las veces está en los sentimientos y obsesiones del que sueña («Temor e amor trae e representa a la fantasía la forma de aquella cosa que teme, o ama, o desea. Según dice Catón, que lo que cada uno ama o desea, aquello ve en sueños»), aunque, excepcionalmente, las fuerzas sobrenaturales se valen de un sujeto para inspirarle la revelación de una verdad a través del sueño, Esos sueños verdaderos tienen, según el obispo, estas características:

El sueño verdadero no viene sobre las cosas pensadas despierto.
E eso mesmo, el sueño verdadero no viene a los hombres bobos,
salvo a los hombres de buen juicio e bien regidos, e no gargantones ni
borrachos.

Ansí mesmo, el sueño verdadero no viene cuando el cuerpo está
indispuesto por pujanza de algun humor.

Otro si, en el sueño verdadero, el que sueña queda muy penoso e
espantado de tal sueño; de lo cual no acaesce cosa en el sueño
mentiroso. Esto es lo que se falla para conocer cuándo los sueños son
verdaderos (ed. cit., p. 57).

Si se examinan los poemas alegóricos cotejándolos con estas características, se hallará que, de un modo u otro, el «yo» que los enuncia se ajusta a ellas. En el número 289 del *Cancionero de Baena*, de Ruy Páez, «vna donsella gentil e briosa» guía al «yo» por «vn olyosso e suaue verdor» confundido en tan extraño entorno, el «yo» pregunta a u guía si cuanto ve es real o ficticio, ésta responde: «Non tengas que es sueño, tampoco visión/aquesto que vees en esta manera» (vv. 121-122). Es decir, no se trata de una ilusión, hay algo más allá de ese viaje fantástico: la verdad que envuelve.

El mundo de la visión revela la pretensión de escapar a la relatividad de lo contingente, de lo puramente empírico. Rara vez el mundo empírico aparece como tal en los poemas. Hay, en cambio, una presencia latente. El marco de referencia que da sentido al mundo de la visión es su contraposición antitética al mundo real. Los comentarios que Mena escribe para la *Coronación* prueban que la realidad figurada del texto viene a mostrar las insuficiencias del mundo real cada personaje, cada lance o cada elemento del poema es glosado en tres

²¹ Luis G. ALONSO GETINO: *Vida y obras de Fray Lope de Barrientos*, Salamanca, Anales Salmantinos, 1927, pp. 44-45.

niveles por el autor: por un lado, da cuenta de lo que aporta a la ficción del poema, por otro remite al contexto cultural del que lo ha extraído, pero lo decisivo es la «moralidad e aplicación», es decir, el aspecto que explica su modo de representar lo real, como páginas atrás veíamos en los casos de Nino e Ino. «Fingí aquí fallarme en la carrera que contra él [el Parnaso] se aderesçava —escribe Mena—, e aquesto porque más palpablemente la maginativa comprenda del oyente las ficiones que yo sobre aquesto he pensado traer. (...) Contra aquel monte enderesçava ni camino, e aquesto non porque presuma ser tan ábile para que en él meresçiese subir, mas que so la color de aquesta fisión pudiese contar algunas de las muchas sus virtudes. (...) Podemos comparar este camino a *la presente vida deste siglo...*» (ed. cit. pp. 116-118, la cursiva es mía). Vida y ficción, mundo real y visión son ramas diferentes, pero unidas a un mismo tronco: el valor veritativo del poema. Los caracteres de la visión, presente en el texto, permiten inferir los del mundo real, aparentemente ausente de él.

Si el mundo de la visión está constituido de acuerdo con un orden rector que delimita claramente el bien y el mal, podemos deducir que ese orden se revela inexistente en el mundo real. Si el mundo de la visión se configura para ser percibido por los «sesos interiores», podemos deducir que el mundo real se le revela al «yo» como pura apariencia sin sentido, el caos, lo informe. Reveladora resulta la ceguera simbólica del «yo» del *Dezir a las siete virtudes* (vv. 417-414): el «yo» *ve físicamente* las cosas reales, pero no acierta a adecuar la visión sensorial con la visión moral que le presenta su guía, Dante. El mundo de la visión se sitúa fuera del tiempo viene a representar una idea providencialista de la historia: cuanto ha sucedido se muestra ahora, fuera de la sucesión cronológica, ordenado conforme a un plan que muestra la huella de Dios en la marcha del mundo asegurando la victoria del bien sobre el mal. El mundo empírico, el presente desde el que escribe el «yo», equivale a la negación de ese orden providencial. El mundo ideal tiene sentido; el real carece de él.

La expresión alegórica nace de una crisis interna. En la comedia dantesca, la crisis viene determinada por el modo en que el «yo» percibe la realidad: el «yo» observa una falta de adecuación entre el ser del mundo (el mundo real) y su deber ser (el mundo ideal). El «yo» problematiza el mundo real al percibirlo, da cuenta de cómo la realidad empírica pone en entredicho la ordenación trascendente de la vida y del mundo. Crisis interna, al fin y al cabo, pues no son las cosas las que tiene sentido en sí y por sí, sino en cuanto son interiorizadas por el «yo», que es quien les otorga sentido o las despoja de él.

El problema no se refiere tanto a la pura materialidad del mundo real cuanto a la valoración moral de la sociedad. De hecho, los temas seleccionados

en los textos presentan dos campos objeto de atención, dos campos que admiten una evidente lectura social: el erotismo y el desgobierno, la moral y la política. No se puede decir que uno y otro sean meros temas literarios el contexto histórico nos enseña que son cuestiones de actualidad candente en la época, ante las que toman partido poetas, filósofos, historiadores, gobernantes...²². Se trata de problemas realmente existentes en la Castilla del siglo XV, y no pura convención artística. Problemas a los que las comedias dantescas no vuelven la cara.

La afirmación del mundo ideal revela la desconfianza del «yo» ante su entorno real. Si la verdad es la adecuación entre la idea y el hecho empírico, singular, las comedias buscan una verdad salvadora, por cuanto buscan corregir el desorden de la realidad moral y política ajustándolo al orden ideal. Propio de estos poemas es ofrecer la imagen redentora de un personaje al que las fuerzas sobrenaturales reservan la tarea de adecuar el mundo a su deber ser. En la mayor parte de las comedias, la heterogénea mezcla de personajes culmina con uno perteneciente a ambos mundos (el ideal y el real), al que lo sobrenatural presenta como elegido para poner orden en la realidad caótica y ajustarla a las directrices del mundo ideal. Tal es el papel del recién nacido Juan II en los *decires* de Imperial y Diego de Valencia, de los regentes y del propio Juan II («de Castilla la su rredemçion») en Ruy Páez de Ribera, de Íñigo López en la *Coronación*, de los Trastámara de Aragón en la *Comedieta de Ponza*, de Alvaro de Luna en el *Laberinto de Fortuna*, de Alfonso Carrillo en las comedias de Pedro Guillén de Segovia, y de Isabel y Fernando en fray Íñigo de Mendoza. Poco importa que los personajes exaltados lo sean por intereses contrapuestos: en el fondo, todas las comedias dantescas coinciden en atribuirles idéntica misión. La realidad empírica deja sin solución los problemas planteados en su seno, no así su visión literaria, que anticipa las líneas maestras para solventar la promiscuidad erótica, la corrupción moral de Castilla o las guerras nobiliarias.

El YO-CONFIGURADO, entonces, aparece como el campo de batalla en el que tiene lugar la confrontación entre realidad e ideal, entre orden y caos, entre verdad y mentira. El discurso enfatiza los polos positivos de estas oposiciones, pero no es menos cierto que la presión del entorno real contribuye a matizar el contenido significativo de la primera persona, ubicándola en el cen-

²² Basta leer las crónicas de la época para apreciar lo mucho que preocupan no sólo los conflictos políticos, sino la promiscuidad erótica. Pérez de Guzmán y Fernando del Pulgar llaman la atención sobre esta faceta en sus retratos literarios de los personajes más influyentes de su tiempo, lo cual explica obras como la «Visión de Amor», el *Infierno de los enamorados*, o las alusiones a la moral sexual de los grandes en los *cercos de Diana y de Venus* en el *Laberinto*.

tro del conflicto entre lo interno y lo externo. Lewis²³ y Piehler²⁴ consideran la creación alegórica como manifestación de una crisis espiritual. En efecto, la comedia surge como la reacción del autor ante un estímulo lo problemático (su disconformidad con lo externo) para el que anticipa unas pautas de solución (adecuar el mundo externo al mundo interno) marcadas por el contenido de la visión. La imagen del YO-CONFIGURADO se perfila, entonces, como la del hombre en conflicto con su entorno.

6. CONCLUSIÓN

La formulación de las comedias dantescas en primera persona se debe a la imitación del modelo que el propio Dante crea con su *Comedia*. El «yo» parece entroncar, en principio, con el individualismo que germina en la frontera entre la Edad Media y el Renacimiento. La historia de la cultura muestra signos palpables de esa tendencia individualista; por lo que se refiere a la literatura, son hechos significativos al respecto el que los escritores muestren clara conciencia de autoría firmando sus obras, y el auge de los escritos biográficos²⁵. Sin embargo, atribuir, sin más, la presencia del «yo» en las comedias dantescas a ese individualismo en ciernes sería arriesgado. Ciertamente es que Ruy Páez de Ribera y Pedro Guillén de Segovia incorporan la experiencia individual a sus escritos, aunque en ellos lo individual no desplaza al interés por lo colectivo. No es menos cierto, sin embargo, que el objeto primario sobre el que las comedias centran su atención no es el «yo» del individuo creador, sino el mundo en el que se encuentra aprisionado, por una parte, y, por otra, el mundo ideal que desea. Lo que el «yo» revela es la afloración de la conciencia colectiva, cuya impronta queda marcada en la primera persona.

Más adecuado me parece inscribir el «yo» de las comedias en otro contexto: el de un proceso de subjetivación que se inicia a finales del período medieval y se consolida en los tiempos renacentistas. A lo largo de ese proceso, el interés hacia lo interno, hacia la imagen que se posee de la realidad, termina por

²³ C. S. LEWIS: *La alegoría del amor. Estudio de la tradición medieval*, Buenos Aires, Eudeba, 1969, cap. II.

²⁴ Paul PIEHLER: *The visionary landscape. A study in medieval allegory*, Londres, 1971, p. 5.

²⁵ FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1979, 4.ª ed., pp. 510-518.

desplazar al interés hacia la realidad misma. Berceo y los poetas clericales del siglo XIII tienen una idea definida de lo real, cuyos fundamentos jamás se cuestionan: la realidad misma y la imagen de la realidad permanecen indisociables. En Cervantes, lo real es puro juego de perspectivas. Entre ambos extremos se encuentran los autores cuatrocentistas tratando de armonizar, sin conseguirlo, la experiencia de lo real con la conciencia lo real.

El «yo» de las comedias, profundamente enraizado en lo colectivo, es bisagra entre los dos planos, índice de ese debate interno. En tanto que configurador del relato, el «yo» desvela los mecanismos de su hacer verbal, construye la perspectiva desde la que contempla el mundo. En tanto que configurado en el relato, el «yo» remite a su experiencia del mundo, experiencia en la que el «yo» y su medio social forman un solo cuerpo que no se puede fragmentar.