

## UN ANALISIS DE LA COMEDIETA DE PONÇA

### I

*La Comedieta de Ponça* ha sido clasificada de diverso modo por la crítica que se ha ocupado de la totalidad de la obra de don Iñigo López de Mendoza. Amador de los Ríos, con criterio temático, coloca el poema que no ocupa entre las producciones históricas y doctrinales del Marqués de Santillana<sup>1</sup>. Marcelino Menéndez y Pelayo, partiendo de las técnicas que emplea el autor, la sitúa en el género alegórico-dantesco<sup>2</sup>. En nuestros días, Rafael Lapesa —con visión más científica y objetiva (por ser consecuente con las ideas literarias del siglo xv) — la clasifica entre los decires narrativos<sup>3</sup>. No obstante esta divergencia, más aparente que sustancial (habida cuenta la arbitrariedad que conlleva toda clasificación), sobre el valor e importancia de la *Comedieta* parecen concordar los citados críticos. Esta valoración positiva, implícita en las varias referencias que a su texto hace Amador de los Ríos<sup>4</sup>, se halla claramente expresada por don Marcelino al afirmar éste que el poema es “la obra más importante del Marqués de Santillana en este género, así por su extensión material... ..como por las bellezas que indudablemente contiene...”<sup>5</sup>. En este punto coincide Lapesa que, superando la elementalidad de este juicio pero corroborando el fondo de verdad que posee, dice:

<sup>1</sup>Amador de los Ríos, Introducción a las *Obras de don Iñigo López de Mendoza...* (Madrid, 1852), p. cxxiv.

<sup>2</sup>Marcelino Menéndez y Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos* (Madrid, 1944) p. 127.

<sup>3</sup>Rafael Lapesa, *La obra literaria*

*del Marqués de Santillana* (Madrid, 1957), p. 137.

<sup>4</sup>Amador de los Ríos, “Introducción”, pp. cxxvii a cxxxiv.

<sup>5</sup>Menéndez y Pelayo, *Antología...*, p. 127.

*La comedieta de Ponça* es el intento más ambicioso de Santillana en el poema narrativo, y también su obra más lograda dentro del género. Su extensión excede a la de cuantas alegorías había compuesto la poesía sabia de Castilla en lo que iba de siglo; la grandeza del asunto tampoco había tenido igual<sup>6</sup>.

Para nosotros la importancia del poema reside, más que en su extensión material, en el logro poético que constituye —como dice Lapesa— y en su valor representativo de magnífico ejemplo de poesía culta del siglo xv. Por otra parte, ofrece un cierto sentimiento de unidad peninsular de sustancial relevancia que será examinado a su debido tiempo.

*La Comedieta de Ponça* debe su título a la idea que tiene Santillana de los géneros literarios y, en particular, de lo que es "comedia". Para el noble

Comedia es dicha aquella, cuyos comienços son trabajosos, e despues el medio e fin de sus dias alegre, goçoso, e bien aventurado; e de esta uso Terençio peno, e Dante en el su libro, donde primero dize aver visto los dolores e penas infernales, e despues el purgatorio, e alegre e bien aventuradamente despues en el parayso<sup>7</sup>.

Como se echa de ver, la esencia del género según don Iñigo no es la representación dramática de un acontecimiento (cosa que ni se menciona, a no ser en la alusión a Terencio); sino el desenlace feliz de un argumento. Menéndez y Pelayo calificó tal clasificación de "curiosa e infantil" sin reparar que la caracterización de don Iñigo, más que personal, pertenece a la época. Juan de Mena nos ofrece la misma idea. Para el cordobé la comedia

tracta de cosas baxas y pequeñas, y por baxo y humilde estilo, e comiença en tristes principios e fenesce en alegres fines, del cual veo Terencio... De los cuales estilos más largamente... ..habla el comentador sobre la comedia del Dante...<sup>8</sup>.

<sup>6</sup>Lapesa, *La obra...*, p. 137.

<sup>7</sup>Iñigo López de Mendoza, *La comedieta de Ponça*, p. 460. Las citas de la *Comedieta* están tomadas de la edición de sus obras publicadas por la BAE,

vol. XIX.

<sup>8</sup>Citado por José Manuel Blecua en su prólogo introductorio a *El laberinto de Fortuna*, de Juan de Mena, Madrid, 1960, p. 127.

Además de la similitud en la definición y en los ejemplos aducidos, no debemos olvidar tampoco que la división de los estilos poéticos en tragedia, sátira y comedia es igual en una y en otro. Para Santillana y Mena, Homero, Virgilio y Boccaccio son escritores trágicos; lo mismo que el Dante es cómico.

El título también revela una deuda con el florentino, a quien nuestro autor ve como modélico; pero, reconociendo su inferioridad, adopta —una vez más— la técnica del diminutivo, igual que había hecho en el “Prohemio”<sup>9</sup> —al calificar sus poemas de “obretas”— y en el *Triunfete de amor*.

El prólogo-dedicatoria de *La comedieta de Ponça* aparece fechado en Guadalajara a 4 de mayo de 1444. Sin embargo, allí mismo dice que “fasta oy jamas non ha salido de las mis manos”<sup>10</sup>; de lo que se deduce que hubo de componerse antes. Lapesa, basándose en los acontecimientos históricos que necesariamente hubiera tenido que reflejar el texto de haber sido redactado alrededor de la citada fecha, concluye que el poema de Santillana “hubo de componerse muy a principios de 1436”.

*La comedieta de Ponça* patentiza la intención y las preocupaciones de don Iñigo al componerla. El interés didáctico-moral —la lección ética que el autor está interesado en sacar— aparece claramente en la estrofa primera

*O vos, dubitantes, creed las estorias  
e los infortunios de los humanales,  
e ved si los triunfos, honores e glorias  
e grandes poderes son perpetuales*<sup>12</sup>.

Notemos el vocativo inicial y el sabor de “invitatorio” que permea toda esta copla de arte mayor. El poeta invita a los “dubitantes” a creer en las historias “e los infortunios de los humanales” y a derivar de allí la lección de la transitoriedad de los bienes terrenos. El tono, un tanto paternalista y persuasivo, es muy similar al que emplea San Benito al inicio del prólogo de su famosa regla monástica; uno de los textos religiosos más importantes de la alta Edad Media<sup>13</sup>.

Junto a esta obvia intención didáctico-moral, hallamos la preocupación estética que condiciona al poema:

<sup>9</sup>Amador de los Ríos, ed. cit., p. 2.

<sup>10</sup>Comedieta..., ed. cit., p. 460.

<sup>11</sup>Lapesa, *La obra...*, p. 138.

<sup>12</sup>Copla 1.

<sup>13</sup>San Benito, *Regla* (Madrid, 1954), p. 284.

*O lucido Jove, la mi mano guia,  
despierta el ingenio, aviva la mente,  
el rustico modo aparta e desvia  
e torno mi lengua, de ruda, eloquente*<sup>14</sup>.

Ya la invocación retórica coloca al poema en una línea aristocrática. El poeta simula ser instrumento del dios o, al menos, expresa ese deseo. Quiere crear un poema intelectual y retórico, apartado totalmente del "rustico modo". La subsiguiente invocación a las musas reafirma esta actitud básica. Finalmente, ésta se perfila más agudamente en la copla tercera. El noble va a desdeñar también aquel género de obras de los que fingen "metaforas vanas con dulce loquela". El "caso" que va a narrarnos lo siente trascendente y, por lo tanto, el estilo ha de ir en consonancia con el tema. De aquí provienen ese tono y empaque de seriedad elevada que está en la misma médula de la *Comedieta*.

Para alumbrar un poco más estas coordenadas de creación, conviene examinar el público a que Santillana se dirige. *La Comedieta de Ponça* está dedicada a una noble dama, doña Violante de Prades, y en ella, vemos representada a una clase social de la época. Pero hay más: el poeta sabe muy bien que sólo un público culto es capaz de penetrar en el poema comprendiendo las continuas alusiones heráldicas históricas, mitológicas y literarias que lo decoran. Es el "lector discreto" de que nos habla en los estrofas séptima y 119. No vemos en esto una contradicción con la intención didáctico-moral que habíamos señalado; antes al contrario, su corroboración. Los interesados en las "caídas", en los "tumbos" de la Fortuna, no son los bajos y humildes, que éstos no pueden caer; sino los altos y poderosos sujetos a las contingencias de la época y a los que Santillana sólo concede el inquietarse por el futuro. Los pobres, aunque felices, no sienten ni padecen —para el noble señor— por los embates del azar<sup>15</sup>.

Tales son, a nuestro juicio, las líneas directrices que determinan la *Comedieta*. Poema que parte, por lo tanto, de un concepto dogmático, aristocrático y discriminatorio de la creación literaria, y se dirige a un público básicamente minoritario. Este aristocratismo también se origina en la esencia misma del mensaje de la obra y, por otra parte, se transparenta en dos sentimientos de clase. El primero es el problema de la pérdida del poder, implícito en la "racionaliza-

<sup>14</sup>Copla 2.

<sup>15</sup>Coplas 16 a 18.

ción” de los movimientos de Fortuna, y acuciante, sin lugar a dudas, para un hombre embebido en el aumento de sus estados e influjo político. El segundo, expresado abiertamente, es el sentimiento de una unidad nacional “por arriba”; basada exclusivamente en la nobleza.

El asunto de *La Comedieta de Ponça* gravita en torno a dos polos: uno que podríamos calificar de histórico y otro de conceptual. El poeta parte de la visión de las damas y la batalla naval de la isla de Ponza (1425) en la que fueron vencidos y hechos prisioneros el rey de Aragón Alfonso el Magnánimo y sus hermanos don Juan, rey de Navarra, don Enrique y don Pedro, para llegar al mundo de Fortuna y sus ideas. Precede al poema un “Prohemio” en el que Santillana expone sus ideas sobre los estilos poéticos. Además de definir la “comedia”, como ya se ha visto en detalle, caracteriza a la tragedia y la sátira. La primera es lo opuesto a lo que intenta en la *Comedieta* ya que se inicia alegremente y termina en forma desastrada; sátira es la crítica de los vicios y la alabanza de las virtudes.

Luego de la introducción e invocación de rigor, don Iñigo nos relata que en una noche de otoño, perdida la libertad por el sueño, oye un triste y lacrimoso llanto que le llena de temor. Los interlocutores de este diálogo son cuatro damas que parecen ser diosas, al menos, personas muy importantes. En efecto, se trata de doña Leonor, reina viuda de Aragón, de doña María, mujer del rey don Alfonso, de doña Blanca, esposa del rey don Juan, y de doña Catalina, casada con el infante don Enrique. Concluida una detalladísima descripción de sus escudos, aparece Juan Boccaccio, ataviado de poeta cortesano, y a quien primero se dirige la reina madre doña Leonor y luego doña Blanca y doña María. Las tres le encarecen su infortunio presente y la Infanta se queja de su mala fortuna haciendo una bellísima alabanza de los oficios serviles.

A estas lamentaciones responde Boccaccio en italiano prometiéndoles el consuelo de la literatura. La desgracia que las agobia pronto será, según prefieran, prosa o verso. Doña Leonor es la que informa haciendo primero la alabanza del noble linaje y magníficos hechos de los caballeros y damas involucrados en el asunto. Finalmente, muere dolorosamente en el punto que termina la lectura de la carta en que se le informa la desgraciada batalla y la suerte de las regias personas. En este momento “climático” aparece Fortuna que consuela a las sobrevivientes razonándole su función providencial y nivelatoria

y profetizando un feliz futuro. Aquí termina la visión y el poeta retorna a la vigilia.

En este asunto se hallan ideas claves y contenidos temáticos que son convenientes destacar. Para Lapesa, “la *Comedieta* aborda en toda su amplitud el problema de la Fortuna, intentando una solución; pretende ésta dar cabida a la conducta estoica frente a la adversidad, dentro de la concepción cristiana de un mundo ajustado al orden providencial”<sup>16</sup>. En efecto, encontramos todo un cuerpo coherente de doctrina en el poema que nos ocupa sobre la aparentemente veleidosa diosa. Fortuna es superiora, reina sobre todos y nadie puede escapar a su influjo; su función es repartir dones y bienes, aunque no arbitrariamente, con el objeto de equilibrar a los mortales. Así la Fortuna no es caprichosa o irracional, sino que su acción obedece a un plan divino: es el instrumento providencial de Dios. El hombre —¿el poderoso?— adoptando una disposición paciente, triunfa de ella; pero sus verdaderos vencedores son los humildes que no tienen que temer su adversidad<sup>17</sup>.

Como se puede observar hay un intento de cristianizar la fundamentalmente pagana idea de la Fortuna. Esta “cristianización” se lleva a cabo primero por la vía de la resignación moral —de sabor más estoico que auténticamente cristiano— y luego por el acto gratuito de fe que supone aceptar la existencia de un orden racional-divino para el Universo; de un plan providencial que preside los actos humanos y los encamina al mayor bien de todos. A la luz de esta última creencia el autor “racionaliza” la derrota de la flota hispana: la victoria de Aragón rompería el equilibrio europeo de la época. Observemos cómo asoma, por entre las sutilezas de las disquisiciones metafísicas del noble señor, la preocupación por el juego político.

Se ha visto cómo el concepto de la Fortuna queda unido a lo político en la explicación que hace el Marqués de la batalla naval de Ponza. Este hecho de armas exalta sus sentimientos nacionales ya que, como dice Lapesa, “cifra sus esperanzas en las grandes empresas asignadas a los Trastámaras reinantes en los tres estados de la España cristiana”<sup>18</sup>. Don Iñigo siente esta derrota naval como pérdida española, impresionándole tanto este desastre nacional que lo convierte en

<sup>16</sup>Lapesa, *La obra...*, p. 149.

<sup>17</sup>Sobre el concepto de la Fortuna en la *Comedieta* cf. coplas 1, 15, 20, 42, 108, 109, 110, 111, 119, en lo que respecta a su superioridad. Sobre su

funcionamiento cf. coplas 23, 24, 112, 113, 115 y 118. Su acción sobre los mortales puede verse en las coplas 16, 17, 18 y 59.

<sup>18</sup>Lapesa, *La obra...*, p. 150.

cosa poética. Pero esto no nos debe hacer olvidar, por otra parte, que la “gente de España” que cuenta para él es la “nobiliaria y guerrera, orgullosa de apellidos y blasones”<sup>19</sup>. Indudablemente hay un sentimiento de unión nacional en el poema; pero sentimiento muy incipiente basado, no en la esencia auténtica del ser, sino en una clase muy específica.

Aquí reside la importancia histórica más sobresaliente de *La Comedieta de Ponça*. Los otros elementos de este orden que vienen a formar parte del poema son, básicamente, decoración y artificio; técnica para levantar el estilo. Tanto lo que para Santillana era historia como lo que le era presente —y que para nosotros es historia también—, están vistos con idéntica perspectiva y disparados a los mismos objetivos. La realidad objetiva, vamos a verlo, le interesa menos que la ecuación que establece con elementos poéticos. De hecho, su voluntad mantenida es la de transformarla.

Idéntica técnica podemos apreciar en la presentación de sus contemporáneos. El mundo de la literatura y de la fábula se superpone a estos seres cuya sustancia humana individual desaparece bajo el peso de la alusión literaria que los convierte en entes de una nueva mitología. Mejor, estos reyes e infantes, de uno y otro sexo, son héroes porque entran a formar parte de una categoría literaria preexistente. El rey de Aragón, por ejemplo, posee virtudes divinas, humanas, científicas y poéticas<sup>20</sup>. De ahí la perfección desciende en razón inversa a la jerarquía. Igual procedimiento emplea para con las damas. En el caso de doña María la alabanza es tan hiperbólica que llega prácticamente a la blasfemia<sup>21</sup>. Recurso que, por otra parte, es muy de su época.

Tal idealización de los personajes concuerda perfectamente con el marco cortesano en que se mueven. Tenemos la sensación a todo lo largo del poema de un acompasado ritmo palaciego y protocolar que determina las acciones, gestos y actitudes de los interlocutores. El marqués se comporta como consumado maestro de ceremonias que parte de una clara noción jerárquica y sabe muy bien el lugar que a cada uno corresponde. Esto lo vemos en el orden que establece al hablar y responder y, también, en la disposición de los encomios<sup>22</sup>. Pero lo cortesano, además, se puede apreciar en la importancia que

<sup>19</sup>Lapesa, *La obra...*, p. 151.

<sup>20</sup>Coplas 25, 26, 27 y 28.

<sup>21</sup>Copla 37.

<sup>22</sup>Coplas 12 a 18 y 21 a 83.

concede al atuendo, a la heráldica y a las maneras de comportamiento social.

Lapesa se ha referido al lugar tan de tacado que tiene el ropaje en la *Comedieta*<sup>23</sup>. Conjuntamente con los blasones y otros símbolos distintivos señala la calidad de la persona y, generalmente también, su profesión o actitud espiritual del momento. El vestido luctuoso de las damas simboliza, desde luego, su desgracia e infortunio; el “hábito honesto” de Boccaccio y la corona de verde laurel dan a entender, bien a las claras, su profesión poética; el elaborado traje que lleva Fortuna manifiesta sus caracteres, atributos y funciones. El blasón funciona como abreviada historia de las genealogías<sup>24</sup>.

Pero el regusto y detenimiento con que don Iñigo describe el traje es prueba que además posee otra función en el poema. El traje, se ha visto, es elemento definitorio de la persona; pero —conjuntamente con las piedras preciosas y metales ricos que completan el atuendo feminil— es un elemento suntuario que posee una función de ornamento. Así el lujo refinado de los paramentos intensifica la atmósfera palaciega de la *Comedieta* y es una nota de buen gusto y colorido, en el caso de la diosa, que hace presentir la feliz terminación del infortunio<sup>25</sup>.

Lo cortesano es completa por el cuidado que tiene Santillana en poner a los personajes en las apropiadas actitudes. La forma de hablar de las “donas” pone de manifiesto su estirpe; Boccaccio, aquel diálogo “atento”, “cortés, inclinado a la más antigua”; doña Leonor le pregunta suavemente; y el poeta se dirige a la reina madre en forma absolutamente palaciega. Por otra parte, la Fortuna es imaginada por el Marqués como gran reina en medio de brillante y nutrido séquito y su semblante adopta la expresión de “dueña benina e piadosa”<sup>26</sup>. Como puede verse, es un mundo elegante y refinado, de ricos trajes y movimientos cortesanos, el que toma cuerpo en la visión del Marqués.

Otro elemento constitutivo del poema, cuya función se parece a la de los anteriores, es la suma de conocimientos libresco que inserta don Iñigo en *La comedieta de Ponça*. Hemos podido contar más de cien alusiones cultas; lo cual hace el tremendo promedio de casi una referencia erudita por estrofa. Hay coplas que son una verdadera amalgama de nombres, donde el elemento culto es pura

<sup>23</sup>Lapesa, *La obra...*, p. 141.

<sup>24</sup>Coplas 6, 7 y 8.

<sup>25</sup>Coplas 87 a 93.

<sup>26</sup>Copla 85.

erudición de bachiller y es otra prueba del género de lectores que busca Santillana. La preferencia fundamental de don Iñigo es la literatura clásica grecolatina; muy pocas alusiones a los romances, de las cuales sólo cita en el texto los italianos Boccaccio, Petrarca y Dante<sup>27</sup>. Aquella preferencia se hace muy manifiesta en la descripción de la salida de doña Leonor a “una arboleda de frondes sombrosa”<sup>28</sup>. La conversación de la reina y sus damas acompañantes es, de hecho, una crestomatía de nombres del mundo mítico y literario de la Antigüedad. Ni la menor alusión a una obra romance podemos entresacar de estas coplas. Las damas nobles no son “de baixa é servil condiçion” y, por lo tanto, no “se alegran” de “romañes é cantares”<sup>29</sup>.

*Alli se fablava de Protesylao  
e como tomara el puerto primero;  
alli del oprobio del rey Menelao,  
alli de Tideo, el buen cavallero,  
alli de Medea, alli del carnero,  
alli de Latona, alli de Pheton  
alli de Diana, alli de Acteon,  
alli de Mercurio, sotil mensajero*<sup>30</sup>.

Desde luego esta cultura clásica de que hace alarde el poeta en la *Comedieta* es de sabor erudito, enumerativa y bastante ingenua para el lector moderno. Pone de manifiesto sus conocimientos de la Antigüedad, pero este conocimiento es mecánico, lo mismo que un catálogo de nombres o una bibliografía. La atmósfera vital que da sentido a la cultura antigua escapa al poeta; el concepto del hombre y de la vida del mundo clásico están sentidos básicamente a través de una reconstrucción escolar que los desdibuja mucho. La Antigüedad está vista en sus “gestas”<sup>31</sup> —notemos la palabra—; es decir, en sus accidentes y lances. No se ha captado todavía su sustancia íntima. En una palabra, es crónica —si a mano viene— bien sabida; pero todavía no es vida. Santillana ve las cosas desde afuera y sólo puede atisbar un poco el interior del edificio. Para decirlo con una expresión muy gastada: está a las puertas del Renacimiento.

<sup>27</sup>Copla 11. En la copla 13 hay una alusión a Guido Cavalcanti.

<sup>28</sup>Coplas 44 a 49.

<sup>29</sup>Amador de los Ríos, ed. cit., p. 7.

<sup>30</sup>Copla 46.

<sup>31</sup>Copla 45.

## II

Además de este alarde de erudición libresca, lo literario funciona de una manera cuyo examen nos hace caer de lleno en los procedimientos técnicos que emplea el Marqués de Santillana en *La comedieta de Ponça*. En efecto: don Iñigo —en consonancia con el contenido temático del poema— emplea una técnica de reelaboración literaria que conviene destacar. El poeta, para describir o encarecer el dramatismo de ciertos momentos álgidos del poema, recurre a una tradición literaria que, por comparación, los valoriza. Así establece continuamente una serie de ecuaciones poéticas cuya fórmula fundamental consiste en la igualdad o superioridad —de esta persona o este acontecimiento con respecto a parecidas anécdotas antiguas. Es una técnica reelaborativa en la descripción, además de ser valorativa de lo que narra. Don Iñigo valoriza el presente por ser igual o semejante a un pasado literario que tanto estima y cuyo conocimiento está tan deseoso de mostrar; pero, al mismo tiempo, reelabora ese presente al confundirlo, mediante la ecuación, con un elemento dado de la tradición literaria. Aunque un acontecimiento real y unas preocupaciones personales sean el manantial de donde brota la primera intuición del poema, su realización es esencialmente esteticista, siendo como es, literatura que, más que sobre la vida, opera sobre la literatura anterior.

Por toda *La comedieta de Ponça* encontramos ejemplos de lo expuesto anteriormente. Las nobles damas se quejan más intensamente que las tres Gorgonas en las *Metamorfosis* de Ovidio; la reina de Navarra cuenta su caso como Andrómaca; la de Aragón actúa como un personaje de Guido Cavalcanti; doña Catalina es vista a través de la *Iliada*; los sueños de la reina madre son como los que narran famosos autores, actúa como una heroína de Boccaccio y muere más dolorida que Dido. Los elogios muestran igual técnica, e incluso el bombardeo en la batalla es más fiero que la metamorfosis de Júpiter en trueno<sup>32</sup>.

¿Cuál es la razón para esta técnica? ¿Puede haber otra además del interés que tiene el poeta en construir un mundo elegante y refinado, aristocrático y culto? Esta reelaboración constante, ¿no puede provenir de un sentimiento de inseguridad en la facultad expresiva de su estilo particular, o de la literatura romance en gene-

<sup>32</sup>Coplas 5, 12, 14, 51, 58, 68 y 83.

ral? Santillana posee una idea discriminatoria y dogmática de la literatura; para él, el gran estilo es el de la Antigüedad Grecolatina: y el valor de las literaturas romances estará en razón directa de su acercamiento a aquel modelo. Por lo tanto, todo lo que aproxime el poema a un ideal poético que se ve como perfecto, coadyuvará a la calidad y fuerza expresiva del mismo. El pesimismo y el sentimiento de inferioridad estética subyacente en esta idea fundamental puede apreciarse y, me parece que asoma, por el retórico lugar común que emplea en la estrofa. El poeta realmente desespera de llegar con su estilo a expresar las altas virtudes de doña María. La enumeración y amalgamamiento de escritores clásicos como Catulo, Virgilio, Propercio, Tibulo, Livio y Tulio —todos reunidos en la misma copla de arte mayor— ponen de manifiesto un auténtico sentimiento de inferioridad en las posibilidades de su creación.

Técnicamente, el poema está escrito en 120 estrofas de arte mayor, lo que hace un total de 960 versos. La disposición de las rimas es ABABBCCB, contrastando con la general de la época que es ABBAACCA, como podemos apreciar, por ejemplo, en *El laberinto de la Fortuna* de Juan de Mena. El verso empleado por Santillana es el dodecasílabo, casi siempre dividido por una cesura —entre las sílabas sexta y séptima— en dos hemistiquios de seis sílabas cada uno. La distribución de los acentos es bastante regular; éstos se colocan en la segunda, quinta, octava y undécima sílabas. Esta regularidad en la acentuación imprime al poema un ritmo grandilocuente y de musicalidad un tanto monótona que va muy en consonancia con la solemnidad de su asunto e intención. Es el “metro elevado” en el que el poeta quiere componer la *Comedieta*<sup>43</sup>.

La lengua también refleja la actitud básicamente culta y aristocrática de don Iñigo. Lo exótico que supone todo cultismo tiene su raíz aquí; pero también hemos visto que el Marqués se preocupa de la facultad expresiva de su lengua: quiere llegar a poseer un instrumento poético capaz de comunicar el refinamiento intelectual y noble que, como hemos visto, está en el mismo meollo de su actitud humana y creadora. Esta última razón, me parece, también explica el uso y abuso que hace Santillana del cultismo a todo lo largo del poema. Casi no hay estrofas en que no tropecemos con algunos, desde el evidente latinismo inicial que hallamos en el primer verso

<sup>43</sup>Copla 101.

—“Ovos, *dubitantes*, creed las estorias”—, hasta el calificativo de “magna” en la copla que cierra el poema.

Por supuesto es esta forma de cultismo —los préstamos tomados del latín—, la que más abunda en *La comedieta de Ponça*. Encontramos latinismos esencialmente en el vocabulario y la sintaxis. Las voces latinas que aprovecha son mayormente adjetivos, —“eloquente”, “magnas”, “silvestre”, o verbos. “colegir”, “copilo”, “temorava”. Nos parece que en menor grado hace uso de los sustantivos; éstos abundan más en los galicismos —“fenestraje”. “maçonería”— y en los italianismos —“gemma”—, que toma. En la sintaxis lo más frecuente es el uso bastante repetido del participio de presente —“dubitantes”, “rompientes”. El hipébaton es poco usual. Creemos que el ejemplo más violento se da en la estrofa 56:

*Ya los corredores de Apolo robavan  
del nuestro horizonte las escuridades,*

que puede ser explicado, además, por las necesidades del metro y de la rima.

Lapesa, refiriéndose a este aspecto que ahora nos ocupa, dice que “La superioridad de don Iñigo sobre sus predecesores consiste no sólo en el número de cultismos que emplea, sino en los valores poéticos que descubre en ellos”<sup>34</sup>. Uno de los “valores poéticos” más importantes para el citado crítico es el aspecto fonético de dichas voces. Pero los cultismos, además de ser materia poética aprovechable por Santillana, son —en nuestra opinión— índice de su magnífico sentido lingüístico. Los procedimientos de derivación que emplea el noble señor son los utilizados normalmente en la lengua, por lo que buen número han llegado a formar parte del caudal común del idioma y el lector moderno no los siente como tales. El marqués enriquece su lengua poética repitiendo la esencia básica del romance. Sólo en dos casos de derivación —“çiente” y “çelicolas”—, además del hipébaton arriba mencionado, falla la intuición lingüística.

Lo retórico cumple también una clara función estética. Alarde técnico y sabio con el que don Iñigo eleva el nivel de su poema; artificio disparado a conseguir aquel objetivo de solemnidad culta. No puede faltar la retórica invocación clásica a Júpiter y a las musas; que al hablar doña Leonor es desechada con acentos, como dice

Lapesa, *La obra...*, p. 163.

Lapesa, que habrán de aparecer en las famosas "Coplas" de Jorge Manrique<sup>35</sup>. El símil y, en particular, la comparación con la Antigüedad, sirven para transformar la materia anecdótica inicial del poema —sentida como contingencia humana— en hecho poético y heroico. Ya hemos hablado de la técnica de reelaboración literaria del Marqués; pero en relación con este punto conviene destacar la perífrasis, la hipérbole y la enumeración. La perífrasis es, en mi opinión, una reelaboración de grado más complejo y —por lo tanto— más en consonancia con la poesía culta, habida cuenta que el poeta no menciona directamente su término comparativo sino que lleva a cabo un circunloquio que lo suaviere. Esta técnica la podemos ver en forma sobresaliente en la manera alusiva de referirse a personajes homéricos<sup>36</sup>. La hipérbole cumple también esta intención de elevar y transformar el presente en cosa literaria. Tal podemos ver en la descripción de la armada hispánica; superior a cualquier otra que se haya reunido en los mares<sup>37</sup>.

También para lograr aquella asimilación a la Antigüedad Clásica grecolatina de que venimos hablando, don Iñigo recurre a una enumeración organizada en jerarquías poéticas y sociales. Tal técnica podemos verla en grado máximo en el cortejo de la Fortuna, aunque conviene puntualizar que aquí, además de cumplir la función señalada, tiene como propósito darnos también una sensación suntuaria de cortesanía palaciega. Fortuna está sentida como una princesa y, por supuesto, esta comparsa histórico-literaria es su corte:

*Vi a Camila e vi a Penelope,  
e amas las griegas fermosas hermanas,  
vi a Deyanira e la de Rodope,  
e la triste Ecuba con muchas troyanas:  
vi las de Thebas e las argianas  
Yocasta e Argia, Ysmene, Antígona,  
vi a Polixena, Briseyda, Ansiona,  
e muchas insines matronas romanas<sup>38</sup>.*

La imagen poética que emplea Santillana se basa en una técnica comparativa en la cual no solamente el objeto de comparación no se asimila a la cosa comparada (como ocurriría en la metáfora), sino

<sup>35</sup>Lapesa, *La obra...*, p. 174.

<sup>36</sup>Coplas 12 y 14.

<sup>37</sup>Copla 75.

<sup>38</sup>Copla 104.

que tampoco prescinde del término de comparación. Las damas son *como* varones de noble senado; las saetas son *como* el granizo; la palabra es *como* el fuego que devora paja; la imagen de fortuna es *como* nieve congelada y su voz *cual* trompa celeste<sup>39</sup>. El uso relativamente frecuente de este artificio revela, en nuestra opinión, la armonía que el poeta quiere que presida en todo momento sobre los elementos de orden poético y conceptual que componen su poema. La imagen expresa plásticamente —pero sin dudas ni confusión— lo que el poeta está interesado en describir. No es vulgar ni tópica por la fuerza expresiva que la impregna y el objetivo poético que logra; es retórica por la estructura en que la vierte. Además, un examen de la disposición rítmica que planea el Marqués en estos versos, pone de manifiesto el hecho de que los acentos recaen sobre el término de comparación y su objeto. Establece así una graduación de intensidad fonética y conceptual en el primer verso que inicia la imagen y que va a coronarse en el segundo o en el tercero. La ecuación se invierte para reservar el momento de mayor intensidad —es decir, la descarga estética— al proponernos la cosa comparada, inmersa ahora en un pequeño orbe de poesía. Al describir fenómenos de orden natural, especialmente la aurora, esta técnica es suplantada por una más simple, pero no menos literaria, que recuerda en mucho a los procedimientos homéricos<sup>40</sup>.

Así la realidad —naturaleza e historia— quedan retorizadas en *La comedieta de Ponça*. El hombre y su circunstancia quedan expresados en términos de una estética y una filosofía de la vida que los transforman mediante la literalización y el idealismo. Pero, ¿podemos señalar en el poema algunos momentos en que la realidad destruya la costra de erudición y esteticismo e irrumpa clara y directa en el texto? Podemos descubrir rasgos realistas en la descripción de la batalla, pero éstos no son específicos de la que narra el poeta<sup>41</sup>. En mi opinión son tópicos literarios; no una viva descripción directa. Sin embargo, en otro momento del poema, que a Menéndez Pelayo producía orgasmo intelectual su lectura por la posible imitación de Horacio<sup>42</sup>, por debajo del lugar común que constituye la alabanza de vida rústica y campesina, podemos hallar un sentimiento de auténtica añoranza por la paz de espíritu que el ilustre señor siente perdida entre los numerosos manejos de su vida política. Ese senti-

<sup>39</sup>Coplas 21, 68, 81, 86 y 108.

<sup>40</sup>Coplas 85 y 120.

<sup>41</sup>Copla 67.

<sup>42</sup>Menéndez y Pelayo, *Antología...*, p. 129.

miento tan humano —el anhelo de paz— que el poeta expresa con notas de suave melancolía es lo que comunica al pasaje su mayor encanto y atracción poética. Es, en nuestra opinión, el punto en que Santillana alcanza la mayor expresividad. Hay un punto de partida horaciano como indicó el crítico montañés; pero además —como ha señalado Lapesa— hay una estructura similar a la evangélica de las bienaventuranzas y, en nuestra opinión, un sentimiento elegíaco que es lo que da al trozo su juventud perenne<sup>43</sup>.

La estructura de *La comedieta de Ponça* revela también su condición de poesía sabia. Lapesa divide el poema en dos partes de disposición semejante, aunque de extensiones diversas y ve en la muerte de doña Leonor, por ser “cima de la tensión dolorosa”, el punto que marca la separación<sup>44</sup>. Por otra parte, también podríamos ver el poema dividido en cinco partes separadas por igual número de invocaciones retóricas, en un invitatorio inicial y una conclusión en la que el poeta retorna del sueño a la vigilia. Cada una de estas partes, variable en su extensión, tiene su propio movimiento ascensional hacia un clímax poético que logra su más alto nivel en el fallecimiento de la reina madre<sup>45</sup>. Esta zona es también la más larga y prolija del poema, donde lo anecdótico-trágico (inicial punto de partida de la *Comedieta*) viene a constituirse en centro de gravitación absoluta. Para balancear el poema y, al mismo tiempo, para superar la sensación de tristeza que de allí se derivaba, Santillana coloca lo conceptual y venturoso en el último extremo de su composición. Crea así una estructura armónica y equilibrada que en última instancia obedece a su propio concepto de lo que es una comedia.

El mismo título de la composición y sus muchos pasajes dialogados podrían sugerir una intención dramática, concretamente teatral. Menéndez y Pelayo alude de pasada a los críticos que se han perdido siguiendo esta pista<sup>46</sup>. En *La comedieta de Ponça*, en efecto, encontramos un diálogo y cierto dramatismo; pero, en sentido estricto, no es teatro. Es conveniente recordar que el diálogo no es la esencia de lo dramático, sino sólo su forma exterior; el núcleo del género teatral es la representación de un acontecimiento<sup>47</sup>. La *Comedieta* no es representación; lo que Santillana hace es narrar, aunque

<sup>43</sup>Coplas 16 a 18.

<sup>44</sup>Lapesa, *La obra...*, p. 139.

<sup>45</sup>Copla 83.

<sup>46</sup>Menéndez y Pelayo, *Antología...*,

p. 129.

<sup>47</sup>Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid, 1958), p. 586.

esa narracion se ofrezca por boca de personajes. Tal diálogo carece de dinamismo y teatralidad y no podemos olvidar que, a lo largo de todo el poema, Santillana mantiene una actitud descriptiva y narradora. Atmósfera, cosas y personajes se dan para ser reconstruidos en nuestra imaginación; no en el espacio de la tabla. Aquí es donde reside, a nuestro entender, la esencia narrativa del poema y, por lo tanto, su condición antiteatral.

### III

En resumen, *La comedieta de Ponça* es, así, expresión magnífica de poesía sabia. Poema de minorías que, aunque brote de un hecho histórico de importancia, concibe partiendo de un concepto aristocrático y discriminatorio de la literatura. La historia se metamorfosea bajo la acción del ornamento, de la hipérbole y la decoración; el mundo cortesano emerge en la brillantez y refinamiento de la indumentaria y lo suntuario del ambiente; lo literario tiene básicamente una función decorativa. La técnica revela una mantenida voluntad de creación: la métrica, la lengua, la retórica y la estructura del poema están disparadas a lograr la elegancia culta y cortesana que es el desideratum estético de don Iñigo.

Pero no podemos olvidar, por otra parte, que este impresionante andamiaje retórico —fin poético en sí mismo— también se pone al servicio de un contenido didáctico-moral. Esta intención de enseñanza a veces parece que se borra y desdibuja bajo la fronda ornamental de la retórica con que se expresa; pero el valor ejemplar de este caso de comienzos tan desastrados y conclusión tan feliz es, de hecho, la idea que da forma y cohesión a las partes componentes del poema. Lo típico, por un procedimiento de abstracción, llega a ser modélico; y, por lo tanto, su enseñanza de valor universal dentro de la limitación de clase que se ha señalado. De ahí que su expresión poética haya de ser, por fuerza, de tono elevado y enfoque solemne: transformación de un presente anecdótico en acción literaria que asciende al plano estético de la Antigüedad. Hay una retorización —hemos visto— de la naturaleza, la historia y sus personajes; pero tal artificio no es inmotivado o gratuito: el poeta lo siente como imprescindible para realizar el objetivo ético que se ha propuesto. *La comedieta de Ponça* está basada en un concepto jerárquico de la sociedad y la literatura; en un establecido orden ético y estético que se ven inseparables. En esta esencial compenetración entre el

mundo conceptual del poema y su expresión literaria reside su valor máximo. El deslumbramiento de su retórica no es vano: el estudioso puede percibir el jadeo de don Iñigo anheloso de alcanzar la cumbre de lo que él siente como perfección: su voluntad de crear poesía. Así el poema es índice y reflejo de las teorías literarias del Marqués y de la época, y de acuerdo con éstas hay que juzgarlo. Aunque la belleza que se deriva de la *Comedieta* —la palabra ornamental— pueda parecer a algunos fría y retórica, debemos admitir que la intención ha sido lograda plenamente.

State University of  
New York at Buffalo.

PEDRO M. BARREDA-TOMÁS.