

PARADIGMAS GENÉRICOS EN UN ROMANCE DE RUFO. 'LOS COMENDADORES' Y LA ÉPICA CULTA

Pedro RUIZ PÉREZ
Universidad de Córdoba

Por los años que sirven de puente a los siglos XVI y XVII, en el cruce de estéticas que los mismos determinaron, y en la ciudad que iba perdiendo las huellas de su esplendor imperial y sus ecos garcilasianos, aparecen *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (Toledo, 1596) de Juan Rufo. El género de los apotegmas refleja el paso de la literatura facetaria del Renacimiento al abigarrado cultivo del cuentecillo, tal como se difundiría en el Barroco en recopilaciones independientes, de carácter más o menos orgánico y, sobre todo, diluido en formas de narrativa breve o de tono mayor y en el repertorio argumental y de motivos de la comedia lopesca, como ha rastreado Maxime Chevalier¹. La mezcla de géneros en el volumen del jurado cordobés también resulta significativa. Completa el carácter de silva miscelánea de la compilación y apunta a la complejidad barroca. Pero el hecho va más allá en su valor sintomático, pues apunta al desplazamiento de la lírica del lugar de privilegio que conoce tras el Renacimiento, y marca una cierta desorientación editorial, una vez agotada la vigencia

¹ Para la extensión de la facecía en el Renacimiento español véase el reciente estudio de Antonio Prieto en *La prosa del siglo XVI*, Madrid, Cátedra, 1986, 17-57, donde traza un completo panorama diacrónico y un ensayo de distinción terminológica y conceptual. De la extensa bibliografía de Maxime Chevalier sobre el tema destacan sus ediciones de *Cuentecillos tradicionales de la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975 y *Cuentos españoles de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982; *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1978, *Tipos cómicos y folklore, Siglos XVI y XVII*, Madrid, Edi-6, 1982, *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983; y la edición conjunta con Beatriz Chenot de los *Cuentos* de Juan de Arguijo, Diputación de Sevilla, 1979. Un acercamiento a las relaciones entre las formas de la literatura oral y la poética literaria del Barroco se encuentra en mi trabajo «Arguijo y la literatura barroca oral», en *El Barroco en Andalucía*, Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba, Universidad/Diputación Provincial de Córdoba, 1984, t. II, 33-41.

del esquema del cancionero petrarquesco como paradigma orgánico. Las nuevas formas barrocas se traslucen, así, al par de sus cauces de transmisión².

Nos referimos con estas notas previas sólo a algunos de los síntomas más evidentes de una situación de dimensiones más complejas, por profundas y extensas. El paso del Renacimiento al Barroco y la incidencia del episodio manierista supone una transformación radical de todos los elementos del sistema expresivo, desde el material lingüístico a su propia transmisión, pasando por los procedimientos estilísticos y la configuración genérica. En las páginas siguientes trataremos de mostrar cómo el «Romance de los Comendadores», incluido en el mencionado volumen de Rufo, presenta en sus diferentes niveles las huellas de ese proceso de transformación, que lo aleja sustancialmente de los paradigmas del romancero renacentista.

PARTICULARIDADES DEL TEXTO DE RUFO

Mientras uno de los problemas fundamentales que presenta el estudio del romancero nuevo de los siglos XVI y XVII es el de las imprecisas autorías y la frecuencia del anonimato y las atribuciones dudosas, el cordobés deja su firma bien clara en el romance y, sobre todo, lo da a la imprenta en el seno de un volumen propio, frente a la práctica habitual de las recopilaciones de cancioneros de diversos autores. De forma paralela, Rufo opta por un tema y un argumento que no pertenecen a series genéricas previas, como las de romances moriscos o pastoriles, aunque la historia procede de un suceso histórico trata-

² Los magistrales estudios de Rodríguez Moñino en *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968 y *La transmisión de la poesía española en los Siglos de Oro*, Barcelona, Ariel, 1976, desbrozan el campo de las relaciones entre la poesía y la imprenta, roturado posteriormente por aportaciones como las de Jaime Moll, en «Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro», BRAE, 59, 1979, 49-107 y «El libro en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 1, 1982, 43-54.

do con cierta amplitud por la lírica tradicional y presente en el *Cancionero* de Antón de Montoro, en *La lozana andaluza* y en el coloquio *Tymbria* de Lope de Rueda³, en los que testimonia la diversidad de versiones adoptadas, recogidas y estudiadas por Margit Frenk Alatorre⁴.

La novedad de la creación de este extenso romance de 1240 octosílabos y de su aparición en el volumen citado parece ser constatada por el propio Rufo, que aprobaba el mismo año de 1596 la impresión de las *Flores del parnaso* (Toledo, 1596), donde se incluía una versión distinta por el mismo autor de la historia de los Comendadores, dividida en cinco romances, con un total de 1040 versos. En ellos se conserva la misma asonancia en i-o de la versión unitaria y se ofrecen muy ligeras variantes estilísticas, de dispar calidad. Aunque tampoco en esta versión fragmentada encontramos la división en cuartetos o la presencia de estribillos que marcan el carácter lírico del romance nuevo en su definición final, la brevedad nacida de la división y su inclusión en un conjunto más cercano a la fórmula al uso, parece confirmar la consciente distinción de Rufo y su inclinación por el carácter más literario del texto dado a la luz en la edición de las *Apotegmas*.

Ya Spitzer señaló la fatalidad y la dramaticidad de la vida como los rasgos que informan el universo conceptual de los romances⁵. En esta línea, la historia del Veinticuatro cordobés

³ Véase «A la muerte de los Comendadores que mataron en Cordoua, que se llaman Jorge e Fernando de Cordoua», en Antón de Montoro, *Cancionero*, ed. F. Cantera Burgos y C. Carrete Parondo, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 53-59; «Mamotreto XV» de Francisco Delicado, *La lozana andaluza*, ed. Claude Allaigre, Madrid, Cátedra, 1985, p. 241; y el *Colloquio de Tymbria*, en Lope de Rueda, *Teatro completo*, ed. Angeles Cardona de Gibert, Barcelona, Bruguera, 1976, p. 452.

⁴ Véase, además de su «Introducción» y notas a la edición de *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1977. «Un desconocido cantar de los Comendadores, fuente de Lope», en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978, pp. 221-234.

⁵ Leo Spitzer, «Los romances españoles: el romance de Abenámara», en *Sobre antigua poesía española*, Buenos Aires, 1962, pp. 59-84; cita recogida por Julio Rodríguez Puértolas en «El Romancero, historia de una frustración», en *Literatura, historia, alienación*, Barcelona, Labor, 1976, p. 122.

y su desmedida venganza del adulterio de su mujer con el Comendador es una muestra evidente de un mundo conflictivo, en el que la transgresión conduce a la tragedia y desemboca en la frustración. Perteneció a un universo diferente al ordenado mundo de la épica renacentista, en el que el conflicto se resuelve mediante la intervención de una fuerza superior, ya sea la Justicia o una instancia supramundana. Así lo percibió Lope de Vega, quien, según la cronología de Morley y Bruerton⁶, escribe *Los Comendadores de Córdoba* en 1596, inspirándose en gran medida en el texto de Rufo, como ha precisado Frenk Alatorre, y construyendo una pieza casi trágica, que pertenece al género definido por Alfredo Hermenegildo como «teatro de horror»⁷, según han puesto de relieve Angelina Costa y Manuel Abad⁸.

Sin embargo, Rufo escoge un desarrollo narrativo del suceso, en cuyo tratamiento se conjugan la resolución de los problemas de verosimilitud que ocupaban a la narrativa contemporánea a partir de la preceptiva aristotélica del Pinciano⁹, con un cierto tono épico, que es el que le da al romance su mayor especificidad, como se aprecia en la técnica constructiva y en precisos elementos formales del texto.

UN ESQUEMA NARRATIVO

En el sangriento y truculento final, junto con los amantes adúlteros el feroz Veinticuatro

⁶ Véase S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1968.

⁷ Véase Alfredo Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.

⁸ Véase A. Costa y M. Abad, «La leyenda de los Comendadores de Córdoba, posible fuente de 'teatro de horror' en dos comedias de Lope de Vega», en *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, Madrid, Edi-6, 1981, 125-142.

⁹ Véase Alonso López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética*, ed. Alfredo Carballo Picazo, Madrid, C.S.I.C., 1973; y Sanford Shepard, *El Pinciano y las teorías literarias en el Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1970.

«mató ancianos escuderos,
a los porteros ariscos,
las dueñas y las doncellas,
los pajes grandes y chicos,
a los mozos de caballos,
y hasta los perros mismos
aullaron pasando muerte,
y gatos dieron maullidos.

A una mona y papagayo
no les valieron graznidos,
ni los inquietos saltos
a un atribulado gimio.

Esta confección de sangres
hacen de la casa un río
en el que el honor se restaura,
cobra fuerza y queda limpio» (vv. 1021-1036)¹⁰

Lo desafortado del hecho demandaba del narrador un esfuerzo complementario para dotar de verosimilitud a toda la composición, de forma que el receptor acepte con facilidad lo hiperbólico de la venganza. Las recurrentes menciones a datos cronológicos o las frecuentes referencias a lugares concretos y bien conocidos de la ciudad de Córdoba (la Merced, San Francisco, Trassierra...), muestran un deseo de acotar la acción en unas coordenadas de tiempo y espacio totalmente realistas, casi cronísticos o documentales, cuya veracidad sirva de garantía de la de los sucesos narrados.

En un orden más interno cabe señalar el frecuente uso de nexos causales en la sintaxis del poema, índice de una preocupación por trabar el desarrollo de la acción frente al carácter fragmentario y lírico de las coplas precedentes. A nivel argumental hay que destacar la preocupación por subrayar las relaciones de causa-efecto que mueven la acción de un modo lógico y coherente, en especial con la introducción de episodios ajenos

¹⁰ Todas las citas provienen de Juan Rufo, *Las siescientas apotegmas y otras obras en verso*, ed. Alberto Blecuá, Madrid, Espasa-Calpe (Clásicos Castellanos), 1972. A continuación citamos sólo el número de los versos del «Romance».

a la crónica, como el del anillo, que explica el descubrimiento del adulterio¹¹.

Todos estos rasgos apuntan hacia una especial preocupación de Rufo por los aspectos narrativos del romance, que lo aleja del carácter lírico y oral común al género y muestra su mayor elaboración artística, propia de un texto de transmisión escrita y estrictamente literario, como la intervención del narrador deja bien expreso en el texto, al dirigirse al «lector curioso» (v. 67), y como la realidad editorial confirmó. La extensión del texto se encuentra en estrecha relación con estos rasgos y, naturalmente, el tratamiento de la composición, los esquemas narrativos del texto. A grandes trazos, podemos dividir el romance en las siguientes partes:

- 1) Invocación a los dioses (vv. 1-20)
- 2) Presentación del marco geográfico e histórico (vv. 21-48)
- 3) Presentación de los personajes (vv. 49-84)
- 4) Apelación del narrador al Amor (vv. 85-168)
- 5) Enamoramiento de los adúlteros (vv. 169-316)
- 6) Reflexiones del narrador (vv. 317-360)
- 7) Descubrimiento del adulterio por el marido, en la corte (vv. 361-464)
- 8) Regreso del Veinticuatro de la corte a su casa, con comentarios del narrador (vv. 465-580)
- 9) Confirmación del adulterio y plan de la venganza (vv. 581-800)
- 10) Invocaciones del Veinticuatro (vv. 801-857)
- 11) Matanza (vv. 858-1178)
- 12) Reflexiones del narrador (vv. 1179-1208)
- 13) Perdón real y nueva boda del Veinticuatro (vv. 1209-1240)

¹¹ Como señala Frenk Alatorre en su artículo «Un desconocido cantar...», Rufo encuentra en el Cantar un precedente para este episodio, aprovechado en todos sus recursos dramáticos por Lope de Vega.

Si prescindimos de las intervenciones del narrador interrumpiendo el desarrollo de la narración y sintetizamos la secuencia de la acción, nos encontramos con el arquetipo «pérdida-recuperación de honra», que constituye el núcleo de la narración épica a partir de la comisión de la «fechoría», como la conceptualiza Vladimir Propp¹², coincidiendo además el final del romance, perdón real y nuevas nupcias, con el del propio *Poema de Mío Cid* y otras narraciones de naturaleza épica. Se trata del marco narrativo adecuado para unos personajes engrandecidos por un final desmesurado y de connotaciones trágicas, tal como lo resaltó Lope de Vega.

Pero, si profundizamos en el análisis, descubrimos que personajes, hechos y estructuras narrativas no son los únicos elementos de corte épico, sino que a esta naturaleza parecen dirigirse todos los componentes del romance. Enumeraré a continuación algunos de ellos.

ELEMENTOS DE LA ÉPICA CULTA

a) En primer lugar, el romance se abre con una tópica invocación a los dioses, que entronca con las fórmulas características de la épica culta, desde el inicial «Canta, Musa, la cólera del Périda Aquiles» de Homero a las invocaciones que se repiten en las dedicatorias del género en nuestro período áureo¹³. No obstante, Rufo, como consciente de la distancia que existe entre la temática épica y la forma elegida para su poema, subraya la apelación a Apolo, frente a la Musa homéri-

¹² Véase Vladimir Propp, *Morfología del Cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977, p. 27 y ss., así como su aplicación al estudio de la épica medieval española en Manuel Alvar, «Introducción» a *Épica española medieval*, Madrid, Editora Nacional, 1981, 9-10.

¹³ Véase Antonio Prieto, «Del ritual introductorio en la épica culta», en *Estudios de literatura europea*, Madrid, Narcea, 1975.

ca, inclinándose por una poética del arte sobre el valor de la inspiración.

Junto a la del dios de Delos aparece la invocación a Cupido, resaltando así la otra especificidad de la obra frente al canon consagrado para la poesía épica. La temática amorosa, que la poética de la época reservaba para la lírica y era encauzada en los metros italianos, apunta al lugar intermedio o de transición que ocupa el romance de Rufo, cuya temática, entre Apolo y Cupido, la sitúa en la línea de las manifestaciones culminantes de la épica culta renacentista, desde el *Orlando furioso* y los demás poemas del «canon de Ferrara»¹⁴, hasta *La Araucana* dentro de nuestras fronteras, obras en la que se produce de manera definitiva la ruptura de la distinción de los temas bélicos como propios de la épica y los amorosos como propios de la lírica. El uso por Rufo de la estrofa tradicional castellana para tratar estos temas, así como su propia mezcla en el poema, apunta además al proceso de sustitución del *stylus* por el *genus* como principio ordenador de la literatura, al tiempo que confirma el carácter nacionalista y tradicional que el modelo de la épica culta castellana sumó al canon ferrarense¹⁵.

b) Siguiendo la estructura narrativa de poemas como *La Araucana*, el cordobés se detiene, a continuación, en la descripción del marco de la acción:

«Córdoba, ciudad famosa,
madre de famosos hijos,
de Sénecas, de Lucanos,
capitanes y caudillos,
fue del romano Marcelo
ilustre y claro edificio

¹⁴ Véase Antonio Prieto, «Origen y transformación de la épica culta en castellano», en *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid, Alhambra, 1980, 117-178.

¹⁵ *Idem*, 138-139.

por lo fértil del terreno
 y lo admirable del sitio:
 debajo de fausto clima,
 junto al Betis, sacro Nilo,
 en lo mejor de Vandalia
 y su más llano distrito.

Añadió a la diligencia
 con que esté donde previno
 la curiosidad del cuándo
 en su dichoso principio;
 contempló el celeste curso,
 los planetas y los signos,
 observando todo aquello
 que a su intento satisfizo.

Bien lo muestran las edades,
 y bien son dello testigos,
 los años autorizados
 y los venerables siglos:
 que es mina productora,
 no de los metales indios,
 signo de sabios y fuertes,
 que son al mundo prodigios» (vv. 21-48)

Las indicaciones geográficas establecen el lugar, y las consideraciones históricas apuntan a una cronología, pero en ambos casos constituyen un claro proceso de idealización, bien poética (denominación del río), bien cultural (mención a los Sénecas y al autor de la *Farsalia*), bien de cierta lejanía mítica (Vandalia), para concluir con la referencia a los hijos de Córdoba «sabios y fuertes», nueva formulación del tópico de las armas y las letras que 11 años antes plasmara Góngora en las «plumas» y «espadas» de su «Soneto a Córdoba».

Las alusiones cultas y cultistas representan, además, un enaltecimiento del marco, esencial para el establecimiento de un *genus grauis*, según corresponde al proceso de sustitución del *stylus*, unidad distintiva de la poética medieval a partir de la codificación de la *rota virgiliana*, por el *genus*, en el que la propia materia, la naturaleza de los personajes, el lenguaje o la forma estrófica ya no son elementos distintivos, sino que las marcas genéricas modernas corresponden al tratamiento del te-

ma y, sobre todo, a los esquemas estructurales resultantes. Este, como intentaré esbozar en estas breves páginas, es el proceso que Rufo quiere culminar con el ensayo de una épica nueva en el cauce romancístico.

Aun al margen de una relación indirecta con la materia épica, merece la pena detenerse en considerar la relación de Rufo con su ciudad natal, sobre todo al referirse a un suceso tan atroz como el que trata su romance. Ya en la apotegma 587 el jurado cordobés se preocupa por la repercusión de sucesos de este tipo y los juicios que produce entre los foráneos acerca de sus habitantes:

«el filósofo, el capitán, el orador, el poeta, el médico, el galán, el gran jinete, son, si son estremados, finos cordobeses; y el traidor, el ladrón, el falsario y otros tales (sin acordarse que dondequiera nacen algunos), se atribuye, si nacen en Córdoba, a que les basta para sello».

Pero el autor, que se burla en sus apotegmas, con su tono entre satírico y moralizador, de los puntos de honra y los extremos a que conducía en la relación conyugal, enfrenta el suceso histórico de los Comendadores, pero soslayando la deshonra del adulterio cometido, para enaltecer la honrosa venganza ejecutada por el marido, presentándola como auténtico motivo de orgullo para la sociedad cordobesa:

«Por tanto, préciate, ¡oh patria!,
del justo rigor y estilo
con que a las otras ciudades
eres espejo y aviso» (vv. 349-352).

c) Las palabras anteriores conectan con el encomio de los habitantes de la ciudad que realizaba en la segunda parte que he señalado, donde insiste en los hijos «sabios y fuertes» de la ciudad. Precisamente de entre ellos ha de surgir el protagonista de su romance, pues

«Uno destos fue Hernando,
que el Veinticuatro se dijo,
subjeto de este poema,
y de más elogio digno» (vv. 49-52).

Se ha operado el cambio que señalaba. El protagonista épico ya no es necesariamente un personaje regio, como demandaba el esquema aristotélico-*virgiliano*, sino que es un personaje burgués, un ciudadano casi anónimo, que encuentra su esencia precisamente en su inmersión en la colectividad («Uno destos fue Hernando»), dimensión esencial de la *épica tradicional*, con la que, casi agotada la *épica culta del renacimiento*, intenta conectar Rufo, resaltando la concomitancia señalada entre los ideales barrocos y los modelos medievales, actuantes a la par en el absolutismo y el estatismo de la sociedad y en el tradicionalismo de autores como Lope de Vega, aspecto sobre el que volveré más adelante.

d) Para otra ocasión queda el análisis del valor formulario de expresiones como «uno destos fue» o «que el Veinticuatro se dijo», que conectan con las fórmulas y epítetos *épicos*, o el valor intensificativo del verso «y de más elogio digno», reiterado en otras ocasiones a lo largo del poema.

Sí me detendré en la fórmula de presentación del personaje, «subjeto de este poema», que es índice de la separación establecida entre la persona y el poema, articulada a través de la composición del personaje. Mientras que éste se separa de la realidad histórica y se ordena, mediante combinación de los principios de selección e invención, en función de su verosimilitud y prestigio, el poema, entidad ajena a los personajes, se construye como un artefacto narrativo, en el que el poeta, mediante el artificio —la poética del arte que invocaba en Apolo en los versos iniciales—, desempeña el papel de artífice de la Fama, si vale la reiteración del concepto:

«y aun por tales elecciones
toma licencia el Otvido,
y escurece la memoria

de sucesos peregrinos,
 como éste que celebramos,
 del cual sin recelo digo
 que si mi pluma y cuidado
 algo tienen merecido,
 y las musas castellanas
 siguen lo griego y latino,
 todo el tiempo que de Homero
 resonaren los escritos
 y con aplauso se oyere
 la Eneida del rey Virgilio,
 será tu nombre, ¡oh Fernando!,
 muchas veces repetido,
 pues tanta fama ganaste
 donde tantos la han perdido,
 unos por mucha ignorancia
 y otros por mucho sufridos» (vv. 149-168).

En este aspecto Rufo enlaza también su romance con uno de los modelos caracterizadores de la épica, desde la afirmación de Píndaro de que las grandes hazañas necesitan cantores, pues las palabras duran más que los hechos. Aunque Prieto señala este rasgo en la épica áurea como una herencia del canon de Ferara, del que procede el elemento de individuación poética de una materia previa y el valor inmortalizador del poeta¹⁶, lo cierto es que este papel constituyó un auténtico *topos* en la consideración de la épica clásica, con la distinción medieval entre la fama de Aquiles, debida a Homero, frente a la oscuridad de Alejandro, privado de cantor. De otra parte, esta función inmortalizadora servía para distinguir entre el «versista» («el que hace frecuentemente versos sueltos») y el «poeta» («que escribe sobre algún asunto heroico u grave con conocido numen»), como precisa Evangelina Rodríguez¹⁷.

e) En este proceso de inmortalización debido al «numen» o al artificio del poeta se opera el paso de la realidad histórica a la narración, de la persona al personaje, en un pro-

¹⁶ Idem, p. 143.

¹⁷ Evangelina Rodríguez, «Los versos fuerzan la materia: Algunas notas sobre métrica y rítmica en el Siglo de Oro» en *Edad de Oro*, IV, 1985, 118.

ceso de estilización o literaturización, que hoy definiríamos como ficcionalización y que constituye la base de la novela. Uno de los elementos más significativos de este proceso en el romance de Rufo es la situación del suceso bajo la monarquía de los Reyes Católicos, anacronismo que retrasa en casi medio siglo el acontecimiento histórico¹⁸. El dato, que no aparece hasta el final del romance —y no en los versos iniciales—, resulta significativo, porque los soberanos aparecen para justificar el hecho y otorgar el perdón regio:

«Luego, pues, que tuvo el Rey
del negocio entero aviso,
y por sus pasos contados
se halló el primer testigo,
por esto, y porque la Reina,
honra de cuantas lo han sido,
justificó heroicamente
aquel ejemplar castigo,
el Católico perdona
al Cordobés forajido» (vv. 1217-1226).

De la mitificación de los hechos históricos acaecidos en este reinado no hay duda de que el suceso del Veinticuatro hereda prestigio y grandeza épica, contribuyendo a la elevación de los personajes y de la propia narración, trascendiendo al mismo tiempo la dimensión privada del suceso del Veinticuatro, para darle el carácter público que han de tener los actos épicos¹⁹. De esta forma Rufo supera el carácter meramente noticiero del romance, para transitar por una senda de artificio que, si supone un grado de inmortalización para el personaje, representa, sobre todo, una dignificación del poema y, por extensión, del género.

f) En la misma línea debemos incluir los significativos excursos geográficos y astronómicos que aparecen, por ejemplo, con motivo del viaje de regreso del Veinticuatro a su casa

¹⁸ Véase Manuel Abad Gómez, «Un romance cordobés en el teatro de horror de Lope de Vega», en *El Barroco en Andalucía*, ed. cit., t. I, 11-22.

¹⁹ Georg Lukacs, *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo XX, 1966, 64.

desde la corte. Es evidente que en ellos se aprecia una voluntad de dotar al texto de verosimilitud a través del realismo de la descripción geográfica o las referencias históricas, al mismo tiempo que concreta el marco espacial y lo convierte en un recurso narrativo para señalar el paso de la corte al hogar. Pero sobre ello destaca su contribución a la elevación del tono del romance y su acercamiento a la dimensión épica, conectando directamente con los eruditos incisivos incluidos por Lucano en la *Farsalia*, otro de los modelos actuantes en la épica posterior española.

g) Igualmente ocurre con la presencia de personajes alegóricos, en la que coincide la herencia de Lucano con la tradición dantesca, que se concreta en el poema de Rufo en la presencia de dos auténticos tópicos de la literatura medieval:

«Estando, pues, la Fortuna,
cansada de haber subido
este insigne caballero
al punto de más peligro,
determinó derriballe
desde la cumbre al abismo,
y, tentando varios modos,
no hubo efecto en su designio,
hasta que de Amor cruel
invocó el poder y auxilio,
retrato suyo en mudanzas,
y en sinrazones su hijo» (vv. 169-180).

Fortuna y Amor representan la personificación de las fuerzas superiores que intervienen en la épica y, sobre todo, en la tragedia, correlato *more dramático* de aquélla. Especialmente la aparición de la Fortuna —o Hado— sugiere la lucha trágica o épica, que se concreta en el destino impuesto por una fuerza superior, como el concepto de honra:

«¿Quién fue aquél tan riguroso
que nos dejó introducido
un gravamen tan enorme
y fuero tan esquisito:
que el honor de los varones

justamente merecido
estribe en un fundamento
fácil de ser combatido?» (vv. 321-328).

La formulación trágica del concepto se hace aún más explícita en versos posteriores:

«Favorece mis intentos
que justos son, yo lo fío;
y si allá tienes dispuesto
por algún hado preciso
que no consiga victoria
de mis fieros enemigos,
esta despreciable vida
ofreceré en sacrificio;
porque quien vive sin honra
no puede llamarse vivo» (vv. 841-850).

en un planteamiento perfectamente explotado por Lope de Vega a partir de la naturaleza del «adúltero incesto» (v. 283), que conecta con la situación más característica de la tragedia griega, en dramas como el de Edipo o el de Fedra.

h) Por último, y siguiendo también en esto el modelo de la *Farsalia*, el romance abunda en extensas intervenciones de los personajes, recogidas en estilo directo. Baste citar el parlamento del Veinticuatro esperando su venganza (vv. 809-868), las súplicas de Galindo (vv. 973-1004) o la confesión de Beatriz antes de su muerte (1089-1118), y, sobre todo, la apelación al amor que el propio narrador, interrumpiendo el relato, introduce con todos los caracteres y el esquema formal de un discurso oratorio (vv. 85-178). Todos ellos constituyen amplios remansos de la acción, a veces auténticos excursos, que representan rasgos característicos del poema épico culto desde la *Farsalia*. Mientras los geográficos e históricos permitían el lucimiento de la erudición, este tipo de paréntesis a la narración eran motivo para el desarrollo del estilo oratorio, el más elevado y el más acorde a la obra épica. Sin detenerme en una pormenorización de recursos retóricos, no puedo dejar de señalar la perfecta organización del discurso del narrador según la división clásica en *exordium* (de cons-

trucción anafórica y con uso de la *interrogatio*), *narratio*, *partitio*, *argumentatio* y *conclusio*, con lo que Rufo pone a prueba la capacidad del romance para adoptarse al nivel retórico más elevado.

UNA NUEVA TEMÁTICA

Mientras en los recursos formales considerados en el «Romance de los Comendadores» se muestra una manifiesta tendencia a continuar los rasgos definitorios de la épica, tanto clásica como renacentista culta, a nivel de temas y de personajes la obra del cordobés se distancia por igual de la idealización del Romancero Nuevo, con sus moros y pastores, y de la exaltación histórica de la épica culta, con sus grandes héroes nacionales. La dependencia del modelo formal establecido contrasta con la novedad del suceso tomado como objeto del romance. La situación no es nueva en la historia de la literatura e indica un momento de transformación estética en el que la crisis se manifiesta precisamente en los desajustes observables. El último cuarto del siglo XVI conoce el desgaste de las formas renacentistas que han atravesado toda la centuria y han ido perdiendo no sólo capacidad expresiva, sino también la relación con una sociedad diferente a la regida por Carlos V.

Habiendo superado la lengua castellana el período de emulación del modelo latino, las décadas que se abren con las *Anotaciones* herrerianas y que enmarcan el fenómeno manierista, conocen un nuevo auge de los ideales estéticos italianistas, que sustituyen el canon ciceroniano como punto de referencia de los autores más cultos. Pero, al igual que ocurriera entre la primera generación renacentista, la de la influencia petrarquista, no faltaron voces contrarias. La nueva reacción castellanista enlaza el Renacimiento casticista de Castillejo con el casticismo de finales de siglo e inicios del Barroco, en el que este concepto adquiere la complejidad de valores con que lo definiera Améri-

co Castro²⁰. Esta reacción significa un sentimiento de emulación renovado, en esta ocasión respecto a los modelos italianos, pero con la misma raíz de nacionalismo que impulsaba las resistencias del primer Renacimiento. Intensificado el sentimiento nacional con las medidas contrarreformistas y aislacionistas de Felipe II, la reacción castellanista cobró dimensiones bien distintas. No faltaron, naturalmente, las nuevas propuestas de recuperación de la métrica tradicional, en las que me detendré más adelante y que, curiosamente, coinciden en sus raíces andaluzas, pero este movimiento cabe inscribirlo en un marco más amplio del sistema estructural.

La proximidad de la plenitud barroca se manifiesta en una serie de cambios en la mentalidad social y en la aparición, con las nuevas aspiraciones, de nuevos ideales. Sus soportes ya no pueden ser los anticuados héroes renacentistas, sino que es preciso que el protagonismo sea asumido por personajes diferentes, que lleven a cabo las acciones antes no atendidas, pero que son las propias de su naturaleza y de los ideales emergentes. En consecuencia, la coherencia del sistema literario exige el final de unos géneros y el surgimiento de moldes genéricos renovados, en los que aparecen, naturalmente, unos estilos nuevos y una reorganización del sistema estrófico.

El romance de Rufo responde a estos planteamientos. La historia del Veinticuatro cordobés tiene como eje central ese concepto del honor conyugal que, convertido en norma de comportamiento social y en ideal comunitario, hace girar en torno a sí una gran parte de la literatura barroca, especialmente la dramática. La rígida fijación de la honra en puntos de cotidianidad —recordemos las razones del tercer amo de Lázaro para abandonar su tierra— y la reducción del espacio vital con las medidas de Felipe II imposibilitaron las grandes hazañas de

²⁰ Véanse, entre otros trabajos, *Cervantes y los casticismos españoles*, Madrid, Alianza, 1974, y *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1963, además de formulación global de *La realidad histórica de España*, México, Porrúa, 1962.

los caballeros andantes o los héroes nacionales, mientras que la dureza de las guerras reales apartaban el ardor bélico de la temática literaria, por lo que son venganzas como la del Veinticuatro, popularizadas hasta la saciedad por Lope de Vega y su escuela, las que vinieron a sustituir a las hazañas guerreras de Amadises, Araucos y Bernardos. El protagonismo, asumido en la historia por una nueva clase social, correspondía en la literatura a un nuevo tipo, ocupando el hidalgo el lugar de caballeros, cortesanos y escolásticos. Lope imponía desde las tablas su galán como arquetipo literario y modelo social. La melancolía cervantina expresaba magistralmente la dramática tensión de los dos mundos encontrados en su hidalgo manchego con nostalgias caballerescas. Tras ellos, el sistema de personajes sufre una profunda transformación y por el portillo abierto se introduce la figura del Veinticuatro, aún con ribetes cortesanos, pero ya funcional y burgués y, sobre todo, vengador de su honra, su más radical definición literaria.

Pero un personaje no existe sin un mundo, y los nuevos tipos no pueden adaptarse a los límites de los cauces genéricos anteriores, exigiendo imperativamente su renovación. Fue la enajenación de un personaje, su locura, la que señaló el agotamiento de la épica clásica, y el poema de Ariosto y el consiguiente canon de Ferrara fueron el inicio del proceso de novelización de la épica, que condujo a la narrativa moderna. En España fue otra insigne locura, deudora en parte de la anterior, la que dio la clave a la novela moderna. La situación era la misma que se le planteaba a Rufo. Sin embargo, aún faltaba casi una década para la publicación del *Quijote* y el «Romance de los Comendadores» partía de una tradición distinta, aunque paralela, a la de la novela cervantina.

En el ámbito de la narrativa el paso del Renacimiento al Barroco viene representado por la sustitución de la épica por la novela. Aunque ya aquella presentaba en el modelo renacentista «su permeabilidad o contaminación, y su movimiento desca-

nonizador»²¹, el romance, por su propia versatilidad, ofrecía un campo mejor abonado para esta experiencia, y así lo prueban los experimentos narrativos desarrollados a lo largo del siglo XVI, hasta desembocar en los romances novelescos, de los que ofrecen buenos ejemplos autores como Lucas Rodríguez o Pedro de Padilla, antecesores cercanos a Rufo. Los cerca de 1300 octosílabos de su romance son un primer índice de la transformación del género, que lo conectan con los autores mencionados²² y que lo ponen en el camino de un desarrollo más elaborado de las técnicas narrativas. El cordobés se separa, en cambio, de los predecesores en el abandono de la idealización que los caracterizaba, y, sobre todo, en la elección del objeto, ajeno a las formas literarias y novelescas del romancero quinientista y extraído de la historia local, en un proceso de nacionalización paralelo al que Lope introduce en su fórmula de la comedia. Rufo también emparenta con él en el tratamiento de un tema, que lo acerca a los caracteres del drama, como lo prueba la adaptación lopesca del «Romance».

LA CUESTIÓN MÉTRICA

El acercamiento a una nueva fórmula genérica resulta apreciable en todos los elementos señalados, desde la construcción narrativa a la definición de personajes y temas, pasando por la contaminación de rasgos procedentes de la épica, y se confirma también en el plano estilístico, en el que es posible destacar diferentes muestras de ingenio (tan celebradas por Gracián en el autor de las *Apotegmas*), que conducen el romance hacia esa poética del arte que señalaba con motivo de

²¹ A. Prieto, «Origen y transformación de la épica culta...», ed. cit., p. 119.

²² Valga citar el «Romance de Abindarráez el río» de Pedro de Padilla, con cerca de 500 versos y episodios novelescos intercalados, o la extensa serie de trece romances con más de 2000 versos, sobre «El caballero del Febo», de Lucas Rodríguez. Junto a ellos, podemos encontrar ejemplos en otros autores, como el anónimo «Romance que trata del conde Dirlos», con unos 1500 versos, o el romance de Lorenzo de Sepúlveda «Toma de la ciudad de Africa por Carlos V», de alrededor de 1000 octosílabos.

los versos iniciales y que resultaba ajena a la tradición romanesca. A veces estos rasgos ingeniosos conducen por la vía de un cierto conceptismo hacia un tono burlesco, que le da al texto de Rufo el carácter tragicómico característico del Barroco, consagrado por el teatro de Lope y llevado a su culminación en el tratamiento joco-serio de romances como la fábula de Píramo y Tisbe. Valgan como ejemplo en el texto de Rufo los versos introducidos por la alusión culta a Cupido:

«que quiso el rapaz artero
matar dos aves de un tiro,
aunque, si mejor se advierte,
mató cuatro veces cinco» (vv. 211-214),

o la chusca metáfora sobre los efectos de la presencia de Jorge ante Beatriz:

«y la visita, que un tiempo
guardó de quartana estilo,
era ya fiebra continua
con frenesí y paroxismos» (vv. 223-226),

Por el contrario, Rufo muestra una acusada tradicionalidad en el aspecto métrico, que le lleva a rechazar una forma como la del romance heroico, de versos endecasílabos, tal vez más apropiada para la renovación que pretendía introducir en el romance. Contaba a favor de su opción con las propias tendencias de la épica, que, junto a la degeneración de la parodia, experimentaba un proceso de transformación que, como señala Prieto²³, conducía al abandono de la octava en favor de estrofas más populares. En este sentido cabe mencionar el uso de las quintillas en el *Isidro* de Lope o el caso del *Fernando de Vera* y Figueroa, reseñado por Pierce²⁴. Si la temática nacional parecía demandar formas métricas tradicionales, Rufo contaba también con la propia especificidad rítmica y rima del ro-

²³ Véase A. Prieto, «Origen y transformación de la épica culta...», ed. cit., 147.

²⁴ Véase Frank Pierce, «La poesía épica española del Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, IV, 1985, 87-115.

trofas más populares. En este sentido cabe mencionar el uso de las quintillas en el *Isidro* de Lope o el caso del *Fernando de Vera y Figueroa*, reseñado por Pierce²⁴. Si la temática nacional parecía demandar formas métricas tradicionales, Rufo contaba también con la propia especificidad rítmica y rima del romance octosilábico, mucho más adecuado a su narración, tensa, dramática y un tanto truculenta, que el paso lento y armónico del reflexivo endecasílabo, tal como lo caracterizara Lapesa²⁵.

Al tiempo, el cordobés coincidía con esta nueva etapa de reacción tradicionalista y antijaliana a la que he hecho referencia, que tiene un episodio significativo en las Anotaciones de Herrera²⁶, pero que ofrece otros antecedentes en la poética meridional, como el rechazo que muestra Argote de Molina en su *Discurso de la lengua castellana* (Sevilla, 1575) de la «gravedad y artificio de las rimas ytalianas»²⁷ y su defensa del romance octosílabo, continuada por Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético* diez años después de la edición de Rufo.

La peculiaridad más destacada del tratamiento del octosílabo y su combinación en el romance de Rufo es que, aunque se muestra con una cierta latencia —fruto, sin duda, de la facilidad derivada del hábito tradicional— la tendencia a agrupar los versos en cuartetos, ésta no es efectiva ni constante, manifestándose una tendencia opuesta hacia subagrupaciones estróficas más amplias y más cercanas al aliento de la octava, de forma similar a la que aparece en el romance gongorino sobre Píramo y Tisbe. Este hecho, unido al de la absoluta irregularidad rítmica de los octosílabos, ratifica la idea de que el «Romance» no se dedicaba al canto, sino que su senda narrativa discurría por espacios más decididamente literarios.

²⁴ Véase Frank Pierce, «La poesía épica española del Siglo de Oro», en *Edad de Oro*, IV, 1985, 87-115.

²⁵ Véase Rafael Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Madrid, Alianza, 1985.

²⁶ Véase Evangelina Rodríguez, ob. cit., p. 123.

²⁷ Véase *Discurso sobre la poesía castellana*, en Elena Casas (ed.), *La retórica en España*, Madrid, Editora Nacional, 1980, p. 206.

néricos antes no ensayados y se sintetiza en la expresión de Rufo «mi pluma y mi cuidado» (v. 155), metonimia del proceso de literaturización que ya he señalado y de adopción del artificio, de una poética de arte, que conduce a una novedad sustancial en la transformación del romancero. En ella no sólo se opera un paso del Romancero Viejo al Nuevo, del anonimato a la autoría, de los temas épicos y noticieros a los líricos, pasando por los moriscos y pastoriles, sino que también es posible apreciar movimientos divergentes, ignorados por falta de continuación.

Tal es el caso de las formas que se sustrayeron a la tendencia general del romancero concebido con carácter oral y vinculado a su desarrollo musical, en lo que no difieren esencialmente las dos grandes etapas, la del Medioevo y la de los siglos áureos. Así, entre intentos dispersos, de los que sólo señalaré el *Romancero historiado* (1579) de Lucas Rodríguez, las composiciones de Pedro de Padilla y el *Coro febeo de romances historiales* (1587) de Juan de la Cueva, el «Romance de los Comendadores» abandona el ámbito del romancero musical, para ensayar las vías de la transmisión escrita, tal como queda recogido en la edición de las *Apotegmas*, dirigida al «lector curioso» que invoca el autor (v. 67), al que ya no bastan los elementales recursos narrativos que sirvieron a los juglares medievales y a los autores de un romancero morisco y pastoril paralelo a las formas pre-novelescas de narrativa idealista que se desarrollaron en el Renacimiento.

Cuando ya se acercaba la centuria que se iniciaría con *El Quijote* los nuevos gustos de la narrativa, preocupada por cuestiones de realismo, verosimilitud, cercanía y renovación genérica, se extendía también a las formas del verso y, más particularmente en el caso del cordobés, del verso tradicional, aplicado a unas formas de la poética del arte que se insinuaba con la inicial invocación a Apolo y que configuraban, dentro del complejo panorama del Romancero Nuevo²⁸, una forma de roman-

²⁸ Véase José F. Montesinos, «Algunos problemas del Romancero nuevo», en *Ensayos y estudios de literatura española*, Madrid, Revista de Occidente, 1970, 109-139.

cero literario. La obra que nos ocupa marca un auténtico punto de crisis, que no se consolidó, pero que, en el proceso general que afecta en primer lugar a los contenidos y a continuación a las formas, representa un auténtico punto de fractura entre las formas recogidas en el *Romancero General* a lo largo del siglo XVI y los nuevos rumbos, en campos plenamente líricos, que se fijaron a partir de la *Segunda Parte del Romancero general* y *Flor de diversa poesía*, publicada en Valladolid en 1605.

Su significación y sus conexiones en esta línea de continuaciones y fracturas habrán de ser objeto de un trabajo más extenso, que desborda los límites impuestos a este adelanto, en el que sólo he tratado de mostrar los rasgos diferenciales de un texto, desde el plano estilístico al temático, propio de la época de transición que marca el cambio de siglo, y que algunos autores caracterizan como etapa manierista.