

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

LA POESÍA MORAL DE DIEGO LÓPEZ DE HARO: EL AVISO PARA CUERDOS

ANA M. RODADO RUIZ
Universidad de Castilla – La Mancha

La Biblioteca de la Real Academia de la Historia guarda entre sus fondos una miscelánea histórica del siglo XVI (MH4) que contiene el único testimonio de una obra doctrinal de Don Diego López de Haro, el *Aviso para cuerdos*. López de Haro, un reconocido aristócrata de la corte de los Reyes Católicos, de quienes fue embajador ante el Papa Alejandro VI, es un poeta más que interesante cuya obra, a excepción del *Aviso*, está recogida fundamentalmente en el *Cancionero General* (11CG) y en el de la *British Library* (LB1). De su prestigio literario dan buena cuenta las citas y menciones de sus contemporáneos, como Garci Sánchez de Badajoz en su *Infierno de los enamorados*, y de autores posteriores como Gregorio Silvestre (*Residencia de Amor*) o Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*). No podía faltar tampoco en las *Batallas y Quincuagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo¹.

El texto es un extenso poema doctrinal de valor desigual, en el que intervienen un gran número de personajes bíblicos, históricos y alegóricos. Se trata de la producción métrica más ambiciosa del autor y, por su forma y contenido, radicalmente alejada de su obra cortesana; tan sólo su magnífico *Diálogo entre la Razón y el Pensamiento*² se acerca al tono de este texto, que ha

¹ Para la biografía de López de Haro y su reputación como poeta, véase el completo estudio de Elena E. Marcello, “Diego López de Haro, poeta cancioneril. Perfil Storico-biografico”, *Il Confronto Letterario. Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne dell’Università di Pavia e del Dipartimento de Linguistica e Letterature Comparete dell’Università di Bergamo*, 23, 1995, págs. 105-129.

² ID1121, 11CG-91, ff. 64^r-65^r. No dejaré de recordar lo que, a estas alturas, resulta ya casi innecesario, esto es, que utilizo el sistema de siglas e identificación de poemas empleado por Brian Dutton en su magna edición tantas veces citada, *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV- Universidad de Salamanca, 1990-91.

suscitado, además, cierta controversia entre los críticos respecto a su consideración genérica, como veremos.

En esta comunicación me propongo abordar algunos de los problemas que plantea esta curiosísima obra de López de Haro, en el contexto de la poesía moral de su tiempo.

Que se trata de una obra doctrinal es indiscutible, pero la cuestión del género no se ve con tanta claridad. El hispanista norteamericano G. Ticknor fue uno de los primeros críticos en leer y opinar sobre el texto a partir de una copia manuscrita que, muy probablemente, le fue enviada por Don Pascual de Gayangos³, y que hoy figura entre los fondos de la Boston Public Library, en la colección que el ilustre hispanista legara a la biblioteca de su ciudad natal⁴. En su *History of Spanish Literature* (1849) coloca la obra en el capítulo dedicado a los cancioneros y le concede poseer tan sólo “little poetical thought in it”⁵. Las palabras de Ticknor fueron mal interpretadas en la traducción española de su *Historia*, como recuerda Erasmo Buceta⁶: la expresión “y no carece de cierto mérito poético” no se corresponde exactamente con lo que el norteamericano había escrito, aunque me da la impresión de que Buceta le concede menos mérito al texto que el propio Ticknor; sus reservas, sin embargo, no están exentas de alguna contradicción: habla de su “forma anhelante y fatigosa”, pero le reconoce “lucidez y concisión”; habla de “pensamientos vulgares” e “inicias rimas de aleluya” pero destaca su “sobriedad y energía”. Ciertamente es que se trata de un texto desigual, pero las palabras de Buceta recuerdan los conocidos prejuicios de la crítica decimonónica y la de la primera mitad del siglo XX sobre la poesía de cancionero⁷.

³ Es hipótesis bien fundada de Erasmo Buceta (“Aviso para cuerdos”, *Révue Hispanique*, LXXVI, 1929, págs. 321-345) a partir de las cartas que Ticknor envió a Gayangos. Véase Clara Louisa Penney, ed., *George Ticknor Letters to Pascual de Gayangos*, New York, 1927.

⁴ Hace ya ochenta años que Erasmo Buceta trazó la historia de la crítica del texto en un breve artículo al que acabamos de hacer referencia, en que ofrecía también la edición del mismo. Poca atención ha recibido el *Aviso* de López de Haro desde entonces. Más fortuna ha tenido la biografía del autor, pues el mismo Buceta publicó varios trabajos sobre diferentes aspectos de la vida del poeta, en especial sobre su labor diplomática durante el reinado de los Reyes Católicos; apura todos los datos el detallado estudio ya citado de Marcello (véase *supra* n.1), al que remito para estas cuestiones.

⁵ Ticknor, George, *History of Spanish Literature*, Boston, 1849, I, pág. 435.

⁶ Buceta, “Aviso para cuerdos...”, pág. 322, n. 2.

⁷ También Gallardo opinaba negativamente: de “obra mediana” la califica y añade “para sacar estas discretas máximas hay que leer mucha pamplina”, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid, Gredos, 1968 [1863-89].

Amador de los Ríos destaca su forma dialogada e inscribe el texto dentro de la literatura dramática, sumándose así a la corriente crítica que ve cierta proximidad entre los diálogos cancioneriles y el teatro⁸:

Pero si no son para desdeñados estos esfuerzos [traducciones del teatro clásico] que tienen en la historia del teatro nobilísima significación, durante la XVIª centuria, merecen todavía mayor estima en nuestro concepto los que son debidos a los más renombrados poetas, desde el reinado de Enrique III, en el cultivo del diálogo, como instrumento que debía prestarse fácilmente en su día a la manifestación dramática. Desde el comendador Ferrán Sánchez de Talavera ... hasta don Diego López de Haro, que al comenzar el XVI componía, con título de *Aviso para cuerdos*, el más complicado, en que interviene crecido número de personajes históricos y alegóricos... (págs. 480-81)

De diálogo casi dramático lo tildan Menéndez Pelayo y Julio Cejador, éste siguiendo fielmente a aquél, que recogen y avalan la opinión de Amador de los Ríos. Y así se asentó entre los investigadores esta opinión, de tal forma que en una *Historia del teatro español* publicada por Díaz de Escovar y Lasso de la Vega en 1924 se cita a López de Haro junto al Marqués de Santillana como autores de cierto tipo de “representaciones religiosas” cuyo “uso” empezó “desde muy antiguo ... en España”. Obviamente, tan lejos no podemos llegar. Sí es cierto, sin embargo, que algo de ese carácter dramático que señalaba Amador de los Ríos es posible ver en el *Aviso*; muy levemente, en menor grado. Se trata, como ocurre con otras obras cancioneriles, de formas híbridas de poesía teatral que no son teatro propiamente dicho, pero que sí tienen uno o varios elementos dramáticos⁹. Son cinco los elementos básicos que pueden determinar el grado de teatralidad de los textos cancioneriles¹⁰:

- a) Diálogo entre dos o más personajes.
- b) Acción.
- c) Presencia de acotaciones escénicas.
- d) Indicaciones espacio-temporales.
- e) Indicaciones de vestuario y atrezzo.

⁸ José Amador de los Ríos, *Historia Crítica de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1969 [1865], VII, págs. 480-81.

⁹ Sobre este asunto véanse el trabajo de Josep Lluís Sirera, “Diálogos de cancionero y teatralidad”, *Historias y Ficciones. Coloquio sobre la Literatura del siglo XV*, Valencia, Universidad de Valencia, 1992, págs. 351-363, y mi artículo “Poesía cortesana y teatro: textos semidramáticos en los cancioneros cuatrocentistas”, *Los albores del teatro español. Actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico (Almagro, julio de 1994)*, ed. de F. Pedraza y R. González Cañal, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha – Festival de Almagro, 1995, págs. 25-44.

¹⁰ Sirera, “Diálogos de cancionero ...”, págs. 355-362.

De estos elementos, se dan en el texto dos tan sólo y no plenamente: por supuesto existe diálogo — el texto es enteramente un diálogo— pero no siempre hay réplicas; mejor dicho, muy pocas veces encontramos réplicas, a pesar de que el poema se configura como un diálogo entre el Autor — introducido en el texto como personaje — y una larga serie de figuras de distinto tipo cuyas intervenciones son glosadas por el Autor; donde cabría esperar réplicas encontramos a menudo glosas genéricas sobre la problemática expuesta por el personaje y referencias a dicho personaje en tercera persona, como si el Autor “mirara” al público mostrándole su opinión sobre el personaje con el que comparte en ese momento “la escena”. En ocasiones hay réplicas a un personaje con referencias directas, o alusiones de un personaje al Autor; en esos casos se utiliza la segunda persona e incluso podemos encontrar alguna indicación espacio-temporal (“que peligro es *para vos*/ el glosar y el mudar/ lo que manda claro Dios” vv. 247-249, “que no quiere *aquí* mostrar” v. 119, “yo quiero *d’este* callar” v. 268, “*d’estos* debes tú quejar” v. 373). Otras veces encontramos apelaciones al público (“ved que tanto es de temer” v. 274, “Buenos, aquesto notad” v. 540, “Mugeres, aquí notad” v. 727). También es posible ver alguna acotación implícita indicando salida de escena: así ocurre en la presentación del ángel del paraíso: (“Ángel que echa a Adán y a/ Eva del Paraíso terre/nal:/ Id muriendo con la vida,/ porque el bien que aquí dexáis/ con el mal lo conocáis” vv. 39-41), lo que sugeriría que los distintos personajes sólo permanecen en escena mientras dialogan con el Autor y él es, en realidad, el único que no abandona el escenario. Tan sólo hay una excepción: la figura de Roma personificada aparece dos veces, la primera — esperable — junto a Rómulo y Remo, la segunda, junto al rey visigodo Alarico y debe responder a una alusión de Alarico y a una pregunta directa del Autor, lo que supone tres personajes en escena.

Estas pocas muestras si bien confirman la cercanía de esta pieza cancioneril al teatro “como instrumento — y recupero la cita de Amador de los Ríos — que debía prestarse fácilmente [...] a la manifestación dramática”¹¹, no son razón suficiente para considerarla como diálogo dramático; pienso que la intención del autor es más lírica y doctrinal que dramática, aunque no creo que pueda ni deba descartarse la hipótesis de que pudiera haber sido concebida para

¹¹ Al fin y al cabo, no podemos olvidar que los textos teatrales nos han llegado a través de cancioneros poéticos y se representan en los mismos recintos palaciegos donde tienen lugar la fiesta y la recitación poética. Véase el artículo de Miguel Ángel Pérez Priego, “Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media”, *Epos*, V, 1989, págs. 141-163, espág. págs. 161-63.

un recitado público semidramatizado; es decir, la intención es lírica pero no se renuncia a las posibilidades que brinda una lectura pública con varias voces.

Si no podemos vincularla claramente al teatro, ¿hacia dónde mirar? Parece innegable su conexión con la literatura sapiencial, y constituye un ejemplo perfecto de la mezcla de elementos medievales y cristianos con otros procedentes de la cultura clásica de la Antigüedad pagana. Los modelos sapienciales son conocidos desde el siglo XIII: aquellas colecciones de sentencias de origen oriental se integraron rápidamente en la cultura europea, y los espejos de príncipes convivieron con esas otras formas de literatura sentenciosa para jóvenes que siguen el modelo de los *Disticha Catonis*, como posteriormente hicieran los *Proverbios* de Salomón o los del judío don Sem Tob¹². Pero López de Haro tenía modelos más cercanos: los *Proverbios* o *Centiloquio* del Marqués de Santillana o los de Fernán Pérez de Guzmán. Ambos textos responden al deseo de “élever un genre mineur à une plus haute dignité poétique”¹³, pero la influencia que Santillana ejerció sobre sus contemporáneos, y en concreto sobre López de Haro, fue mayor. Sus *Proverbios* son, posiblemente, el modelo más cercano del *Aviso para cuerdos*; entiéndase, hay diferencias formales — el uso del diálogo en el poema de Haro, las preferencias métricas diferentes en cada texto — pero el espíritu, la filosofía, esa ética de base cristiana que anima ambas obras y parte de los elementos que las componen son coincidentes.

Difieren, pues, en el uso del diálogo: en muchas de las antiguas colecciones de sentencias y en los espejos de príncipes, el esquema dialógico se revela como el más eficaz: las parejas padre-hijo o maestro-discípulo sirven para canalizar de una manera realista y entretenida la enseñanza que se pretende transmitir. Sabemos que algunos textos se presentan como colecciones de consejos que un padre o maestro/filósofo ofrece a su hijo/discípulo, como una simplificación del modelo pregunta-respuesta en que se prescinde de la pregunta. Tal es el caso de los *Proverbios* del Marqués; la forma elegida se justifica en el *Prohemio* como un encargo real: se trata de fingir que es el mismo rey Juan II quien se dirige al príncipe “porqu’el fijo antes debe resçebir el consejo del padre que de ningund otro”¹⁴. López de Haro, en cambio, prefiere el diálogo, un diálogo *sui generis*, con escasas réplicas, como ya se ha visto, en el que las palabras de los distintos

¹² Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, eds., Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1988, pág. LII.

¹³ Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Genève-Paris, Slatkine, 1981 [1949-53], I, pág. 452.

¹⁴ Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, eds., Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras...*, pág. 217.

personajes, que de hecho funcionan a manera de *exemplum*¹⁵, son glosadas libremente por el Autor, que adopta el papel de maestro/filósofo¹⁶. Las intervenciones del Autor y de los distintos personajes se cierran con un pareado final que contiene un pensamiento cifrado de carácter sentencioso, proverbial o pseudoproverbial¹⁷:

¡Oh envidia, qué diré
de tus vileças y males!
Los pecados yo miré,
vilos todos veniales
y a los tuyos vi mortales.

De l'envidia do la vió
siempre el cuerdo se guardó.
(vv. 50-56)

Hemos dicho antes que también se diferencian estos textos en la métrica. Así, mientras el texto de Santillana se desarrolla en coplas de arte menor de pie quebrado, el *Aviso* utiliza varios tipos de estrofas de manera aleatoria, la de tres versos, redondillas, quintillas, sextillas y coplas mixtas hasta de nueve versos, seguidas del pareado final siempre desvinculado métricamente de las estrofas. Como también los esquemas de la rima son muy variados, parece clara la intención de don Diego de componer un poema claramente distinto al resto de

¹⁵ Francisco Crosas, *La materia clásica en la poesía de cancionero*, Kassel, Edition Reichenberger, 1995, pág. 59.

¹⁶ Sabido es que el término 'glosa' encierra numerosas acepciones. En su origen se define como la explicación o comentario de un vocablo o texto oscuro, pero como género poético sus límites semánticos no están claros. Véanse los trabajos de Margit Frenk (1978 [1958] y 1987) para la glosa de tipo popular ("Glosas de tipo popular en la antigua lírica", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XII, 1978, págs. 301-34; artículo recogido en *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1987, págs. 267-308) y Hans Janner ("La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas", *Revista de Filología Española*, XXVII, 1943, págs. 181-232; y *La glosa española y su evolución en el Siglo de Oro. Una antología*, Madrid, Ediciones Nueva Época, 1946) y Dámaso Alonso (*La poesía de San Juan de la Cruz. (Desde esta ladera)*, Madrid, CSIC, 1942; y "El misterio técnico en la poesía de San Juan de la Cruz", en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1966⁵) para la glosa culta. Véase también mi trabajo sobre una de las muchas glosas a las Coplas de Jorge Manrique, la del Padre Rodrigo de Valdepeñas ("Literatura manchega hacia 1500. La glosa del Cartujano en su contexto", *Cuadernos de Estudios Manchegos*, 22, 1995, págs. 139-69). En el *Aviso para cuerdos*, las glosas del Autor sirven para apostillar la experiencia relatada por cada personaje y para extraer una conclusión a modo de moraleja. Al no haber sujeción métrica, no encontramos versos de represa.

¹⁷ En dos ocasiones la intervención del Autor es más larga, se divide en dos o tres coplas y encontramos hasta dos o tres pareados; es el caso de la glosa a Alexandre (3) y la de Cristo (2). Las citas del *Aviso* provienen de la edición que estoy preparando del texto y que será publicada en breve.

su producción, huir de la monotonía y demostrar, al mismo tiempo, su virtuosismo compositivo.

Dejo para otra ocasión los aspectos métricos, que exigen un estudio más detenido, y paso al contenido. Es en este punto en donde aprecio coincidencias con la obra de Santillana, no sólo con sus *Proverbios* sino también con la *Pregunta de nobles* y el atribuido *Tratado de la muerte*. Estas obras mezclan elementos cristianos con otros tomados de la Antigüedad grecolatina, y utilizan motivos recurrentes en la poesía moral cuatrocentista como son el repaso de vicios y virtudes, con especial detenimiento en los siete pecados capitales, el *ubi sunt* (que obviamente falta en el *Aviso*) o el más evidente uso de sentencias y proverbios. Pero es la elevada coincidencia en la selección y mención de personajes la que más sorprende y alerta. Claro está que la sola mención de personajes no es razón suficiente para vincular a ambos poetas, pero la cercanía de algunos pasajes sí puede levantar sospechas. Por ejemplo, el *Aviso* comienza con una esperable invocación a los cuerdos¹⁸:

Yo a cuerdos hablo y toco
que me querrán escuchar,
porque nunca quiso el loco
en mal de otro castigar, [...]

Los que dan consejos ciertos
a los vivos son los muertos.
(vv. 1-8)

En el prohemio de los *Proverbios* encontramos una idea muy próxima: sólo los locos menosprecian la enseñanza que proporcionan las vidas y muertes de hombres ilustres¹⁹; el Marqués cita uno de los *Proverbios de Salomón* y dice: “la sciencia e la doctrina los locos la menospreçiaron”, y más adelante, “[...] E por çierto, de los tienpos aun non cuydo yo que sea el peor despendido aquel en que se buscan o inquieren las vidas e muertes de los virtuosos varones, assí commo de los Catos, de los Scipiones; e de los xristianos, los godos, los doze Pares; de los ebreos, los machabeos.”²⁰

¹⁸ Esta estrofa desarrolla una hábil manipulación del refrán “cuerdo se llama aquél que castiga en mal ajeno” [ID8784] que también se utiliza en el *Diálogo entre la Razón y el Pensamiento* [ID1121].

¹⁹ Una idea similar se encuentra en la segunda estrofa del prólogo de los *Proverbios* de Fernán Pérez de Guzmán: “[...] fallaréis verificado/ en el dezir prouerbiado/ vn dicho con que me afrento/ que de los locos el cuento/ infinito es, mal pecado!”, Raimon Foulché-Delbosc, ed., *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Casa Editorial Bailly-Bailliére, 1912-1915, Col. Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 19, 22, T. I, pág. 752.

²⁰ Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, eds., Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras...*, pág. 218.

Julio César y Roboán, hijo del rey Salomón, son citados en ambas obras para ilustrar el pecado de soberbia y en parecidos términos; cito, por ejemplo, los fragmentos en que interviene o se menciona a Roboán:

ROBOÁN

Yo quise moços creer,
a los viejos no escuchar;
vino luego mi perder
porque el mal aconsejar
con el daño se ha de ver. [...]

Todo consejo tirano
haze rey soberbio y vano.
(vv. 286-90; 297-98)

Y Santillana dice:

Roboam [...]
molestando e offendiendo
torpemente,
fue menguado de su gente
non sintiendo.
(vv. 145-52)

En la glosa correspondiente aclara el autor: “Roboam [...] inpremió e molestó tanto el pueblo que con toda razón fue privado de toda la mayor parte de su senyoría e regnado”²¹.

La misma cercanía se advierte en la intervención de Salomón en el *Aviso* y su mención correspondiente en los *Proverbios*; en este caso se denuncia el pecado de lujuria:

SALAMÓN

Este amor que prende luego
vet que tanto es de temer;
pues a mí me hizo çiego
con claros ojos tener. [...]

AUTOR

El saber que Dios te dio
en las letras yo lo leo;
el del seso no lo veo,
pues de la fe te mudó
el loco de tu deseo.
(vv. 273-83)

²¹ Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, eds., Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras...*, pág. 229.

En los *Proverbios* leemos:

Solo por aumentación
de humanidad,
ve contra virginidad
con discreción;
que la tal delectación
fizo caer
del altíssimo saber
a Salamón.

Glosa del Marqués

Salamón, [...]quasi en postrimero tiempo de sus días, effeminado o sometido al poderío de la muger, pospuesta toda sciencia e buena doctrina, ydolatrizó, segund más largamente es recontado en el librod e los Reyes. (Gómez Moreno-Kerkhof, 1988: 235).

Lo mismo ocurre con Alejandro Magno para ejemplificar la liberalidad y generosidad (*largueza*), o con Lucrecia por su valiente defensa de su castidad y dignidad de esposa. Los ejemplos son numerosos: los citadísimos Abel, Caín y Moisés, las alusiones contiguas a César y Pompeyo — también en el atribuido *Decir o Tratado de la muerte* — o la idea medieval de la ciencia al servicio de la fe (“Ca por ella fallarás/ cuánto Dios/ ha fecho e faze por nos”, *Proverbios*²²; “Como sin fe se buscaba,/ la razón no lo hallaba” [...] “La çiençia más preçiosa/ sin la fe no prueba cosa.”, *Aviso*, vv. 396-97; 482-83), con anacronismo incluido en las intervenciones de Pitágoras y Platón en el *Aviso*.

Y si coincidencias observamos en las citas y glosas de los *Proverbios*, en el *Tratado de la muerte* figuran catorce personajes (entre bíblicos, griegos y romanos) también seleccionados por López de Haro, y en la *Pregunta de nobles* son once las menciones comunes, que aquí se engarzan en una estructura con base en la anáfora interrogativa para plasmar un *ubi sunt* de amplia tradición en el siglo XV (Fray Migir, Martínez de Medina, Sánchez de Talavera o Pérez de Guzmán), que “desembocará décadas después en las conocidas *Coplas manriqueñas*”²³. Desde luego, hay que revestirse de todas las cautelas cuando pisamos el muy escurridizo terreno de las influencias, sobre todo, teniendo en cuenta que aunque no se puede hablar de un canon establecido en las frecuentes menciones de ilustres de la grecolatinidad, sí hay menciones claramente recurrentes, luego las de Haro pueden muy bien ser *loci communes*, si bien el

²² Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, eds., Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras...*, pág. 227.

²³ Véase: Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, eds., Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras...*, pág. LII.

hecho de que no sólo encontremos menciones sino también, y en cada caso, sus valores ejemplarizantes, pudiera ser un elemento a valorar.

A diferencia de Santillana, López de Haro sigue un orden cronológico muy poco alterado en las intervenciones: en primer lugar, personajes bíblicos comenzando por el Génesis — Caín y Abel — en una serie de quince hasta Roboán, sin olvidar la aparición de la ciudad de Jerusalén personificada, como más tarde ocurrirá con Babilonia, Troya, Cartago o Roma (ésta dos veces). A continuación aparecen personajes clásicos de la Antigüedad desde el rey Nabucodonosor de Babilonia, troyanos, griegos, cartagineses y romanos, para acabar con los godos y Mahoma. Destacan por su singularidad algunas alegorías (animales, la mar, la montería), la aparición del mismo Cristo y de sus apóstoles (sólo Pablo individualizado) o la del rey Constantino como representante del Imperio Romano de Oriente. Habría que añadir en este punto un aspecto en el que ambas obras se alejan y es que el uso de la materia bíblica y clásica tiene en el texto de López de Haro una clara finalidad doctrinal sin olvidar un cierto prurito de exhibición erudita. Sabido es que en las obras de Santillana el tratamiento del material bíblico y de la grecolatinidad no siempre tiene esa finalidad meramente doctrinal²⁴; de ahí que no siempre se observe ese rigor en la cronología de los personajes citados.

Pero dejemos estos aspectos y detengámonos en la consideración de las fuentes. Es casi seguro que López de Haro conoció la obra de Santillana, considerado un maestro por los poetas de su generación y de las generaciones sucesivas²⁵, pero ¿cabría pensar en una coincidencia de fuentes? Sabemos que Haro tuvo fama de hombre culto, reputación de sabio a juzgar por lo que de él se dice en las *Batallas y Quincuagenas* de Gonzalo Fernández de Oviedo²⁶, pero hasta el punto de haber tenido una buena biblioteca, o de haber tenido la

²⁴ Francisco Crosas, *La materia...*, págs. 59-63.

²⁵ Les separan al menos dos generaciones, quizá tres. Santillana nació en 1398 mientras que la fecha del nacimiento de López de Haro, sin ser segura, se movería en el arco 1438-1449 (Elena Marcello, “Diego López de Haro...”, pág. 116). Para el asunto de las generaciones de poetas, véase también el libro de Vicente Beltrán *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, Barcelona, PPU 1990: 8-12.

²⁶ “[...] don Diego López de Haro, persona de grandes partes e méritos, e uno de los señalados caualleros sauios e del palacio que huvo en España en su tiempo [...] mui estimado por savio e prudente varón. Y por tal lo ymbiaron los Reyes Católicos don Fernando e doña Ysavel por su embaxador a Roma al papa Alejandro 6º, año de 1493 (desde Barclona), donde hizo mui bien su ofiçio e ganó mucho onor; [...] le oy loar de savio, e que siendo mançebo fue en aquella corte de España un espexo de la gala entre los mançebos caualleros de su tiempo, e mui leído e gentil trobador”. José Amador de los Ríos y Juan Pérez de Tudela y Bueso, eds., Gonzalo Fernández de Oviedo, *Batallas y Quincuagenas*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1983-2000, 4 vols, III, 237-38, Batalla I, Quincuagena IV, Diálogo no clasificado.

formación del Marqués, siquiera su curiosidad intelectual, es poco probable. Quizá tuviera acceso a las obras de Boccaccio — *De casibus* o *De claris mulieribus* — bien conocidas por los poetas cultos de la época, quizá también a la obra de Valerio Máximo y, por supuesto, a la Biblia. En cualquier caso, al margen de apurar el rastreo de fuentes, es razonable pensar que conoce y utiliza la obra de sus contemporáneos (pienso en las obras de Pérez de Guzmán, por ejemplo, la *Confesión rimada* o las *Coplas de vicios y virtudes*), en especial la obra del Marqués. ¿Se inspiró en los *Proverbios*, en la *Pregunta de nobles*, o fue el atribuido *Tratado de la Muerte* quien le sugirió la idea de establecer un desfile cronológico de célebres personajes? Difícil respuesta; pienso que la finalidad subyacente de estas obras es similar, así que López de Haro pudo seleccionar algunos personajes, añadir otros, aderezar las historias que añade con sus propias lecturas o recuerdos (no conviene olvidar las posibles fuentes indirectas o la presencia de los *compendia*), e insertarlo todo en un registro nuevo que prescinde del *ubi sunt* de la *Pregunta* de Santillana y de tantas otras obras morales, y lo sustituye por un esquema de base dramática, otorgando voz a cada personaje y salpicando el texto de elementos dramáticos y sapienciales al servicio de la moral y la fe cristianas.

De lo que no hay duda es de que el *Aviso para cuerdos* no es uno más entre los decires morales dialogados; es algo distinto, y creo, además, que esta singularidad no es casual. Hay componentes en el *Aviso* que no existen en otros diálogos; el autor busca crear un efecto teatral, y los pocos elementos dramáticos señalados más arriba logran ese efecto: nos permiten visualizar un largo desfile de personajes ante el Autor como si de un escenario se tratara, con entradas y salidas de escena. No necesitamos más, ni acción, ni acotaciones, ni indicaciones de vestuario o atrezzo; simplemente crear la ilusión dramática en el espectador y esto se consigue con unos pocos elementos. ¿Por qué no pensar en una posible lectura pública en la que cada uno de los lectores se hiciera cargo de varios personajes, individualizados mediante un sencillo distintivo? Entre los debates ficticios cancioneriles — y me sirvo de la terminología de Le Gentil²⁷ — sin duda más líricos que dramáticos (entre ellos, el *Diálogo entre la Razón y el Pensamiento* de López de Haro), y las formas claramente dramáticas o, al menos, semidramáticas de textos como el *Diálogo* de Rodrigo Cota, la *Querella ante el dios de Amor* del Comendador Escrivá o el *Diálogo entre el dios de Amor y un enamorado* de Cartagena, existen decires en los que el bajo nivel de contaminación teatral los coloca entre la poesía y el teatro, precisamente como formas híbridas de poesía teatral. Éste es el caso del *Aviso* de López de Haro: no hay elementos suficientes para considerar la obra potencialmente representable

²⁷ Pierre Le Gentil, *La poésie ...*, 497-507.

pero tampoco para negar la posibilidad de una lectura pública semidramatizada. Después de todo, una vez creada esa ilusión dramática, lo importante es la carga doctrinal, los modelos expuestos a manera de *exemplum* y los proverbios, pseudoproverbios o sentencias que cierran cada intervención. Este hibridismo es consciente y es la clave del interés de la obra.

Por su componente didascálico, podríamos concluir que se trata de un poema doctrinal vinculado en sus contenidos a la poesía religioso-moral, y en su forma a los abundantes decires dialogados que presentan cierta contaminación de elementos dramáticos; probablemente fue concebido para ser recitado en público a manera de lectura dramática, en la que las entradas y salidas de los distintos personajes reforzarían su valor didáctico. En cualquier caso, suscribo las palabras de Pierre Le Gentil sobre la poesía moral de los cancioneros²⁸: más allá de su capacidad para suscitar emociones profundas y sinceras, “elle a [...] donné aux esprits réfléchis l’occasion de préciser les conceptions qu’ils se faisaient de la vie, en fonction de leur culture et de leur expérience”²⁹.

²⁸ Pierre Le Gentil, *La poésie ...*, pág. 337.

²⁹ Para la realización de este trabajo he contado con una ayuda para proyectos de investigación de la Junta de Comunidades de Castilla – La Mancha (Proyecto: Los cancioneros de la Real Academia de la Historia, código PAI06 – 0135 – 4381).