

## El mundo clásico en obras satíricas de la literatura en castellano del siglo XV

*Jordi Sanchis Llopis*  
Universitat de València

---

**1.** El desarrollo de la literatura satírica en castellano durante el siglo XV está ligado estrechamente a las circunstancias de crisis política y social por las que atraviesa particularmente la corona de Castilla en este tiempo y que, en gran parte, constituyen una herencia del siglo anterior. Decisiva es, sin duda, la acentuación del proceso de descomposición del feudalismo. Se enriquecen conversos y mercaderes, pero también la oligarquía latifundista. La Baja Edad Media es un periodo especialmente convulso socialmente. Los movimientos antifeudales se multiplican, pero la mayoría de la población seguía perteneciendo a las clases populares, rurales o urbanas, y de su trabajo procedían las rentas de las clases dominantes. Por otra parte, no debemos olvidar las consecuencias sociales e ideológicas que la peste, en tanto que proceso endémico en la Península Ibérica, provocó durante este periodo.

En lo político, la debilidad de los Trastámara agudizará la inestabilidad política y detendrá el desarrollo económico, con reyes como Juan II (1406-1454) y Enrique IV (1454-1474).

El ambiente cultural en la Castilla del siglo XV no es menos conflictivo y en gran medida responde a un momento de transición. Sin duda, el prehumanismo o prerrenacimiento favoreció el desarrollo de críticas sociales y políticas severas. En el terreno religioso, el franciscanismo seguía, con su reivindicación de la pobreza evangélica, acentuando las contradicciones de la nobleza eclesiástica; por otra parte, también la ideología judeo-conversa debió favorecer el desarrollo de un espíritu crítico.

En este contexto se desarrolla la literatura satírica del cuatrocientos. Por una parte, nos encontramos con textos como la *Dança general de la muerte*, que, aunque originaria total o parcialmente

de otras formas literarias anteriores, tiene su primera expresión en la Península durante el siglo XV. Por otra, las *Coplas*, más o menos populares en su forma y motivos, a veces panfletarias y groseras, entre las que se encuentran las *Coplas de Mingo Revulgo*, las *Coplas de Ay*, *panadera* y las *Coplas del Provincial*.

**2.** Las danzas de la muerte son, sin duda, un género característico, por su forma y la mentalidad que las alimenta, del final de la Edad Media y el principio del Renacimiento.

En ellas la Muerte, representada como esqueleto o cadáver putrefacto, hace danzar a vivos que representan las diferentes clases sociales de la época y con los que, en las versiones literarias, establece un diálogo.

El género de las danzas de la muerte presenta un doble problema, de formato y de origen. En efecto, no sólo supone, ni siquiera necesariamente, un texto literario, sino que participa también de otros formatos, como la pintura, el teatro, la danza y la música. Polémica es igualmente la cuestión de la génesis del género: extendidas las danzas por toda Europa conocemos, además de las castellanas, danzas alemanas y francesas, sin que sea posible una *communis opinio* sobre la preeminencia de unas sobre otras. Sabemos también de un poema latino, originario de Francia y que datamos en el siglo XIII, titulado *Vado moris*, que bien pudiera ser anterior a los textos alemanes, franceses y españoles.

La función de las danzas de la muerte es doble. Por una parte, responden a un carácter didáctico, moralizador y religioso, que subraya el valor relativo de los acontecimientos humanos y recuerda el implacable tránsito hacia la otra vida. Por otra, enfatizan la crítica social, condenando los vicios de los poderosos y reivindicando el igualitarismo al que nos somete la muerte, con un talante, pues, democrático, y la consiguiente inversión de las jerarquías, mediante el tópico del mundo al revés.

Los motivos recurrentes en las danzas conservadas son: la *vanitas*; *ubi sunt?* o el carácter transitorio de la vida; *de contemptus mundi* o desprecio de la vida; *de putredine cadaverum*; *memento mori*; *quattuor hominum novissima*, incluyendo la muerte, el Juicio final, el infierno y la gloria; y el *tempus fugit*.

Cualquiera que sea la génesis de este género, debemos subrayar, como se ha dicho, su profunda erradicación en el contexto de la Baja Edad Media, así como la asimilación de motivos procedentes

del folklore europeo, lo cual las acerca más a sensibilidades populares que cultas. Otros elementos, sin embargo, proceden de la tradición bíblica, respondiendo a su talante religioso y moralizador.

La identificación de temas y motivos procedentes del mundo clásico resulta más compleja. Una primera gran diferencia aleja sustancialmente las danzas de la Muerte del mundo clásico: la muy diversa concepción de la muerte en la Antigüedad greco-romana y en el medioevo cristiano.

Con todo, tres motivos literarios procedentes del mundo clásico pueden atisbarse: la *peregrinatio*, es decir la concepción itinerante de la vida humana; la *consolatio*, frecuente especialmente en la epigrafía funeraria latina; y el *memento mori*, o aviso contra la falsa creencia en la perdurabilidad de la vida.

En el final del Helenismo y en el mundo romano podemos encontrar además testimonios iconográficos que pueden relacionarse con las danzas.<sup>1</sup> De la misma representación de la Muerte y de los muertos como esqueletos conservamos precedentes arqueológicos en el mundo clásico, de los que no podemos ocuparnos exhaustivamente aquí.<sup>2</sup> Destaquemos dos ejemplos que coinciden en subrayar la incertidumbre del mañana y la invitación al *carpe diem*. Por una parte, la copa descubierta en Boscoreale, cerca de Pompeya, datada en el siglo II d. C. y conservada en el Museo del Louvre, en la que se representan, junto a esqueletos que portan bolsa de dinero y corona de flores, otros acompañados de cítara y flauta.<sup>3</sup> En relación con un contexto simposial parece que hay que interpretar un *kálathos* de final de época Helenística, procedente del sur de Tracia y actualmente en Berlín, en el que aparece un

---

<sup>1</sup> V. Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, 1997, pp. 42 y 108 s.

<sup>2</sup> Algunas de estas representaciones han sido denominadas «pulcinelle» y responden a figuras esqueléticas articuladas, como aquella de Trimalción que comentamos más adelante, cuya apariencia de movimiento facilita su confusión con esqueletos propiamente danzantes. Cf. A. Balil, «Un fragmento ateiano de Zaragoza y el tema aretino de los esqueletos», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 50 (1984), pp. 170-176; K. M. Dunbabin, «Sic erimus cuncti... The Skeleton in Graeco-Roman Art. Mit 57 Abbildungen», *Jahrbuch Dt Archeologischen Instituts* 101 (1986), pp. 185-255.

<sup>3</sup> K. Maeyer-Baer, *Music of the spheres and the Dance of the Death: Studies in Musical Iconology*, 1970, pp. 292-298.

esqueleto con una corona en el cuello y rodeado de otra corona, una ánfora de vino, un jamón y dos flautas frigias, y flanqueado por dos individuos pequeños y grotescos; el mensaje de *carpe diem* queda explícito con la inscripción ΚΤΩ, ΧΡΩ («adquiérello, úsalo»).<sup>4</sup> Ambos testimonios antiguos anticipan la vinculación de la muerte con la música explícita en las danzas macabras y sustancial a ellas. En cuanto a la literatura greco-latina, aunque los muertos aparecen habitualmente caracterizados con la misma apariencia que en vida, su representación como esqueletos no es inusitada. Recordemos el primer *Diálogo de los muertos* de Luciano (1.3), donde Diógenes pide a Pólux que avise a los vivos que los habitantes de la mansión del Hades no son sino calaveras despojadas de belleza.

Sin embargo, otros testimonios semejantes de una misma iconografía de la Muerte se encuentran en lugares muy distintos y alejados del mundo romano. No es éste el lugar para referir más datos, pero, en cualquier caso, parece incierto, o al menos no excluyente, el camino entre aquellas representaciones del mundo antiguo y la iconografía de la Muerte en las danzas medievales.

Por otra parte, se ha destacado la influencia del antiguo Egipto, y del *Libro de los muertos* en particular, en la literatura funeraria desde la misma Antigüedad. En la cena de Trimalción, en el *Satiricón* de Petronio (c. XXXIV), es presentado un esqueleto articulado, según una vieja costumbre egipcia, que, como en una danza macabra, adopta sobre una mesa distintas posturas y provoca en el personaje de Petronio la siguiente versión del *carpe diem*: *Eheu nos miseros, quam totus homuncio nil est! / sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus. / ergo vivamus, dum licet esse bene* (XXXIV 10).

Pero nuestro objetivo no es referirnos al «género» de las danzas de la muerte en su conjunto, con las consiguientes diferencias entre los textos conservados, sino centrarnos en un texto particular.

La primera danza de la muerte en castellano conservada es titulada *Dança general*, según se lee en el manuscrito del Escorial (B.IV.21). De autor desconocido, parece que puede fecharse en el año 1400.

La *Dança general* se inicia con las palabras de la Muerte, que al recordar que nadie escapa a ella, se presenta armada de arco y flechas: *Pues non hay tan fuerte nin recio gigante / que desde mi*

<sup>4</sup> K. M. Dubabain, «Sic erimus cuncti...», p. 199.

*arco se pueda amparar; / conviene que mueras cuando lo tirar / con esta mi flecha cruel traspasante* (5-8).

Como es sabido, la tradición clásica atribuye estos dos elementos a Eros, como instrumentos simbólicos con los que aquél dispara y alcanza al enamorado. Sin embargo, la comparación aquí entre *Thánatos* y Eros parece difícilmente sostenible.<sup>5</sup> El arco y las flechas en manos de la Muerte deben de interpretarse, de acuerdo con el valor simbólico de las representaciones de este macabro personaje, como armas<sup>6</sup> que alcanzan veloz e inopinadamente a su presa, de lo que tenía dolorosa experiencia una sociedad azotada por las epidemias. Los testimonios gráficos de la época confirman lo habitual de esta representación: las ilustraciones del *Ars morendi*, obra muy conocida que debemos hacer coincidir con las epidemias de peste del siglo XV, solían representar a la Muerte portando flechas; también las ilustraciones de la obra alemana *El campesino de Bohemia* (*Der Ackermann daus Böhmen*), o *El campesino y la muerte* (*Der Ackerman und der Tod*), publicada por primera vez en 1461, representan a la Muerte con arco y flechas. Otros testimonios gráficos confirman este tópico.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> En representaciones escultóricas de época helenística, y después muy frecuentemente en mausoleos romanos, *Thánatos* aparece alado como Eros o Cupido.

<sup>6</sup> La representación más popularizada de la Muerte es como es bien sabido, aquella en la que aparece con una guadaña en la mano, por medio de la cual siega la vida de aquellos que ha decidido portarse. Según L. Réau (*Iconografía del Arte Cristiano*, trad. esp., Barcelona, 1996. Tomo 1, vol. 2, p. 664), este instrumento agrario en manos de la Muerte, es resultado de su fusión o confusión con la iconografía clásica del dios del Tiempo, Cronos. En favor de esta teoría estaría la estrecha relación entre la Muerte y el Tiempo.

<sup>7</sup> Sirvan dos ejemplos. En el Oratorio de los «Disciplini» en Clusone (Bérgamo) podemos ver un fresco, datado sobre el 1485, en el que encontramos el tema del Triunfo de la Muerte en la parte superior y la Danza macabra en la inferior; la Muerte triunfante, representada por un esqueleto coronado, es acompañada de dos esqueletos menores, que lanzan flechas, uno con su arco, sobre las víctimas que, atravesadas, se encuentran alrededor del sepulcro sobre el que se yerguen los tres esqueletos. En el cuadro del pintor flamenco El Bosco que conocemos como «La muerte de un avaro», con pretensiones simbólicas y que se data en el último decenio del siglo XV, aparece también nuestro macabro personaje portando una flecha.

Otro motivo, el del *memento mori*, aparece en la *Dança* especialmente explícito en las últimas palabras de la primera intervención de la Muerte: *La Santa Escritura con çertenedad / da, sobre todo, su firme sentença / a todos, diziendo. «Fazed penitença, / que morir habedes, non sabedes cuándo»* (27-30).

Aunque aquí tenemos propiamente un explícito eco bíblico, con una clara orientación religiosa, el motivo del *memento mori* tiene su punto de partida ya en el mundo clásico. La exhortación a recordar que la muerte es inevitable e igualitaria se encuentra en epitafios griegos y, en mayor número, romanos, con una pretensión consolatoria, a veces, y, otras, propiamente maliciosa.<sup>8</sup> Con todo, un satírico y divertido precedente del carácter igualitario de la muerte en la literatura griega lo constituye el primero de los *Diálogos de los muertos* de Luciano, en el que Diógenes encarga a Pólux que, cuando regrese del Hades, le transmita al cínico Menipo su invitación de reírse a carcajadas de los potentados (ricos, sátrapas, tiranos) cuando los vea οὔτω ταπεινοὺς καὶ ἀσήμους, ἐκ μόνης οἰμωγῆς διαγιγνωσκομένους, καὶ ὅτι μαλθακοὶ καὶ ἀγεινεῖς εἰσι μεμνημένοι τῶν ἄνω (1.13-16). Por su parte, a los pobres les consuela diciéndoles que en la vida *post mortem* en nada se diferenciarán de los ricos (4.1-5).

Los versos siguientes de la *Dança general* están asignados al predicador (33-56), que afirma el carácter igualitario de la muerte, la cual no hace excepciones, y llama a la penitencia ante el carácter ineludible del fin de la vida.

En efecto, la Muerte invita a su danza explícitamente a todos sin distinción, de acuerdo con el tópico del género:

*A la dança mortal venid los nascidos / que en el mundo soes, de cualquier estado; / el que non quisiere, a fuerça e amidos / fazerle he venir muy toste parado* (57-60).

Comienza llamando a dos doncellas, para seguir después un orden jerárquico, que empieza con el Papa y el emperador, y sigue con el cardenal, el rey, el patriarca, el duque, el arzobispo, el condestable, el obispo, el caballero, el abad, el escudero y el deán. A continuación siguen quienes ejercen un oficio u ocupan un lugar en la sociedad civil o religiosa: el mercadero, el arcediano, el abogado, el canónigo, el físico, el cura, el labrador, el monje, el usurero,

---

<sup>8</sup> R. Lattimore, *Themes in Greek and Latin Epitaphs*, University of Illinois Press, Urbana, 1962, pp. 256-258.

el fraile, el portero, el ermitaño, el contador, el diácono, el recaudador, el subdiácono, el sacristán, el rabí, el alfaquí y el santero.

A cada llamada de la Muerte responde el interpelado, al que, a su vez, replica la Muerte, recordando sus pecados. Todos son sorprendidos en sus afanes cotidianos y de mala gana son obligados a la danza.

Por otra parte, encontramos un par de *exempla* clásicos, harto banales: para ilustrar el quehacer del «físico» o médico se recuerda los nombres de las dos figuras más significativas de la medicina antigua, Hipócrates y Galeno. Dice la Muerte, recurriendo además al tópico del *ubi sunt?*:

*¿Pensastes vos, físico, que por Galeno / o don Ypocrás con sus inforismos / seríades librado de comer feno, / que otros gastaron de más sologismos? (369-372).*

El motivo del *contemptus mundi*, o desengaño del mundo, se encuentra especialmente expreso en las palabras del arcediano:

*¡Oh mundo vil, malo e fallesçedero, / cómo me engañaste con tu promisión! / Prometísteme vida, de ti non la espero, / siempre metiste con toda sazón (313-316).*

El desprecio de la vida sólo se atisba en la resignación del ermitaño. Y precisamente su contrario, la falta de desapego del mundo, conduce al arzobispo al infierno:

*Mas si yo bien rigera mi arçobispado / de ti non hobiera tan fuerte temor, / mas siempre del mundo fui amador; / bien sé que el inferno tengo aparejado (189-192).*

La *vanitas* es el pecado explícito, sobre todo, en el escudero: ¡Ay de mí, cuitado, que en gran vanidad / andove en el mundo sirviendo señores! (271-272).

La primera danza de la muerte peninsular, de la que nos ocupamos, tiene un fuerte carácter religioso y, en concreto, penitencial. Como ya se ha dicho, al servicio de esta función responde aquí el motivo del *memento mori*, al que recurre el personaje del patriarca:

*¡Oh, homne mesquino, que en gran çeguedad / andove en el mundo non paroando mientes / cómo la muerte, con sus duros dientes, / roba a todo homne de cualquier edad! (157-160).*

Este motivo, aunque de inspiración bíblica y tradición latina, ha de ser remitido a los niveles más comunes de la experiencia humana. Con él, y como resumen del mensaje religioso y penitencial, acaba la danza. Dicen así los que han de pasar por la muerte:

*Pues que así es que a morir habemos / de mesçesidad sin otro remedio, / con pura conçiencia todos trabajemos / en servir a Dios sin otro comedio, / ca Él es prinçipio, fin e el medio / por do, si le plaze, habremos folgura, / aunque la muerte con dança muy dura / nos meta en su corro en cualquier comedio (625-632).*

**3.** Las Coplas de *Ay panadera*, las de *Mingo Revulgo* y las del *Provincial*, son tres obras de estilo popular, caracterizadas por la invectiva social y abiertamente política de carácter nominal y directo. El nivel literario oscila entre el tono pastoril de la *Coplas de Mingo Revulgo* y el excesivamente explícito, grosero, banal y repetitivo de las *Coplas del Provincial*.

Las Coplas anónimas de *Ay panadera* están inspiradas por la batalla de Olmedo (1445), un ejemplo más de las disputas del poder por parte de las diversas facciones de la nobleza. En aquéllas todos los nobles son objeto de crítica, a excepción del rey Juan II y su condestable, Álvaro de Luna.

Encontramos los personajes, por una parte, del diálogo inicial: la panadera y un interlocutor desconocido. Por otra, los «héroes» víctimas del ridículo en la narración de la batalla de Olmedo.

La sátira corre a cargo, pues, de una panadera, a la que se le aplica el adjetivo de «soldadera». Como ha sido percibido, se recurre, pues, conscientemente a un personaje modesto o incluso simple, de acuerdo con la tendencia de la época.<sup>9</sup> Se trata de un procedimiento que encontramos también en las cantigas de maldicer, pertenecientes a la poesía trovadoresca lusitana. Ciertamente, pueden hallarse precedentes en la literatura clásica, en tipos cómicos como el parásito o el esclavo, o en personajes de la condición de Esopo, pero esbozar aquí cierto puente entre el mundo antiguo y las coplas medievales se nos antoja demasiado simple.

El recurso para semejante ridiculización es también harto conocido en el mundo clásico, se trata del *aprosdóketon*. Frente al estilo noble y elevado que sería exigido por un tratamiento serio del tema, se recurre al procedimiento del contraste entre lo grave y lo ridículo. En concreto, las excelencias de semejantes nobles son

---

<sup>9</sup> «La panadera es expresión de ese personaje simple por cuya boca se expresa la verdad dicha con aparente ingenuidad en una supuesta descripción de lo acontecido» (N. Guglielmi, «Los elementos satíricos en las Coplas de la Panadera», en N. Guglielmi, *Marginalidad en la Edad Media*, Buenos Aires, 1998, p. 455).

bruscamente sesgadas con ejemplos de su cobardía, con frecuentes recursos a la escatología más franca. En los primeros versos se presentan a estos caballeros en apariencia y ademanes adecuados a su condición, para situarlos inmediatamente después en una situación y circunstancias tan ridículas como inesperadas. Por ejemplo, de Rodrigo Manrique se dice:

*Con lengua brava e parlera / y el corazón de alfeñique, / el comendador Manrique / escogió bestia ligera, / y dio tan gran corren-dera / fuyendo muy a deshora / que seis legua en una hora deixó tras si la barrera (69-76).*

O bien, este otro ejemplo, referido a un personaje anónimo: *Muy puesto en la delantera / el mayor caballeriço, / más armado que un eriço, / fue el primero que fuyera (384-387).*

Como ejemplo del recurso al motivo escatológico, al servicio de la misma ridiculización de personajes que, según esperaríamos, deberían destacar por su excelencia, puede servir esta copla:

*Temblándole la contera / el repostero mayor, / del grandísimo temor / le recreiõ cagalera; / fuyendo en la delantera, / cuasi fuera de sentido, / todo cuanto había comido / trastornó por la babera. / Di, Panadera (393-401).*

Semejantes procedimientos satíricos y cómicos son conocidos desde el mundo clásico: la oposición serio y ridículo, para subrayar lo segundo; el *aprosdóketon* consiguiente; la escatología como recurso para el insulto y escarnio. En realidad, esta galería de «antihéroes», tratados de manera inmisericorde por el personaje de la panadera, convierte a estas coplas en una especie de antiépica, cuyas raíces son conocidas desde la Antigüedad clásica. Sin embargo, a falta de mayores y más precisas coincidencias, no es posible ir más allá en la búsqueda de una más o menos directa relación con aquella.

Aunque los datos no son seguros, las *Coplas del Provincial*, sin duda escritas en el reinado de Enrique IV, son fechadas en torno a 1465-6 y atribuidas a Juan Hurtado de Mendoza,<sup>10</sup> militar ilustrado.

Se recurre a la alegoría para establecer el marco en el que insertar una crítica abierta, cruda y monótona de la aristocracia castellana. Un convento de frailes y monjas recibe la visita del provin-

<sup>10</sup> F. Torrecilla del Olmo, «El autor, sus pretensiones y otros aspectos de las *Coplas del Provincial*», *Bulletin Hispanique* 83 (1981), pp. 237-263.

cial. A los hombres se lanzan, con escaso ingenio y nulo disfraz, los insultos de sodomitas, cornudos, incestuosos y judíos; a las mujeres, los de adúltera y prostituta.

*El Provincial es llegado / a aquesta corte real, / de nuevos motes cargado, / ganosos de decir mal, / y en estos dichos se atreve, / si no que culpen a él, / si de diez veces las nueve / no diere en mitad del fiel (1-8).*

En uno de los momentos más ingeniosos de esta retahíla de insultos repetitivos e insistentes encontramos un referente clásico. Se trata de una alusión a Lucrecia, la mujer violada por el hijo del rey de Roma Tarquinio el Soberbio, que, según la leyenda contada por Tito Livio (I 58-60), respondió a su deshonra con el suicidio. El *exemplum* latino de castidad es utilizado en las *Coplas del Provincial* en sentido negativo y con manifiesto sarcasmo, pues la mujer que así se llama, no identificada como personaje real, sólo se asemeja a la romana en el nombre:

*Decidme, doña Lucrecia, / en el nombre y no en la fama, / ¿a cómo vale el ser necia / y fingir mucho de dama?* (541-544).

Esta alusión, tan sobria y sucinta, y dentro de una obra carente de otros referentes cultos, ha considerarse un testimonio sobre cuán conocida era en esta época la leyenda romana. La casta Lucrecia es frecuentemente mencionada en la literatura europea, sobre todo a partir del siglo XVI.<sup>11</sup> Su popularidad se vio favorecida, sin duda, por la condición de mujer virtuosa, de acuerdo con el sistema de valores imperantes. Sin embargo, ya en 1361 Boccaccio había escrito su catálogo de mujeres célebres, *De claris mulieribus*, entre las que se incluye un capítulo dedicado a Lucrecia, cuya influencia sobre la literatura posterior no puede pasarse por alto, y que fue traducida al castellano en 1494.<sup>12</sup>

**4.** Mayor nivel literario y tono más elevado presentan las *Coplas de Mingo Revulgo*. Atribuidas por hispanistas a fray Íñigo de Men-

<sup>11</sup> En este siglo, además de menciones puntuales, la historia de Lucrecia inspiró el tema de obras dramáticas. En el teatro español, recuérdese la *Farsa de Lucrecia. Tragedia de la castidad* de Juan Pastor. Fuera ya del ámbito hispano, de ese mismo siglo es *La violación de Lucrecia* de W. Shakespeare. El tema seguirá siendo tratado por el teatro en los siglos posteriores.

<sup>12</sup> J. Boccaccio, *De las mujeres illustres en romance*, Zaragoza, Paulo Hurus.

doza, fueron compuestas en pleno reinado de Enrique IV, en torno a 1464.

Íñigo de Mendoza (cc. 1425-1507), franciscano, fue autor de unas *Coplas de Vita Christi*, donde se intercalan pasajes extensos de carácter invectivo con alusiones a personas y hechos concretos.

El tema es el siguiente: dos pastores, Mingo Revulgo y Gil Arribato, dialogan sobre la situación de los ganados, mal conducidos por Candaulo y atacados de continuo por los lobos. El diálogo pastoral está, sin embargo, al servicio de la sátira política y social: Candaulo, el pastor, es Enrique IV y los lobos son los nobles y poderosos.

De la popularidad de estas coplas dan cuenta las numerosas glosas posteriores. De entre ellas, la más conocida es la de Hernando del Pulgar, publicada alrededor de 1485, con influjos formales sobre la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina. En la dedicatoria de la Glosa al Sr. Conde de Haro, Condestable de Castilla, leemos:

*Ilustre señor: para provocar a virtudes e refrenar vicios, muchos escrivieron e por diversas maneras, unos en prosa hordenadamente, otros por vía de diálogo, otros en metros proverbiales, y algunos poetas faziendo comedias e cantares rústicos y en otras formas, segund que cada uno de los escriptores tovo abilydad para escribir. (...) Estas Coplas se ordenaron a fin de amonestar el pueblo a bien beber. E en esta bucólica, que quiere dezir cantar rústico e pastoril, quiso dar a entender la doctrina que dizen so color de la rustiçidad, que parecen dezir.*<sup>13</sup>

Del tema pastoril clásico aplicado a la situación política del momento, el reinado de Enrique IV, tenemos otro ejemplo muy próximo a las *Coplas de Mingo Revulgo*. En 1457 Alfonso de Palencia traduce al castellano su propio original latino de *Bellum luporum cum canibus*, batalla alegórica entre dos bandos de pastores y sus animales, inspirada en la *Batracomiomaquia* pseudo-épica.

El hecho de que entre los poetas renacentistas españoles la ficción pastoral se convirtiera en la más productiva y popular herencia de la literatura grecolatina, fue debido no sólo a la recuperación

---

<sup>13</sup> Citado en J. Lawrence, «La tradición pastoril antes de 1530: imitación clásica e hibridación romancista en la *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina», en J. Guijarro (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Eds. Universidad de Salamanca, 1999, p. 117.

directa de los modelos de la Antigüedad grecolatina, sino también a los precedentes medievales, inspirados en Virgilio.<sup>14</sup>

Sin embargo, ya los comentaristas y autores medievales veían que el género de la pastoral no era mera poesía de pastores o tema pastoril, sino el uso de un trasfondo bucólico al servicio de otros temas y mensajes. En efecto, en la Edad Media se trata de una mera excusa para la metáfora o la alegoría.

Sin embargo, esta función de la poesía de pastores no es invención de la tradición postclásica, sino el eco de lo que se lee en el mismo Virgilio y refleja Servio, en su comentario de las *Églogas* virgilianas. Servio expresa la pretensión del poeta de Mantua de imitar el modelo griego Teócrito, pero introduciendo en algunos lugares alusiones metafóricas a las confiscaciones del emperador Augusto (*Com. Ecl.* I 30-35).<sup>15</sup> De la *Églogas*, la primera es, sin duda, la que admite con más facilidad una interpretación alegórica, y de ella dice Servio, al comentar el verso primero que:

*inducitur pastor quidam iacens sub arbore securus et otiosus (...)*  
*et hoc loco Tityri sub persona Vergilium debemus accipere, non ta-*  
*men ubique, sed tantum ubi exigit ratio* (*Com. Ecl.* I, 1, 1-6).

Virgilio, frente a Teócrito, introduce a veces *figuras poetica urbanitate* (*Com. Ecl.* I 38).

Al siglo X pertenece la *Egloga Theoduli*. Un desconocido Teodulo es el autor de esta obra que versa sobre la contienda entre cristianismo y paganismo, representados en las figuras de Alithia («Verdad») y Pseustis («Falsedad») respectivamente, y teniendo a Frónesis como árbitro. Esta égloga alcanzó una gran popularidad y formaba parte de las lecturas de escuela incluso hasta el siglo XV, integrada en los siete *Libri minores* para la enseñanza del latín. La *Egloga Theodulis* mereció una serie de comentarios escolásticos, como los de Bernard d'Utrecht,<sup>16</sup> que, para justificar el tema de

<sup>14</sup> Cf. M. J. Bayo, *Virgilio y la pastoral española del Renacimiento (1480-1530)*, Madrid, 1970<sup>2</sup>.

<sup>15</sup> *Intentio poetae haec est, ut imitetur Theocritum (...), et aliquibus locis per allegoriam agat gratias Augusto uel aliis nobilibus quorum fauore assum agrum recepit* (*Com. Ec.* I 1, 30-36).

<sup>16</sup> *Commentum in Theodulum*, ed. por R. B. C. Huygens, *Accessus ad auctores: Bernard d'Utrecht, Conrad d'Hirsau, Dialogus super auctores*, E. J. Brill, Leiden, 1970, pp. 55-69.

aquella obra, se refería a las aseveraciones mencionadas de Servio sobre la naturaleza ya alegórica de las églogas virgilianas.<sup>17</sup>

Otro testimonio de esta interpretación alegórica de la pastoral, de notable influencia posterior, fue el *Bucolicum carmen* de Petrarca,<sup>18</sup> escrito entre 1346 y 1357. Pues bien, al hacer Petrarca una exégesis de la primera de sus doce églogas, en una carta a su hermano Gerardo (*Familiarum rerum* X 4), realiza una defensa de esta naturaleza metafórica de la pastoral. El *Bucolicum carmen* de Petrarca, así como las *Églogas* de Dante y Boccaccio respectivamente, fueron acompañadas de un buen número de comentarios durante los siglos XIV y XV.<sup>19</sup>

Por otra parte, en la preceptiva sobre la poesía pastoral en la Edad Media hay que añadir, junto a la intención metafórica, un tono no necesariamente idílico. Bernard d'Utrecht apuntaba que Virgilio había reflejado la división tripartita de los estilos (humilde, medio y sublime) en sus tres grandes poemas, siguiendo una vez más los comentarios de Servio (*Com. Ecl.* I 1, 16-21). Pues bien, precisamente a las *Églogas* correspondería el estilo humilde, en consonancia con el carácter humilde de los rústicos protagonistas.

Por el contrario, una obra ya posterior a las *Coplas de Mingo Revulgo* es la ya mencionada *Traslación de las Bucólicas de Virgilio* de Juan del Encina, que se publicó por primera vez en su *Cancionero* de obras juveniles en 1496. En los dos prólogos se hace eco del estilo rústico o «sermo caprinus», con referencia a autoridades latinas; defiende el estilo pastoril, así como el empleo de la polimetría, frente al hexámetro latino. También los pastores de Encina, como los de Mingo Revulgo, hablan en sayagués, variedad dialectal del leonés, que debe su nombre a la comarca zamorana de Sayago.

En las *Coplas de Mingo Revulgo*, como en la *Égloga* I de Virgilio, son dos los pastores que dialogan. En nuestro caso, Gil Arribato y Mingo Revulgo. Como en el modelo virgiliano, el punto de partida es la preocupación de uno de los pastores, Melibeo en Virgilio y Mingo en las *Coplas*.

La preocupación del pastor por las circunstancias reales se postpone a la tercera estrofa en la égloga virgiliana, mientras que se expresa en los primeros versos de las *Coplas*. En Virgilio leemos:

---

<sup>17</sup> J. Lawrence, «La tradición pastoril ...», pp. 105 ss.

<sup>18</sup> J. Lawrence, «La tradición pastoril ...», pp. 108 s.

<sup>19</sup> J. Lawrence, «La tradición pastoril ...», p. 110.

*Non equidem inuideo, miror magis: undique totis / usque adeo turbatur agris. En ipse capellas / protinus aeger ago; hanc etiam uix, Tityre, duco* (Ecl. I 11-13). En las *Coplas*:

-¡Mingo Revulgo, Mingo, / ah, Mingo Revulgo, ahao! / ¿Qu'és de tu sayo de blao? / ¿Non lo vistes en domingo? / ¿Qu'és de tu jubón bermejo? / ¿Por qué traes tal sobrecejo? / Andas esta madrugada / la cabeza desgredada; / ¿No te llotras de buen rejo? / La color tienes marrida, / el cospanço rechinado; / andas de valle en collado / como res que va perdida (...) (Copla I y II, 1-13).<sup>20</sup>

La queja, sin embargo, se hace explícita en las primeras palabras de Melibeo en la égloga, cuyo número de versos es muy inferior a las *Coplas*. Por el contrario, en estas se postpone a la intervención de Mingo Revulgo. En Virgilio leemos: *Nos patriae fines et dulcia linquimus arua; / nos patriam fugimus* (Ec. I 3-4). En las *Coplas*:

- ¡A la he, Gil Arribat! / Sé qu'en fuerte hora allá echamos / cuando a Candaulo cobramos / por pastor de nuestro hato: / ándase tras los zagales / por estos andurriales / todo el día embebeçido, / holgazando sin sentido, / que no mira nuestros males (Copla III, 19-27).

En ambas obras subyace crítica política y social, aunque de tono y forma muy distintos. La égloga virgiliana primera está inspirada en la confiscación del territorio de diecisiete ciudades de Italia en favor de de los veteranos de los triunviros, el año 43 a. C. Los interlocutores del diálogo muestran, sin embargo, desde el principio, una situación diversa: Titiro está tranquilo respecto a sus tierras, gracias a su situación privilegiada, mientras Melibeo, obligado a huir, se lamenta de su suerte (vv. 1-18).

Por el contrario, en las *Coplas* se somete a crítica no una circunstancia concreta, sino general, la situación de la corona de Castilla, bajo el reinado de Enrique IV, a través de una alegoría permanente, al tiempo que los dos pastores están unidos en un mismo lamento.

En los versos virgilianos no se menciona, como esperaríamos, el nombre de ninguno de los implicados en la situación objeto de crítica. En nuestra obra, por el contrario, el personaje del pastor Candaulo encubre al mismo rey Enrique IV, que cuida mal de sus

<sup>20</sup> Aunque hay una edición más moderna del texto (Íñigo de Mendoza, *Coplas de Mingo Revulgo*, ed. R. Herrera Guillén, Murcia, Biblioteca Saavedra Fajardo, 2005), preferimos citar la transcripción más arcaica del texto, que se da en la edición de J. Rodríguez Puértolas, Madrid, 1981.

ganados: *Ve los lobos entrar / y los ganados balar; / él risadas en oïllo, / ni por eso el caramillo / nunca dexa de tocar* (Coplá VIII, 50-54).

Las alusiones a personajes concretos son siempre encubiertas, como cuando se alude a la segunda esposa de Enrique IV llamándola «la de Nava Lusiteja» (v. 71). El poeta acusa de manera ingenua al rey de no ser ni cristiano, ni judío ni musulmán.

*Modorrado con el sueño / no le cura de almagrar, / porque non entiende dar / cuenta de ello a ningún dueño: / cuanto yo no amoldaría / lo de Cristóbal Mexía, / ni del otro tartamudo, / ni del Meco, moro agudo; / todo va por una vía* (Coplá X, 100-108).

En esta crítica de las circunstancias sociales y políticas de Castilla, la deuda con el mundo clásico concluye en el cuadro pastoril donde se enmarca y en el cual los lobos devoran el ganado (vv. 163 sigs.). Por lo demás, la inspiración religiosa es explícita. Así, en el recuento de desgracias del reino, se describe la pérdida de las virtudes cardinales: justicia, fortaleza, prudencia y templanza (vv. 118-162). Gil Arribato pronostica, con tono apocalíptico, la llegada de tres rabiosas lobas: el hambre, la guerra y la peste (vv. 240-270). Y, en fin, las *Coplas de Mingo Revulgo* acaban con este verso de resignación: *in hac lachrimarum valle* (315).

SANCHIS LLOPIS, Jordi, «El mundo clásico en obras satíricas de la literatura en castellano del siglo XV», *SPhV* 13 (2011), pp. 369-384.

## RESUMEN

---

Estudio de los elementos temáticos procedentes de las literaturas clásicas y de los referentes al mundo greco-latino en cuatro obras de la literatura satírica castellana del siglo XV: *Dança general de la muerte*, *Coplas de Mingo Revulgo*, *Coplas de Ay*, *panadera* y *Coplas del Provincial*. Destaca el hecho de que de la *Danza de la muerte*, a pesar de su carácter típicamente bajomedieval, hay precedentes significativos tanto en la literatura, como en la epigrafía y el arte antiguos. Por otra parte, el uso de la poesía pastoril con

finés satíricos, que encontramos en *Mingo Revulgo*, tiene su precedente en las *Églogas* de Virgilio.

PALABRAS CLAVE: Literatura satírica española medieval, recepción del mundo clásico, literaturas latina y griega.

#### ABSTRACT

---

Study of the thematic elements proceeding from the Classical literatures and references to the Greco-Roman world in four works of the satirical Castilian literature of the 15th century: *Dança general de la muerte*, *Coplas de Mingo Revulgo*, *Coplas de Ay, panadera* and *Coplas del Provincial*. It is worth noting that of the *Dance of death*, despite its typically late medieval character, has significant precedents in the literature, as well as in epigraphy and ancient art. On the other hand, the use of pastoral poetry with satirical purposes, which we find in *Mingo Revulgo*, has its precedent in the *Eclogues* of Virgil.

KEYWORDS: Medieval Spanish satirical literature, Reception of the classical world, Latin and Greek literature.