

Contra Devoto

por Margit FRENK
(Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México)

... si la ocasión que os doy, que será poca
para ese enojo poco cortesano...

.....
Averiguar primero las verdades,
conde, que despeñarse, fue prudencia
de sabias y discretas calidades.

(Tirso de Molina, *El vergonzoso en Palacio*, I, versos 21-22, 151-153)

Sabedora de que Daniel Devoto preparaba una extensa reseña de mi *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (Madrid, Castalia, 1987), la esperaba con gran interés: contendría sin duda correcciones y datos adicionales, siempre tan bienvenidos en un trabajo que, como éste, debe convertirse con el tiempo en una empresa colectiva.

Salió al fin la reseña ¹, y me he encontrado con el comentario malintencionado de una persona que hubiera querido hacer ese libro ² y que está convencida de que lo habría hecho mucho, pero mucho, mejor. El tono es de quien todo lo sabe y ha resuelto todos los problemas; de quien recorre el libro con creciente irritación y se regodea en detectar lo que considera errores. Los sarcasmos, los "chistes" ofensivos, van en aumento y menudean en la segunda mitad del texto, donde a la vez

¹ Daniel Devoto, *Notomías*, en *BHi*, 91 (1989), pp. 169-229. El fascículo parece haber comenzado a circular por marzo o abril de este año de 1990; lo busqué e hice buscar en vano antes de concluir y despachar a comienzos de abril el "Anexo 1990" para la segunda edición del *Corpus*; por fin, el 9 de mayo recibí una fotocopia, gentilmente enviada por José J. Labrador.

² Cf. p. 170, "Bien que la materia de este *Corpus* haya dejado de ocupar un primer plano en nuestro interés -y ello, me place confesarlo, como homenaje al inteligente tesón con que Margit Frenk iba distinguiéndose en este campo".

—¿ para compensar ?— se esparcen unos cuantos elogios. Lo que domina el conjunto es un soberano desprecio por la obra reseñada ³.

Con un enfoque así, absolutamente todo en ella podía ser objeto de las críticas más demoleadoras. Y en efecto, no le bastaron al reseñador sesenta y una páginas para volcar íntegra su saña —contra el tamaño, el título, la selección de los textos, los fundamentos teóricos, los criterios de edición, la organización, la bibliografía y hasta los índices. No dejó títere con cabeza, pero "esta serie de observaciones [...] podrían ampliarse y aumentar en número" (p. 229); además promete dos apéndices. Y en medio de todo esto, lo extraño —¿ o no ?— es que son pocas las verdaderas aportaciones al *Corpus*; las mencionaré en su momento.

El atamor de Almanzor

Leemos al comienzo (p. 170) que "es la importancia, incluso material, de este *Corpus*, y su meritoria ambición, las que obligan a considerarlo con una respetuosa y escrupulosa severidad crítica". Así dice. Y poco después (p. 171):

Lo primero que sorprende, al recorrer el robusto índice de este robusto volumen, es su diferencia con el de la recolección anterior de la autora (su *Lírica española [sic] de tipo popular* de 1966 [...]); y esta diferencia se manifiesta, esencialmente, no por el número de las adiciones —es lógico y natural que al cabo de un cuarto de siglo las piezas admitidas pasen de 624 a las más de 2.800 que recuenta Lapesa— [...].

Me detengo aquí para expresar *mi* sorpresa: el *Corpus*, con su riqueza de textos y documentación, ¡no es más que, adicionada, "su versión de 1966" (p. 172), o sea, la modesta antología de antaño! Pero no ganamos para sorpresas. Retomemos:

...no por el número de las adiciones [...], sino por el de lo suprimido: 71 piezas eliminadas, sobre 624, dan un 12,98 (casi un trece por ciento) de desecho.

¡¿Qué?!, exclamará aquí más de un lector, atónito como yo, antes de entender lo que ha ocurrido: en ese *Corpus*, que recoge poesías documentadas en los siglos XV a XVII, Daniel Devoto quería encontrar el atamor de Almanzor, las veinte jarchas, las veintiún cantigas gallego-portuguesas y demás composiciones anteriores a 1400, amén de los veintisiete cantares de la tradición oral sefardí. No nos extraña: ya veremos que también quería que el *Corpus* contuviera romances... y trescientas cosas más.

Lo grave no es sólo la grotesca equivocación, sino que de ella se saquen devastadoras conclusiones sobre mi solidez como investigadora. Continúo:

Lógico y natural aparece también que un investigador, al cabo de ese mismo lapso, pueda revisar y variar sus convicciones y principios; pero también puede tomarse este rico y 'troppo variar', sobre una muestra de su natural capacidad de herosearse, por una más o menos justificada desconfianza sobre lo justo y firme de tales principios y convicciones ⁴.

³ La falta de respeto a la autora y su trabajo se extiende, desgraciadamente, a don Rafael Lapesa, culpable de haberle prodigado alabanzas. Menos mal que el señor Devoto desconoció otras reseñas (como la publicada en el número 45 de esta revista): si no, su ira habría cobrado aún más víctimas.

⁴ Más que entender, adivina uno lo que el autor quiso decir en este pasaje, como en tantos otros, cuyo tortuoso lenguaje parece corresponder a lo torcido de sus intenciones.

El tejado de vidrio

De un crítico tan severo y escrupuloso se esperaría un máximo cuidado en lo que publica. No hay tal cuidado en la reseña que comento. El penoso cotejo a que ella me ha obligado me revela una notable cantidad de errores, aparte del ya citado y de otros que iré mencionando. He aquí unos botones de muestra:

- En la página 205 se afirma que del poema nº 2028 remito al 1668 A, y no viceversa; pero remito al 1668 B y sí viceversa ⁵.

- P. 214: "...n^{os} 1378 y 1379, el primero a lo divino y el otro lo contrario": el "otro" está en un auto de Valdivielso, y su intención es también religiosa.

- P. 226 cita "Que no quiero amores" (nº 929) inventándole un nuevo tercer verso: "que otros semejantes", por "pues otros mejores".

- Pp. 214-215: habría sido un tanto raro que Henríquez Ureña figurara "en los dos índices": el de autores antiguos (cf. p. 1141) y el de obras; si Devoto lo hubiera buscado en la Bibliografía, se habría topado con él.

- Decir, p. 173, que "se aceptan en el Corpus [...] los 'romances-letrilla' del romancero nuevo" es un total disparate, prueba de que no se ha entendido lo dicho en las pp. XVII-XVIII del Prólogo.

- Pp. 218-219: el señor Devoto se ha tomado la molestia de realizar un cotejo minucioso de los materiales que tomé de tres cancioneros manuscritos madrileños con las ediciones que de ellos se han hecho a partir de 1986 por iniciativa de José J. Labrador Herraiz. El cotejo –que, dice, "resulta aleccionador" como "llamamiento a nuestra común humildad"– habría sido más fácil si se hubiera hecho a base del Índice de cancioneros y pliegos sueltos, donde además se habría comprobado que: el *Cartapacio de Morán de la Estrella* no "va mencionado siete veces", sino catorce y el ms. 617 de la Biblioteca Real, no cuatro, sino ocho veces, y que el *Cancionero de Pedro de Rojas* no se utiliza "diez y nueve veces", sino veintitrés, incluyendo los tres casos en que, supuestamente, "no se lo aprovecha" (n^{os} 2183, 615 C). *E così via* ⁶.

Diría uno también que un crítico "escrupuloso" tiene que cuidarse de no descalificar al otro cuando éste dice o hace algo que él no entiende. Sin embargo, Devoto censura (p. 228) el texto base elegido para el nº 202 –y de ahí saca, claro, negativas consecuencias generales–, puesto que el

⁵ En general, el "complejo sistema de remisiones" (p. 205) parece haber sacado de quicio al reseñador. Por un lado, señala ausencias –olvidando, por cierto, que "no remito a textos que se encuentran cercanos, dentro de la misma sección" (Prólogo, p. XX)–, por otro, se queja de que "las referencias [...] sobrepasan a veces lo inesperado" (p. 214).–Tiene razón, p. 205, de que habría sido conveniente remitir del nº 38 A, no sólo a los números 810 A y 1469 A, sino también a las respectivas versiones "B"; a la vez, él omite, en el pasaje respectivo, el nº 809.

⁶ A todo esto, no observó el reseñador que del *Cartapacio de Morán de la Estrella* faltan también en la primera edición del *Corpus* versiones de los n^{os} 732 y 1752 (cf. Anexo a la segunda ed.). En cambio reclamó que del ms. 617 faltara el nº 913, del cual, con toda razón, había hecho notar que no se debió haber incluido (cf. abajo, nota 12).

Otros errores: p. 176, línea 17, dice "nº 69", léase "nº 64". P. 205, línea 14, dice "Abridme, señora", por "Abríme, señora". P. 209 dice que "644 A y B son un solo cantar": no hay A y B en el 644. P. 211 dice "Alejandro Magariños", por "Santiago Magariños". P. 219, líneas 9-10: no son las "Menciones" del nº 1829 B, sino las "Correspondencias". P. 221, línea 10, dice "nº 981", léase "nº 891"; línea 12: sí está en el Índice "N'Aulalia vol gonella". P. 216, s.v. *Cartapacio de Hernández Padilla*, está incompleta la cita; debe decir "...; fs. 228-246v añadidos: principios siglo XVI". P. 224, no es "Chiste de nuevas maneras", sino "Chistes de muchas maneras nueuamente compuestos". P. 229, línea 3, dice 1700 por 1700 A. En la p. 221 pone números seguidos de asterisco en vez de números en cursiva para los versos que faltan o supuestamente faltan en el Índice de primeros versos.

texto de Mal Lara ("Prometió mi madre / de me dar marido / hasta que el perexil / estuviese florido") es "a todas luces incorrecto (por yerro de impresión o de copia)"; lo que pasa es que no conoce ese uso del *hasta*, que perdura en México (y ha sido estudiado por Lope Blanch). En otra ocasión se burla de mi aclaración "la página o el folio indicados corresponden siempre al lugar preciso donde se encuentra el cantarillo" (p. XVI). "¿Qué otra cosa podían indicar?", pregunta, altanero, p. 210. Respondo: las páginas o folios de todo el villancico, romance, ensalada, etc. que contiene el cantarillo; o bien las páginas que ocupa todo un artículo; un lector atento y no soberbio habría entendido que en mi n° 23 no "hay cita incompleta" (p. 215) de un artículo de C. Michaélis, sino, precisamente, referencia a las páginas donde figura el cantar. Un lector atento también descubrirá, sin duda, por qué en las notas a los apartados y secciones remito a tales y cuales números, o al menos se abstendrá de declarar, con enrevesadísimos sarcasmos, que a menudo los textos correspondientes no guardan parecido alguno (p. 214) ⁷.

Pase, pase el pelado

Pero pasemos a asuntos de más sustancia. Dada la virulencia de la agresión, no me queda más remedio que detenerme en un caso particular, antes de abocarme a cuestiones de índole general. Un ejemplo, ya no de descuido o ignorancia o falta de atención, sino de la mala fe que también recorre las sesenta y una páginas, es el referente a determinadas mayas. Molesto, porque divido textos que, según él, deberían ir juntos (ver abajo), Devoto critica la separación, en 1279 A y 1279 B, de los dos "Dad para la maya..." que figuran en Lope de Vega: "Más flagrante es el caso de las 'variantes' ⁸ separadas [...] en el n° 1279 y su próxima pariente el [*sic*] n° 1281 A. Todas proceden de obras atribuidas a Lope de Vega" (p. 207), son suyas e integran "un cantar personal único y complejo" (p. 208). Vayamos por partes.

"Dad para la maya, / gentil mi señora..." (A) aparece únicamente en el auto *La maya* de Lope; el "Dad para la maya, / gentil caballero..." (B), ahí mismo y en otras dos obras (una de Lope y otra atribuida a él). No sería remoto que ambas coplitas fueran compuestas por Lope, pero compuestas *sobre el modelo de* otras análogas, vecinas suyas en el *Corpus*: "Den para la maya, / que es hermosa y galana" (1278 A), citada en seis obras de diferentes autores, y "Echad mano a la bolsa, / cara de rosa; / echad mano al izquierdo / caballero" (1280 B), encontrada en cuatro fuentes diversas. Ahora bien, cada coplita de éstas tenía su *independencia*. Lope lo reconoce al citar sólo la segunda (B) en una o dos de sus obras; es un caso análogo al de Rodrigo Caro, quien en un lugar de los *Días geniales* cita sólo "Cara (Barba) de perro, / que no tiene dinero" (1281 C) y en otro lo junta con la estrofa paralela "Barbas de gato, / que no tiene cornado" (1281 B). Ya en vista de esto es erróneo sostener que las dos coplas forman un solo cantar.

⁷ Hay en la reseña, además, aseveraciones tan desmedidas, que ningún lector podrá tomarlas en serio, como la referente a *La versificación irregular* de Henríquez Ureña, "que hubiera podido o debido citarse en casi cada uno de los números esenciales [=?] del *Corpus*" (p. 214). O como aquella de que la *antología* de Alín, "que reúne aproximadamente dos tercios menos de piezas, puede aparecer paradójicamente más completa que el *Corpus*" (p. 199). Con esa preocupación por los números y esa manera insidiosa de hacer comparaciones, dice también que las tres *antologías* finales de *El villancico* de mi amigo Antonio Sánchez Romeralo "arrojan un total de 665 composiciones, superior en número y *en cuidado* a las 624 de la *Lírica española de tipo popular*" (p. 212).

⁸ Continuamente pone entre comillas "variantes", como si ésa fuera la palabra que yo uso para aquello que en realidad llamo, con Menéndez Pidal, *versiones*; es él quien usa *variantes* en ese sentido. Nunca, por cierto, se detiene a aclarar tan importante discrepancia terminológica.

Ese cantar, según nuestro escrupuloso erudito, englobaría a "Pase el pelado, / que no lleva blanca ni cornado" (1281 A), estrofito que, con variantes, figura también en Valdivielso, Correas, el auto *La maya* atribuido a Miguel Sánchez y, como vimos, Rodrigo Caro. Para nada habla Devoto de esa multiplicidad de fuentes. Tampoco menciona otra circunstancia que por sí sola bastaría para desvirtuar la hipótesis de "un cantar personal único y complejo" integrado por las tres cancioncitas: que en el auto de Lope éstas aparecen separadas, no sólo por el diálogo, sino por otras dos canciones ("Corrido va el abad..." y "Guarda el coco, niña..."). Por lo demás, en el auto se cantan otras tres canciones. De las ocho que aparecen, esparcidas, en el auto, Devoto ha decidido escoger tres e integrar con ellas un solo cantar.

Y no es todo. Afirma Devoto que las estrofas con "Dad para la Maya..." fueron compuestas *ad hoc* para el auto y que en vista de ello, no tenían que figurar en el *Corpus*. Reproduzco entero y sin comentarios ese pasaje, para que se vea una vez más que la severidad crítica del reseñador es tan respetuosa como escrupulosa. Se trata de una

obra personal que no hubiera debido incluirse, según lo estatuido en p. VIII: "Han quedado fuera del Corpus, en su mayoría [las restricciones 'por si acaso' no faltan en otros lugares del *Prólogo*] los cantares de tipo popular creados *ad hoc* para determinada situación —en obras de teatro, sobre todo—, con claras alusiones a ella". Y tal es el caso de este cantarcillo, que Lope crea —en sus tres aspectos— para *La maya* y aprovecha (o se aprovechan) en otras obras más. (P. 208)

Pues bien, nada en las estrofitas revela que se compusieran expresamente para el auto: no hay en ellas alusión alguna, ni clara ni oscura, a la situación ⁹.

Finalmente, proclama mi detractor que "de las estrofas creadas por Lope, el Corpus sólo recoge los cuatro versos que presenta, omitiendo precisar que son sólo parte de coplas más complejas, precedidos [*sic*] de tres versos similares". De modo que las palabras "—Vida, repica el pandero. / —Repica el pandero. / —Repico el pandero", etc. que Lope hace decir a los personajes *después* —¡no antes!— de cada "Dad para la Maya...", como para recalcar el paralelismo, están indisolublemente fundidos con esas estrofas en "coplas" (*sic*) más complejas... Instalados en la arbitrariedad, ¿por qué no afirmar lo mismo del "Toca garabato..." que precede a cuatro —no tres— de los ocho cantares ?

A base de este ejemplo, ya se ve cuán sólido, hace el señor Devoto la siguiente afirmación calumniosa en las conclusiones finales (p. 228): "*no todos los textos incluidos son textos cabales, sino fragmentos de textos...*". Así ha procedido el reseñador a lo largo de su larga crítica, y no sólo en casos concretos. Lo que importa es difamar, y el autor se lanza a la tarea sin mayores precauciones: al fin, ¿quién va a tomarse la molestia de averiguar la verdad ? Puede uno silenciar, acá un dato, allá una idea; puede uno distorsionar las palabras de la víctima e incluso volverlas al revés, con tal de lograr el avieso propósito del escrito ¹⁰.

⁹ El pasaje que acabo de citar continúa: "Lope mismo lo saca a relucir en *El peregrino en su patria* (referencia que el Corpus descuida, lo que es tanto más de extrañar cuando...)" . ¿ Se me reprocha no citar el auto de Lope por su edición en el *Peregrino* ? Si así es, se ha desatendido —para variar— lo que digo en el *Prólogo*, p. XV, sobre la utilización necesaria de las ediciones de la Academia para las obras dramáticas de Lope.

¹⁰ Son muchos los ejemplos. Así, p. 209, sostiene que casi toda la sección de "Lamentaciones. 1..." procede del *Cancionero toledano*, fs. 89r-90v, cuando los dieciséis textos que integran esa sección figuran en ocho fuentes distintas...

Alúmbrame ese candil, / que no veo nada

Véase lo que ocurre con el tema fundamental de lo que es y no es popular y de los criterios que han regido la selección en el *Corpus*. En el Prólogo hago una autocrítica y expongo mis dudas y vacilaciones al respecto. Digo, en esencia, que el libro quiso ser originalmente una recopilación de la poesía lírica auténticamente popular de la Edad Media hispánica, pero que

lo único que tenemos entre manos son los productos de la moda popularizante que se inició hacia fines del siglo XV, y esos productos conforman un conjunto heterogéneo de canciones y rimas: algunas, sin duda, arcaicas; otras, compuestas a la manera de aquéllas; otras, antiguas pero retocadas; otras, de nuevo cuño... *Ésa es la lírica popular del Siglo de Oro...* (p. VII) ¹¹.

Digo que "al reflejar esta nueva y variopinta tradición poética, la presente obra traiciona, de hecho, su imposible objetivo original", imposible, porque la autenticidad es irrecuperable en medio de lo que es la lírica popular del Siglo de Oro; implico que, de haber reconocido antes ese hecho, habría recogido más cantarillos de tipo popular que revelan en algún aspecto la influencia de la poesía cortesana.

Dentro de la obligada concisión del Prólogo, pienso que las cosas están dichas con la claridad deseable. Pues bien –y por eso tuve que citar tan por extenso–, resulta que el señor Devoto ha leído exactamente lo contrario de lo que digo. Afirma que "en busca de la 'autenticidad folklórica...' ", "el *Corpus* pareció inclinado a eliminar" los poemas de autor culto (pp. 191-192) y que se limitó "a escoger lo 'popular' en su sentir de 'autenticidad folklórica' " (p. 200). De haber leído bien, mi detractor hubiera podido ahorrarnos la enumeración (pp. 201-203) de textos "que sobran" en el *Corpus* por no ser "obras auténticamente folklóricas" ¹².

La verdad, me extraña sobremanera que, mencionando varias veces lo del "conjunto heterogéneo", Devoto no tome en cuenta jamás las palabras que siguen: "algunas..., otras..., otras...". Da la impresión de que le estorbaban en algo que ya tenía planeado escribir para atacarme. Por eso, sin duda, decide también no hacer caso del adverbio en la frase "Se la ha llamado, *atinadamente*, 'de tipo popular' o 'de tipo tradicional' ". Un buen entendedor entiende que el *Corpus* contiene, junto a poesías populares medievales, poesías *de tipo popular* (compuestas en los siglos XV a XVII "a la manera de aquéllas", lo mismo que otras "de nuevo cuño"), aun si el título, de por sí largo, sólo dice *popular*. Contra viento y marea, el señor Devoto se empeña en que he "abolido" (p. 202) el "de tipo" por haber cambiado radicalmente de ideas después de publicar la antología de 1966, que sí lleva las dos palabritas en su título...

En el campo nacen flores

Sobre la cuestión de la poesía popular tiene Devoto ideas muy definidas que difieren de las que yo he venido defendiendo a lo largo de los años. La divergencia habría podido dar pie a un debate interesante; pero no: Devoto no dialoga; ataca al otro, sin realmente atender a lo que piensa. Al

¹¹ Aprovecho la oportunidad para decirles a los comentadores del libro que han objetado la frase "en su conjunto, no es poesía medieval": tienen razón; "en su conjunto" puede entenderse, equivocadamente, como "en su mayor parte", cosa que desde luego no corresponde a la verdad de los hechos.

¹² Evidentemente sí sobra el n° 913, que insensatamente incluí por su parecido con varias endechas de Canarias, sin hacerme cargo de que forma parte de una elegía o epístola atribuida a Diego Hurtado de Mendoza (pp. 203-204). Éste es el tipo de críticas que hacen falta (y que se agradecerían muy sinceramente, si se propusieran de manera constructiva).

principio de su reseña sostiene que ha recurrido a las "publicaciones precedentes [de la autora] a fin de establecer los principios que la guiaron en su vasta tarea" (p. 171). Pero o no es cierto que ha recurrido a esas publicaciones o sólo las ha *recorrido* por encima o ha decidido silenciar malévolamente lo que le convenía silenciar; el hecho es que en su texto mis ideas y procedimientos quedan flotando en un limbo de indefinición, de arbitrariedad, de incongruencia.

Popular para Daniel Devoto es simplemente 'popularizado' y no puede usarse en otro sentido; decreta que, en el título del *Corpus*, la palabra "es netamente de desechar" (p. 190). Mi decisión soberana de emplear *popular* en el sentido del *tradicional* pidaliano es rechazada sin más: a lo largo de mi producción, dice, he perpetuado "a sabiendas un equívoco" (p. 190), he "acollado" [*¡sic!*] el único término válido, o sea, *tradicional*, "con otro decididamente ambiguo [entiéndase, *popular*] –hasta el punto que es necesario precisar con qué acepción se emplea..." (p. 191; o sea, que en realidad no "conviene –aquí y siempre– precisar qué es lo que designan los términos que se manejan", p. 172).

Por sus propios pasitos ha llegado Devoto, sin embargo, a la conclusión de que *popular* y *tradicional* "corren a ser lo mismo" (p. 196); "la verdad es que no hay diferencia [...] entre estos dos tipos aparentemente disímiles de cantarillos" (p. 198) ¹³: "unos, simplemente, han recorrido los estadios que otros, más recientes, empiezan a abordar, y constituyen, unidos, la verdadera 'antigua lírica popular hispánica'" (p. 198). Bien. Sólo que ésta es "la verdad" de Daniel Devoto. La mía va por otro camino, y una vez más me veo en la necesidad de repetir lo que tantas veces he escrito, pues el reseñador no ha tenido a bien tomarlo en cuenta.

Entre los dos tipos de canciones, llámense como se llamen, hay una diferencia radical. Sólo la que llamo *popular* es una poesía consustancialmente colectiva, como es colectivo todo arte popular, "lo cual quiere decir, no sólo que [es] patrimonio de la colectividad, sino también y ante todo que ésta se impone al individuo en la creación y recreación de cada cantar" ¹⁴; que el creador y el recreador se atienen a un limitado repertorio de temas, motivos, formas, recursos estilísticos que todos conocen y comparten, a una *tradicción* común, a un *estilo* (Sánchez Romeralo), a una "escuela poética popular" (Sergio Baldi). *Popular*, en efecto: del *pueblo*, constituido en la Edad Media por las clases bajas rurales. Éstas tienen su propia cultura, relativamente autónoma y distinta de la que poseen las clases dominantes contemporáneas, como que corresponde a una visión del mundo diferente, cuando no opuesta. Si hablamos de cuentos populares, de artesanía popular, de fiestas populares y, en general, de cultura popular; si no hace mucho el propio señor Devoto mencionaba en otro sitio la "picardía popular" y contraponía "literatura (cult) y literatura popular" ¹⁵, me

¹³ Esto, dicho a propósito de uno de esos casos en que me malinterpreta. Según él, "excepcionalmente he incluido (son mis palabras) el "Véante mis ojos" teresiano (n° 1385) por haberse popularizado, cuando lo excepcional es que "esta versión a lo divino" aparezca antologizada, no citada en nota como las demás. No es grave el malentendido, pero sí, otra vez, lo que sigue: "aunque no parezca, esta inclusión revela la 'perfecta organización' alabada por Rafael Lapesa" (cf. p. 200, "la perfecta organización intuida por un eminente crítico"). ¿Alguien entiende qué tienen que ver con esto las palabras de Lapesa?

¹⁴ M. Frenk, *Entre folklore y literatura*, 1ª. ed., México, 1971, p. 11. Por cierto que tanto la lírica cortesana española del siglo XV como, en parte, la poesía del XVI y del XVII tienen mucho de arte "colectivo"; pero nunca se llega en ellas al grado de colectivización que caracteriza a la poesía popular. Reúnanse las redondillas de origen cortesano que se popularizaron en el Siglo de Oro y véase cuántos elementos tienen en común una con la otra, aparte de la forma métrica: es evidente que no forman "escuela".

¹⁵ *BHi*, 87 (1985), pp. 120 y 114.

parece a mí incongruente designar con un nombre distinto a la poesía que pertenece a esa literatura, a esa cultura.

Para el Daniel Devoto de 1989 no parece existir el pueblo, con su cultura peculiar y colectiva; no existe, en el siglo XVI, el contraste entre la poesía que canta el pueblo desde tiempo atrás (o la creada a imitación de ella) y la compuesta en estilo cortesano. Un cantarillo rústico como "Sola me dejastes / en aquel yermo..." y una canción culta como "De la dulce mi enemiga" "son dos vetas de un mismo metal" (p. 198), "se dan en un mismo plano" (p. 197). ¿ Por qué ? Porque ambas estuvieron de moda y gozaron de idéntica "popularidad". Es cierto que la popularidad, en los ambientes cortesanos y urbanos, fue la misma; también es probable que en el siglo XVI muchos no distinguieran un tipo de otro (p. 197). Hoy en día muchos cantantes mexicanos no distinguen entre una canción folklórica, una "ranchera" de película, un bolero, etc.: al cantarlos los mezclan indiscriminadamente. ¿ Quiere eso decir que nosotros, como investigadores, hemos de renunciar a nuestra capacidad de discernimiento, cerrando los ojos a las grandes diferencias, de concepción y de factura ?¹⁶

Pese a los *elementos* cultos que sin duda tienen ciertos textos que hallaron acogida en el *Corpus*, pese a la heterogeneidad de sus materiales, para mí, al menos, no hay duda de que dominan en ellos una gran cantidad de rasgos –temas, motivos, imágenes, símbolos, modos de expresión, formas métricas– que contrastan fuertemente con los rasgos que caracterizan a la lírica cortesana contemporánea, y contrastan por proceder de una cultura distinta, de la cultura popular. Esto es algo que todos sabemos, y dudo que muchos concuerden con el señor Devoto en que el *Corpus* debió haber "hospedado" en sus páginas canciones como "Ven, muerte, tan escondida", "Llenos de lágrimas tristes" y "Puesto ya el pie en el estribo", por el mero hecho de que estas coplas circularon abundantemente por la tradición oral y de que, en efecto, generaron variantes. También se recitaron de memoria y con variantes muchos sonetos, décimas, octavas, etc.: ¿ por qué no incluirlos igualmente ?

Devoto se cree en posesión de "ese ojo u olfato del catador [...], imprescindible en materias como ésta" (p. 202). Me permito dudarle, ante la indiscriminada mezcla de estilos, y aun de géneros, que su reseña propone. Cuando lo revuelve todo en una gran olla podrida y critica a la compiladora del *Corpus* porque (p. 199) "procede a organizarlo con un criterio fundamentalmente selectivo, tomando de sus fuentes no lo que éstas le ofrecen en su integridad, sino solamente aquello que casa con sus presupuestos", nos sentimos trasladados a los tiempos de Cejador y de *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular* (1921-1930).

Y trescientas cosas más

Lírica: esta inocente palabrita ha desquiciado al reseñador. Si el *Corpus* se hubiera llamado "Corpus de antiguos cantares", santo y bueno; pero "llamándolo 'Corpus de la lírica' y entendiéndose por 'lírica' lo que por 'lírica' se entiende" (p. 172; cursivas mías), tenía que haber incluido los romances, "especie tan lírica como la que más" (p. 173).

¹⁶ Suele ocurrir, sobre todo en nuestros días, que el pueblo cante, y por mucho tiempo, canciones cuya concepción y factura son ajenas a las de su propia poesía; pero no es la regla: sus cantares, los que crea y recrea y adopta, tienen generalmente esa cierta uniformidad, en la letra y la música, que caracteriza a las tradiciones colectivas de largo arraigo; y ya sabemos que no importa en absoluto si esas canciones de estilo popular han tenido por autor a alguien de nombre conocido (Ruiz Aguilera, Melchor de Palau; o algún compositor de moda, como Cuco Sánchez en México).

Devoto tiene, ciertamente, la capacidad de asombrarnos. Llega a hablar de "supresión (prácticamente de cuajo) del romancero" (p. 173) y de "la exclusión –casi expulsión" (p. 184) del género en el *Corpus*; explica que "esta supresión... es tributaria del viejo espejismo que la considera como simple degenerescencia [...] de nebulosas canciones de gesta..." (p. 173). Para nada alude a una diferencia genérica entre los romances y lo que algunos tan equivocadamente llamamos "lírica" (y él tan acertadamente, "canciones"). Para nada se acuerda de cuando él, en 1955, calificaba al romance de "canción épico-lírica [...] a medio camino entre la *canción puramente lírica* y la narración prosificada" y decía cosas como: "un romance –es decir, una narración tradicional" ¹⁷.

Y a todo esto, nunca nos enteramos de qué es "lírica" para Daniel Devoto. Es un error, dice, no haber incluido en el "Corpus de la lírica" "nada de lo contenido en el libro de Rodríguez Puértolas" (las sátiras del siglo XV), ni las profecías de Pero Grullo, los testamentos de Celestina, etc., etc.; "no se acepta nada, tampoco, de lo que constituye el *Poeta ludens* [...] de Blanca Perriñán" (p. 200). ¿ Por qué no continuar la lista, repito, con sonetos, décimas, octavas, con canciones petrarquistas, epístolas en tercetos, poemas épicos... ? Entendiéndose por lírica lo que por lírica se entiende, "alberga" u "hospeda", al parecer, todo tipo de composiciones en verso, narrativas o no, largas o breves ¹⁸, cantadas y no cantadas, hasta el disparate.

Río, crecido vas

Nuestra perplejidad se ve compensada por veintiuna nutridas páginas (173-190, 194-197, 199-200) de datos sobre el uso del término *romance*, la hermandad de romances y cantares, varios asuntos refraneriles, la divulgación de poemas satíricos, la folklorización de poesías cultas, etc., etc. El lector que se haya atrevido por tan intransitable selva de varia erudición –donde brillan por su ausencia los más indispensables soportes bibliográficos– se preguntará, en vano, a qué viene todo esto en una reseña del *Corpus* (y su autora respira porque al menos en esa tercera parte de la reseña no se la ataca sistemáticamente). La verdad es que no se entiende si todo eso es para comprobar que el libro reseñado está muy incompleto, pese a su "ponderoso volumen corporal y corporativo" (p. 169), o que su título está mal. ¿ O acaso al autor le urgía volcar en las generosas páginas del *BHi* varios cajoncitos de fichas sin mejor empleo ?

Esto último me parece probable. La irresistible propensión de Daniel Devoto a la erudición por la erudición reaparece nuevamente en las páginas 215-218, donde, en tipo menor, se pretende hacer una contribución a la Bibliografía del *Corpus*. Dada la manera como está concebida esa bibliografía –en efecto, básicamente como "repertorio de siglas" (p. 215)– no había por qué consignar en ella la balumba de referencias no pertinentes que tengo archivadas en mis ficheros y que ahora pretende ofrecernos este erudito. Y parece ofrecerla nada más para probar, como dice en las conclusiones, que la bibliografía del *Corpus*, "aun siendo considerable, no es exhaustiva" (p. 228). Da grima pensar en todo el tiempo invertido en este trabajo de tan escaso rendimiento.

¹⁷ *Sobre el estudio folklórico del romancero español*, en *BHi*, 57 (1955), pp. 231-291; las citas, 239, 266 (subrayado mío). Cf. p. 237: "En el romancero, como en todo el ámbito de la literatura tradicional narrativa...".

¹⁸ Aunque en la p. 180 este perseguidor de supuestas incongruencias dice que la brevedad es "condición propia de la lírica". También es notable cómo de pronto él mismo usa la palabreja *lírica* en el sentido limitado que ha rechazado, y lo mismo ocurre con el aún más aborrecido uso de *popular* (cf. p. 196: "Si es hoy tan difícil separar nuestro caudal popular-folklórico' de lo popular 'divulgado, de moda'...").

Bien sé yo cuántas son cinco

La reseña contiene, por otra parte, algunas contribuciones útiles. Aparte de las adiciones que ya había encontrado yo en las mismas fuentes e incorporado al Anexo para la segunda edición (cf. ahí los núms. 91, 548, 1712), se incluye un lindo cantarillo procedente del "manuscrito parisiense conocido como Ms. Masson" (no se dan mayores precisiones): "So la rama, ninha, / so la oliva. // Levantéme, madre, / manhancas frías, / fuy colher las rosas, / las rosas colhía. / So la oliva" (p. 220). Hay además, pp. 218-219, adiciones a las notas de los n^{os} 53 y 97; pp. 215-218, unas diez adiciones y correcciones *pertinentes* a la Bibliografía, y, p. 221, dos al Índice de primeros versos: faltan, en efecto, "Arzobispo de Toledo: 1018" y "El infante y el pecado: 1895 A". Ahí, y en unas cuantas objeciones que considero válidas¹⁹, termina desde mi punto de vista la utilidad de toda esta reseña.

Por lo demás, no dudo en absoluto de que, dadas las circunstancias en que realicé el trabajo –en México y con pocas posibilidades de viajar–, con el tiempo irán sumándose otros defectos. Habrá que hacer rectificaciones de detalle (como los dos folios equivocados que señala Devoto, p. 219) y sobre todo añadir, abundantemente, versiones de los textos que cito en las varias secciones de las notas. Cuando trabajé las Menciones, Correspondencias, etc., claro es que no contaba yo todavía con lo que después serían los índices del *Corpus*, índices que ahora pueden servir, no sólo para que un devoto me haga trizas, sino también para que otros investigadores contribuyan de manera positiva a enriquecer la obra. Ésta no ha tenido nunca la pretensión que le atribuye mi difamador de "proporcionar cuanto hoy se conoce", ni aspirado a la perfección que le exige (p. 219).

Vine por agua, y vino vendéis

Pero, ya se ve, al señor Devoto no le importan las intenciones que han guiado la elaboración del libro, ni hace caso de lo que a propósito de ellas se dice muy claramente en el Prólogo. Ahí, por ejemplo, su subraya (pp. XXIII y XXVI) la inevitable subjetividad y arbitrariedad de la organización de los textos y se dice muy expresamente que no reside en ella "el propósito fundamental de esta obra", sino en la "presentación cuidadosa de las canciones, con su aparato crítico y su documentación complementaria" (p. XXIII). Pero hay que ver el vuelo que se da ese buen señor con lo de la organización, cómo se divierte, sobre todo, con el apartado intitulado "Amor gozoso", donde se encuentran canciones "cuya leticia es altamente problemática" (p. 212). Obsesionado siempre por los títulos, desatiende los subtítulos –como "No llores, amores"– que a un crítico que lea con buena voluntad quizá le expliquen la presencia de cantares no "gozosos". Pero al mal entendedor, ningunas palabras.

¹⁹ Aparte de la ya indicada en la nota 12, las siguientes: el n^o 39 A, aunque no "son" dos cantares, hubiera sido mejor separarlo en dos: el de los cojos y el del ciego. P. XVIII: en efecto (cf. pp. 210, 221-222), habría que corregir lo que escribí sobre las antologías; debería decir: "Remito a varias de las principales y más conocidas antologías de cierta extensión", etc. (por cierto, que hubiera incluido las de *El villancico* de Sánchez Romeralo, a no ser porque son tres, cada una con su numeración). En efecto, no fue feliz el título dado al apartado XI (cf. p. 189): quizá "Otras rimas sentenciosas" habría sido mejor (en cuanto a la razón de ser de la sección y su contenido, no entendidos por Devoto, p. 185, están claramente explicados en la p. XXV del Prólogo). Tampoco fue feliz llamar "Paralelos" a la cita bíblica en nota al n^o 914 (cf. p. 203). En cuanto a la, sin duda arbitraria, exclusión de "La bella malmaridada", de la que Devoto se queja no menos de cuatro veces, a lo explicado en la nota a la p. 103 quisiera añadir que no me arrepiento de haberle ahorrado al lector varias páginas de esa erudición que, por excesiva, puede resultar contraproducente.

Si queréis que lo diga, dirélo

Aprueba Devoto la ordenación temática, pero no acepta una de sus consecuencias: tal ordenación lleva, dice, "a dispersar cantares de naturaleza muy semejante (*más claramente: a dispersar variantes de un mismo cantar*)" (p. 205; subrayado mío). Su primer ejemplo son estos dos cantares, que necesito reproducir enteros: "Si queréis que lo diga, dirélo, / mas avéismelo de pagar: / por cada palavra, un cuarto, / i por cuatro, medio real" (nº 1871); "Si queréis que lo diga, dirélo, / mas avéismelo de pagar, / que la hija de Peñaranda / no tiene gracia en el cantar; / cien ducados dan con ella / y una viña y un bancal, / y el bancal se lo lleva el río: / por judía á de quedar" (nº 1990). ¿ De qué se trataría aquí: de "cantares de naturaleza muy semejante" o, "más claramente", de "variantes de un mismo cantar" ? Yo diría que, tal como se nos conservan, estos dos cantares nada tienen que ver el uno con el otro, salvo su comienzo, y a lo mejor éste constituía una fórmula más generalizada (cf. el nº 286, no mencionado en la reseña: "Pues queréys que os lo diga [...], / yo sin duda lo diré").

Siguiente ejemplo: "–Abríme, senora, qu'é miedo, / y habladme de poco en poco. / –Tómale, cómele, pápale, coco" (nº 1668 B) y "Al onbre que fuere loco, / tómale, llévale, pápale, coco" (nº 2028). Qué duda cabe: ¡versiones de un mismo cantar! Y otro tanto se supone que son "Tirantán, tin, tan, tarantán, / viva la gala del garçón!" (nº 1219), "¡Viva la gala y viva el amor, / y viva la causa del vencedor!" (nº 1224), y todos los demás de "la gala", que Devoto se ha tomado el trabajo de reunir, sólo para luego reconocer que "esta dispersión, al fin y al cabo, no es demasiado grave" (p. 205).

Entrá en casa, Gil García

En efecto, se quería preparar el gran golpe. Según Daniel Devoto he separado "estrofas diferentes de un mismo cantar" (p. 206). Algo de esto ya lo vimos a propósito de "Dad para la maya...". Pero ahora se trata, sobre todo, de endechas y de seguidillas. No estaba obligado el reseñador del *Corpus* a conocer todos mis trabajos, pero para lanzarse, sin temor a caer en el ridículo, a censurar la manera cómo procedo con endechas y seguidillas, yo diría que le hubiera convenido leer los tres artículos que publiqué sobre el tema ("De la seguidilla antigua a la moderna", "Historia de una forma poética popular", "Endechas anónimas del siglo XVI"). Una vez leídos, si no quedaba convencido, hubiera tenido que mostrarme, con sólidos argumentos, que no hay en ambos géneros la autonomía de las estrofas que yo he visto, que las estrofitas no se asocian cada vez en distinto orden y número, como ocurre en tantas canciones folklóricas de hoy. Para argüir que las seguidillas con un mismo comienzo son *siempre* "las sucesivas estrofillas de una sola composición Variada [*sic*]" (p. 206), no se valía acudir a un solo caso: las que comienzan "No me case mi madre...", nºs 2359-2366, "que todas las fuentes [o sea, dos] presentan en conjuntos orgánicos" (p. 206); un investigador honesto habría reconocido que otro ejemplo ("Díme qué señas tiene...", nºs 2355-2358) muestra en las fuentes antiguas la misma "dispersión" de la que se me acusa: las cuatro seguidillas se encuentran, solitas, en tres fuentes diferentes...

En cuanto a las endechas, ¿ por qué no analizó Devoto el caso de las famosísimas por él editadas en la *Flor de enamorados*, que ahí comienzan "Parióme mi madre / una noche oscura..." ? Cuando se publicó la edición todavía pensábamos que esas endechas constituían *un* poema. Entre tanto se han encontrado en otras fuentes más, y *cada vez son otras y se agrupan de manera diferente*. Dudo mucho que pueda probarse que, en vez de ser estrofitas independientes, constituyen "un simple texto lírico antiguo hispánico popular [!] desmembrado" (p. 209), o sea, *disjecta membra*

que hay que reintegrar "en las composiciones de las que formaron parte antes de que se echaran a volar..." (p. 207).

En este alegato creo ver nuevamente la confusión de especies poéticas. Devoto parece pensar que en todos los géneros deben seguirse las mismas leyes del romancero, donde "ciertas coplas [...] se separan también de su romance y corren independientemente por la tradición" (p. 206). Pero podríamos perdonarle su confusión, si no fuera porque otra vez cuaja en una de esas acusaciones difamatorias que rematan su reseña: "con cierta frecuencia *retazos [¡sic!] de una misma composición afloran en sucesivos lugares del Corpus*" (p. 228).

Puesto ya el pie en el estribo, etc.

La mala fe campea en esas conclusiones, que definitivamente quieren echar por tierra el buen nombre del *Corpus*. A base de un solo caso desdichado (el n° 913), dice que el libro "hospeda imitaciones de los salmos por poetas conocidos"; habla del "desaprovechamiento de fuentes musicológicas" cuando antes ha reconocido (p. 222) que "las grandes colecciones musicales, polifónicas o mixtas [...] figuran en el Corpus abundantemente" y cuando no puede aducir ninguno de los "tonos" que, según él, he omitido. No ha encontrado un solo caso en que una fuente que aparezca citada más de dos veces no figure en la Bibliografía, pero ésta "no es exhaustiva". Y, continúa, "lo que es aún menos regular, no todas las piezas en ella consignadas han sido exhaustivamente exploradas"; en efecto, como vimos, tras prolongadas búsquedas, él logró localizar —parto de los montes— unas cinco versiones que *verdaderamente* faltan en la primera edición de la obra.

En cuanto a que "la constitución de sus 'textos-base' no siempre responde a los criterios establecidos para ello" (p. 228), es necesario aclarar que en un libro tan complejo las "situaciones" concretas que se presentan en la edición de los textos son innumerables; no hubieran podido explicarse todas en el Prólogo. Lo que ha pasado es lo contrario: que los criterios *expuestos* no explican tales o cuales casos, por lo demás, excepcionales²⁰. Este trabajo fue hecho a conciencia, con el máximo cuidado. Ello no excluye que haya errores: como dice el dicho, "Al mejor cocinero se le va un tomate entero". Hay otra frase de la sabiduría popular que me animó a llevar adelante y concluir el libro, pese a sus inevitables imperfecciones: "Lo mejor es enemigo de lo bueno".

²⁰ Preferí la versión "Non passedes, escudero..." (n° 391 A) de un manuscrito a "No passéis, el cavallero..." de otras tres fuentes, sí, por su mayor arcaísmo (cf. Devoto, p. 209), pero también porque en la versión portuguesa, n° 391 B, aparecen el caballero y el "tantas veces". Se citan en la reseña, p. 229, números de "otros textos base discutibles"; explico, pues, mis razones: El 975, "Estos mis cabellos, madre...", figura en diez fuentes: en 4 dice *cabellos*, en 3 *cabellitos*, en otras tres *cabellicos*; de las seis que traen un diminutivo, cinco —las crónicas del Perú— se han "copiado entre sí", de modo que pueden contar como una; elegí, pues, una versión temprana con *cabellos*. En cuanto al n° 1619 A, el y *a la miel*, por que *a la miel* no justificaba poner como texto base a la más tardía de las versiones, posterior en un siglo a la elegida. Mayor arcaísmo y mucha mayor antigüedad de la fuente determinaron la selección de "Solí que andava el molinó..." (n° 1681). En el n° 1700 A preferí el *Juanilla* al *Juanica*, que, en cambio, está en el 1700 B. Con el 2168, "Que por vos, la mi señora, / la cara de plata...", debo de haber batallado bastante, por la cantidad de fuentes (nueve) y sus pequeñas discrepancias dispersas; éstas eliminaban las seis fuentes donde el segundo verso dice *correré* por *correría*; escogí, pues, como texto base, el que tenía "más rasgos en común con las demás" versiones, que era también el contenido en una fuente más antigua. En cuanto al "Prometió mi madre..." (n° 202), ya vimos arriba lo incorrecto del "a todas luces incorrecto".

Dadme alegría, / no me deis pasión

Para muchos lectores el *Corpus* es y seguirá siendo ante todo una antología poética, cuya lectura y relectura proporciona placer; algunos, según me han dicho y escrito, disfrutaban también la documentación de los cantares que encuentran en las notas. Para Daniel Devoto, por lo visto, el libro, aparte de constituir una fuente de irritación y rabia, sólo ha sido hasta ahora un repertorio de "datos" y "materiales"; lo que puede valer en él es "la imponente riqueza de información que [lo] alimenta", su "compacta masa de datos" (p. 229), "su ingente bibliografía y la consiguiente riqueza del material que reúne" (pp. 169-170). Aparte de esto, ¿qué le ha ofrecido el *Corpus* a Daniel Devoto? ¿Goce de lectura? No por ahora, dice al comienzo, citando a Scherba, citado por Jakobson: "La filología es [...] una ciencia de la lectura lenta y reiterada"; así que no queda más que "aspirar a que el entusiasmo llegue a concedernos a todos [?] el tiempo necesario para una lenta relectura reposada. Hasta tanto el cielo nos otorgue ese tiempo ²¹, valgan algunas notas de lectura..." (p. 170). ¿De "lectura"? Más bien de cacería, escopeta en mano, para disparar a diestro y a siniestro, y menos diestra que siniestramente.

FRENK, Margit. *Contra Devoto*. En *Criticón* (Toulouse), 49, 1990, pp. 7-19.

Resumen. Respuesta al comentario, negativo e hiriente, que Daniel Devoto publicó recientemente en *BHi*, 91 (1989), pp. 169-229, sobre el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII* de la autora (Madrid, Castalia, 1987). Se muestra cómo la mayoría de los ataques descansan en datos erróneos y en lecturas y apreciaciones equivocadas, así como en un insuficiente conocimiento de la poesía en cuestión.

Résumé. Une réponse au compte rendu, négatif et offensant, publié par Daniel Devoto dans le *Bulletin Hispanique*, 91 (1989, pp. 169-229), à propos du *Corpus de la ancienne lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII* édité par Margit Frenk (Madrid, Castalia, 1987). On y montre que la plupart des attaques lancées reposent sur des données inexactes, sur des lectures et des jugements erronés ainsi que sur une connaissance insuffisante de la poésie en question.

Summary. An answer to Daniel Devoto's recent review of the author's *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV a XVII* (Madrid, Castalia, 1987), a review published in *BHi*, 91 (1989), pp. 169-229. The majority of Devoto's attacks are shown to be based on erroneous data, readings and appreciations, as well as on insufficient knowledge of certain aspects of the poetry involved.

Palabras clave. Lírica antigua. Poesía popular. Edición de textos poéticos.

²¹ Véase el fastidio con que, en la p. 220, se queja de haber tenido que recorrer todo el libro porque el Índice de primeros versos no proporciona los comienzos de las glosas. Ese índice, de casi cien columnas, le resulta "incompleto" a Daniel Devoto (pp. 219, 220) también porque no contiene denominaciones como Zarabanda o Chacona; es además poco práctico porque "Xil" aparece como "Gil" y "D'aquel" como "De aquel". Huelgan comentarios. Ya vimos que sí faltaron dos comienzos; en cambio, según los criterios empleados, no faltan el 1618, que está en prosa, ni el 981, que está en árabe.

Fernán González de Eslava

VILLANCICOS, ROMANCES, ENSALADAS Y OTRAS CANCIONES DEVOTAS

(Libro Segundo de los Coloquios espirituales y sacramentales
y Canciones divinas, México, Diego Lope de Avalos, 1610)

Edición crítica,
introducción, notas y apéndices de
Margit Frenk



EL COLEGIO DE MÉXICO

ÍNDICE

Preámbulo	9
Introducción	13
1. Noticias sobre la vida de González de Eslava	13
2. González de Eslava se salva de la Inquisición	15
3. La prisión de González de Eslava	16
4. ¿Cuándo murió González de Eslava?	19
5. ¿Cuál sería su lugar de origen?	19
6. Las rimas de Eslava revelan su origen	21
7. González de Eslava y la polémica judeo-cristiana	25
8. El caso Corvera	32
9. Para una posible nueva biografía de González de Eslava	35
10. Toledo, 1558	36
11. González de Eslava en la sociedad novohispana	38
12. La edición de 1610, hecho insólito	42
13. ¿Cómo se constituyó el corpus poético de Eslava?	45
14. Una poesía colectiva	50
15. Poesía "de cancionero"	52
16. Poesía cancioneril religiosa	52
17. Alegorías y metáforas	57
18. Versiones a lo divino (<i>contrafacta</i>)	59
19. "Pensamientos de tornillo"	63
20. Poesía y fiestas: poesía artesanal	65
21. Poesía y música: el espectáculo global	68
22. Eslava, poeta de monjas	71
23. Formas y géneros	75
24. Los villancicos, canciones o chanzonetas	77
25. Los romances	79
26. Las ensaladas	80
27. La poesía de Eslava en sus propios términos	84
Textos	89