

## Borges y el medioevo literario de España

Andrés Lema-Hincapié

---



### Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/150>

DOI: 10.4000/bulletinhispanique.150

ISSN: 1775-3821

### Editor

Presses universitaires de Bordeaux

### Edición impresa

Fecha de publicación: 1 junio 2007

ISBN: 978-2-85276-094-3

ISSN: 0007-4640

### Referencia electrónica

Andrés Lema-Hincapié, « Borges y el medioevo literario de España », *Bulletin hispanique* [En línea], 109-1 | 2007, Publicado el 26 diciembre 2013, consultado el 19 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/150> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.150

---

# Borges y el medioevo literario de España\*

---

ANDRÉS LEMA-HINCAPIÉ  
*Whitman College - Washington, USA*

*On ne trouve dans le corpus littéraire de Borges que fort peu de références à la littérature médiévale de l'Espagne. Il faut donc se demander pourquoi cette présence est si limitée et quel est le sens de ces références. Borges a lu le Mío Cid, La Celestina, Gonzalo de Berceo, le Libro de buen amor et les Coplas de Jorge Manrique. Son interprétation de ces œuvres se fonde sur son désir de les mettre en correspondance avec les références littéraires et philosophiques d'une tradition plus vaste que celle de l'Espagne elle-même, c'est-à-dire avec la tradition de l'Occident.*

*Son significativamente escasas las referencias a la literatura medieval española en el corpus de Jorge Luis Borges. ¿Por qué esta exigüidad y cuál es el sentido de esas pocas referencias? Borges fue lector del Mío Cid, de La Celestina, de Gonzalo de Berceo, del Libro de buen amor y de las Coplas de Jorge Manrique. Su interpretación de estas obras parte de un interés por conectarlas con coordinadas literarias y filosóficas de una tradición más amplia que la de España misma, esto es, con la tradición de Occidente.*

*In Borges's opus we find very few references to medieval literature from Spain. What is the reason for this absence, and what is the meaning of those few references that do exist? Borges was a reader of Mío Cid, La Celestina, Gonzalo de Berceo, the*

---

\* Un ensayo como éste cae siempre en el riesgo de decir verdades a medias o, lo que es peor, expresar futuras falsedades. La razón de su debilidad es simple: ausencia de ediciones críticas de las obras completas de Borges, insuficiencia de libros de concordancias para todos sus escritos, y falta de publicación sistemáticamente ordenada de documentos que hasta hoy aparecen publicados en un panfleto aquí, luego en una serie de artículos críticos allá, o en una revista acullá. No obstante, la perfectibilidad pertenece a la naturaleza misma de la crítica. Este ejercicio de investigación y de escritura quiere abrir nuevas perspectivas desde una ausencia parcial y significativa en la obra de Jorge Luis Borges, la de la literatura medieval de España.

Libro de buen amor, and the Coplas of Jorge Manrique. Borges's interpretations of these works hinge on his interest in connecting them with literary and philosophical coordinates of a tradition wider than Spain itself, that is to say, with the Western tradition.

*Mots-clés* : Énumération - Rime - Allégorie - Moralisme didactique - Vision du monde - Métaphore - Mort - Savoir métaphysique.

## I. – PREÁMBULO

**E**l estudio que sigue es pionero para los estudios borgesianos. Hasta donde tengo conocimiento, éste es el primer intento –perfectible, por supuesto– por comprender la presencia de la literatura de la España medieval en la obra de Jorge Luis Borges.

Jorge de Burgos, el bibliotecario asesino y ciego de *El nombre de la rosa*, es, según el mismo Umberto Eco, una representación literaria de Jorge Luis Borges. En sus *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, Eco parece decir que en el concepto *Jorge Luis Borges* ya están analíticamente copensados –para usar algo de terminología kantiana– el ser ciego y el ser bibliotecario. Ahora bien, más allá de esto, y de modo más sintético, Eco hubo de hallar en la obra misma de Borges mucho de las prácticas medievales de la escritura. Borges es, para Umberto Eco, un autor medieval.

Borges es también medieval en sus lecturas, en especial de las literaturas germánicas de la Edad Media y de literatura árabe del mismo período –pienso, por supuesto, en *Las mil y una noches* y en la *Cábala*. Pero ¿hay algo, o mucho, en la obra de Borges que refleje de algún modo libros y autores del medioevo español, como son entre otros el *Poema de Mio Cid*, Gonzalo de Berceo, el *Conde Lucanor*<sup>1</sup>, el Arcipreste de Hita, las *Coplas* de Jorge Manrique, o *La Celestina*? La respuesta posible se bifurca en saber, primero, si hay en la obra de Borges presencia de la literatura española; y luego, en saber si Borges consideró el período medieval de esa literatura, y cómo lo hizo.

Críticos como Jaime Alazraki, Teodosio Fernández, Silvia Molloy y Nora Catelli no han hecho sino recordar la deuda que Borges mismo confiesa, constantemente, para con la tradición literaria en lengua española. Alazraki

---

1. Don Juan Manuel es el único autor español del medioevo cuya relación con la obra de Borges ha sido estudiada con algún detalle. Doy en la bibliografía las referencias bibliográficas de los dos estudios sobre este tema, tanto el de Marta Ana Diz, como el de Thomas Montgomery. Por esta razón, no trato a Don Juan Manuel en este ensayo, y me consagro más bien a otros autores medievales de España desatendidos por la crítica borgesiana.

dirá que «a pesar de sus reservas, recelos y hasta resentimientos por la tradición hispana, Borges es un escritor esencial y profundamente hispano» (21). Pues esa deuda, como bien la anota este mismo crítico, Borges la vive según el modo de una ambivalencia agradecida, esto es, Borges nunca dejó de celebrar una lengua y una literatura que le regalaron el barroquismo estilístico de Francisco Quevedo, y la aspereza de las frases de Cervantes, donde importa menos el estilo que «la pasión del tema tratado» (Borges, *La supersticiosa* 204). Ahora bien, en su mayor parte, la crítica ha identificado en la obra de Borges nombres de obras y de autores españoles que no son medievales. Me refiero particularmente a Cervantes, a Góngora, a Quevedo, a Gracián, a Torres Villarroel, a Unamuno, a Ortega y Gasset, a Cansinos-Asséns, y a Gómez de la Serna <sup>2</sup>.

Entonces, ¿no hay autores medievales de España que estén presentes de algún modo en las páginas de Borges? Aun cuando no es conspicua la presencia de autores españoles del medioevo en la obra de Borges, esto no ha de implicar que la pregunta anterior deba ser respondida negativamente. En Borges, las ausencias son altamente significativas. Silencio, en un lector tan voraz como Borges, no significa desconocimiento. Y las alusiones al medioevo literario de España, aunque pocas y a todas luces tangenciales, pueden ser la ocasión para iluminar de otro modo la literatura de Borges. Ésta es la meta última de mi ensayo. Porque desde la conciencia de lo lateral puede también alcanzarse una valiosa comprensión del centro.

Responderé a aquella pregunta desplegando un repertorio no exhaustivo de las referencias de Borges a obras y a autores del medioevo español. Para todas ellas reconstruyo las coordenadas textuales donde aparecen en la obra de Borges, a partir de un contrapunto con esa misma obra en cuanto *corpus*. Por medio de este contrapunto haré parcialmente comprensible la tesis central de Nora Catelli, según la cual «sólo se puede definir la relación de Borges y la literatura española en términos de un juego crítico de búsqueda de correlaciones entre modelos: haciendo (*sic*), en definitiva, una especie de literatura comparada» (52). Terminó mi estudio con una conclusión abierta.

## II. – ENCUENTROS CON LA ESPAÑA MEDIEVAL

En un poema de síntesis, donde Borges expresa su estrechísimo vínculo con España, hay una historia resumida de esa geografía y de esa historia. Este poema, cuyo título es simplemente «España», no tiene referencias a

---

2. Para una lista más detallada de autores españoles en la obra de Borges, véase el artículo de Teodosio Fernández.

la literatura española medieval. Allí está el *Quijote*, como la obra literaria fundamental, así como la Cábala y la Inquisición de la Edad Media española. Los versos que importan aquí son éstos:

España del Islam, de la cábala  
y de la Noche Oscura del Alma,  
España de los inquisidores,  
que padecieron el destino de ser verdugos  
y hubieran podido ser mártires. (309)

Se trata de un silencio que no únicamente está en este poema, sino además en la obra toda de Borges. Con Teodosio Fernández, podría decirse que Borges no consideró la literatura medieval de España «tal vez porque las variadas orientaciones del realismo eran ajenas a su búsqueda personal, a su convicción de lo que había de ser la literatura». (24) Para no caer en el difícil tema de la literatura realista y de la literatura fantástica en Borges, yo prefiero pensar que este autor no mostró un interés ilimitado por esta literatura debido a su carácter proclive a la alegoría, que se prolonga en innegables intenciones de didacticismo moralizante. Su interés fue parcial, pues lo fue por unos pocos autores simplemente, y de ellos sólo rescató unos cuantos aspectos.

Y, no obstante, el nexo de facto de la obra de Borges para con obras y para con autores del medioevo español podría muy bien tener como fundamento prácticas comunes de escritura. La glosa, el recurso a la cita de autoridad y la erudición son prácticas de escritura que Borges comparte con la Edad Media española en literatura. Estas prácticas de escritura, la medieval y la borgesiana, se ejercen en la total libertad para con la llamada «ansiedad frente a las influencias». La originalidad, si hay alguna, es para Borges una originalidad en la tradición, con la tradición y desde la tradición. En «Borges y yo», por ejemplo, unas líneas en prosa poética sitas en *El hacedor* de 1960, y que no dejan de leerse bajo el sentido de una confesión autobiográfica, está escrito: «Nada me cuesta confesar que [Borges] ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición» (808)<sup>3</sup>.

---

3. Aquí está el tema de la muerte del autor, asunto teorizado contemporáneamente sin cesar. Pienso en dos documentos ya clásicos sobre el tema, a saber, « La mort de l'auteur » (1968) de Roland Barthes y « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969) de Michel Foucault. En nuestro presente, de la parte del lector de literatura, la conciencia del autor muerto ha tenido como contraparte la indecibilidad frente a la reconstrucción de la *intentio auctoris* a partir de las obras. En palabras del crítico Aníbal González, «en los textos literarios no es posible

*Mutatis mutandis*, y si en especial se deja de lado el carácter salvífico de la historia para los medievales, es justo decir que Borges y los autores de la Edad Media practican sin temor el anacronismo, porque los anacronismos «son una relectura del pasado como sustancialmente igual al presente en la organización social en las formas de la conducta humana. El anacronismo es el reconocimiento de una estructura idéntica para todo lo humano. Esa identidad explica la repetición de ciertos temas: los ciclos» (Morón Arroyo, 17). Basta con recordar «La noche cíclica», un poema de Borges y con leer dos fragmentos suyos. El primero es de «La forma de la espada», el segundo de «La trama»:

Lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres.  
 Por eso no es injusto que una desobediencia en un jardín contamine  
 al género humano; por eso no es injusto que la crucifixión de un  
 solo judío baste para salvarlo. Acaso Schopenhauer tiene razón: yo  
 soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres, Shakespeare  
 es de algún modo el miserable John Vincent Moon. (493)

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías;  
 diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires,  
 un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un  
 ahijado suyo y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa  
 (estas palabras hay que oír las, no leerlas): «¡Pero, che!». Lo matan y  
 no sabe que muere para que se repita una escena. (171)

### III. – EL POEMA DE MÍO CID

Borges no parece conocer límites para navegar por tradiciones literarias, para disfrutar de los autores más disímiles e incluso de aquellos que parecen los más opuestos estilísticamente. Se trata de su visión omnicompreensiva de la cultura humana y de la aceptación de todo gesto de los hombres –más allá del bien y del mal. Por ser hombre, y en cuanto la cultura humana es producto de hombres, no hay razones para que, en principio, todo hombre no pueda comprender todo producto cultural. Y aquí Borges desborda a los escritores del medioevo, en su aspiración a desarraigarse de toda limitación religiosamente confesional (su agnosticismo en contraste con el cristianismo), de toda adherencia a formas de gobierno (su anarquismo frente a la monarquía) y de toda geografía étnica (un Borges británico, portugués,

---

decidir si todo su contenido obedece a una intención autorial o si es en cambio un efecto accidental del lenguaje» (235).

argentino más allá de la Hispania católica). En la literatura de Borges habría entonces una búsqueda constante, por convertir en principio de lectura y de escritura la frase de Terencio en su *Heautontimorumenos*, 77: «Homo sum, humani nihil a me alienum puto.» Es desde esta posición estética, y más ampliamente antropológica, como puede interpretarse la única referencia al *Poema de Mío Cid* en la obra de Borges. Las líneas vienen de su cuento «El inmortal».

Por sus pasadas o futuras virtudes, todo hombre es acreedor a toda bondad, pero también a toda traición, por sus infamias del pasado o del porvenir. Así como en los juegos de azar las cifras pares y las cifras impares tienden al equilibrio, así también se anulan y se corrigen el ingenio y la estolidez, y acaso el rústico *Poema del Cid* es el contrapeso exigido por un solo epíteto de las *Églogas* o por una sentencia de Heráclito. (540-1)

Ahora bien, aun cuando en principio no existe nada culturalmente menos valioso, ello no impide tener preferencias, expresar mayor gozo por ciertas obras de la cultura, en este caso favorecer a Virgilio y a Heráclito en detrimento del poema épico de España. Por medio de esta asignación de rusticidad al *Poema del Mío Cid*, Borges piensa muy seguramente en la raíz esencialmente territorial de la obra, esto es, como bien lo anotan Fishburn y Hughes, en un estilo surgido en «a frontier society, sober and dry like its habitat, the Castilian plateau, reflected in a terse style which conveys excitement without undue recourse to poetic ornament or dramatic intensity» (192).

#### IV. – LA CELESTINA

Por medio del contraste frente a lo griego y lo romano que representan Heráclito y Virgilio, el adjetivo *rústico* también podría significar una apertura crítica de la tradición literaria de España. Para Borges, su tradición literaria es España, pero más que España, y nunca únicamente España. Y dentro de los autores medievales, evitando todo elogio o toda descalificación sin restricciones, Borges puede atreverse a encontrar un *aspecto* valioso de *La Celestina* y rechazar otro en la obra de Gonzalo de Berceo, situándolos no obstante en las coordenadas de la literatura universal. En *La Celestina* Borges halla digna de recuerdo la técnica literaria de la enumeración<sup>4</sup>. Enumerar es

---

4. Para una vieja para quien «todo era burla y mentira», (*La Celestina* 113), Borges no

llevar a cabo un inventario del mundo. Y Borges ama los inventarios, porque según él a través de ellos se expresa «la heroica urgencia de aferrar la vida huidiza». La breve pero significativa referencia a la obra de Fernando de Rojas apareció recogida en un libro de Borges de 1925. Hablo de *Inquisiciones*, y se trata de su reseña al libro *La sagrada cripta de Pombo*, de Ramón Gómez de la Serna. Allí se lee:

Sólo el Renacimiento puede ofrecernos lances de ambición literaria equiparables al de Ramón. ¿Son menos codiciosas acaso que la escritura de éste las enumeraciones millonarias que hay en *La Celestina* y en Rabelais y en Jonson (*sic*) y en *The Anatomy of Melancholy* de Richard Burton? (133)<sup>5</sup>

Borges piensa sin duda en fascinantes pasajes de la obra de Fernando de Rojas, como aquél en el que Pármeno describe la casa de la alcahueta. Un ejemplo entre muchos es éste:

Y en su casa hazía perfumes, falsava estoraques, menjúy, ánimes, ámbar, algalia, polvillos, almizcles, mosquetes. Tenía una cámara llena de alambiques, de redomillas, de barrilejos de barro, de vidrio, de arambre, de estaño, hechos de mil faciones; hazía solimán, afeyte cosido, argentadas, bujelladas, cerillas, llanillas, unturillas, lustres, lucentores, clarimientes, alvalines y otras aguas de rostro, de rassuras de gamones, de corteza, de spantalobos, de taraguntia, de hieles, de agraz, de mosto, destillados y açucarados. (111)

Los ejemplos de enumeración en la obra de Borges son también múltiples. Si en *La Celestina* la enumeración es una técnica que tiene por función configurar espacios estrechos y agobiantes, donde la movilidad de los cuerpos se dificulta, en Borges ella ha sido entendida como expresión de su cosmología: el universo es infinito y plural. Ana María Barrenechea ha escrito que en Borges las enumeraciones son «expresión de la riqueza del planeta». (92). Ahora bien, sin encontrar ecos de *La Celestina* en Borges –afirmación justificada por las líneas de *Inquisiciones*–, esta misma crítica nos refiere a la

---

parece haber pensado nunca en que el personaje de Celestina tenía todos los derechos para formar parte de su bestiario humano de la infamia. ¿Quizás es que la vieja bruja tiende a diluirse en una alegoría de la mentira y del mal, y su historicidad no es verosímil? A mi juicio, sin embargo, la alcahueta bien podría acompañar el inventario de infames borgesianos, donde están Lazarus Morrel, Tom Castro, La Viuda Ching, Monk Eastman, Billy the Kid, Kotsuké No Suké y Hákim de Merv.

5. Da qué pensar el que Borges clasifique *La Celestina* como un libro renacentista y no como un libro de la Edad Media española.

Biblia y a la poesía de Walt Whitman como fuentes de las enumeraciones borgesianas. Yo quiero rescatar aquí ese antecedente olvidado de la técnica borgesiana de la enumeración, aunque no desconozco una diferencia esencial: el autor de *La Celestina* enumera preferiblemente sustantivos; Borges, más bien frases. En *La rosa profunda*, de 1975, en la *Historia de la noche*, de 1977, y en su último libro, *Los conjurados*, de 1985, hay respectivamente tres poemas eminentemente enumerativos: «Inventario», «Las causas», y «Cristo en la cruz». Por ser un poema menos conocido, quiero ilustrar la enumeración de frases con los primeros versos de «Las causas».

Los ponientes y las generaciones.  
 Los días y ninguno fue el primero.  
 La frescura del agua en la garganta  
 de Adán. El ordenado Paraíso.  
 El ojo descifrando la tiniebla.  
 El amor de los lobos en el alba.  
 La palabra. El hexámetro. El espejo.  
 La Torre de Babel y la soberbia.  
 La luna que miraban los caldeos.  
 Las arenas innúmeras del Ganges. (199)

#### V. – GONZALO DE BERCEO

En otro libro también de juventud, *El tamaño de mi esperanza*, de 1926, está la referencia a Gonzalo de Berceo. Ahora Borges no rescata ningún aspecto valioso de la obra de un autor medieval. Con Berceo, Borges no es complaciente. Y no en general, sino en relación con un aspecto muy preciso de su obra. Ya no es cuestión de reseñas, sino de una reflexión detallada en torno de la rima, más precisamente el deseo de su eliminación. Por ese entonces, el joven Borges decía preferir los versos blancos a los versos rimados.

El ensayo donde se halla la referencia a Berceo lleva por título «Milton y su condenación de la rima». La defensa del verso blanco se lleva a cabo bajo el patronazgo ilustre de John Milton. Borges traduce al español las líneas iniciales del *Paradise Lost* donde Milton habla de la rima como invención de una época bárbara, para la transmisión de «ideas ruines y metros cojos», de una invención ajena a Homero y a Virgilio. Borges identifica aquí un argumento histórico. La rima, continúa Milton con las palabras prestadas de Borges, es algo «trivial para los oídos juiciosos y de ningún deleite musical verdadero». Ahora el argumento es hedónico. Y por último, para con su

verso heroico en inglés, Milton quiere hacer de la ausencia voluntaria de rima un gesto de libertad frente a la esclavitud impuesta por la «trabajosa y moderna sujeción de rimar» (106). Intelectual es este tercer argumento de Milton. Y si no hay verdadero deleite en la rima, ¿dónde reside ese deleite según Milton? Ésta es la respuesta:

reside solamente en medidas aptas, en la oportuna cantidad de sílabas y en el sentido desarrollándose variadamente de verso en verso, no en el sonsonete de terminaciones iguales –falta evitada por los clásicos, en la poesía y en toda buena oratoria. (106)

La posición de Borges, por ser crítica, evita la adherencia ciega a los argumentos de Milton. Interesa más bien anotar que la referencia a la cuaderna vía de Gonzalo de Berceo le sirve a Borges para ilustrar en lengua española el argumento hedónico de John Milton. Debo decir también que Borges ve límites al argumento hedónico, pues teme que con ello se haga del ritmo una nueva esclavitud, que conduzca a «rebajar el verso a pura dependencia de los oídos y no de la imaginativa (*sic*) y del corazón» (107). La figura de Gonzalo de Berceo se introduce así:

En cuanto a la audición de la rima, cada día es menos gustosa, y cuatro o cinco páginas escritas en la cuaderna vía de Gonzalo de Berceo, o en versos pareados, son cosa irresistible. El consonante es la deleitación más burda de los oídos, y es hasta inmusical. (107-8)

Borges no ofrece en su ensayo ningún ejemplo de mala rima según la cuaderna vía usada por Berceo. En su ensayo hay unos versos de Garcilaso, tres felices y seis infelices desde el punto de vista de la rima. Y también están unos versos de Quevedo. Estos últimos confirman, para Borges, que «esta conciencia de lo extravagante del rimar no es privativa de nuestro siglo» (109).

Ofrezco enseguida dos estrofas de Gonzalo de Berceo en cuaderna vía. No tengo la seguridad absoluta de que ellas fueran del desagrado de Borges, pero sospecho que éste es quizás un buen ejemplo de la monotonía de la rima consonante de Berceo. Aquí está tal vez lo que Borges tenía en mente en su crítica de la esclavitud de la rima, porque ella conduce al «ripió obligatorio». No obstante, para ser más justos con el ensayo de Borges, debe decirse que muy probablemente la segunda estrofa que cito habría recibido su complacencia. ¿Por qué? Borges expresa su rechazo a las rimas en *ul* –y a muchas otras sin dar precisiones–, que llevan a la incongruencia de vincular «*azul, gandul, abedul y tul*». Pero éste no sería el caso de las rimas de palabras

en *ado*, ya que aun cuando «verdad es que a éstas suelen menospreciarlas por fáciles, cosa que ni siquiera es cierta, pues entre quinientas o seiscientas voces hay posibilidad de elección (lo que ya es acto intelectual) y entre cuatro o cinco, no hay sino ripio obligatorio». (109) Ambas estrofas, con los números 167 y 169, vienen del *Duelo de la Virgen*, un poema de Berceo cuya fecha es tal vez el año de 1240. He escogido la primera estrofa en razón del menor número de palabras en *or*, frente a un número mayor de palabras posibles para las rimas de las demás estrofas. Así acontece, entonces, lo que Borges denomina «ripio obligatorio».

Sennor, dixieron ellos, aquel galeador  
nos rebolbie a todos como grant trufador;  
dicie unas palabras que nos facien pavor,  
ca traye tal companna qual elli, non mejor.

Sennor, pavor avemos que vernán sus criados  
desque fuéremos todos en sabbado entrados  
furtarnos an el cuerpo, seremos engañados  
faranse de nos riso, seremos mas errados.

(Morón Arroyo, *Antología* 108)

## VI. – EL ARCIPRESTE DE HITTA

Allí donde Borges insiste en un distanciamiento en relación con la tradición literaria española, y de modo particular con el período medieval de esa literatura, yo creo comprender el gesto consciente de distintos valores estéticos para la literatura en general, pero de ningún modo abandono u olvido de toda una tradición literaria. Los versos de «España» no dejan duda:

[España-] podemos profesar otros amores,  
podemos olvidarte  
como olvidamos nuestro propio pasado,  
porque inseparablemente estás en nosotros,  
en los íntimos hábitos de la sangre. (309)

Sostengo que hay además otra razón que distancia a Borges del medioevo literario de España: el desprestigio que tiene para él la alegoría, cargada por lo general de moralismo didáctico. La literatura de Borges será un rechazo consciente a la alegoría así como a las intenciones didácticas de la obra

literaria. Ahora bien, en la Edad Media la alegoría pretende moralizar<sup>6</sup>. La alegoría medieval nace para expresar un universo que es pensado bajo el modo de las correspondencias entre lo natural visible, la inmaterialidad de las pasiones<sup>7</sup> y lo sobrenatural invisible. Aun cuando no toda ella es alegórica, la literatura medieval española con contenido alegórico es subsidiaria de la alegoría medieval *tout court*.

Definida como una figura del discurso literario, la alegoría nace de la agrupación de metáforas. Esta agrupación de metáforas busca la representación pictórica de lo inmaterial en la forma de la personificación (Lewis 44), postulando a su vez la correspondencia entre los elementos de una imagen compleja y una entidad sobrenaturalmente real (Lázaro Carreter 35-6)<sup>8</sup>. Agnus Fletcher ha insistido también en que la alegoría estructura la lengua de tal modo que ella obliga a trascender el sentido literal de las palabras (41-2)<sup>9</sup>.

Edgar De Bruyne descubre que en la alegoría medieval el sentido literal apunta a una cosa del mundo físico, mientras el sentido figurado designa una cosa también real, pero del mundo más allá de los sentidos. La alegoría medieval, continúa De Bruyne,

is theological rather than literary in nature; it is real, not imaginative. Therefore, it does not spring from the figurative meanings of words, but reveals in the structure of objects (symbolized by words) a reality which is true, although supernatural, as that of the physical world. (75)

El vínculo entre la alegoría, el Arcipreste de Hita y Borges está justificado. Borges tiene al menos una referencia a este autor español del medioevo; su

---

6. En el *Libro de buen amor*, por ejemplo, las alegorías se combinan con fábulas de animales. En un momento presentaré el desagrado de Borges por la fábula.

7. Para el medieval, según anota C. S. Lewis, lo invisible no es sólo supranatural. Lo invisible también está del lado del hombre, en la inmaterialidad de sus pasiones (Clive Staples Lewis 44-5).

8. En su *Diccionario de términos filológicos*, Fernando Lázaro Carreter recuerda la alegoría del Paraíso como prado, en la Introducción a los *Milagros* de Gonzalo de Berceo. Allí el paraíso es el término real y el prado es la imagen. Este prado se despliega en otras imágenes que tienen su referencia sobrenatural: hay fuentes que son los Evangelios; hay aves que son los Santos; hay flores que son los Nombres de la Virgen (35).

9. C. S. Lewis no comparte con Fletcher el carácter misterioso de la alegoría. En sus propias palabras, «the great allegorist's firm thinking leaves no room for misunderstanding. There is nothing 'mystical' or mysterious about medieval allegory; the poets know quite clearly what they are about and are well aware that the figures which they present to us are fictions» (48).

obra, el *Libro de buen amor*, donde se combinan complejamente alegoría y ejemplarismo, y en un ensayo de su libro *Otras inquisiciones*, de 1952, donde Borges presenta sus reflexiones sobre la alegoría. El título de este ensayo es «De las alegorías a las novelas».

Paso a la mención que hace Borges del Arcipreste de Hita. Ella aparece en «El idioma de los argentinos», un ensayo de Borges recogido en su libro de 1928 con título homónimo. Si hay algo aquí que queda claro, es la poca resolución de Borges para con el valor literario de la obra literaria del Arcipreste. Presuroso, voluntariamente, y con felicidad, Borges expresa su emoción por Cervantes y por Quevedo. Éste ya no es el caso para con Góngora, ni para con Gracián, ni para con el Arcipreste. Para estos tres últimos autores, su calidad literaria les es atribuida más bien por un *ellos* impersonal. Y aunque los rescate del olvido al mencionarlos, Borges –tan presto a expresar sus gustos apasionados en materia de literatura– utiliza una expresión oblicua para evitar consagrarlos como genios de las letras de España.

Confieso –no de mala voluntad y hasta con presteza y dicha del ánimo– que algún ejemplo de genialidad española vale por literaturas enteras: don Francisco de Quevedo, Miguel de Cervantes. ¿Quién más? Dicen que don Luis de Góngora, dicen que Gracián, dicen que el Arcipreste. No los escondo, pero tampoco quiero acortarle voz a la observación de que el común de la literatura española fue siempre fastidioso. («El idioma» 143)

Cvitanovic ha caracterizado la literatura de Borges como una «ruptura de la mentalidad alegórica» (303), mentalidad que vincula la historia toda de las letras hispánicas. Yo no me atrevo a una declaración histórica de tan vastos alcances para fundar el «fastidio» borgesiano. Me interesa mejor considerar cómo, desde ciertos supuestos teóricos, Borges podría haber criticado el contenido alegórico del *Libro de buen amor*. Estos supuestos teóricos configuran una idea diferente de la literatura, la cual no ha de ser alegórica y mucho menos pretender ningún moralismo didáctico.

«Error estético» –que no de *la* estética, pues esto comportaría una alegoría–<sup>10</sup>, «forma injustificable», «arte intolerable, estúpido y frívolo»: Éstas son las primeras caracterizaciones de la alegoría que Borges ofrece en

---

10. Desde las dos primeras líneas de su ensayo, Borges entiende que hablar de *la* estética produce una alegoría, entendida ésta como el resultado de hipostasiar injustificadamente por abstracción un término general. La metafísica singularista de Borges en este ensayo le impide conceder realidad a los pretendidos referentes de los términos-clase.

su ensayo «De las alegorías a las novelas». Allí Borges se propone comprender las razones de la aceptación generalizada de la alegoría, y esto a partir de Benedetto Croce —un detractor de esta figura retórica— y de Gilbert Keith Chesterton —uno de sus defensores. Borges, suspendiendo el juicio, prefiere no asignar verdad ni a los argumentos de Croce, ni a los argumentos de Chesterton<sup>11</sup>.

La solución de Borges yo podría caracterizarla como una filosofía bivalente de la historia a partir del concepto de cosmovisión. Borges escribe:

Observa Coleridge que todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Los últimos intuyen que las ideas son realidades; los primeros, que son generalizaciones; para éstos, el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios; para aquéllos, es el mapa del universo (123)<sup>12</sup>.

Es en esta historia de «mentalidades» donde se da o no se da una disposición a la alegoría o a la novela: los dos procedimientos de la literatura, su uso y su aceptación, envían a decisiones filosóficas previas de orden metafísico y lingüístico. El platónico, o realista, aplaude la alegoría, pues ella logra referirse a generalizaciones existentes *extra mentem e in re*; el aristotélico, o nominalista —que son iguales para Borges—<sup>13</sup>, aplaude la novela, pues ella es la expresión literaria de los individuos, de los singulares. Borges se sitúa del lado de los nominalistas, y en ese sentido manifiesta su rechazo a las hipótesis generalizadoras de la alegoría<sup>14</sup>. «El nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy abarca a toda la gente; su victoria es tan fundamental que su

---

11. Para el italiano, que «no admite diferencia entre el contenido y la forma» (122), la alegoría le es «monstruosa» porque fusiona en una forma dos contenidos disímiles, esto es, el literal y el figurado. Su posición consiste en negar que la cosa figurada por la alegoría pueda ser concebida como separable de su expresión lingüística. Croce, así, rebaja a simples palabras lo que se pretende «un modo directo de manifestación espiritual». La Clemencia o la Bondad, que están en el pedestal de la estatua, pasan a ser «la palabra *clemencia* o la palabra *bondad*». Para el británico, la alegoría se justifica en el hecho de que jamás el sentido literal del lenguaje logrará agotar «la expresión de la realidad» (123). Frente a este *surplus* de realidad —que aquí se entiende como los «tintes más desconcertantes» del alma humana—, es necesaria la alegoría. Ello es así porque su antiliteralidad opera una suerte de «iluminaciones secretas» y anticipa alusivamente «todos los misterios de la memoria y todas las agonías del anhelo» (123).

12. No he podido confirmarlo, pero creo que Borges confunde a Coleridge con Goethe.

13. Para la historia de la filosofía, esta igualdad es una imprecisión de Borges.

14. Salvo la anotación tangencial a Croce, para quien de las alegorías «puede extraerse cualquier moralidad» (122), Borges no contempla en su ensayo la carga moralizante de las alegorías.

nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien sea otra cosa» (124)<sup>15</sup>.

¿Cómo desde estos supuestos teóricos Borges podría haber criticado el libro del Arcipreste? La crítica pasa primero por haber postulado y comprendido una *Weltanschauung* medieval, donde «lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos, sino la especie, no los géneros sino Dios» (124). Por ejemplo, el carácter alegórico del libro del Arcipreste se confirma en el hecho de que el yo protagonista vive doce historias de amor inscritas en estructuras de conceptualizaciones abstractas según el pensamiento teológico de su época. Estas conceptualizaciones abstractas se dan en la forma de personificaciones de los pecados capitales, y de las figuras de Don Amor, de Doña Cuaresma y de don Carnal. Se trata de *hipóstasis verbales*<sup>16</sup> del pecado, del amor, del período religioso de ayunos y vigiliias, y de los placeres desordenados de la carne. El Amor es un «omne grande, fermoso, mesurado» (181c); doña Cuaresma, «santa [...] sierva del Salvador / enbiada a todo pecador» (1069a-b); y don Carnal, «sañudo, muy estraño [...] goloso». (1070b-1075c). Estas alegorías ganan en complejidad, esto es, van entrelazando nuevas metáforas que en última instancia apuntarían a realidades trascendentales de naturaleza profundamente moral. En palabras de A. N. Zahareas, «what Juan Ruiz does (as do all medieval authors) is to present an allegoric frame, i. e., one which instructs the reader to see whatever is concrete and visual as a reflection of an invisible moral or spiritual order» (48).

Sin embargo, en justicia, debe decirse que el *Libro de buen amor* no alcanza un estado absolutamente platónico de alegorización. A pesar del rigor de la clasificación borgesiana entre alegorismo platonizante y novelística aristotélica, hay un elemento central que impide situar al Arcipreste en el primer grupo. La razón es ésta: los altísimo niveles de ironía, de humor, de juego, en el *Libro de buen amor*, no permiten a mi juicio acceder inmediatamente al referente invisible y abstracto desde el sentido figurado de la alegoría. La risa retarda, mantiene, atrapa al lector en

---

15. El pensamiento de Borges evita los extremos absolutos y esto lo hace un pensamiento eminentemente matizado. En la personificación de las abstracciones alegóricas, Borges encuentra un elemento novelístico. A su turno, las novelas tienen también para él un componente alegórico, cuando aspiran a la elevación de un individuo (Auguste Dupin, Don Segundo Sombra) a un tipo genérico (La Razón, El Gaucho).

16. Esta expresión suena a oxímoron, pues remite a algo que siendo de naturaleza lingüística también tiene una existencia ontológica más allá de las palabras. Como lo mostraré más adelante, éste es justamente el caso de la naturaleza en tensión de las alegorías en el *Libro de buen amor*.

la pintura misma de la alegoría, en sus detalles, en los goces de la historia y en los goces de la maestría de la lengua que narra –en cuaderna vía. Lo invisible queda postergado. Así, en contra de Borges, ya no es tan simple decir que Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, es platónico, que se inclina por la realidad de las ideas que representa en su libro, y que apuesta por la realidad de las abstracciones teológicas en contra del nominalismo singularista. El Arcipreste tendría que ser, según los supuestos teóricos de Borges, también de algún modo aristotélico. Y esto porque las alegorías de Juan Ruiz están ligadas a situaciones de risa. La risa, en este caso, hace dirigir la atención hacia la lengua misma y no hacia los referentes inteligibles de las representaciones alegóricas<sup>17</sup>.

Es una constante la intención moralizante de los autores medievales españoles<sup>18</sup>. Sus libros aspiran a mejorar moralmente a los lectores<sup>19</sup>. La literatura ha de traducir en imágenes complejas, en la alegoría por ejemplo, el origen sobrenatural de la creación, su sentido salvífico<sup>20</sup>, esto es, un sentido moral en camino hacia la trascendencia: del pecado en el mundo a la redención en el cielo. En el Arcipreste de Hita, las alegorías desarrollan estas ideas proyectándose en fábulas, esto es, en *exempla* con animales de los que se extraen recomendaciones de vida. Borges, por su parte, no tolera las fábulas. El rechazo de Borges a las fábulas aparece en una reseña suya de 1940 a la novela *Monkshood* de Eden Phillpotts:

Pedro Henríquez Ureña suele afirmar que no le desplace ningún género literario. Yo sospecho que hay géneros que comportan un error esencial. Uno de tales es la fábula, cuya ocurrencia lóbrega de rebajar los tigres inocentes y los pájaros instintivos a tristes herramientas de la moral no deja nunca de asombrarme y aún (*sic*) de apenarme (110).

---

17. Críticos como Alberto Blecuá han defendido el eclecticismo del Arcipreste, en el sentido de hallar en su obra elementos tanto platónicos como aristotélicos. Véase la «Introducción» a su edición del *Libro de buen amor* en Ediciones Cátedra, en especial las páginas xxxvi y xxxvii. Mi lectura *in nuce* de la alegoría en el Arcipreste mostraría la hibridación platónico-aristotélica de esta figura literaria.

18. Para decirlo con Cvitanovic, «toda la literatura medieval contiene (*sic*) elemento didáctico más o menos evidente, más o menos encubierto. La imaginación artística, literaria, medieval es sobria y sintética, en la medida que la naturaleza es espejo de Dios. El mundo se define como una idea de Dios realizada por el Verbo.» (16).

19. Es una lástima que en su libro *Literatura europea y Edad Media latina*, E. R. Curtius se limite a aludir demasiado tangencialmente –sólo en dos líneas– al poder moralizante de la alegoría medieval ejercido sobre autores griegos y latinos de la Antigüedad (292-3).

20. Con el adjetivo salvífico me refiero a la historia humana pensada y vivida según una teleológica de la salvación por Cristo.

Los animales en su obra tienen por función promover el sentido fantástico de la realidad. Pienso en el tigre, por ejemplo, símbolo de un universo enigmático, cambiante y fatal<sup>21</sup>. Aquí no hay moral sino cosmología. Borges pudo haber leído con desagrado los *exempla* del Arcipreste que usan animales para ilustrar alegorías. Allí hay, al servicio de la moral, leones y ranas, águilas y asnos, pavones y cornejas, caballos y golondrinas, gallos y liebres<sup>22</sup>.

## VII. – JORGE MANRIQUE

Mostraré enseguida que toda lectura moralizante está asimismo ausente de la lectura borgesiana de las *Coplas que hizo Don Jorge Manrique por la muerte de su padre*<sup>23</sup>. Borges consagró un ensayo completo a interpretar las *Coplas*. Este ensayo, que lleva por título «Las coplas de Jorge Manrique», fue recogido en su libro de 1928, *El idioma de los argentinos*. La crítica no ha estudiado todavía ni este ensayo, ni las pocas referencias al nombre de Manrique, *éparpillées ça et là* en el *corpus* de Borges. En esta dirección, las páginas que siguen son un primer intento de estudio y de valoración de este autor del medioevo español dentro del *corpus* borgesiano.

El nombre de Manrique aparece además en «Las coplas acriolladas», un ensayo de *El tamaño de mi esperanza* (1926); al menos dos veces en las *Obras completas en colaboración* de Borges<sup>24</sup>; en una nota a «Los traductores de las 1001 noches», de su libro *Historia de la eternidad*, de 1936; en una conferencia ofrecida en Harvard University en 1967; y por último en *Atlas*, de 1984, más precisamente en el texto que lleva por título «La jonction».

---

21. No tengo conocimiento de ningún estudio de detalle sobre el sentido o los sentidos de la zoología borgesiana.

22. Concluir un amoralismo en su literatura, a partir del rechazo borgesiano a las fábulas, parece injustificado. Sí hay moral en la literatura de Borges, pero este contenido no se expresa fabulísticamente. El contenido moral en la obra de Borges es menos evidente, más alusivo quizás, y oblicuo. Cf. Fernández, Lelio, «Notas sobre la ética en Borges». *Análisis* 22. 41-2 (1985): 86-9. Ahora bien, es innegable que al escribir «El brujo postergado», esto es, en su reescritura del cuento de Don Juan Manuel sobre Don Illán, el mago de Toledo, Borges ofrece una ilustración muy significativa de su interés por potenciar el carácter fantástico del relato en perjuicio de su naturaleza originariamente ejemplarizante.

23. Para la edición de las *Coplas*, sigo las *Obras* de Jorge Manrique, según la edición, el estudio y las notas de Antonio Serrano de Haro, publicadas en Madrid por Editorial Alhambra, en 1986.

24. Porque no dispongo de la edición de 1979 de las *Obras completas en colaboración* aparecidas en Buenos Aires y publicadas por Emecé Editores, me ha sido imposible identificar el lugar de las referencias a Jorge Manrique. Según el *Index* de Daniel Balderston, las dos referencias están en la página 13 y en la página 865.

La referencia en *Atlas* está dada por una asociación<sup>25</sup>. Se trata de la asociación de los ríos que son la vida, y con el morir, que es el mar, según la imagen de Jorge Manrique. Borges piensa en este poeta al contemplar el encuentro, «la jonction», de dos ríos, el Ródano y el Arve. Así como «la mitología no es una vanidad de los diccionarios; [sino] es un eterno hábito de las almas» (73), la presencia del río opera en el poeta un hábito del recuerdo. Este recuerdo le trae evocaciones de otros ríos ya pensados y poetizados<sup>26</sup>. Mas esta vez Borges no pensará en Heráclito<sup>27</sup>, sino en Manrique: «los ríos que se pierden en el mar evocan la gran metáfora de Manrique» (73). Se trata, por supuesto, de los tres primeros versos de la copla 3 de Manrique: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir».

A través del motivo del *ubi sunt?*, la referencia en *Historia de la eternidad* (404) busca vincular temáticamente las *Coplas* con unos versos que Borges atribuye a Sir Richard Burton. Los versos de Burton son éstos:

Where are the wight who peopled in the past  
Hind-land and Sind; and there the tyran played?...<sup>28</sup>

Los versos correspondientes de Manrique serían:

¿Qué se fizo el rey don Juan?  
los infantes de Aragón,  
¿qué se fizieron? (Copla 16)<sup>29</sup>

---

25. Como mostraré, en la conferencia de Harvard University Borges tematizará los fundamentos de la asociación –que aquí es más bien implícita– y teorizará sobre ellos.

26. Quizás la expresión «hábito de las almas» sea otro nombre para el término «pattern» de 1967 y para el vocablo «motivo», según el ensayo «Los traductores de las 1001 noches».

27. Cuando su literatura alude al río, en lugar de los ríos de Manrique, es mucho más frecuente que Borges piense en un fragmento de Heráclito y en su *panta rei*. Siguiendo la clasificación de Kirk y Raven, Heráclito escribió en su fragmento 12: «Aguas distintas fluyen sobre los que entran en los mismos ríos. Se esparce y... se junta... se reúne y se separa.. se acerca y se va» (277-8). Y Platón, en *Cratilo* 402a, dejó escrito: «Heráclito dice en alguna parte que todas las cosas se mueven y nada está quieto y comparando las cosas existentes con la corriente de un río dice que no te podrías sumergir dos veces en el mismo río» (278). Borges nunca parece haber ironizado sobre esta tesis central de filosofía de Heráclito. Ésta es para él una verdad metafísica incontestable. Para Borges, las *Coplas* serán asimismo fuente de saber metafísico, aunque digno de ser parcialmente criticado.

28. Mi traducción tentativa es ésta: «¿Dónde están los bravos que en el pasado poblaron / Hind-land y Sind, allí donde jugaba el tirano?...»

29. Para la función estructural del *ubi sunt?* como «procedimiento retórico» en las *Coplas*, cf. Orduna, Germán, «Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: Estructura e intencionalidad». *Romanische Forschungen*, 79 (1967): 143, 147.

¿Cómo interpretar esta relación que Borges establece entre las *Coplas* de Manrique y un autor británico del siglo XIX? Borges justifica el vínculo de Manrique y de Burton a partir del concepto de *motivo con variaciones*. El motivo del *ubi sunt?* se repite en lenguas, en países y en tiempos diversos.

Años después, una nueva clave de respuesta se hallará de lado de una convicción borgesiana sobre la naturaleza de la metáfora. Manrique reaparecerá en el *corpus* borgesiano, de nuevo con sus ríos de vida y con su mar de muerte. Me refiero a una conferencia que Borges dictó en Harvard University con el título «The Metaphor»<sup>30</sup>. En esa exposición oral del 16 de noviembre de 1967, Borges crea un lazo temático entre Manrique y autores como Tennyson, Heráclito, Thomas Wolfe con su libro *Of Time and the River*, y Longfellow, con su traducción al inglés de las *Coplas*. Este lazo temático es metafórico, es el del fluir del río y el del fluir del tiempo.

En esa conferencia, Borges argumenta en favor de la existencia de ciertos y pocos «essential patterns of metaphor» (27) en literatura, que a modo de motivos básicos despliegan sus variaciones a lo largo de la historia literaria<sup>31</sup>. Aun cuando Borges no lo diga, no es difícil caer en la tentación de ver en la metáfora la dinámica de una estructura universal de la mente poética del hombre —*universal* sería la estructura para Borges, pues ella se muestra por igual en autores de Oriente y de Occidente— y que se instancia según variantes propias de cada escritor.

En cuanto al ensayo «Las coplas acriolladas», Manrique es puesto en medio de una nueva hermandad literaria. Ella se da ahora en el contexto del contrapunto entre coplas peninsulares o españolas, y coplas criollas o porteñas. Borges liga las coplas porteñas con la tradición peninsular, mostrando al mismo tiempo lo propio de ese tipo de composición poética sudamericana. Hay coplas de «hombría serena, las coplas en que se manifiesta el yo totalmente, con valor profundísimo» (74). Borges dice que este tipo de coplas «no tienen un parangón español». En las coplas de «hombría serena» no hay tono sentencioso, no son provocativas ni jactanciosas, y ni la burla rencorosa o juguetona tienen allí lugar. La serenidad y la hombría de estas coplas es entendida como el temple de ánimo frente a todos los instantes de la vida —y en especial el de la muerte. Ahora bien, en una de estas coplas porteñas, Borges encuentra un tema vinculante. Este tema— la imagen del

---

30. Esta conferencia forma parte de *The Charles Eliot Norton Lectures 1967-1968*, que Borges dictó en Harvard University. Ellas fueron transcritas y recogidas en un pequeño volumen bajo el título de una de ellas, a saber, *This Craft of Verse*.

31. Borges y los autores medievales se encuentran de nuevo: la estructura mental recurrente es *topos* para los medievales; para Borges, metáfora.

poeta que es juzgado en el momento postrero –liga la copla criolla no sólo con la obra de Manrique, sino también con los Salmos bíblicos, con Dante, con Browning, con Unamuno y con Whitman. Las literaturas de estos autores aparecen para Borges como ejemplos de aquella «hombría serena» que enuncia la copla. Borges se detendrá especialmente en el último de los siguientes versos del payador porteño:

Cantando me he de morir,  
cantando me han de enterrar,  
cantando me he de ir al cielo,  
cantando cuenta he de dar. (75)<sup>32</sup>

El comentario de Borges a ese último verso merece ser citado *in extenso*. La obra de Manrique se interpreta como «confesión de Juicio Final, resumen de un vivir, alegato para lo eterno»:

Al último verso de esta copla lo juzgo nobilísimo. Los tres que lo preceden guardan evidente afinidad (no sé si paternal o filial) con un pasaje famoso del *Martín Fierro*; el último es la más ceñida y verídica definición del poeta que jamás he alcanzado. Confesión de Juicio Final, resumen de un vivir, alegato para lo eterno son los versos de veras y no pensaron otra cosa el salmista y Jorge Manrique y el Dante y Browning y Unamuno y Whitman y quizá nuestro payador. (75)

El nexo de las *Coplas* de Manrique con la historia literaria universal se fundó primero sobre un *motivo con variaciones*, luego sobre un *pattern*, y después sobre la *imagen del poeta frente a la muerte*. El ensayo de Borges «Las coplas de Jorge Manrique» aportará un nuevo fundamento y un nuevo nexo. Porque en el caso de este ensayo el vínculo no se da tanto entre Manrique y la literatura, cuanto entre la verdad de sus *Coplas* y el *saber metafísico* del hombre en general. A modo de conclusión, Borges exhortará al final de ese ensayo: «Lector: Por las veredas de las coplas hemos llegado a la metafísica» (86).

---

32. El Borges de las conferencias en Harvard University no parece ya tener el temple de ánimo del de los años 20. En su comentario al fragmento de Heráclito dirá: «And then there is the famous sentence of the Greek philosopher: 'No man steps twice into the same river.' Here we have the beginning of terror, because at first we think of the river as flowing on, of the drops of water as being different. And then we are made to feel that *we* are the river, that we are as fugitive as the river». (26)

Borges no podía ser más claro. Para él, «la más escuchada voz que en verso español habló de la muerte, es la de Manrique» (81). El núcleo que amarra los tres momentos de sus reflexiones será la comprensión del concepto *muerte* en las *Coplas*. La muerte en la obra de Manrique es estudiada por Borges según el modo como ella es cantada por el poeta, según el modo como ella traduce la posición metafísica de España, y según el modo como ella abre tres diferentes respuestas a la pregunta sobre el *ubi sunt*? Además, esto tiene lugar situando la obra de Manrique en el contexto de la poesía en lengua española y estableciendo la naturaleza del poema en discusión con la crítica— su género literario y las razones de su belleza.

En favor de Manuel José Quintana y en contra de Marcelino Menéndez y Pelayo, Borges se apresura en excluir las *Coplas* del género elegíaco<sup>33</sup>. Morón Arroyo compartirá esta interpretación de género literario: «La meditación de Jorge Manrique no es la elegía de un individuo; es una llamada a todos para que compartamos una experiencia esencial» (225). No obstante, más allá del problema del género literario de la obra, todo se juega en el modo como esa experiencia humana esencial es comprendida. Borges ya no podrá hacer suya la comprensión de Manrique. Ya volveré sobre este punto. En cuanto al género literario, en lugar de elegía, Borges prefiere hablar de «elogio civil fúnebre» (82), en el cual los componentes de «queja filial» son más bien indirectos. Aquí Borges y Orduna concuerdan, pues para este último las *Coplas* tienen un «carácter de ‘planto’ ocasional» (146). El elogio es civil, según Borges, porque él se ofrece como justificación ante forasteros. Y esto de acuerdo con la copla 29, que Borges cita completamente. Desde esta perspectiva temática, las coplas 30, 31 y 32 también formarían un grupo. Don Rodrigo merece el reconocimiento de nobles y de plebeyos por sus hazañas de guerra contra los moros. Así, en este primer momento de la interpretación borgesiana, la muerte en las *Coplas* acontece como un hecho que presenta una cara social, pública. El elogio, fúnebre y civil, es la forma literaria que revela esta cara de la muerte.

Que las *Coplas* no sean una elegía, no significa que ellas hayan perdido su belleza. Borges defiende que la belleza de las *Coplas* les viene dada por «la gran aplicabilidad de sus versos, lo proverbial y lapidario de su dicción» (83), por un lado, y por otro, por «su índole de novela». En otros términos: la belleza es efecto de la universalidad de las verdades expresadas en conjunción con cierto detallismo de anécdota personal. Para la primera causa, Borges

---

33. Salvo el tomo 6 de la *Antología de líricos castellanos* de Menéndez y Pelayo, Borges no da indicaciones sobre los documentos críticos que comenta.

no cita ningún verso. Seguramente él piensa en alguno de éstos, tomados de la copla 5: «Partimos quando nascemos / andamos mientras biuimos, / y llegamos / al tiempo que fenescemos». De detallismo novelesco, Borges transcribe toda la copla 33, «y que asciende alguna vez a cuento de Poe» (83), así como los primeros versos de la copla 40 donde Manrique recrea la escena doméstica en el momento de la muerte de su padre.

Borges se niega a comprender la muerte en las *Coplas* como *La Muerte*. Él quiere evitar toda lectura alegórica de la muerte en Manrique, esto es, toda sustancialización de ella, toda hipóstasis estática de ella, e incluso toda trascendencia de ella. Morir como proceso, no Muerte como sustancia. Así, este ensayo de los años veinte muestra la consistencia de la posición nominalista de Borges, que se habría de expresar luego sin ambages en su ensayo «De las alegorías a las novelas» –según lo mostré ya. Borges escribe:

Afirmo que [las *Coplas*] son indignas de la Muerte: eso es todo. En ellas está la forzosidad del morir, pero nunca lo disparatado de ese acto ni el azoramiento metafísico a que nos invita ni un esperanzarse curioso en la inmortalidad (84)<sup>34</sup>.

El texto mismo de Manrique no parece seguir la interpretación anterior de Borges. Manrique en su poema sí ha personificado a una sustancia, y como buen cristiano sí tiene esa esperanza de inmortalidad que Borges ya no tiene. Ahora bien, Borges sí se sabe meridianamente distinto a Manrique en cuestiones metafísicas: Borges está dispuesto a negarle verdad a la comprensión del ser que soporta todo el poema. Esta comprensión del ser, dirá Borges, es válida «para todo español en trance de filosofar». ¿Cuál es la comprensión del ser que Borges no acepta? «Releo las *Coplas*», anota Borges, «y compruebo que es el pensamiento de que lo pasajero no existe. Para Manrique [...] la perdurabilidad es la única forma del ser». (84) En esta perspectiva, lo que no permanece es de algún modo ilusorio, lo que pasa no poseía verdadero ser, lo fugaz es simplemente existencia deficiente. Como bien lo ha visto Orduna, para el buen cristiano aquí es cuestión de las «caducidad de los bienes terrenos (*Contemptus Mundi*)» (146).

La muerte, en cuanto dejar de ser, es por fin la ocasión para abandonar el ser ilusorio de lo pasajero e ingresar en el ser verdadero de lo permanente. Sin embargo, Borges se opone decididamente a retirar el ser al ahora pasajero

---

34. La interpretación de Orduna no concuerda con la de Borges. Para este crítico, en las coplas 1, 13 y 14 hay «mención expresa de la Muerte, no como acto del morir, sino pensada como entidad, como ejecutora» (143).

que se hace pasado. En contra de una metafísica del ser apariencia e inferior y del ser real y superior, Borges increpa:

Yo no entiendo de estas divisiones jerárquicas de la realidad y no sé por qué razón la hora de la muerte ha de ser más verdadera que las de vivir y el viernes que el lunes. Si todo es ilusorio, también la muerte lo es y muere su muerte. ¿Sólo ha de ser inmortal el dejar de ser? (85)

Borges quiere silenciar así el innegable tema de ascética mística, el *contemptus mundi*, defendido por el poema de Manrique. Con pertinentes referencias a los orígenes del *contemptus mundi* en la tradición cristiana, Osuna ha mostrado este núcleo central de las *Coplas*. A Borges ya no le dice nada este tema. Su interpretación descristianiza el poema. En su ensayo «Las coplas de Jorge Manrique» cada vez que aparece el adjetivo *cristiano* sobre él cae cierta ironía borgesiana.

Cuando en su ensayo «Las coplas acriolladas» clasificó las de Manrique dentro del grupo de coplas de «hombría serena», Borges no había precisado todavía ni el sentido de la hombría, ni el origen de la serenidad que según él definen las *Coplas* de Manrique. La precisión vendrá en el ensayo al que ahora me refiero. Borges sabe que Manrique toma una posición cristiana frente a la muerte. Esta posición evita todo sentimiento de tragedia ante la desaparición de lo que se estima, y promueve un talante confiado. «La serenidad, el valor poético fundamental de las coplas», escribe Morón Arroyo, «se debe a la visión gozosa de la muerte motivada por la fe religiosa en la salvación» (224). Ahora bien, Borges ya no compartirá este recurso al cristianismo para responder a la pregunta *ubi sunt?*

En cuanto al *ubi sunt?* y la fuerza aniquiladora de la muerte, tampoco tendrán sentido para Borges las interrogaciones nostálgicas por la realidad perdida de trajes, de perfumes, de instrumentos musicales o de peinados. Éste es parcialmente el asunto de la copla 17, citada por él, y el de la copla 16. En 1932, en su prólogo al *Cementerio marino* de Paul Valéry, Borges caracterizará el sentido de la muerte en la poesía hispánica del siguiente modo: ella se muestra como queja que deplora la pérdida «de meros anfiteatros de Itálica, Infantes de Aragón, enseñas grecianas, ejércitos de Alcazarquivir, murallas de Roma, túmulos de la Reina nuestra Señora Doña Margarita y otros encantos plenamente oficiales» (153).

Sin embargo, en unos de los versos de la misma copla 17, Borges halla la pregunta fundamental, «la terrible interrogación», como él la llama. Esa pregunta de Manrique estaría en consonancia con la poesía de Valéry,

quien en su *Cementerio marino* «deplora la perdición de hechos cariñosos y eróticos» (153)<sup>35</sup>. Borges sostiene aquí un vitalismo amoroso y apasionado, no proclive a extrañar la historia oficial encarnada en ruinas, en títulos de nobleza, en heráldicas, o en monumentos funerarios.

¿Qué se hicieron las llamas  
de los fuegos encendidos  
de amadores?

Ésta es la «terrible interrogación» de la copla 17. La interrogación de Manrique es traducida por Borges así: «¿Qué se hizo la pasión, qué se hará?» (86). Borges dará su respuesta metafísica, junto con dos más —la una cristiana y la otra científica—, y de nuevo tomará distancia de Manrique, de su moralismo cristiano. En su salto a la metafísica, el pensamiento de Borges se hace difícil.

La pregunta que Borges rescata de la copla 17 escoge sólo un aspecto de la realidad a la que apunta la pregunta más abarcadora del *ubi sunt*? De acuerdo con Borges, aquélla pide para su respuesta un modo de comprensión sobre la temporalidad ontológica de las pasiones humanas. En otros términos, y ahora en clave de pregunta: ¿en qué consiste la existencia de lo sentido apasionadamente por el alma de los hombres y según qué modo del tiempo esa existencia se despliega? Es imposible no citar todo el párrafo de Borges:

Es decir, ¿qué se hizo la pasión, ¿qué se hará? Hay la respuesta cristiana (la de Manrique), tan profanadora de todo recuerdo nuestro de amor y que siente así: *Fuego encendido en los infiernos es el fuego carnal y está bien que se desbarate y se pierda y que el alma consiga alguna vez el don de olvidarlo*. Hay la respuesta científica que a nadie satisface y que dicen todos: *El individuo no es inmortal, pero sí la especie y ella garantiza la inmortalidad de todo sentir*. Hay un tercera respuesta que he vislumbrado y que me está gustando y que se deja presentir o indicar por esta sentencia: *Lo que de veras fue, no se pierde; la intensidad es una forma de eternidad*. (86)

En torno de la respuesta a la «terrible interrogación», Borges no se adhiere ni a lo que él llama cristianismo en las *Coplas*, ni a lo que él llama ciencia. Quizás ciencia es aquí otro nombre para Carl G. Jung. Pues en

---

35. Estos son los versos del *Cementerio marino* que Borges cita en apoyo de su tesis: «Les cris aigus des filles chatouillées, / Les yeux, les dents, les paupières mouillées, / Le sein charmant qui joue avec le jeu, / Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent, / Les derniers dons, les doigts qui les défendent, / Tout va sous terre et rentre dans le jeu.» (153)

su ensayo de *Discusión*, «Nota sobre Walt Whitman», recurriendo a Yeats, Borges interpreta los arquetipos de Jung como si fueran «símbolos [de una] memoria genérica, o gran Memoria, que late bajo las mentes individuales» (249)<sup>36</sup>.

En cuanto a la primera respuesta cristiana de Manrique, la pasión del pasado toma las características de recuerdo evanescente en el alma individual, que a modo de sucesión tiene una extensión temporal llamada a fenecer definitivamente en el olvido. La ciencia hace de la pasión del ayer una adquisición colectiva de la especie, que a modo de sucesión tiene una extensión temporal llamada a permanecer definitivamente en la memoria de la humanidad. La solución de Borges es menos comprensible, oscura. Para Borges, el ser de lo vivido apasionadamente es ontológicamente persistente a modo de intensidad puntual sin tiempo, en la eternidad. ¿Dónde se conserva la pasión? ¿En el individuo? Borges no responde. ¿En la especie? Borges tampoco responde. Ahora bien, ¿qué metafísica o metafísicas hay detrás de la respuesta de Borges? Sólo me atrevo a sospechar ecos spinozistas, según el principio del *conatus* en el ser, y quizás también fuertes recuerdos parmenídeos, según el principio de que el ser no puede hacerse no-ser.

Borges mismo elabora su propia respuesta, desde la perspectiva de una especulación metafísica, y en diálogo con la obra de Jorge Manrique. Hasta hoy la crítica desconoce el valor de este autor del medioevo español para la literatura metafísica de Borges. Sin lugar a dudas, la tercera respuesta de Borges anticipa sus reflexiones ulteriores sobre experiencias de naturaleza mística donde el sujeto logra acceder a la eternidad en la intensidad puntual del presente<sup>37</sup>. Basta con pensar en la visión del *aleph* del personaje Borges, en el cuento del mismo nombre; en el éxtasis del sacerdote azteca en «La escritura del dios»; en dos poemas de *El otro, el mismo* (1964), que son «*Everness*», donde no hay cosa que entre en la nada, pues «Ya todo está» (295), y «El instante». «El instante» se inicia con una variante más del motivo del *ubi sunt?* y da por solución un *ya* eterno: «El presente está solo» y «El hoy fugaz es tenue y es eterno» (305).

Sin embargo, y por último, será en «*Ewigkeit*» y en el relato «Sentirse en muerte», donde Borges ofrece mayores desarrollos para comprender

---

36. Estas frases aluden en primera instancia a Yeats, pero Borges las proyecta también a Jung. Para las relaciones entre Borges y Carl G. Jung, cf. el capítulo 6 del libro de John Irving citado en la bibliografía.

37. Sobre los sentidos de *tiempo* y de *eternidad* en la obra de Borges, cf. el libro de Didier T. Jaén citado en la bibliografía, particularmente el capítulo 6 de la segunda parte. Este capítulo lleva por título «The Loss of Time».

su tercera respuesta. «Sentirse en muerte» es un documento que exige un estudio detallado, imposible de llevar a cabo aquí<sup>38</sup>. «*Ewigkeit*», otro poema de *El otro, el mismo*, es donde quizás se halla la mejor respuesta condensada de Borges a la pregunta por el *ubi sunt?* En esos versos, Borges no sigue el *contemptus mundi* del Manrique cristiano. Incluso lo repudia. Tampoco sigue la solución de diluir lo singularmente vivido en la abstracción de una memoria histórica de especie. La convicción profunda del poeta Borges se levanta en favor de la persistencia ontológica de las cosas singularmente vividas —*esa..., esa..., esa...*, repite el poeta. Ello parece postular otro tipo de eternidad, cuya naturaleza no quiere pasar ni por la trascendencia cristiana en el cielo, ni por la trascendencia del género humano en una memoria histórica.

*EWIGKEIT*

Torne en mi boca el verso castellano  
a decir lo que siempre está diciendo  
desde el latín de Séneca: el horrendo  
dictamen de que todo es del gusano.  
Torne a cantar la pálida ceniza,  
los fastos de la muerte y la victoria  
de esa reina retórica que pisa  
los estandartes de la vanagloria.  
No así. Lo que mi barro ha bendecido  
no lo voy a negar como un cobarde.  
Sé que una cosa no hay. Es el olvido;  
sé que en la eternidad perdura y arde  
lo mucho y lo precioso que he perdido:  
esa fragua, esa luna y esa tarde. (306)

VIII. - CONCLUSIÓN ABIERTA

Borges expresa sus reservas hacia la literatura española en general y, aunque es su tradición, esto no le impide encontrar en ella aspectos que no armonizan con sus preferencias estéticas en literatura. El ensayo sobre la rima en Milton es un magnífico ejemplo —que no es aislado— donde Borges encuentra su propia tradición en Berceo, en Garcilaso y en Quevedo, la pone en diálogo con otra que también hace suya, la de John Milton, y hace

---

38. «Sentirse en muerte» aparece recogido en *El idioma de los argentinos*, de 1925. Después, Borges retranscribirá este relato y lo integrará a la lógica de su argumentación en «Nueva refutación del tiempo», de 1946.

surgir de allí los límites de la primera. Éste también es el caso con su lectura de las *Coplas* de Jorge Manrique<sup>39</sup>. Su tradición española en literatura ha querido imponer la genuflexión a lo oficial de una historia de aniversarios y de pompa –según el poema «España»– y a lo oficial de monumentos y de nobleza –como dirá en un prólogo al *Cementerio marino* de Paul Valéry. Frente a ello, Borges propone una actitud juguetona frente a los formalismos oficiales, que rompa todo respeto automatizado, y que produzca un manejo de los temas europeos «sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas» (273).

Las anteriores palabras, que son de su conferencia «El escritor argentino y la tradición», reenvían a ideas previas de ese mismo documento. Allí aparecen nuevas razones para que Borges acalle la Edad Media literaria de España. La literatura española no es obligatoriamente la tradición que han de acoger los escritores argentinos, y esto por razones de historia, de gusto y de cosmopolitismo: porque «la historia argentina puede definirse sin equivocación como un querer apartarse de España» (271); porque leer libros españoles –por los que Borges confiesa su placer–, pide un «aprendizaje especial» (271), a diferencia de la lectura inmediata y sin esfuerzo de literatura francesa o inglesa<sup>40</sup>; y porque «nuestro patrimonio es el universo» (273). «¿Cuál es la tradición argentina?», se pregunta Borges. Y su respuesta es: «Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición» (272).

Mis páginas han mostrado dos denominadores comunes en el trato de Borges con la literatura de la Edad Media española. Uno de ellos es la escasez de referencias a esta literatura en el *corpus* borgesiano. El segundo denominador consiste en poner siempre a autores y obras del medioevo de España dentro de las coordenadas de la tradición de Occidente. No es descabellado interpretar esto como el deseo de Borges por ampliar lingüística, geográfica y temporalmente una tradición –la española–, conectándola con otras tradiciones literarias, con otra lengua, con otra geografía y de otras épocas.

---

39. Mi estudio ha mostrado que las *Coplas* son un antecedente vital –pero desconocido– del pensamiento borgesiano sobre la naturaleza del ser, del hombre en el tiempo y del ansia de eternidad.

40. No me convence este argumento empírico y peligrosamente inductivo de Borges, pues arranca de la reacción de las personas a las que él ha prestado libros españoles, franceses e ingleses. El sentido de las obras de Shakespeare no se da en ninguno tipo de inmediatez transparente. Como con *La Celestina* o con el *Libro de buen amor*, las obras de Shakespeare revelan parte de su sentido después de un sostenido esfuerzo hermenéutico por parte de todo lector.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARCIPRESTE DE HITA, Juan Ruiz, *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecuá. Madrid: Cátedra, 1992.
- ALAZRAKI, Jaime, «Borges y la ambivalencia como sistema.» *España en Borges*. Ed. Fernando R. Lafuente. Madrid: El Arquero, 1990. 11-22.
- BALDERSTON, Daniel, comp. *The Literary Universe of Jorge Luis Borges: An Index to References and Allusions to Persons, Titles, and Places in His Writings*. New York: Greenwood, 1986.
- BARRENECHEA, Ana María, *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Del Cifrado, 2000.
- BERCEO, Gonzalo de, «Duelo de la Virgen.» *Antología de la lírica medieval castellana*. Ed. Ciriaco Morón Arroyo. Salamanca: Colegio de España, 1989. 108-11.
- BORGES, Jorge Luis, «Notas – Eden Phillpotts: *Monkshood*, Neil Stewart: *Blanqui*.» *Sur* 65 (1940): 110-11.
- «La jonction.» *Atlas*. Buenos Aires: Sudamericana, 1984. 73-74.
- «Milton y su condenación de la rima.» *Inquisiciones*. Buenos Aires: Espasa Calpe y Seix Barral, 1993. 105-9.
- «Las coplas acriolladas.» *El tamaño de mi esperanza*. Barcelona: Seix Barral, 1994. 73-9.
- «Las coplas de Jorge Manrique.» *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. 81-6.
- «Sentirse en muerte.» *El idioma de los argentinos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1994. 123-6.
- «La supersticiosa ética del lector.» *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1996. 202-5.
- «Nota sobre Walt Whitman.» *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1996. 249-53.
- «El escritor argentino y la tradición.» *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1996. 267-74.
- «El brujo postergado.» *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1996. 341-2.
- «Los traductores de las 1001 noches.» *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1996. 397-413.
- «La forma de la espada.» *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1996. 491-5.
- «El inmortal.» *Obras completas*. Vol. 1. Buenos Aires: Emecé, 1996. 533-44.
- «De las alegorías a las novelas.» *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1996. 122-4.

- «La trama.» *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1996. 171.
- «Borges y yo.» *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1996. 186.
- «El instante.» *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1996. 295.
- «Everness.» *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1996. 305.
- «Ewigkeit.» *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1996. 306.
- «España.» *Obras completas*. Vol. 2. Buenos Aires: Emecé, 1996. 309-10.
- «Las causas.» *Obras completas*. Vol. 3. Buenos Aires: Emecé, 1996. 199.
- «Prólogo a Paul Valéry, *El cementerio marino*.» *Obras completas*. Vol. 4. Buenos Aires: Emecé, 1996. 151-4.
- «The Metaphor.» *This Craft of Verse*. Ed. Calin-Andrei Mihailescu. Cambridge, MA: Harvard UP, 2000. 19-41.
- CATELLI, Nora, «Borges y la literatura española: la analogía imposible.» *España en Borges*. Ed. Fernando R. Lafuente. Madrid: El Arquero, 1990. 55-72.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina*. Trans. Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- CVITANOVIC, Dinko, *De Berceo a Borges: La alegoría en las letras hispánicas*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro. 1995.
- DE BRUYNE, Edgar, *The Esthetics of the Middle Ages*. Trad. Hielen B. Hennessy. New York: Frederick Ungar, 1969.
- DIZ, Marta Ana, «El mago de Toledo: Borges y Don Juan Manuel.» *MLN* 100. 2 (1985): 281-97.
- FERNÁNDEZ, Lelio, «Notas sobre la ética en Borges.» *Análisis* 22. 41-2 (1985): 86-9.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, «Jorge Luis Borges frente a la literatura española.» *España en Borges*. Ed. Fernando R. Lafuente. Madrid: El Arquero, 1990. 23-37.
- FISHBURN, Evelyn, and Psiche Hughes. *A Dictionary of Borges*. London: Duckworth, 1990.
- FLETCHER, Agnus, «Allegory in Literary History.» *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. Ed. Philip P. Wiener. Vol. 1. New York: Charles Scribner's Sons. 1973. 41-8.
- GONZÁLEZ, Aníbal, «Estómago y cerebro»: *De sobremesa, el Simposio de Platón y la indigestión cultural*.» *Revista Iberoamericana* 63.178-179 (1997): 233-248.
- IRVING, John, *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore, MD: The Johns Hopkins UP, 1994.
- JAÉN, Didier T., *Borges' Esoteric Library: Metaphysics to Metafiction*. Lanham, MD: UP of America, 1992.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1977.

- KIRK, G. S., y J. E. Raven, *Los filósofos presocráticos: Historia crítica con selección de textos*. Trad. Jesús García Fernández. Madrid: Gredos, 1981.
- LEWIS, Clive Staples, *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. London: Oxford UP, 1946.
- MANRIQUE, Jorge, *Obras*. Ed. Antonio Serrano de Haro. Madrid: Editorial Alhambra, 1986.
- MOLLOY, Silvia, «Figuración de España en el museo textual de Borges.» *España en Borges*. Ed. Fernando R. Lafuente. Madrid: El Arquero, 1990. 39-49.
- MONTGOMERY, Thomas, «Don Juan Manuel's Tale of Don Illán and Its Revision by Jorge Luis Borges.» *Hispania* 47.3 (1964): 464-6.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, ed. *Antología de la lírica medieval castellana*. Salamanca: Colegio de España, 1989.
- ORDUNA, Germán, «Las *Coplas* de Jorge Manrique y el triunfo sobre la muerte: Estructura e intencionalidad.» *Romanische Forschung* 79 (1967): 139-51.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*. Ed. Dorothy Severin. Madrid: Cátedra, 1994.
- SMITH, Colin, ed. *Poema de Mío Cid*. Madrid: Cátedra, 1998.
- ZAHAREAS, Anthony N., *The Art of Juan Ruiz Archpriest of Hita*. Madrid: Estudios de Literatura Española, 1965.

