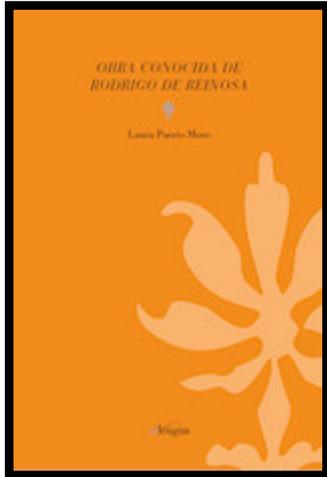


Laura Puerto Moro. *Obra conocida de Rodrigo de Reinosa*. Instituto Biblioteca Hispánica, Serie Mayor 6. San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2010. 404 pp., *in fol.* ISBN: 978-84-937360-7-1

Reviewed by Antonio Cortijo Ocaña
University of California



Nos encontramos ante una obra rotunda, bien trabajada, mejor pensada aún, en un soporte de papel de lujo y con un esmeradísimo cuidado en la edición, avalada por haber tenido su origen en el SEMYR y en una Tesis Doctoral dirigida por P. Cátedra. No es poco empeño el de acometer la edición de la obra de Rodrigo de Reinosa, cuya falta era lamentada por numerosos estudiosos de manera reciente y no tanto, habida cuenta de la relevancia del autor como cultivador del ‘habla de negros’ y ‘de germanía’, su papel pionero en el uso de la figura teatral del ventero, su contribución al desarrollo del sayagués y la relación (¿influencia?) de *Las comadres* con *La Celestina* (Auto I). El libro se presenta como un análisis de la cultura *popular* y su transmisión impresa, así como un estudio del teatro temprano peninsular, temas ambos sobre los que la crítica está aquilatando mucho sus opiniones en las últimas décadas.

Unas primeras páginas sirven para *identificar* la figura de Rodrigo de Reinosa, floreciente en las últimas dos décadas largas del siglo XV, ni *popular* ni *callejero* como había querido alguna crítica, sino quizá “hidalgo sin recursos que asoma auto-diegéticamente en las *Coplas que hizo[n] tremar*, quien no sería extraño que buscara sustento en las funciones de ‘entretenedor’ y ‘rimador’ de Palacio, tal y como ocurrió con toda una sarta de nobles de ínfima categoría, comenzando con el mítico Álvarez de Villasandino” (26).

A ese público inicial añade Reinosa el más amplio (socio-económicamente) al que accede mediante la difusión de sus pliegos, más el de la memoria colectiva y oral que recoge y transmite (romancero sefardí) su *Duque de Gandía*. Con ello insiste la autora en el modo como “la originaria temática palaciega de Reinosa conecta con una pujante masa urbana que, capitaneada por floreciente y alfabetizada burguesía, habrá de convertirse en dinamizadora y motor del nuevo producto editorial [el pliego suelto]” (27), a través de una *subliteratura cortés* en los márgenes de una *tradicción mayor*.

Laura Puerto pasa a analizar la obra de Reinosa (poesía bufonesca, religiosa, amatoria, romances) a partir de sus unidades temáticas y/o de motivos literarios, viendo en ella, con mucho acierto, una sarta de pastores, negros, rufianes, comadres y venteros que son “una auténtica galería de ‘locos’ o *stultifera navis* que levanta anclas para hazmerreír y regocijo de cortesanos, en primera instancia” (33). Las restantes

cien páginas de la introducción serán análisis de dichos tipos literarios en la obra de Reinosa (y en la literatura coetánea al mismo), así como repaso exhaustivo de sus orígenes y antecedentes, con abrumadora anotación bibliográfica en notas.

Dentro de la poesía bufonesca comienza con un pormenorizado análisis de la figura de los *pastores*. Destaca sobremanera la concepción central de dicha figura, según acertado juicio de la autora, como “elemento de contraste, si no de contrapunto jocoso, y a la luz de una perspectiva aristocrática” (34), así como el análisis de su caracterización a nivel lingüístico (sayagués) como parte de un convencionalismo *no popular*: la “ausencia de destreza lingüística adquiere toda su dimensión cómica en el contraste con la *enrevesada* habla de Palacio” (37). Este contraste destaca en particular en lo tocante al tema *de amore*, que en estas composiciones aparece como contrapunto del amor *serio* cortesano y que contribuye a la “desarticulación jocosa” del *amor hereos*.

Los *negros* ocupan el segundo capítulo y para Puerto es la nota de “irrisorio contraste” que aportan la que es “obviamente equiparable a la del pastor en Palacio”, remitiendo, según ella, a un arquetipo bufonesco común. De interés especial (*vid. infra*) me resulta la anotación sobre los episodios de *pullas amorosas* en algunas composiciones de Reinosa de este tenor, “una obvia burla del tradicional requiebro de amores [...] teñida de procacidad” (50).

Los *rufianes* y *rameras* ocupan el siguiente capítulo, de relevancia, entre otros motivos, porque Reinosa ha sido elogiado por su cultivo pionero de otro dialecto literario, el lenguaje germanesco. Insistiendo en una nota que marca el análisis de Puerto al respecto de la *artificialidad* literaria de Rodrigo de Reinosa (protagonistas, argumentos, lenguaje), se hace aquí la autora eco de la opinión de Márquez Villanueva al respecto, al indicar que el lenguaje germanesco, queriéndose auténtico, no es sino puro artificio. Como en el caso de pastores y negros, Puerto recalca que el público para el que se crea esta literatura no es muy distante “del que, en primera instancia, al menos, reiría abiertamente con los vulgares lenguaje y conducta de pastores, negros o comadres” (55), es decir, el ambiente refinado cortesano dentro de cuya *poesía* o *literatura* encuentran cabida estos tipos literarios. Especial relevancia tiene el análisis que hace la autora de “la contrahechura en tono burlesco del proceso político de reparto de las recién adquiridas Islas Canarias” (65) presente en las *Coplas de la chinagala*.

El siguiente tipo, el de las *comadres*, se analiza en paralelo a la deformación (en especial lingüística) que procuran los del *pastor*, *negro* y *rufián* (*ramera*), cuya contraposición con el auditorio refinado que recibe los poemas de Rodrigo de Reinosa se hace “especialmente ostensible en su carácter maldiciente y malhablado” (68). En las composiciones de este tipo se produce un paralelo al tratamiento misógino de Alfonso Martínez de Toledo, que responde así al “ambiente hiper-erotizado lleno de refinamiento aristocrático” (al decir de Gerli) en que cabe situar al público receptor de estas obras. El personaje de la comadre se define por su registro lingüístico vulgar y arcaizante y por los rasgos caracterizadores de borracha, glotona, perezosa, locuaz,

maldiciente, murmuradora, envidiosa y adúltera, asociándose –de añadidura– varios de los textos de Reinosa con el jueves anterior al martes de Carnestolendas, es decir, el *Jueves de las comadres*. En consonancia con los tipos antes analizados, la comadre es esencialmente un personaje cómico, objeto de chanza como ‘mujer del pueblo’ a partir de la estilización paródica de su habla y conducta.

Particular relevancia tiene el análisis que dedica la autora al tan debatido problema de la relación entre las *Coplas de las comadres* y *La Celestina* (Auto I), en especial la relación entre la descripción de la alcahueta y hechicera Mari García (vv. 761-1068) (más Sancha “la ospitalera”, vv. 681-700) y la presentación de Celestina por Pármeno. Creemos que Puerto Moro deja la cuestión definitivamente zanjada al afirmar que las coincidencias, que abundan en el pasaje en su integridad, en el caso de los instrumentos y componentes utilizados en los remedios de amor son numerosas, y “absolutamente abrumadoras” en el caso del material cosmético: hay identidad entre los bloques (de un 80%) y se suceden los elementos en el mismo orden. Nota, asimismo, la autora que existe una *amplificatio* del texto celestinesco en el de Reinosa y que el material añadido ocurre al final de verso, directamente, pues, motivado por la rima. Concluye por ello que “las *Comadres* constituyen una versificación del texto en prosa [y] queda fuera de duda que la *amplificatio* es fruto de imperativos poéticos” (88).

En consonancia con lo expuesto, la autora insiste en que la vinculación entre la *Reprobación (Corbacho II)* y *La Celestina* cabe ser enfocada desde una nueva perspectiva: “la que se sustenta sobre la presentación de Trotaconventos como una comadre más dentro del elenco de desafortunadas vecinas que pueblan el *Corbacho*” (90). Y en función del análisis de la figura de la *comadre* en el contexto de los tipos *deformantes* y *grotescos* de Reinosa, Puerto Moro rechaza una interpretación unívoca de Celestina como personaje siniestro para sus receptores contemporáneos, viéndola, por contra, en su cariz de ‘comadre-bufón’.

El siguiente tipo, el del *ventero*, da pie a la autora, una vez más, a rechazar interpretaciones anteriores de Rodrigo de Reinosa como poeta ‘del pueblo’ y la visión de la oposición escudero / ventero en las *Coplas de un ventero y un escudero* como representantes del estrato nobiliario pro-Enrique IV / ‘clases medias’ pro-Reyes Católicos. Son, sin embargo, la pobreza mal disimulada del hidalgo y el carácter ladrón del ventero los elementos privilegiados en el dibujo bufonesco de los mismos, que se echan pullas de modo irrisorio y que proporcionan a su autor

bajo la impunidad que le otorgan tanto su praxis bufonesca como el ambivalente espacio de la venta, [oportunidad para ofrecer] una feroz crítica de la España de los Reyes Católicos. Una España inhóspita, incivilizada, atrapada entre unas medidas de modernización llamadas al fracaso –tal, la creación de una Santa Hermandad encomendada a venteros– y una obsoleta, empobrecida y casi epidémica nobleza ‘sin oficio ni beneficio’. (101)

Un capítulo de interés se centra en torno a la relación poesía bufonesca –teatro (“Del bufón a la máscara teatral”) (101 et ss.). Puerto Moro recuerda que nos las habemos con el trazado de unos todavía no bien conocidos orígenes del drama castellano profano, aunque a Reinosa le cabe un puesto de relieve, habida cuenta de la existencia en su poesía de *tipos* (negros, rufianes, pastores, venteros, villanos, comadres) que inmortalizaría pocas décadas después Lope de Rueda (102) (y su escuela). Estos personajes bajos, estilizados y deformados de manera grotesca (caracterizados por su humildad, expresivismo lingüístico, registro vulgar y temática paródica con respecto a la cortesana), atraen sobre sí la befa muy en particular a partir de su caracterización lingüística, y Puerto Moro lo asocia indefectiblemente “con el problema de su recepción y público primigenio” (103). Recuerda la autora que los creadores del drama nacional europeo (Juan del Encina, Gil Vicente, Ruzzante) comparten entre sí el haber servido de “rimadores, actores y autores de Palacio” (104), es decir, bufones profesionales, y ello lleva a establecer una clara relación entre la figura del *villano* bufonesco y el *loco* del teatro áureo entremesil, con lo que ello conlleva en la subversión “que este genero breve establece con respecto al tema central de la comedia –y sociedad– del Siglo de Oro: el del honor, expresada a través de un lenguaje bajo y grosero” (104-05). Otro elemento de capital importancia en la estructura formal privilegiada por el poeta le cabe a cierta clase de villancico dialogado (especialmente desarrollado en la segunda mitad del siglo XV), que ha de relacionarse con el papel (musical) de la canción vulgar interpolada dentro de la liturgia en el alumbramiento del teatro religioso. Insiste Puerto Moro diciendo que parece evidente que “el primitivo tipo teatral del pastor se desgaja de piezas cantadas, religiosas o no” (108). En el análisis de *Catalina Torres-Altas* (a esta breve pieza teatral se llega tan solo suprimiendo el acompañamiento musical y sustituyendo la estructura zejelesca por un esquema métrico propiamente dramático), Puerto Moro señala que la conversación en la pieza transcurre durante una cena, e indica que ello se relaciona “con el tiempo reservado para el espectáculo teatral y parateatral dentro de Palacio, un contexto que conecta [...] con el culinario significado primigenio del término ‘entremés’” (111). De relevancia es el análisis de las *Comadres* como muestra del paso del monólogo juglaresco al diálogo (dramático), así como su vinculación (y de gran parte de este [pre]teatro reinosiano) con un tiempo “ligado por antonomasia a los orígenes del teatro lúdico en toda la Rumania, el del Carnaval” (115), en especial a partir de su nexos con el Jueves de las Comadres.

En cuanto al análisis del *Cancionero de Nuestra Señora* (poesía religiosa), en su conjunto, ve esta poesía como “una sucesión de monólogos en progresión dramática”, que, junto a la concomitancia con piezas de los ciclos navideños francés e italiano, amén de con la *Representación* de Manrique y las *Contemplaciones* de Álvarez Gato, “parece razón de peso para otorgar a Reinosa un puesto propio en la aprehensión de la ‘tradición cerrada’ en que se fragua, vive –y ha de naufragar– cierto tipo de

espectáculo religioso, de difícil delimitación que fluctúa entre poesía, liturgia y teatro” (127).

Un último capítulo se dedica a la poesía amatoria y romances. La amatoria engloba composiciones que responden a las categorías de ‘cortesana’ y ‘tradicional’ y de nuevo en ella se aprecian frecuentes notas bufonescas, ya sea en definiciones del amor por *opposita*, ya sea en la acomodación al contexto erótico de pasajes y citas bíblicas y de la liturgia, ya sea en la focalización del ejercicio burlesco sobre la estereotipada conducta del amante. Sobre la poesía amorosa ‘tradicional’, Puerto Moro acertadamente indica que, en la pluma de autores palaciegos, “la procedencia y destinatario primero de estas composiciones no son menos aristocráticos que los de los versos trovadorescos” (133). Sobre los romances, destaquemos que el análisis de *Muerte del Duque de Gandía* da pie a la autora a reconsiderar su posicionamiento anterior con respecto al 2008, pues, dice ahora “no es posible confirmar, pues, que se trate de composición escrita en Roma al hilo inmediato de los acontecimientos” (asesinato de Juan Borgia el 14 de junio de 1497).

El ‘Últílogo’ de las pp. 305-07 resalta de modo esquemático algunas de las notas de mayor relieve de la poesía de nuestro vate palaciego: su relación con el “resbaladizo” tema del panorama teatral del Medievo (incluyendo el ‘dramita navideño cantado’ del *Cancionero de nuestra Señora*), y la confluencia “entre la tradición ‘mayor’ y ‘menor’ clave en los albores literarios de la Edad Moderna [...] y en el trazado de los ‘oscuros’ inicios de la literatura popular impresa” (305). Asimismo, indica la relevancia del poeta para el estudio del teatro en lo tocante a su veta lúdica, tema en el que Puerto Moro resalta, en el caso de las *Coplas de las Comadres*, “el salto del monólogo juglaresco al diálogo en el que Asensio buscarse el origen del entremés” (306). El arquetipo teatral bufonesco (de negros, pastores, rufianes, etc.) se centra en el aspecto de los mismos, su comportamiento disoluto opuesto a la nueva etiqueta renacentista “y una incompetencia intelectual y lingüística traducida en términos de expresionismo idiomático” (306).

En la mezcla que opera Reinososa de las tradiciones ‘mayores’ y ‘menores’ acierta Puerto Moro una vez más al recalcar que

su obra más característica forma parte de toda una clase de ‘subliteratura cortesana’ de la que se apropian los primeros pliegos poéticos; aquella que, con un sitio particular para el bufo teatro ahora impreso, conecta con la ascendente burguesía dinamizadora del nuevo mercado editorial (306)

dentro del proceso transfronterizo en que se forma la cultura popular en los comienzos de la Edad Moderna (en el rastreo de la protohistoria de la literatura de cordel), ampliando el auditorio gracias al pliego, pasando así de una obra de “factura palaciega” a una “apta para el gran público”.

La edición de la obra de Reinososa ocupa las pp. 149-303, con texto y aparato crítico de variantes y de notas filológicas. Se trata de un trabajo de abrumadora exhaustividad

en lo referente a la anotación (filológica, lingüística, de fuentes, identificativa, etc.), centrada sobremanera en la elucidación de las dificultades idiomáticas y carácter efímero de esta poesía. En ellas se recoge (y utiliza), en suma, el caudal completo de bibliografía primaria y secundaria que existe hasta la fecha. A ella sigue un catálogo cronológico (pp. 311-49), es decir, inventario de los impresos sobre los que se basa la edición crítica, tanto los de obras de autoría segura como las atribuidas, y que hemos de resaltar por la discusión documentadísima en la sección “Atribución” de aquellas que lo ameritan. Concluyen el libro con la Bibliografía e Índices (primeros versos, notas, onomástico).

Se trata, en suma, de una *editio magna* de la obra de Reinosa, que no solo proporciona el texto crítico de la poesía del vate cortesano sino la explica en nutrido haz de notas explicativas, poniéndola –a la par– en el contexto de su marco de producción, histórico y cultural/literario. Asimismo, el estudio introductorio, que es *per se* una monografía, constituye un análisis de primera mano sobre el tema (resbaladizo) del primer teatro castellano y en especial destaca como explicación el desarrollo del elemento bufo en el mismo, y de los *tipos* del pastor, rufián, prostituta, negro, ventero y comadre que pululan por el universo de la literatura cortesana tardomedieval y popular áurea.

Varios son los temas que aborda Puerto Moro en su obra y que me sugieren reflexiones al respecto.

Un aspecto muy relevante en la obra de Puerto Moro está representado por el análisis de la teatralidad de la obra reinosiana. Ello desde la doble vertiente de la teatralidad de las *coplas* y de la vinculación del teatro religioso con la figura del pastor, el villancico, y su musicalidad. En particular me interesa ahora el tema de la figura del *bobo* o *loco* y su inclusión en textos que adoptan *modos de representación (para)teatral* asociados al ámbito cortesano. Estos dos elementos, la befa del tipo rústico (pastor, rústico, negro, rufián, comadre) caracterizado por antonomasia por su habla así como por su carácter de resorte central de la acción, junto a su relación con el mundo de la corte como contexto en que entender su nacimiento y esencia me parecen de enorme relevancia para explicar una línea evolutiva en la *literatura tardomedieval* que abarca varios géneros y que nos habla en esencia del contexto (cortesano) en que ver su nacimiento. El mundo de la corte, del refinamiento cortesano letrado, es desde donde cabe entender el desarrollo de la práctica de escritura, lectura y representación que constituirán el nacimiento de las *literaturas* modernas andando la centuria del mil quinientos. La obra de Rodrigo de Reinosa, aun secundaria en el andamiaje de la literatura española, es representativa en cuanto nos permite adentrarnos por los recovecos *menores* de la práctica *letrada* y *literaria*. Su producción lanza anclajes que la asocian con ámbitos de creación/recepción de enorme relevancia en el panorama de las letras castellanas. De un lado con *La Celestina*, cuyas

Coplas de las Comadres amplían, produciendo así, de paso, una vinculación entre los ámbitos cortesano, urbano y universitario. De otro, con el mundo temático cortesano amoroso, pues los personajes del mundo literario reinosiano solo tienen *sentido* como befa, parodia, imitación y burla de los del ámbito serio del amor cortés, sin cuya vertiente sería el efecto de la parodia/befa/mofa/ironía/etc. desaparecen. Por último, con el mundo del teatro, entendido en sentido muy lato, pero vislumbrado sobremanera como campo fértil de creación/innovación letrada entre 1480-1580, como palestra en la que se medirá la creación de una literatura en vernáculo y en el que la práctica escénica cortesana juega papel de primer rango.

También encontramos en algunas notas de Puerto Moro, aunque no de manera metódica, pero sin duda es elemento de relieve en el análisis de las *coplas* reinosianas, la vinculación que quepa establecer entre su carácter bufo y teatral y el papel que dentro de un género cortesano por antonomasia (asociado igualmente al de la literatura cancioneril) como es el de la novela sentimental ocupan textos o secciones de textos (para)teatrales. El contexto (la corte) y la función (de contraste) coinciden en ambos casos, así como su carácter representable, poniéndonos sobre la pista de cómo una temática *amorosa*, de especial interés y relevancia para el público cortesano, produce, desde variaciones temáticas y puntos de vista diversos, producciones literarias como la cancioneril, la paródica de las *coplas* y la de la novela sentimental. Amén de un texto como *La Celestina*, que, desde un ámbito nuevo, ahora urbano, analiza el fenómeno del amor, una vez más, con perspectiva hilarante. Y es que es la deformación de un tipo (el del amante cortesano) y de un código de comportamiento constrictivo (el de la cortesanía) la que genera el abigarrado haz de efectos bufos en el mismo mundo cortesano a poco que se relajen las imposiciones de la etiqueta. Por el universo sentimental del Cuatrocientos castellano afloran no solo amantes cortesanos sino parodias de los mismos, de un modo semejante a como –andando las décadas– cada subgénero teatral áureo encontrará su contrapunto paródico en la denominada *comedia burlesca* de la época de Felipe IV. El ‘acierto’ de Reinosia radica en vislumbrar las posibilidades de ‘entretenimiento’ que los tipos chuscos provocan por deformación de sus contrapartidas serias, y en ello consistirá el motor que impulse el atractivo que el público receptor experimenta y que el mundo editorial se apresura a fomentar desde fines del XV. En esencia de la combinación de ambos se nutrirán dos de las mayores producciones (quizá podríamos decir que depurándose los géneros en su devenir histórico) de la Edad Moderna, la de la novela en fórmula cervantina y la del gran teatro áureo (los dos géneros de *loco*). En este último la fórmula de ‘éxito’ con que acierta Lope de Vega radica en insistir en poner en el escenario tramas paralelas que permitan representar a la vez en escena los dos mundos, el ‘elevado’ y el ‘popular’, unidos mediante la figura del ‘donaire’, que no es otra que la evolución tras varias décadas de los *tipos* que cultiva la musa poética de Reinosia (y que seguirá cultivando desvinculado del mundo cortesano el género entremesil del teatro menor). Y otro de los aciertos del Fénix radica en representar a sus personajes en sus usos idiomáticos, haciendo que el personaje(s) bufo, el del donaire, defina su comicidad de modo

eminentemente lingüístico. Este uso del *tipo bufo* como catalizador de la acción y centro sobre el que converge la mirada del auditorio ya había sido reconocido por la comedia romana, que eleva los tipos del *servus edax* y *pyrgopolynices* a auténticos protagonistas de la obra. Pero esta misma comedia ya había vislumbrado las posibilidades de recoger en un mismo escenario los mundos de *amans* y de *servus* y ello es lo que recoge el drama del Cuatrocientos desde sus tanteos en la comedia humanista y con su recuperación en las cortes italianas. Los pasos que esto sigue en suelo patrio son complejos y no bien sabidos del todo, y en un punto determinado se produce una imbricación entre teatro en la corte y teatro en la Universidad, para acabar saliendo de estos mundos refinados hacia terrenos y espectadores más ‘populares’. Pero es el mundo de la corte, en esencia, desde donde se produce la primera gran actividad teatral y aun por mucho tiempo será el contexto en que se desarrollarán gran parte de las actividades teatrales. La obra de Reinoso permite bucear en esa protohistoria, si se la quiere llamar así, la de los ministriles palaciegos, figuras de segundo rango a quienes el nuevo momento cultural permite auparse a la categoría de *autores* y que reflejan algunas de las tensiones intrínsecas del complejo y encorsetado modo de comportamiento en dicho contexto. El amante idealizado que aspira a seguir los predicados de un imposible código de comportamiento deja paso no al ser de carne y hueso que se las ve con sus deseos más íntimos (que se vislumbra en ocasiones en el género sentimental) sino a la deformación absoluta de dicho estereotipo de *amante cortés*. Y todo ello se produce en una atmósfera festiva de carácter carnavalesco, que permite sobre todo la suspensión temporal de las tensiones inherentes al juego social de convenciones y códigos de conducta. Cuando este *logos* se suspende, lo que resulta es un *diónisos*, un *eros* y un *chaos* que solo representan la irracionalidad humana desbordada y reacia a someterse a la norma de la razón. Qué haya de crítica social, qué de reacción al corsé impositivo y qué de simple relajación momentánea es difícil decir. Quizá en el fondo solo sea juego, el afán del *homo ludens* que necesita una válvula de escape a las tensiones producidas por el orden social. Que mucha de la obra reinosiana sea susceptible de *leerse* al modo teatral no es sorprendente. En el fondo una buena parte de la vida de la corte no es sino un vivir en candelero, un vivir en las tablas, *representando* constantemente la pieza de la vida ante sí y ante los demás, en un vivir siempre ‘de puertas afuera’. Por eso es que en este mundo cortesano la actividad teatral abunda, pues como recuerda Teresa Ferrer –al hablar del teatro cortesano del siglo XVI– este se define como un espacio en que escenario y espectador se confunden. Que todo en *La Celestina* o en la novela sentimental deba entenderse como *hilaridad* puede resultar demasiado exagerado, pues el mensaje que ambas obras/géneros promocionan no queda simplemente reducido a una *parodia* sino conlleva un *aviso*. En este último sentido, creo que es serio el propósito de ambos grupos de obras, aunque se sirvan de manera masiva de mecanismos de risa para conseguir su efecto. Tan ridículo es Calisto como algunos de los amantes de las novelas sentimentales o como algunos de los tipos de Reinoso, máscaras, si se quiere, de sí mismos y objeto del ridículo para su *auditorio*. Lo que sí es particularmente

interesante es la especial conexión que cabe establecer entre muchas de las piezas reinosianas, algunas de las más escabrosillas de las *cantigas d'escarnho* y la llamada *comedia burlesca*. Pienso en la lectura de algunas de las piezas del teatro burlesco del siglo XVII en sus ediciones de Reichenberger, y propongo al lector que lea los prólogos introductorios de dichas ediciones, o el libro de Ignacio Arellano y Carlos Mata sobre este tema. Abstracción hecha de la época y el género, el estudio de los mecanismos teatrales de la risa que se hace en estas obras se puede aplicar *ad pedem litterae* a la obra de Reinosa y ello (como intenté hacer en mi análisis del *Convite burlesco de Manrique a su madrastra* en la *RFE*, 83 [2003]: 133-44) nos debe obligar al ejercicio de intentar ponerlas en contacto, tanto desde el punto de vista teatral como carnavalesco. Que en las novelas sentimentales sean numerosísimos los episodios (para)teatrales o simplemente teatrales (pienso en la *Égloga de Torino* de la *Questió de Amor*, en los episodios de pullas de las *Triste deleytación*, etc.) y que la crítica haya puesto de relieve el carácter paródico y carnavalesco de muchos de los personajes sentimentales, debe igualmente obligarnos a poner en contacto a dicho género, *La Celestina* y la obra de Reinosa. Que muchas de las *continuaciones de 'La Celestina'* se hayan declarado como pertenecientes al género sentimental (Pedro Manuel Jimenez de Urrea, etc.) y que Reinosa reelabore esta temática en sus *Comadres* abunda en lo mismo, así como que muchas de las *Églogas* tardomedievales hayan sido susceptibles de incluirse en el mundo del género sentimental. Las dificultades que la crítica ha tenido (y tiene) a la hora de desbrozar este panorama del mundo genérico sentimental y los *entrecruces* genéricos a que propende el género están en franca consonancia con ese terreno tan 'resbaladizo' como es el del primer teatro castellano, área en que se mezclan de manera indisociable cortesanía, representatividad y *parodia*. El impulso que hará generar la literatura vernácula tiene dos grandes anclajes a fines del siglo XV, la corte y el mundo de los humanistas, no siempre en contacto aunque no desconocedores el uno del otro, y aun con numerosísimas figuras que permiten un trasvase entre ambos mundos, como el caso de Hernán Núñez de Toledo, que *comenta* (y canoniza) el gran poema cortesano de Juan de Mena. Pero es la corte desde donde se difunden algunas de las tendencias literarias y genéricas que acabarán dando dos grandes grupos de obras, el de la novela y el teatro, destinadas a triunfar en la Edad Moderna, cambiando su orientación a medida que el mundo editorial las 'populariza'. Reinosa y su obra nos permiten una ventana a esta sociedad tardomedieval y del muy temprano Renacimiento, cuya obra surge por y para el palacio pero se difunde entre grupos sociales no exclusivamente palaciegos o cortesanos. Y, saliéndonos de su escueta sincronía, cuando se analiza en el devenir del siglo XVI y hasta XVII, se la ve convivir con producciones y géneros que ya han salido por completo del ámbito de la corte.

El libro de Puerto Moro parte de la necesidad de una edición crítica de la obra de Reinosa y es mucho más que eso, pues está lleno de lucidísimas reflexiones sobre el tema de la parodia cortesana y sus conexiones con la literatura 'popular' y el incipiente mundo editorial del 'pliego suelto'. A la par, ofrece numerosas sugerencias

y marca muchas pautas de enorme relieve para otros temas que ligan varios géneros de la época tardomedieval y de la temprana Edad Moderna, ya sea *La Celestina*, ya sea el mundo sentimental, ya sea el teatro castellano en su nacimiento primero. Y lo hace con un bienhacer y profundidad que no se ven con harta frecuencia.