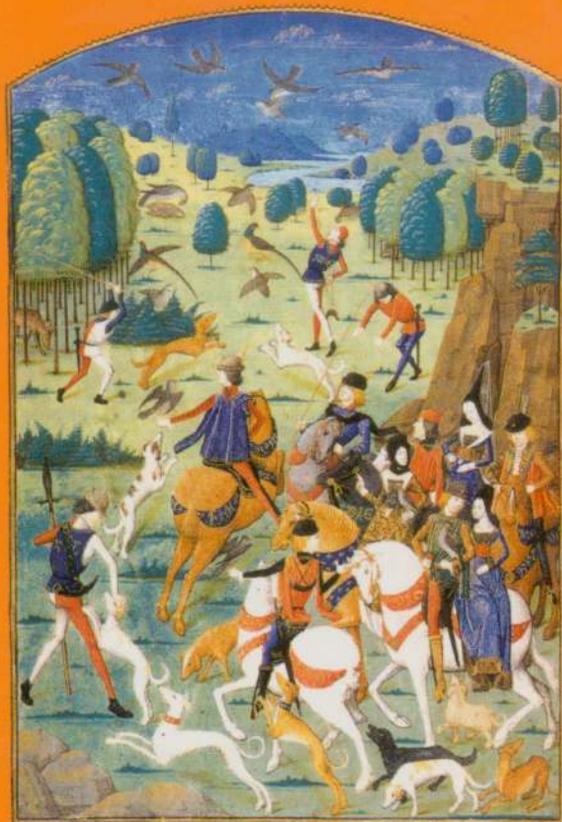


LITERATURA  
Y  
CONOCIMIENTO MEDIEVAL



Universidad Nacional Autónoma de México  
Universidad Autónoma Metropolitana  
El Colegio de México

# LITERATURA Y CONOCIMIENTO MEDIEVAL

Publicaciones de Medievalia



COMITÉ EDITORIAL

CONCEPCIÓN COMPANY

Universidad Nacional Autónoma de México

AURELIO GONZÁLEZ

El Colegio de México

LILLIAN VON DER WALDE

Universidad Autónoma Metropolitana

# LITERATURA Y CONOCIMIENTO MEDIEVAL

ACTAS DE LAS VIII JORNADAS MEDIEVALES

Editores:

Lillian von der Walde  
Concepción Company  
Aurelio González



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
EL COLEGIO DE MÉXICO

MÉXICO, 2003



La publicación de esta obra ha sido posible gracias al financiamiento otorgado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, a través del Proyecto MI-403099 "Materiales de apoyo para el estudio de la cultura medieval", de la Facultad de Filosofía y Letras.

1ª edición: 2003

D.R. © 2003

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Ciudad Universitaria, C. P. 04510. México, D. F.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

DIRECCIÓN GENERAL DE ASUNTOS DEL PERSONAL ACADÉMICO

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
COORDINACIÓN GENERAL DE DIFUSIÓN CULTURAL  
Medellín 28, Col. Roma, C. P. 06700. México, D. F.

[www.uam.mx-difusion](http://www.uam.mx-difusion)

[editor@correo.uam.mx](mailto:editor@correo.uam.mx)

EL COLEGIO DE MÉXICO

Camino al Ajusco 20, Pedregal de Santa Teresa, C. P. 10740. México, D. F.

Impreso y hecho en México

ISBN: 970-32-1425-8

## ÍNDICE

PRÓLOGO .....	11
---------------	----

### PLENARIAS

GIUSEPPE DI STEFANO

El público de Juan Ruiz y el destinatario del <i>arcipreste</i> .....	17
---	----

DOROTHY SHERMAN SEVERIN

Del manuscrito a la imprenta en la época de los Reyes Católicos .....	33
--	----

### LA NOVELA DE CABALLERÍAS

GLORIA B. CHICOTE

Configuración discursiva de la materia artúrica en la prosa castellana: el ms. 9611 de la Biblioteca Nacional de Madrid .....	51
---	----

ROSALBA LENDO

El motivo de la bestia ladradora en el ciclo artúrico <i>Post-Vulgate</i> .....	65
--	----

## LA NOVELA SENTIMENTAL

ANTONIO CORTIJO OCAÑA

La problemática sentimental y la crisis del amor cortés ..... 79

DIANE M. WRIGHT

La construcción del sujeto femenino en la novela sentimental  
del siglo XV: la voz como punto de resistencia ..... 95

## ÉPICA Y ROMANCERO

BEATRIZ MARISCAL HAY

La verdad del juglar: observaciones sobre  
la *Chanson de Saisnes* ..... 111

AURELIO GONZÁLEZ

El modelo del caballero: de la épica al Romancero ..... 121

RODRIGO BAZÁN BONFIL

Realismo, violencia y horror en el Romancero Viejo: inicio  
de una tradición temática y evolución de su tratamiento .. 131

DONAJÍ CUÉLLAR

Presencia de la tradición medieval en *La Serrana de la Vera*  
de Luis Vélez de Guevara y *Las dos bandoleras* de  
Lope de Vega ..... 149

## TEMAS LITERARIOS HISPÁNICOS

- MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA  
 Medianeras y presas: los personajes femeninos  
 involucrados en el “cortejo modelo” en  
 el *Libro de buen amor* y *La Celestina*..... 169
- FRANÇOISE MAURITZI  
 El Sol y Saturno en el *Laberinto de fortuna* ..... 187
- LORENA EDITH PACHECO y GLORIA EDITH SIRACUSA  
 El narrador intérprete en el *Libro de Alexandre*  
 y en el *Libro de Apolonio* ..... 199
- JOSÉ CARLOS VILCHIS FRAUSTRO  
 Una omisión en *Sendebär*..... 209

## GÉNEROS Y ESTRUCTURAS LITERARIAS

- PAUL BARRETTE  
 La poesía hagiográfica italiana: su transmisión  
 y enseñanzas ..... 219
- CLAUDIA LUCOTTI  
 Yo, la mejor de todas. *El libro de Margery Kempe* y los  
 inicios de la autobiografía en la Edad Media en Inglaterra .. 235
- MARIAPIA LAMBERTI  
 La doble estructura de la *Divina commedia*. Una reflexión  
 y una hipótesis ..... 251

- MARÍA CRISTINA AZUELA BERNAL  
 Máscaras, disfraces y sustituciones  
 en la *nouvelle* medieval ..... 261

#### LAS FUENTES CLÁSICAS

- LAURETTE GODINAS  
 Los *Proverbios de Séneca* en la discusión en torno  
 al humanismo castellano del siglo xv ..... 279

- JOSEP LLUÍS MARTOS  
 La *Historia destructionis Troiae* como fuente de las prosas  
 mitológicas de Joan Roís de Corella ..... 297

- VERÓNICA MURILLO GALLEGOS  
 Fuentes medievales de un confesionario novohispano  
 del siglo xvi ..... 329

#### LOS VIAJES MEDIEVALES

- MARÍA JOSÉ RODILLA  
 Espacios sagrados y espacios míticos. La retórica del viaje  
 en las *Andanças* de Pedro Tafur ..... 345

- MERCEDES RODRÍGUEZ TEMPERLEY  
 Juan de Mandevilla en España: variaciones textuales  
 y cambios culturales ..... 355

- SIMONE PINET  
 Babel historiada, traducida: un episodio  
 del *Libro de Alexandre* ..... 371

## LA HISTORIA EN LA EDAD MEDIA

LEONARDO FUNES

- El encuentro de la historia y de la ley en el discurso  
cronístico post-alfonsí ..... 393

ALEJANDRO HIGASHI

- Tipología y valor de la *divisio textus* en las obras  
del taller alfonsí ..... 405

AENGUS WARD

- Posturas ideológicas en la *Versión leonesa del Toledano* ..... 441

LEONOR SIERRA MACARRÓN

- Oralidad y cultura escrita en Castilla y León  
(siglos XI-XIII) ..... 457

## LOS SABERES MEDIEVALES

NOEL FALLOWS

- Aproximaciones a la medicina militar en la Edad Media ... 475

MARTHA ELENA VENIER

- Teoría de los animales en Brunetto Latini ..... 495

J. CÉSAR GUEVARA B. y J. RAFAEL MARTÍNEZ E.

- El movimiento de los cuerpos graves en *La nueva ciencia*  
de Nicolò Tartaglia ..... 503



## Prólogo

El *Coloquio Internacional VIII Jornadas Medievales* se llevó a cabo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, bajo los auspicios de la institución sede, de El Colegio de México (Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios) y de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (División de Ciencias Sociales y Humanidades) del 18 al 22 de septiembre del año 2000. En esta reunión académica se presentaron, como en todos los coloquios anteriores, trabajos de distintas disciplinas que reflejan la intención multidisciplinaria del Proyecto *Medievalia*.

El Proyecto *Medievalia* —con el apoyo de la Dirección General de Apoyo al Personal Académico de la UNAM (en sus convocatorias PAPIIT IN-402399 y PAPIIME 194030)— ha creado a lo largo de más de diez años un espacio para los estudios medievales que engloba a investigadores de distintas instituciones nacionales en una proyección internacional. Así el Octavo Coloquio convocó a especialistas de México (no sólo de la ciudad de México sino también del interior del país) y de otros países como Estados Unidos, Argentina, España, Italia, Francia e Inglaterra y generó un diálogo fecundo entre los investigadores participantes cuyo primer resultado se encuentra en la nutrida asistencia de alumnos a las sesiones en la Facultad, alumnos que pueden así refrescar planteamientos y tener un contacto directo con avances en la investigación y novedades en los estudios medievales.

*Literatura y conocimiento medieval* reúne una selección arbitrada de los trabajos presentados en el Coloquio y configura una aproximación crítica a aspectos muy interesantes de la transmisión recepción y configuración de la literatura y el conocimiento medievales.

Las ponencias plenarias de las VIII Jornadas Medievales estuvieron a cargo de Giuseppe Di Stefano, quien trató del público de Juan Ruiz y el destinatario del *arcipreste*, y de Dorothy Sherman Severin, quien hizo una reflexión a propósito del paso del manuscrito a la imprenta en la época de los Reyes Católicos. Los textos de ambas plenarias abren el presente volumen.

Los primeros cuatro apartados están dedicados básicamente a trabajos relacionados con la literatura española. El primer grupo tiene que ver con un tema importante en los trabajos del congreso como lo fue el estudio de la novela de caballerías en España (aunque el tema también se trató en relación con textos de otros países europeos). Entre los trabajos que se presentaron y discutieron está la configuración discursiva de la materia artúrica en la prosa castellana, o aproximaciones temáticas como el motivo de la bestia ladradora en el ciclo artúrico.

Otro género narrativo medieval que mereció la atención de los especialistas fue el de la novela sentimental vista desde la perspectiva de la problemática sentimental y la crisis del amor cortés o desde el punto de vista de la construcción del sujeto femenino, entendiendo la voz como punto de resistencia.

La literatura de tipo tradicional, especialmente el Romancero, es un campo de estudio que siempre ha estado presente en las reuniones convocadas por *Medievalia*. En este volumen se estudia “la verdad del juglar” en el texto francés de la *Chanson de Saisnes*; se pone en contacto la épica y el Romancero a través del “modelo del caballero” y se reflexiona sobre la violencia (realismo y horror) en el Romancero viejo.

Cierra la parte relacionada con la literatura española un apartado que trata diversos temas literarios hispánicos como los personajes femeninos involucrados en “el cortejo modelo” en el *Libro de buen amor* y *La Celestina*; la función del Sol y Saturno en el *Laberinto de Fortuna*; una omisión en el *Sendebar* o se toma una perspectiva teórica para hablar del narrador en el *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*.

En el Coloquio también se trataron diversos problemas a propósito de géneros y estructuras literarias vistos en obras de otros países europeos distintos de España a cuya literatura se dedicaron los primeros apartados. Entre los

géneros estudiados está la poesía hagiográfica italiana: su transmisión y enseñanzas; el libro de Margery Kempe y los inicios de la autobiografía en la Edad Media; la doble estructura de la *Divina comedia*: una reflexión y una hipótesis y, para cerrar el apartado, un trabajo que estudia los motivos de las máscaras, los disfraces y las substituciones en la *Nouvelle medieval*.

El último apartado literario está dedicado a las fuentes clásicas con trabajos que señalan el peso de éstas en la cultura medieval como los *Proverbios de Séneca* de Pero Díaz de Toledo en la discusión en torno al humanismo castellano de siglo xv o la *historia destructionis Troiae* como fuente de la prosa mitológica de Joan Roís de Corella. Un trabajo más rastrea la prolongación de formas medievales en la cultura novohispana ejemplificando en un confesionario del siglo xvi.

El conocimiento del mundo y sus implicaciones como género literario es otro de los apartados en que se puede ordenar el material contenido en esta selección. Bajo el rubro Los viajes medievales se han reunido trabajos que señalan la retórica del viaje en las *Andanzas* de Pero Tafur (espacios sagrados y espacios míticos); o hablan del otro gran viajero medieval: Juan de Mandevilla y revisan las variaciones textuales y cambios culturales que tiene su obra en España. Por otra parte se habla de una Babel historiada, traducida en un episodio del *Libro de Alexandre*.

La Historia como conocimiento y la forma en que ésta se expresa es el marco en el cual se engloban cuatro trabajos: el encuentro de la historia y de la ley en el discurso cronístico post-alfonsí; la tipología y valor de la *divisio textus* en las obras del taller alfonsí; las posturas ideológicas en la *Versión leonesa del Toledano* y finalmente un trabajo más general sobre oralidad y escritura en Castilla y León durante los siglos xi-xiii.

La cultura medieval no se puede entender plenamente sin comprender la manera en que se estructura el conocimiento científico. A este respecto, las aportaciones reunidas en el último apartado de este volumen son muy atractivas e interesantes, las encabeza un trabajo sobre la medicina militar en la Edad Media; le sigue otro en relación con la teoría de los animales en Brunetto Latini y, finalmente, a partir de *la nueva ciencia* de Nicolo Tartaglia, se trata específicamente del movimiento de los cuerpos graves.

El arbitraje a que fueron sometidos todos estos trabajos garantiza su calidad y son reflejo del alto nivel de las ponencias leídas durante el Coloquio.

Queremos exteriorizar nuestro sincero agradecimiento a todas las instituciones que hacen posible el Proyecto *Medievalia* y sus actividades y dejar constancia de nuestro reconocimiento a Ana Tsutsumi quien con gran eficacia nos ayudó en la organización del Coloquio, así como al Departamento de Publicaciones del Instituto de Investigaciones Filológicas, por el respaldo que siempre nos ha brindado.

CONCEPCIÓN COMPANY  
AURELIO GONZÁLEZ  
LILLIAN VON DER WALDE

## PLENARIAS



## El público de Juan Ruiz y el destinatario del *arcipreste*

Giuseppe di Stefano

Università Di Pisa

Proponer la lectura crítica de una obra fundándose en partes de su texto, en una selección de materiales, es procedimiento corriente y nada incorrecto si respeta por lo menos un par de condiciones: que los elementos seleccionados compartan un mismo sentido y una misma coherencia con sus contextos respectivos, y que ese sentido no encuentre a lo largo del texto entero opositores y competidores: unívoca la documentación, sin ambivalencias internas el aspecto de la obra investigado.

Ahora bien, si existe en la literatura española medieval, y acaso no en la sola medieval y no en la sola española, una obra muy poco disponible al proceder crítico apenas aludido, por la pluralidad de sus caras y por sus contradicciones, varias aparentes y muchas orquestadas por su autor, una obra que impone a cada paso verificaciones contextuales y que parece construida para desalentar lecturas unívocas, esta obra es el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, arcipreste de Hita.

Dejo sentado de antemano que título de la obra, autoría única, nombre y oficio de su autor son para mí tales cuales los acabo de citar. Sé muy bien que son problemáticos, y en ocasiones problematizados más de la cuenta. Como hasta el momento faltan datos auténticamente objetivos que los contradigan, me parece que todo lo que se ha especulado y escrito al propósito no pasa de ser —en los casos mejores— una manifestación de inquietudes, sin duda oportunas y hasta sugerentes ante un texto y un caso artístico-cultural que

parecen impecablemente preparados para confundir al lector de la manera más atractiva y para dar al crítico seguridades ilusorias y dudas auténticas.

No excluyo que tales sean las que voy a exponer aquí. Parafraseando al arcipreste cuando achaca su irresistible tendencia a servir mujeres al ser él también “omne como otro, pecador”, les ruego tengan en cuenta que también “yo me soy crítico como otro, pecador”. A cada uno su fragilidad.

El *Libro de buen amor* comparte con las obras maestras el ser teatro de lecturas de conjunto y propuestas exegéticas de detalle que se enfrentan y oponen entre sí. Baste un repaso rápido. Empecemos por su texto: algunos consideran que nos ha llegado en dos redacciones distintas en el tiempo y en las intenciones, otros juzgan las diferencias entre los manuscritos nada más que el resultado de la mala transmisión de una redacción única. Hay quien inscribe inspiración, estructura y temas esenciales del poema dentro de un marco artístico y cultural de raíz oriental, y hay quien los remite por entero a la tradición occidental. Si a algunos aparece fuertemente comprometido en su didactismo moral, a otros se presenta más bien como una ficción despreocupada, genialmente burlesca y hasta con humores libertinos. Hay quien lo ve como un poema sustancialmente unitario y quien detecta agregaciones y estratificaciones sucesivas, algunas incluso extrañas a su autor. Por un lado se resaltan una creación y una difusión fuertemente adheridas a la cultura escrita, y por otro lado se acentúa la ladera de la oralidad, cuando menos como punto de referencia artístico. Hay quien adscribe el libro a cultura e intereses —y angustias— de la comunidad de los clérigos, hay quien lo exalta por su apertura y por su interclasismo cultural; y entonces se le puede ver como salido de una mano fielmente sacerdotal o, al contrario, felizmente sustraído a controles y límites de esa mano por una inteligencia y un espíritu con rasgos de laicismo. Pero, ¿y si el laico —a pesar del oficio que reviste en el texto— fuera más bien el *arcipreste* protagonista y autor ficticio de la autobiografía que el *Libro de buen amor* aparenta ser, o sea la criatura y el blanco de una mano sacerdotal, la de Juan Ruiz? ¿En tal texto es posible localizar áreas —si las hay— donde la mano ficticia ha sido suplantada por la mano auténtica y donde no habla la criatura censurada sino directamente el censor? Y si las manos son dos, y la una inventada para que a ella se le oponga la otra, ¿será posible que tal desdoblamiento funcional no ata-

ña en nada a la figura del destinatario, que no implique en él también alguna forma de desdoblamiento?

La problemática del público del *Libro de buen amor* no se sustrae al enfrentamiento de las interpretaciones. Para algunos, sus peculiaridades marcadamente cultas y literarias, y sus digresiones profesionales, indican como destinatario privilegiado al clérigo y sacerdote, buen literato y además experto en derecho, el único a la altura de entenderlo y apreciarlo en todas sus partes y alusiones. Según otros, siendo obra donde cultura y literatura, innegables y exhibidas —al par de cierta sabiduría especializada, eclesiástica y legal—, eran revividas y reelaboradas al calor de una vocación artística marcadamente realista y claramente familiarizada con formas y contenidos de la cultura popular, una vocación inclinada a entretener más que a predicar, el *Libro de buen amor* era un poema dispuesto y disponible para un público mayoritario, indiferenciado, desde la plaza hasta la corte, desde la taberna hasta la sacristía, y probablemente vio algunos de sus segmentos cantados o recitados en calles y corros. Y en efecto el discurso narrativo y didascálico del *Libro de buen amor* no solamente se declara no excluyente, sino que lo es realmente, ya que ninguna de sus partes se niega a una comprensión y a un disfrute inmediatos; niveles superiores de sentido, de complejidad artístico-cultural y de enlaces dentro del sistema literario, y por lo tanto modalidades de aprovechamiento intelectual y estético de mayor alcance, apelan a un público más restringido y con él dialogan, a él entretienen y con él se entretienen por otros derroteros. Los dos niveles encuentran su ejemplificación más clara en la que es de inmediato la sabrosa e instructiva historia de los amores de Endrina y Melón, y al mismo tiempo es —a otro nivel— la brillante y fina vulgarización amplificada del *Pamphilus*.

Les expondré ahora unas consideraciones dentro y con ocasión de la reseña crítica sobre una serie de términos en relación con los contextos que generan su perfil y función.

Los términos son los que en el *Libro de buen amor* se usan para indicar al destinatario en las numerosas ocasiones en que se le apostrofa. Según su orden de aparición en el poema, se presenta primero el término *señores*; le siguen *dueñas*, *amigos*, *señoras* y *varones*.

Casos aparte son el de *abogado de fuero* y *abogado de romance*, por un lado, y el de *clérigo simple*, por otro lado. A estos personajes se les llama la atención sobre lugares del texto que tocan materia profesional, aunque dentro de un relato o un discurso dirigidos y accesibles a cualquier lector; tales son en un caso el cuento-exemplum del “Pleito qu’el lobo e la raposa ovieron ante don Ximio, alcalde de Bugía” y en el otro la larga tirada “De cómo el pecador se deve confessar e quién ha poder de lo absolver” (estrofas 320, 353 y 371 para el primero y 1144, 1149 y 1154 para el segundo). Cuando se suelen citar estos casos, se descuida un aspecto nada marginal: abogados y clérigos simples se están apostrofando más bien como categorías satirizadas o censuradas a lo largo de textos que en su conjunto —y sobre todo en el primer caso— son partes de una cadena narrativo-didascálica ajena en principio a abogados y clérigos simples como personajes y como destinatarios. Es evidente que unos y otros han sido imaginados como personajes-lectores implícitos; y es más que probable que Juan Ruiz los haya supuesto posibles lectores reales, obviamente con un grado de interés y de comprensión, y por lo tanto también de goce, superior al del lector común.

Volvamos a los demás términos, teniendo ahora en cuenta la oportuna distinción entre los que indican figuras y categorías también presentes como actores dentro de la narración y los que pueden ser simple y solamente representativos del lector u oyente genérico. En realidad, los términos pertinentes a estos últimos serían tan sólo *señores* y *varones*, mientras *dueñas* y *señoras* sabemos lo comprometido que están con la materia narrativa de la obra; el caso de *amigos* se matizará en su momento. El papel del contexto se impone.

Empecemos por el término que aparece como primero, o sea *señores*. Lo encontramos en el exordio y en el epílogo del libro, en la estrofa 14 y en la 1633:

Si queredes, *señores*, oir un buen solaz,  
 escuchad el romanze, sosegadvos en paz;  
 non vos diré mentira en quanto en él yaz,  
 ca por todo el mundo se usa e se faz.

*Señores*, hevos servido con poca sabidoría,  
 por vos dar solaz a todos fablévos en juglaría;  
 yo un gualardón vos pido: que por Dios, en romería,  
 digades un paternoster por mí e avemaría.

Imitando actitudes y estilo de la juglaría, el lenguaje es acentuadamente formular, sobre todo en la estrofa de despedida. Común a ambas coplas es el “solaz” que al comienzo el poeta promete y que al final cree haber dado, gracias propiamente al modelo juglaresco que garantiza lo atractivo del texto y es acorde con la “poca sabidoría” del autor, a la cual suple. La misma preocupación por la validez del contenido, al lado de su deleite, está en la primera estrofa, cuando asegura que no dirá “mentira” sino que expondrá maneras de ser y de actuar reales y corrientes. A la conjunción de lo útil y de lo dulce, tan antigua y común, Juan Ruiz apela con frecuencia como a principio pedagógico que atrae al auditorio y que al mismo tiempo justifica un texto donde lo dulce recibe atenciones especiales frente a las cuales nunca el narrador se declara con “poca sabidoría”. Lo contrario vemos que ocurre con lo útil, por cierto usando —y acaso abusando— del lugar común de la falsa modestia llevado hasta el punto, no menos tópico, de solicitar la ayuda del “saber” de los *señores*:

E por esto que tengo en coraçón de escrevir,  
 tengo del miedo tanto quanto non puedo dezir;  
 con la çiençia poca he grand miedo de fallir:  
*señores*, vuestro saber quiera mi mengua conplir (1134)

Pero, por poca que sea su “sabidoría”, al poeta-predicador se impone instruir y avisar a su auditorio:

*Señores*, non querades ser amigos del cuervo,  
 temed sus amenazas, non fagades su ruego;  
 el bien que far podierdes, fazedlo luego luego:  
 tened que cras morredes, ca la vida es juego (1531)

*Señores*, acordadvos de bien, sí vos lo digo,  
 non fiedes en tregua de vuestro enemigo,

ca non vee la ora que vos lieve consigo.  
 Si vedes que vos miento, non me preçiedes un figo (1579)

De las tres coplas que acabo de citar, la 1134 está en el exordio del segmento sobre la confesión, acaso el más profesional y denso en preámbulos y prudentes declaraciones de modestia; la copla 1531 pertenece a la zona de exordio del largo y tético sermón inspirado por la muerte de Trotaconventos; a su vez, la 1579 abre la parte final del mismo sermón, dedicada a las armas del cristiano. Marca enfática de comienzo de un discurso y llamada de atención, *señores* en tales contextos es la apelación solemne y dramática que agita y apremia, lanzada desde el púlpito; en las coplas de abertura del poema era la invitación al rito de la comunicación poética y en las de cierre era la despedida del oficiante de ese rito. Ambos ritos, el sagrado y el profano, coinciden en el pacto de autenticidad al que se empeña con su público el responsable de la voz: “Si vedes que vos miento, non me preçiedes un figo”, avisa el sacerdote; “non vos diré mentira” ha garantizado el juglar. Depende ya de los *señores* saber sacar provecho del uno y del otro, de las verdades chistosas que “alegran el cuerpo” y de las verdades ásperas que salvan el alma, regocijándose con el poeta-juglar y sometiéndose al poeta-sacerdote. Es el mismo público para un mismo Juan Ruiz.

Un público al que, en otros versos, se dirige con el término *varones*:

Dotores más de çiento en libros e en questãoes,  
 con fuertes argumentos, con sotiles razones,  
 tienen sobre estos casos diversas opiniones:  
 pues, por non dezir tanto, non me rebtedes, *varones* (1153)

Desea oír misas e fazer oblaçiones,  
 desea dar a pobres bodigos e raçiones,  
 fazer mucha limosna e dezir oraçiones:  
 Dios con esto se sirve, bien lo vedes, *varones* (1628)

Como en el caso de las tres últimas estrofas comentadas, los contextos son doctrinarios, aunque la 1628 (con la que le antecede) albergue más burlas que veras. La 1153, al estar dentro del discurso relativo a la confesión, el que

contiene la referencia al *clérigo simple*, da evidencia al distinto estatuto del destinatario-personaje y del destinatario a secas. Parece subrayar esa diferencia el que la voz que se prepara a censurar la ignorancia del *clérigo simple* marca una distinta situación comunicativa adoptando el topos que más la caracteriza, el de la falsa modestia, cuando confiesa preliminarmente su propia “mengua” e invita a los *señores* a sanearla con su saber, como leímos en la estrofa 1134.

La sinonimia funcional de *varones* y *señores* se confirma al encontrarse el término primero en el cantar de ciego (1710a) y el segundo en los cantares de los escolares (1650a y 1656a) para indicar a los destinatarios genéricos de las peticiones y plegarias; que se trate de textos problemáticos, en cuanto a su inclusión en el poema, tiene relieve escaso para nuestro asunto. El empleo de *varones* acaso se deba a razones de rima: aparte el cantar de ciego, que encabeza, hemos visto que en los otros dos casos es la palabra en rima del último verso de la estrofa, al contrario de lo que observamos con *señores*, que nunca está en rima en los siete lugares donde aparece, encabezando la estrofa en cinco de ellos y el verso último en uno.

Tanto *señores* como *varones* se encuentran casi exclusivamente allí donde más urge la comunicación propiamente religiosa: la lección sobre la confesión y la penitencia, a raíz de la pena infligida a Carnal, y el sermón sobre la muerte y los deberes del cristiano, a raíz de la defunción de Trotaconventos. Son los macroejemplos de la irrenunciable conjunción brillantemente atrevida de bur-las y veras, pero donde el predicador tiende más a limitar los espacios del libertino; conviven en igualdad dentro de la estrofa 1628, cuyo tema de todas formas la atrae al área de las demás. Quedan fuera el exordio y el cierre de la obra, lugares donde el énfasis del apóstrofe está reservado al poeta-juglar.

A la función de estos términos aporta un matiz de afectividad más íntima su casi-sinónimo *amigos*. Tres de sus cinco presencias nos llevan ellas también a las zonas textuales indicadas:

Porque la penitencia es cosa tan preçiada,  
non devemos, *amigos*, dexarla olvidada [... ] (1132)  
[.....]

*amigos*, perçebidvos e fazed buena obra,  
 que, desde viene la muerte, a todas cosa sobra (1533)  
 [.....]  
 non podemos, *amigos*, d'ella fuír por suerte,  
 por ende cada uno de nós sus armas puerte (1580)

La afectividad confiada al término arrastra la primera persona plural del verbo en dos de las tres citas, cosa que nunca se da con *señores* y *varones*, términos que distinguen al receptor del emisor; con *amigos* el predicador deja el púlpito y se une a su público, responsable con él de las mismas omisiones, destinatario con él de los mismos deberes.

Sin duda es el matiz afectivo el que introduce *amigos* en versos más propios del *arcipreste* donador y que desconocen tanto *señores* como *varones*. Son dos las presencias y son significativas:

*Amigos*, vo a grand pena e só puesto en la fonda:  
 vo a fablar con la dueña, ¡quiera Dios que bien me responda!  
 [...] (650)

Como faze venir el señuelo al falcón,  
 así fizo venir Urraca la dueña al rincón;  
 ca díxevos, *amigo*, que las fablas verdat son:  
 sé que el perro viejo non ladra a tocón (942)

Una emoción incontenible quiere manifestarse, busca confidentes y cómplices: en un caso se aproxima el primer encuentro con la imprevisible Endrina, en el otro acaba de llegar el consentimiento de la niña salvaje. La voz no apostrofa a los destinatarios de una amonestación o de un relato, solicita testigos de una sabrosa vibración de los sentidos. Estos *amigos* del *arcipreste* no son ni *señores* ni *varones*; son más bien “compañeros de cucaña”.

Pero el *arcipreste* tiene un auditorio suyo privilegiado al que destina su peculiar doctrina de vida, que nunca lamenta como escasa. Son las *dueñas*, al plural o al singular, *dueñas señoras* en algún momento, sólo *señoras* en otro. Las apostrofa por lo menos ocho veces y un par más las nombra como destinatarias sin apostrofarlas. Ahora bien, tres de estas diez presencias se localizan

en la zona inicial del poema, una hacia la parte final y las seis restantes se concentran en las pocas decenas de estrofas que van de la 892 a la 949. Esta última es un área donde se aprietan la amplia moraleja aplicada a la historia de Endrina, con su fábula ejemplar, una nueva aventura en dos tiempos, la lista de apodos injuriosos contra la medianera, con litigio y reconciliación, y trechos varios de consejos y avisos: mucho material, acaso crecido en la sospechada segunda redacción del poema, ya que solamente el manuscrito S lo documenta.

Los apóstrofes de nuestro narrador parecen estimulados esencialmente por exigencias que convergen en la intención de evitar perjuicios a su propia imagen frente al auditorio femenino. Empieza con el temor de aparecer demasiado cauteloso en sus discursos:

Una tacha le fallo al amor poderoso,  
la qual a vós, *dueñas*, yo descubrir non oso;  
mas, porque non me tengades por dezidor medroso,  
es ésta: que el amor sienpre fabla mentiroso (161)

En la extremidad opuesta del poema, es análogo el temor que su desconsuelo y su largo lamento por la muerte de Trotaconventos puedan parecer excesivos y hasta infantiles:

*Dueñas*, non me rebtedes nin me digades moçuelo,  
que si a vós sirviera, vós avrřades d'ella duelo:  
llorarředes por ella, por su sutil anzuelo,  
que quantas siguiá todas ivan por el suelo (1573)

En las dos ocasiones el *arcipreste* se preocupa por una propia imagen de viril madurez.

Tal cuidado puede prevalecer sobre la oportunidad del desengaño y ponerle límites. Si en la primera estrofa es implícito que para hablar mal del amor delante de las dueñas se requiere valor, más adelante el *arcipreste* corta una retahíla de reproches al traicionero dios afirmando:

[...]

Mucho más te diría, salvo que non me atrevo,  
 porque de muchas dueñas malquerido sería  
 e mucho garçón loco de mí profaçaría;  
 por tanto non te digo el diezmo que podría [...] (421-422)

Reacios a ofender al dios Amor, al dios del loco amor, son naturalmente los “garçones locos”; y con ellos las *dueñas* a secas, entre las cuales desde luego la locura no es elemento discriminante y cuya malquerencia hay que evitar.

En efecto, rehuir de la hostilidad y de la ira femeninas es preocupación firmes:

por vos descubrir esto, *dueñas*, non aya pena (164d),

ruega sentidamente el *arcipreste* después de haber revelado la tacha mayor de Amor: su desaforada afición a engaños y mentiras. Lo mismo hará al comentar la aventura de Endrina y la trampa por ella padecida, sacando del caso avisos y castigos:

*Dueña*, por te dezir esto non te asañes nin te aíses  
 mis fablas e mis fazañas ruégote que bien las mires (908cd)

¡Las dueñas y su locura innata, y su hostilidad a que se les abran los ojos! Adorables destinatarias de consejos, pero sin correr el riesgo de enajenárselas; si sucediera, sería mortal el pesar que a su servidor le procuraría:

A vós, *dueñas señoras*, por vuestra cortesía,  
 demándovos perdón, que sabed que non querría  
 aver saña de vos, ca de pesar morría:  
 consentid entre los sesos una tal bavoquía (948)

La “bavoquía” o estupidez nace del relato —en parte confuso (¿culpa de la transmisión textual?)— del turbio encuentro con una vieja (945-946) y de la alusión a los “cantares caçurros” compuestos sobre el caso. Se teme haber

ofendido el pudor mujeril, y el perdón invocado es el que se espera de la natural cortesía de la criatura femenina. Pero es impensable que nuestro *arcipreste* deje escapar ocasión tan sugerente para una de sus piruetas: la alusión al pudor falso, al gesto tan femenino que con arte cautivadora sabe conjugar rechazo y regusto; así avisa, en el mismo lugar:

De toda [esta] lazeria e de todo este coxixo  
fiz cantares caçurros de quanto mal me dixo;  
non fuyan d' ellos las dueñas nin los tengan por lixo,  
ca nunca los oyó dueña que d' ellos mucho non rixo (947)

Un aviso muy parecido ya lo encontramos cuando el frustrado *arcipreste* nos había presentado la “troba” compuesta sobre la segunda aventura, aquella con la voluble Cruz:

Fiz con el gran pesar esta troba caçurra;  
la dueña que la oyere por ello non me aburra:  
ca devriénme dezir neçio e más que bestia burra,  
si de tan grand escarnio yo non trobase burla (114)

Al *arcipreste* le basta una buena “troba caçurra” para mudar en risa el pesar que el Amor adverso le reserva (y cf. también 1508d y 1513-14). Víctima ridícula en turbias empresas, invoca un oído cómplice y no pudibundo de su auditorio privilegiado, de sus *dueñas* que mal le sirven pero de las cuales sigue proclamándose servidor constante:

Por me lo otorgar [el perdón], *señoras*, servir vos he grand saçón  
de dicho e de fecho e de todo coraçón;  
non puede ser que non yerre omne en grand raçón:  
el oídor cortés tenga presto el perdón (949)

Y un “oídor cortés presto al perdón” bien se lo merece nuestro *arcipreste*, que con maliciosa desenvoltura y arte fino sabe entretener a sus *dueñas* y con ellas entretenerse, provocando y halagando con tanta cortesía y alguna cazarería.

Los apóstrofes a las *dueñas* comentados hasta aquí convergen hacia las relaciones personales entre el ficticio emisor y su receptor preferido, con el temor de que se deterioren y el empeño en protegerlas. ¿Nos sorprenderá constatar que fuera de estos casos quedan ya muy pocos lugares en que se invoque a las *dueñas*? Si nos sorprende quiere decir que poco conocemos al *arcipreste*, y antes bien a los dos arciprestes, al que va escribiendo el poema desde dentro y al que lo compuso desde fuera.

Pasemos a esos pocos lugares todavía por comentar. En ellos sí encontramos invitaciones enérgicas a que se escuchen y se entiendan de manera correcta las amonestaciones implícitas en los relatos y explícitas por una voz que comenta. A decir verdad, parece más bien aviso formular derivado del didascalismo más general que se reitera a lo largo del poema; apelando a las *dueñas*, anima el apéndice moralístico del episodio de Endrina:

*Dueñas*, abrit orejas, oíd buena liçión,  
entendet bien las fablas, guardatvos del varón;  
guardat non vos acaya como con el león  
al asno sin orejas e sin su coraçón (892)

Sigue la fábula, que ejemplifica el motivo de las orejas anunciado al comienzo del relato de Endrina, cuando se exaltaban y condenaban las artes criminales de las troteras: “si as orejas, oyas” (699d), y estrenado en relación ya con las *dueñas* cuando se les revelaba la falsedad de Amor (162d). Remata ahora la fábula un nuevo aviso:

Assí, señoras *dueñas*, entended el romançe:  
guardatvos de amor loco, non vos prenda nin alcançe;  
abrid vuestras orejas: el coraçón se lançe  
en amor de Dios linpio; loco amor no'l trançe (904)

Esta copla encabeza el último breve núcleo de recomendaciones, el que se concluye con una aclaración que no debió de parecer superflua para el auditorio:

Entiende bien mi estoria de la fija del endrino:  
dixela por te dar ensienplo, mas non porque a mí vino (909)

Termina así la larga historia de Endrina y Melón, la única que genera una amplia glosa moralizadora dirigida explícitamente a las *dueñas*, con todo el apremio de los apóstrofes. Y la única también en que la mujer padece un engaño a medias, que se concluye con bodas bien deseadas desde el comienzo por ambos protagonistas; un caso, por lo tanto, cuya fuerza disuasiva es discutible, como más de un lector ha observado. Es ésta una de aquellas singularidades que son “croce e delizia”, tormento y encanto, del *Libro de buen amor*.

Pero, ¿tanta moralización nos viene del arcipreste de dentro o del de fuera, del que protagoniza en figura del soltero don Melón una historia cuya fuente requería las bodas, imposibles para un clérigo, o del que de esa narración se preocupa de rechazar la autoría y de declarar ficticio el asunto? Es atrevido meterse en este problema con el *Libro de buen amor* y sería ingenuo y artificioso proponer soluciones. Solamente señalaré que la repartición de los apóstrofes a las *dueñas* por temas y contextos parece dar evidencia a dos perfiles de emisor: el del *arcipreste* doñeador que se preocupa casi enteramente por conservar a sí mismo y a sus atrevidos relatos la buena opinión y la simpatía de las *dueñas*, y el perfil del arcipreste sermoneador que se afana en proteger a las *dueñas* de los engaños del loco amor a través de la recta comprensión de su discurso; el uno deseoso de obtener complicidad y perdón por sus provocaciones y burlas, el otro en busca de adhesión a sus veras.

El que el interés didascálico para con las *dueñas* dé lugar a un apéndice amonestador y presente el refuerzo del apóstrofe casi exclusivamente en conexión con la historia de Endrina acaso sea una señal ulterior de la posible autonomía originaria de este segmento del *Libro de buen amor*. Puede que en su probable origen autónomo fuera presentado con la glosa moralizadora, como le ocurrió en algún caso al mismo *Pamphilus*.

En conclusión, nuestros apóstrofes se localizan en cuatro zonas del poema, dejando aparte los de exordio y de epílogo en las estrofas 14 y 1633. Las zonas son las delimitadas por las estrofas 161-164, 892-949, 1132-1153 y 1531-1628. La tercera y la cuarta abarcan temas religiosos de carácter doctri-

nario, de edificación y catequesis. Solamente una vez entra en este espacio temático un apóstrofe a las *dueñas*: es cuando, en 1573, se les pide que no empañen su opinión sobre el *arcipreste* al verle tan agitado y llorón por la muerte de Trotaconventos: en las mismas condiciones estarían ellas si hubieran experimentado la eficacia de los servicios de la alcahueta. Es un rescoldo del fuego de eros que ya se va apagando, él también, con su sacerdotisa; es una vez más la temática peculiar de los apóstrofes a las *dueñas*, que variadamente ocupan las dos primeras de las cuatro zonas apuntadas.

Esta repartición confirma las propuestas críticas que ven en el *Libro de buen amor* una primera parte caracterizada por la temática erótica y un didactismo dirigido a escarmentar a las mujeres, y una segunda parte dominada por problemáticas religiosas y enderezada a un público más genérico y general. Pero salen confirmadas también las salvedades que a tales propuestas se han formulado, porque es poco lo que en el *Libro de buen amor* goza de una interpretación definida y estable y porque la fluidez de sus estructuras y el sucederse y reiterarse de temas y motivos sustraen su arquitectura a la rigidez de líneas de desarrollo; una diacronía es presente pero es endeble y nunca se sobrepone a la ciclicidad atemporal dominante y caracterizadora. Cautela por lo tanto, sobre todo si distinguiendo y definiendo primeras y segundas partes asoman, aunque a lo lejos, fantasmas críticos como el de los dos tiempos: el tiempo de la juventud y de la euforia del cuerpo, y el tiempo de la madurez y de las angustias del alma.

Sí pueden percibirse tendencias en el poema. Es evidente que discursos y amonestaciones sobre la contrición y la confesión, sobre las defensas del cristiano y la buena muerte, etc., por su envergadura apelan a un público indiferenciado y por lo tanto definible lingüísticamente con el género masculino. Aislar a las *dueñas* en este público era innecesario y quizá hasta impropio, tanto como pedirles que socorrieran al predicador con su “sabiduría”, cosa posible con el genérico *señores*. Impropio habría sido también porque las *dueñas* apostrofadas en el *Libro de buen amor*, en buena parte hermanas de tanto destinatario femenino de la literatura cortesana entre realidad y convención, son un interlocutor esencialmente interno del gracejo del *arcipreste* doñeador, de cierto dialogar suyo imaginario y complacido. Son un interlocutor mental

con el cual saborear provocaciones y disculpas, sugerencias maliciosas y peticiones de perdón, agresiones y repliegues, incluso esparciendo aquí y allá una severidad más bien juguetona y nunca libre del todo de aquella obsesión tan invencible como ambigua que es el deseo erótico, tras el cual se van persiguiendo y se van perdiendo “arciprestes e dueñas”, fieles del cortejo del dios Amor y héroes de una controversa epopeya para la cual la Iglesia católica, apostólica y romana aparejó el comienzo y tarda en disponer la conclusión.



## Del manuscrito a la imprenta en la época de los Reyes Católicos

Dorothy Sherman Severin  
University of Liverpool

La época de los Reyes Católicos fue muy importante para la divulgación de información por la vía de la imprenta, ofreciendo tanto a autores como a impresores la insólita oportunidad de reproducir un gran cuerpo de conocimientos conservado en los manuscritos al comienzo del Renacimiento en España. Una nueva dinámica comenzó ahora a desarrollarse en cuanto a las relaciones entre el autor y el público, entre el comprador y el impresor, lo cual influyó no sólo en la selección de libros enviados a las prensas, sino también en las revisiones autoriales de los manuscritos destinados a ser impresos. En el caso de *La Celestina* se trata no sólo de una revisión de manuscritos sino también de una nueva edición revisada a partir de lo ya publicado. Me he referido a algunos de estos casos en ocasiones previas; ahora, pretendo extraer algunas conclusiones acerca de la nueva dinámica que asomó entre los protagonistas principales de este drama, es decir los autores, los impresores, el público y, aun más sorprendente, la política.

Un autor con un manuscrito que había impresionado a un público pequeño y selecto bien pudiera decidirse a ofrecer su obra a un impresor con el ánimo de comprobar si había un mercado mayor para ella. Los autores de la ficción sentimental parecen ser un buen ejemplo, porque hay evidencia de que algunos de ellos pudieron haber revisado sus manuscritos antes de brindarlos al impresor y presumimos que, también, al gran público. Por ejemplo,

Diego de San Pedro llevó el manuscrito de su ficción cortesana, *Arnalte y Lucenda*, a la prensa con dos interpolaciones: el poema *Las siete angustias de Nuestra Señora* y el panegírico en verso en loor de Isabel la Católica. *Las siete Angustias* fue una revisión de una parte de su poema más largo, *La pasión trobada*. *Las siete angustias* también se publicaron aparte, y *La pasión trobada* misma fue rescrita a base de la versión manuscrita y acortada para la prensa, con un final más breve y totalmente relaborado. Diego de San Pedro tenía un motivo político para incluir esta poesía; como vasallo de la familia antiisabelina de los Girones, tenía que ganarse el favor de la nueva familia real. El éxito de su primera ficción en 1491 le hizo preparar la más tardía y obviamente más aristocrática *Cárcel de amor* para las prensas en 1492. Un segundo ejemplo es Juan de Flores, que parece haber revisado su *Grimalte y Gradissa* tres veces. La primera versión era, suponemos, para el público totalmente masculino de Salamanca, lugar en el que Flores fue rector. Para hacer esta obra irónica y paródica más grata a la corte, de la que también fue cronista real, encargó a Alonso de Córdoba, catedrático de Música en Salamanca, que escribiese poesía con música para representar la obra ante el público cortesano. Los poemas se intercalan en la prosa en la versión impresa en 1491, aunque se han perdido las supuestas anotaciones musicales. El caso más complicado es el de *La Celestina*. La corta comedia de un auto ya había experimentado bastante éxito entre la elite de Salamanca cuando Fernando de Rojas decidió concluir la y llevarla a la imprenta. El gran éxito de la obra impresa le abrumó, y decidió hacer aún más dinero para sí y para los impresores, teniendo en cuenta las opiniones de los lectores y alargando el proceso de amor con varios autos. Llegó incluso a rebautizar con el nombre de *Tragicomedia* a la obra, por petición popular, aunque el apelativo más tardío de *La Celestina* fue el que, al cabo, obtuvo mayor éxito.

Hasta este punto, es fácil ver por qué el público pudo divertirse con la ficción sentimental y con la parodia de este género, *La Celestina*. Sin embargo, no se reduce sólo a estos aspectos toda la historia de la publicación en la época de los Reyes Católicos. A veces, desde nuestra perspectiva, es difícil entender la popularidad de algunas cosas que escogieron los impresores para editar. Pedro Cátedra ha examinado la popularidad de los tratados didácticos

en la época isabelina. También es importante advertir la popularidad que tuvo la poesía religiosa y doctrinal frente a la total exclusión de la poesía amorosa cortesana. Aquí debemos sospechar dos causas: por un lado, la propagandística y, por otro, la cautela de los impresores ante géneros que parecían ser totalmente minoritarios y exclusivamente pensados para el público aristocrático. Los Reyes Católicos entendieron inmediatamente cómo podían usar la prensa para legitimar su apoderación del trono de Castilla, y sabiamente utilizaron la imprenta para favorecer su estrategia política. Así el montón de avisos a príncipes en poesía y prosa que se publicaron en esta época, especialmente en forma de poemas y obras doctrinales dedicados a Isabel y a su difunto hermano Alfonso. También tenemos a los maestros políticos de Isabel como Mena y Santillana, especialmente los *Proverbios* de este último, escritos para el luego menospreciado infante don Enrique, después Enrique IV de Castilla. Los ataques de fray Íñigo de Mendoza contra este rey en la *Vita Christi* fueron censurados antes de ser impresos en el intento de esquivar toda posible afrenta directa al monarca. Menos vigilancia operó sobre las coplas de *Mingo Revulgo*, sátira alegórica del mismo autor, que consiguieron escapar de las tijeras del censor. Al mismo tiempo, hallamos que las obras de los poetas religiosos favorecidos por Isabel fueron frecuentemente impresas. Me refiero, por ejemplo, a Diego de San Pedro (*La pasión trobada*), el Comendador Román, Ambrosio Montesino o Juan de Padilla. Tuvo que ocurrir que Juan del Encina publicara su propio cancionero para demostrar el éxito editorial de la lírica cortesana amorosa, antes de que su iniciativa fuera seguida por los impresores del *Cancionero general*, que alberga en sus páginas gran cantidad de poemas de este tipo, y esto no ocurre hasta 1511, años después de la muerte de Isabel en 1504.

Así que debemos considerar, junto al eje del autor-impresor-público, la dinámica de la política, o mejor dicho las predilecciones de los Reyes Católicos. El público comprador —bastante rico, suponemos, ya que los libros no eran baratos— respondería mostrando su lealtad a la nueva corte y adquiriendo estas nuevas producciones tan edificantes como políticamente correctas. De hecho, todo parece indicar que todavía gustaron de leer algunos de los títulos más pesados, como la fastidiosa poesía del excelente prosista

Fernán Pérez de Guzmán. Inexplicablemente, *Las setecientas* de este autor tuvieron gran éxito, tanto en manuscrito como en versión impresa.

Para profundizar un poco, primero quiero detenerme en Diego de San Pedro, quien, como he dicho, tiene un motivo político detrás de la publicación de su primera ficción sentimental. Su intención no es otra que congradarse con los Reyes Católicos; de ahí sus añadiduras de poesía religiosa y panegírica a la prosa del *Arnalte y Lucenda*. Más dedicada al gran público es su versión de *La pasión*, inmediata y sencilla, con todos los ingredientes oportunos para agradar a un público popular. A pesar de la atribución de *La pasión trobada* a un 'Pedro de San Pedro' en la primera versión manuscrita del *Cancionero de Oñate*, ésta, sin embargo, parece ser de su mano, porque duplica algunos versos en *Las siete angustias*. Pero es un rompecabezas su decisión de quitar el final original entero (ests. 208-266) para reescribirlo como ests. 208-236. En efecto, quita la escena final de la reunión de los discípulos en la casa de María después de la pasión, pero también reescribe la crucifixión a partir del episodio de las lamentaciones de la Virgen al pie de la Cruz.

El extenso *planctus* de la Virgen, titulado *Las siete angustias*, se consideraba una buena pieza para ser incluida en el *Arnalte* con el designio de cumplimentar el panegírico a Isabel. Como he dicho, no hay que preguntar el porqué de esta decisión. La comparación implícita de Isabel con la Virgen es demasiado discreta para levantar ofensas. Lo que sorprende más es que decide desechiar toda poesía amatoria cortesana, excepto el leitmotiv "este es la triste morada/ del que muere/ porque muerte no le quiere". Lo mismo ocurre en *La cárcel de amor*, que no contiene ninguna poesía cortesana a pesar de la reputación de Diego de San Pedro como poeta conceptista difícil y hábil, todavía vigente en la época de Gracián, cuando este escritor laudaba "el mayor bien de quereros" en su *Agudeza y arte de ingenio*. Como voy a reiterar, la poesía cortesana amatoria había caído en desgracia en las décadas de los ochenta y noventa, y apenas apareció impresa en este tiempo. Diego de San Pedro era, no obstante, un poco travieso, e incluye como dedicatoria de su edición más temprana de *La pasión trobada* (95\*PT) un poema amoroso y atrevido a una monja devota.

El caso curioso de *La pasión trobada* nos muestra que este autor sabía cómo reciclar sus propios materiales, al tiempo que nos da la clave de la presencia del autor en el proceso de la imprenta. Si necesitaban un texto más corto para la versión de *La pasión trobada* (Zaragoza, Hurus, 1495VC), ¿quién mejor podía suplirlo que el autor mismo? Y si las *Angustias* encontraron una buena acogida en el *Arnalte*, ¿por qué no imprimirlas aparte (Sevilla, Cromberger, 1511-1515, 13SA)? Ya vendían *La pasión trobada* aparte (Salamanca, Hutz y Sanz, 1494-1496). Y si la primera ficción sentimental se agotó rápidamente, ¿por qué no entregar el manuscrito de la segunda al impresor por estas mismas fechas? El medio cortesano de *La cárcel* no fue ahora un defecto; el ambiente más aburguesado del *Arnalte* había preparado al gran público para los temas cortesanos que reaparecen en un ámbito más aristocrático.

Pasando de Diego de San Pedro a Juan de Flores, Flores rescribe su obra para deleitar a un público que cambiaba y que poseía distintos niveles de educación y cultura: primero, el público lector masculino de Salamanca; luego, el ámbito de la corte y sus damas; y finalmente el gran público. Su *Grimalte y Gradisa* presenta una variedad de voces masculinas y femeninas tanto en prosa como en verso. La intriga se fundamenta en dos parejas de amantes, el desdeñado Grimalte y la cruel Gradisa, y —como si se tratara de un reflejo en el espejo— la desdeñada Fiometa y su amante infiel, Pánfilo, protagonistas de la novela boccacciana *Fiammetta*. El texto es de bastante interés en varios niveles, como nos han mostrado recientemente Louise Haywood (“Gradisa”) y Diane Wright (“Reader”). Los personajes ocupan un mundo de literatura en el que Gradisa, lectora de las quejas de Fiometa (en italiano, suponemos, puesto que la primera traducción al español fue publicada en 1495), envía a Grimalte con el encargo de reconciliar a Pánfilo con Fiometa. Si Grimalte tuviera éxito, ganaría la mano de Gradisa, pero no sólo fracasa, sino que precipita la muerte de Fiometa cuando Pánfilo la rechaza por segunda vez. El final no es solamente inverosímil sino aun cómico: el penitente Pánfilo y el rechazado Grimalte se retiran a un lugar inhóspito como hombres salvajes, donde el fantasma del alma en pena de Fiometa se les aparece para atormentarles cada noche.

Existen dos manuscritos de *Grimalte*, además del texto impreso de 1495. *Grisel y Mirabella*, la otra ficción bien conocida de Flores, tuvo un gran éxito internacional con traducciones impresas en inglés, francés e italiano (*Grimalte* sólo apareció en francés). Flores parece haber pedido la poesía de *Grimalte* a Alonso de Córdoba por los años 1480. En efecto, parece que *Grimalte* debería haber circulado en dos versiones, con y sin poesía.

La brevedad de las canciones en esta obra indica que el músico Alonso de Córdoba las escribió para una presentación musical. Según Louise Haywood ("Gradisa") es probable que fueran añadidos al manuscrito después de circular sólo en prosa. En los años 1490, con el gran éxito de la imprenta en España, la literatura de la corte podría adaptarse a una variedad mayor de circunstancias, desde la lectura privada hasta la lectura pública o la presentación formal en la corte. *Grimalte* es útil para todas circunstancias, incluso es susceptible de una más elaborada lectura por cuatro actores con presentación musical, y aun con un coro. El público cortesano hubiera disfrutado mucho de las dos parejas complementarias de amantes y del trueque de papeles, con Fiometa la amante desdeñada y Pánfilo el amante cruel, al revés de lo que ocurría en la tradición representada por *Grimalte* y *Gradisa*. Al público femenino en particular le hubiera gustado la venganza de *Gradisa* en *Grimalte* por haber contribuido al hado cruel de la pobre *Fiometa*. La penitencia de los amantes en el desierto y el tema del hombre salvaje también fueron muy populares en aquel entonces, desde *Amadís de Gaula* y *Peña Pobre*, hasta *La cárcel de amor*. A pesar de esto, las ficciones de Juan de Flores fueron concebidas en el ambiente completamente masculino y erudito de Salamanca, donde parece probable que fueron producidas y leídas por primera vez, como *La Celestina* quince años después.

Esto puede explicar un buen número de aspectos curiosos de estas ficciones. En el caso del *Grimalte*, se trata del trabajo de un letrado a partir de una novela de Boccaccio sólo conocida por los eruditos antes del éxito de la imprenta en la península en los años noventa, y en el caso de *Grisel y Mirabella* tenemos una larga *disputatio* sobre el tema misógino-profeminista, con los abogados Braçayda (del *roman* de Troya) y el misógino poeta catalán Pero Torrella, una figura histórica. En el caso de *Grimalte*, el problema intelect-

tual presentado al público erudito masculino es el impacto social de las malas costumbres de los hombres y las mujeres en cuanto a la sexualidad. La adúltera Fiometa y el burlador Pánfilo merecen el castigo por sus acciones antisociales que amenazan el orden patriarcal de la sociedad. El fiel Grimalte, que trata de reconciliar a estos dos errados, también sufre por sus intenciones, y aun Gradisa, aunque la instigadora, la menos culpable, al final de la obra llega a la postura extrema de rechazar completamente a los hombres y el matrimonio. Sin embargo, no opta por la solución más frecuente de entrar en un convento, sino que prefiere quedar fuera de la estructura social aceptable. La falta de responsabilidad sexual destruye la fábrica social enteramente.

Vale la pena considerar la forma de esta obra, inicialmente concebida para una presentación académica sin música. Con la adición de la música, Flores y Córdoba parecen haber pensado en la corte de los Reyes Católicos, en la que el primero ejercía de cronista oficial; tal vez luego pensaron en la publicación impresa y aspiraran a una difusión más extendida de la obra en las casas de los burgueses y aun entre un público más generalizado. En estos nuevos ámbitos, la tragedia de la historia ficticia hubiera prevalecido sobre la moraleja didáctica o aun sobre lo que sospecho es un aspecto humorístico para el público sofisticado y académico de Salamanca. Aunque vislumbramos un intento cómico por parte del rector de Salamanca, vemos claramente la crisis social de finales del siglo xv en España en obras escritas poco después de la larga y penosa guerra civil en Castilla. El hecho de su éxito entre un público más generalizado nos hace pensar otra vez en el caso de *La Celestina*, tragicomedia dialogada también escrita para los lectores masculinos de Salamanca, pero que llega a tener un gran éxito nacional e internacional. *La Celestina* nos avisa del caos y de la muerte que sobrevienen cuando las mujeres se apoderan de la sociedad y se comportan de una manera antisocial. Estas obras tienen un efecto más universal, aunque el mensaje entendido por las lectoras bien podía ser distinto de la moraleja sacada por los lectores masculinos. Para ellas Gradisa representa una declaración de independencia femenina ante los hombres, y Fiometa es una mártir de amor y una víctima de la constancia frente a la infidelidad de los hombres.

Ahora vamos a considerar la obra más famosa de la nueva época de la imprenta. El nuevo prólogo compuesto por Rojas para su *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, desde la óptica de la teoría de la recepción, es un documento fascinante, compuesto precisamente en el momento en que algunas obras, inicialmente destinadas para su circulación manuscrita, llegan a la imprenta, abarcando ahora el público de tipo popular. En esta nueva introducción, el joven Fernando de Rojas rinde cuentas de la sorprendente reacción que la obra causó en este público más heterogéneo y más amplio. Tiempo atrás, ya había expandido su primera versión, la *Comedia* original de un autor desconocido, modificando su deseo al tiempo que su propósito inicial. Concretamente, en un primer momento, remodela el auto primitivo, concibiendo su primera versión como una comedia humanística con una conclusión humorística, mientras que, posteriormente, aspira a crear una novela dialogada con un final trágico y lacónico, que debe mucho a la ficción sentimental.

El público que tendría en mente para su primera versión de la obra era el selecto público salmantino, bien instruido y, por supuesto, masculino. Para estos receptores, próximos a la universidad, resultaba bien claro no sólo el abuso de la retórica y de los aforismos por parte de la vieja La Celestina y de sus conocidos secuaces, sino también la parodia de ese subgénero de la ficción sentimental, especialmente la del personaje de Calisto, remodelación del Leriano de *La cárcel de amor*. Ese público salmantino culto conocía perfectamente las fuentes a las que recurría Rojas, las citas que articulaba en su composición, puesto que en su mayoría había estudiado derecho, retórica o teología, poseyendo además una memoria fenomenal, mucho más privilegiada que la nuestra, de manera que resultaba innecesario para este público tener que recurrir a compendios de sabiduría proverbial y de autores clásicos. Se reían de la jerga de los estudiantes, como si se tratara de “pájaras” dirigidas a muchachas, cuestión que Rojas tenía que explicar en las adiciones a la *Tragicomedia*.

Asimismo, estos destinatarios selectos entendían perfectamente los chistes de la *Comedia*. La sátira a propósito de los clérigos y de sus abusos sexuales formaba parte, también, de la tradición docta medieval, con la llamada “hipérbole sacroprofana” que se encontraba en los cancioneros: “Melibeo soy y a

Melibea adoro”. Finalmente, es muy plausible que este tipo de público suscribiera el didacticismo que Rojas profesa en la carta a su amigo y que subraya en el prólogo. La *Celestina*, como he escrito en otro lugar, propone un ejemplo del mundo al revés, ilustrando cómo las mujeres fuertes se apoderan de la sociedad masculina para ulteriormente socavarla. Llega a controlar sus casas y sus vidas por medio del acto sexual, siendo Calisto y Pleberio sus víctimas más insignes, aunque mueren igualmente los socios Sempronio y Pármeno. Para estos lectores, Melibea simbolizaría un ejemplo reprobable ilustrativo del nuevo modelo de enseñanza y del nuevo humanismo que entraba, a la sazón, no sólo en los hogares de la nobleza castellana, sino también de los burgueses ricos.

Lo que pasó cuando la obra llegó inopinadamente a las manos y orejas del gran público fue que se le impuso la necesidad de variar el asunto del nuevo prólogo creado para la *Tragicomedia*. Ya no se trataba, ahora, de una comunidad cerrada de jóvenes escolásticos que compartían una lectura común de la obra. En vez de eso, cada vez que la gente se reunía para leer la obra en voz alta, surgían opiniones muy distintas acerca de lo que significaba. Como advierte el propio Rojas en el prólogo, la obra se había convertido ahora en un “instrumento de lid o contienda para ponerlos en diferencias, dando cada uno sentencia sobre ella a sabor de su voluntad”.

¿Qué decían estos nuevos lectores? Algunos consideraban que la *Comedia* resultaba demasiado larga, otros que excesivamente corta; para unos era admirable, para otros difícil de entender. Algunos, atendiendo sólo al complot, a la intriga, sin penetrar en el meollo ni en los detalles, consideraban que no tenía ningún mérito; otros, en el polo opuesto, se quedaban simplemente con los chistes y refranes, sin llegar a comprender el mensaje. No obstante, sí que hubo determinados receptores que, merced a su discreción e inteligencia, soslayaron la trama y entendieron la obra, riéndose de los chistes e, incluso, memorizando los aforismos que propinaban a fin de utilizarlos después. Hubo, además, otra facción del público que disputó sobre el título mismo de la obra, llamándola tragedia y no comedia, título este último propuesto por el primer autor. A fin de resolver las diferencias y conciliar las posiciones, Rojas decidió optar por el nuevo nombre de tragi-

comedia. Al mismo tiempo, tomando en consideración los avisos de los nuevos lectores, revisa el texto inicial y decide añadir cinco autos más, tendentes a expandir los amores de Calisto y Melibea, la parte más popular de la obra. Para hacer esto, tuvo que robar tiempo a sus menesteres más serios, a su principal estudio, a pesar de ser consciente de que el resultado no se avendría, probablemente, a los gustos de todos, y que la sanción que su nueva versión recibiría, lejos de ser unánime, sería, una vez más, controvertida. Así pues, este prólogo se erige en un documento fundamental para apreciar no sólo la recepción de la obra, sino también la reacción subsiguiente de su autor, y su revisión del texto con vistas a una nueva edición. En todo caso, más allá de las consideraciones del comercio, queda patente que Rojas fue, de principio a fin, un autor autoconsciente de sus múltiples funciones de creador y revisor del texto.

Igualmente interesante resulta la primera "carta a un su amigo". En ella, todavía tiene en mente su público de Salamanca. El impacto de una recepción más amplia y, por ende, más popular, no le había llegado todavía. Su patrón y amigo enamorado, a quien remite esta epístola (si de veras existió), es aquí su mayor preocupación, junto con los jóvenes amantes de la ciudad de Salamanca para quienes terminó la obra original. Piensa Rojas en cierta popularidad de la obra entre jóvenes parecidos a él mismo y a su amigo, citando "la necesidad que nuestra común patria tiene de la presente obra, por la muchedumbre de galanes y enamorados mancebos que posee". Aquí pues, parece estar pensando concretamente en la región toledana, más que en Castilla en su conjunto. Elogia el estilo del primer autor, la elegancia del castellano, la dulce y amorosa intriga, los chistes y dichos elocuentes, los castigos o avisos contra las malas hechiceras y alcahuetas. Afirma que, como el autor primitivo, ha optado por el anonimato, a fin de evitar la crítica de presuntos maldicientes, y declara que ha terminado la obra durante quince días de vacaciones, mientras sus compañeros de derecho estaban en casa de sus padres.

Hay razones para dudar de la ingenuidad de Fernando de Rojas en algunas de sus declaraciones. Rojas se ve en la obligación de insistir en la intención seria de su texto ambiguo y subversivo, al tiempo que debe loar los mismos aforis-

mos que luego destruye en boca de La Celestina, mostrando así los abusos de la retórica y hipocresía del uso de la sabiduría popular. Sin embargo, el didacticismo de la sátira contra las mujeres de su obra fue compartido por los colegas de Salamanca y por el propio Rojas también. Dos semanas es un plazo demasiado breve para terminar una obra tan larga; sin embargo, no imposible para diseñar un primer esbozo que podría estrenarse cuando sus amigos regresaran a la universidad. En el trance de escribir a su amigo, Rojas concibe esta carta como una dedicatoria a la versión impresa; pero resulta evidente que no tenía ni la menor idea del gran éxito que obtendría su obra. Un texto que resultaba popular entre los estudiantes salmantinos no es obviamente algo fácilmente vendible al gran público. Rojas tan sólo aspiraba a instruir y a entretener a la flor de la juventud que vivía en su rincón de Castilla. La posibilidad de un público femenino no podía siquiera pasarle por la cabeza todavía.

Rojas sabe bien que el texto es tan radical como obsceno, y recomienda al lector que se concentre en el aspecto más tradicional y didáctico. Cuando advierte cuán ambiguo es el texto y la medida en que es susceptible de ser entendido de muchas maneras, Rojas queda francamente escandalizado. Por una parte, redundante en la obscenidad de las interpolaciones del texto, al tiempo que, por otra, trata de esquivar la dura crítica, insistiendo en el propósito didáctico que persigue. Téngase en cuenta que un gran éxito podría resultar un grave peligro para un converso al principio del siglo XVI. Rojas no podía resistir la tentación de ampliar su texto, pero aprovechó la ocasión para eximirse de culpa, jugando a la ambigüedad y responsabilizando de ella a los muchísimos nuevos lectores, con sus divergentes reacciones y su tan distinta formación cultural.

Pasando ahora de *La Celestina* a la poesía doctrinal de finales del XV, el reinado de los Reyes Católicos quería establecer su legitimidad al final de la guerra civil, cuando Isabel todavía parecía ser una usurpadora. Las crónicas fueron siempre favorables a la propaganda; sin embargo, los cancioneros en manuscrito (que raras veces contenían cancioneros de veras) fueron muy útiles en tanto que armas en la guerra propagandística.

Selecciones de poesía y a veces de prosa se combinaron en colecciones para reflejar la nueva ética. A las obras didácticas del reinado de su padre y a

las obras satíricas y críticas del reinado de Enrique IV, se añadieron poemas en loor de Isabel, de Fernando y del héroe don Rodrigo Manrique. Sirvieron como signos de afirmación política y de fidelidad para los nobles que pidieron y poseyeron los volúmenes en manuscrito. Pero hay poca evidencia de esta vertiente artística de la época, entre 1440 y 1479, salvo algunas composiciones cortesanas de Santillana y la producción poética de la corte de Aragón. Parece que durante el reinado de Isabel el amor cortés fue reemplazado por el amor a Dios, excepto en los cancioneros musicales de Palacio. La poesía amatoria iba a restablecerse después de la muerte de Isabel y en esta época se difundía por el cauce impreso en el *Cancionero general* de 1511. Ya a finales de los años 1490 la poesía amorosa empezaba a ganar un público en las prensas. Pero en la época crítica, después de la guerra civil, el mensaje de los cancioneros fue claramente político mientras los nobles tomaron su posición al lado de los reyes victoriosos.

Un vistazo de la imprenta temprana nos muestra que la poesía de los cancioneros isabelinos fue la poesía que llegó a imprimirse. Aún más sorprendente es el hecho de encontrar escasa poesía amorosa en las imprentas antes de 1496, cuando Juan de Encina publicó su *Cancionero*, y hasta 1511 fue la única publicación popular donde figuraba la poesía amatoria entre poemas más serios. Los favoritos fueron los poetas religiosos como fray Íñigo de Mendoza, fray Ambrosio Montesino, el comendador Román, Diego de San Pedro y finalmente Juan de Padilla. Los poetas seculares preferidos fueron Juan de Mena, Santillana (*Proverbios, Bias*), Gómez Manrique (*Regimiento de Príncipes*), Jorge Manrique (*Coplas*, y un solo poema amatorio suyo, "Es amor fuerza tan fuerte"), Fernán Pérez de Guzmán (*Coplas a la muerte de d. Alonso de Cartagena, Las setecientas*). Otros poetas religiosos cuyas obras se imprimieron fueron Luis de Salazar (el *Credo* y el *Paternoster*), Pedro de Gracia Dei (*Crianza y virtuosa doctrina*, a la princesa Isabel) y Martín Martínez de Ampiés, *Triunfo de María*. Entre los poetas seculares menores figuraron Martín García, *La traslación del muy excelente doctor Chatón*, y Pedro de Portugal, *Coplas de menosprecio del mundo*. El único cancionero compilado al estilo de los manuscritos de los años setenta fue el de fray Íñigo de Mendoza y otros (Zamora, 1482, 1483; Zaragoza, 1495), que contiene abundante

poesía religiosa y doctrinal a cargo de varios poetas, y el *Cancionero de Ramón de Llavía*, que incluye a Fernán Pérez de Guzmán, Juan de Mena, fray Íñigo, Jorge Manrique, Juan Álvarez Gato (poesía religiosa), Gómez Manrique y algunas pocas piezas bastante viejas de Gonzalo Martínez de Medina y Fernán Sánchez Talavera.

La carencia de poesía amatoria llega a tal punto que la versificación de Alonso de Córdoba que figura en el texto impreso de *Grimalte y Gradissa* de Juan de Flores (1495) merece una entrada en el índice de Dutton (95FG). Diego de San Pedro también pudiera figurar aquí, pero su *Arnalte y Lucenda* (1491) contiene dos de sus poemas largos y serios, como hemos visto, el poema *Las siete angustias de Nuestra Señora*, también impreso aparte, y el panegírico destinado a la nueva reina Isabel para congraciarse con ella. El breve leitmotiv del *Arnalte* es la única poesía cortesana de sus ficciones sentimentales. Hay que preguntarse si operó aquí algún tipo de autocensura, pues sabemos que más tarde el propio autor abominó de buena parte de sus obras de juventud, tanto poesía como prosa, en el *Desprecio de fortuna*.

Sólo después de la muerte de Isabel en 1504 empezó a aparecer masivamente impresa la poesía amorosa cortesana. Encina, el músico y poeta favorecido del duque de Alba, parece ser la única excepción a esta regla. Después de la publicación del *Cancionero general* (Valencia, 1511), empieza a divulgarse más ampliamente el verso amatorio cortesano. La carencia de este tipo de poesía no se explica tan sólo por la censura, aunque parecer haber funcionado algún tipo de autocensura. Hay que tener en cuenta, además, el mercado que percibieron los impresores. Seguro que si ellos hubieran considerado que había un mercado bueno para tal poesía, la hubieran publicado. Quizás fue considerado un juego menor de la corte hasta que la obra de Encina probó la existencia de un público más amplio. Pero entre las fechas de 1482 y 1496, durante estos catorce años, toda imprenta poética se focalizaba en obras didácticas, religiosas y políticas (aunque muy censuradas, como en el caso de la *Vita Christi*, donde el ataque al rey y a sus acólitos fue recortado). Pasaron otros quince años, entre 1496 y 1511, hasta que por fin se elaboró un compendio de toda la poesía amorosa desde los años 1440 en adelante. Hasta ese momento los versos amatorios, excepto los de Encina, todavía se

cuentan con los dedos de la mano, principalmente el anónimo "Nunca fue pena mayor", favorito de los músicos. Los pliegos sueltos empezaron a aparecer durante esta época y, aunque pocos sobreviven, sin embargo los sobrevivientes no nos indican ningún favor hacia este tipo de poesía. Nuestro interés contemporáneo en la poesía amatoria del tipo cortesano nos da una visión distorsionada de las dos últimas décadas del siglo xv, más interesadas en la consolidación política y la reforma religiosa, y que, por consiguiente, volvían la espalda a las frivolidades y pasatiempos de la corte.

Para terminar, vemos que todos los caminos conducen desde los impresores y el gran público hacia los autores y aun los Reyes Católicos. Los impresores ojeaban el mercado, los autores echaban un vistazo al público y todos querían hacer lo políticamente correcto en esta atmósfera de invernadero que fue la España de finales del Medioevo. Así que Diego de San Pedro está mirando a Isabel y, por otra parte, a las damas y a los galanes de la corte, mientras también rescribía para el público general. Flores, asimismo, está pensando en su público selecto, sea de Salamanca o de la corte. Rojas es el menos político pero el más asustadizo al principio, aunque esto cambia al ver cómo su pequeño auditorio de Salamanca y Toledo llega a ser inmenso. En la primera edición de la *Comedia* ni siquiera se atrevía a divulgar su nombre en un acróstico, mientras que en las revisiones para la *Tragicomedia* fue tan osado que añadió más escenas de amor explícito; pero después calló su pluma para siempre. En cuanto a los escritores de la poesía de cancionero, fray Íñigo de Mendoza fue bastante resuelto para atacar al rey don Enrique en manuscrito, pero no para hacer lo mismo en la imprenta. Por impopular que fuera el rey don Enrique en la corte de Isabel, la lesa majestad era un delito aún más impopular.

El tópico de los escritores y sus revisiones para la imprenta en el alba de la época de la tipografía necesita más amplia investigación. He examinado algunos de los casos más famosos, pero hay escritores más oscuros que escribieron y enmendaron tratados didácticos ahora casi desconocidos, pero que resultaron muy gratos a las mentes y a los corazones del gran público y que también sirvieron a los intereses de Fernando e Isabel. Nuestra afición contemporánea a la literatura amorosa de aquella época ha oscurecido la reali-

dad. Y es que, aunque la ficción sentimental y *La Celestina* fueron muy populares, la poesía impresa en los cancioneros fue principalmente didáctica durante muchos años, en concreto entre 1480 y 1511. Con el trabajo que realizó Keith Whinnom y que hacemos ahora Pedro Cátedra y yo misma, comenzamos a entender y a corregir nuestra apreciación de los gustos literarios y culturales del alba del Renacimiento en España.

## EDICIONES

- FLORES, JUAN DE, *Grimalte y Gradisa*, ed. de Carmen Parrilla García, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988 (Monografías, 140).
- ROJAS, FERNANDO DE, *La La Celestina*, ed. de Dorothy S. Severin, Madrid: Alianza, 1969.
- SAN PEDRO, DIEGO DE, *Obras completas*, ed. de Keith Whinnom, vol. III con Dorothy S. Severin, Madrid: Clásicos Castalia, I, 1973; II, 1971; III, 1979.
- , *La pasión trobada*, ed. de Dorothy S. Severin, Testi 6, Nápoles: Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza, 1973.

## BIBLIOGRAFÍA

- CÁTEDRA, PEDRO M., MARÍA LUISA LÓPEZ VIDRIERO y AUGUSTIN REDONDO (eds.), *El libro antiguo español*, I-V, Salamanca: Ediciones Universitarias de Salamanca-Sociedad Española de Historia del Libro-Publications de la Sorbonne, 1988-1999.
- DUTTON, BRIAN, *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo XV*, Madison: HSMS, 1982.
- HAYWOOD, LOUISE, "Gradisa: A Fictional Female Reader of a Male Author's Text", *Medium Aevum*, 64, 1995, 85-99.
- SEVERIN, DOROTHY S., "Audience and Interpretation: Gradisa the Cruel and Fiometa the Rejected in Juan de Flores's *prosimetrum*, *Grimalte y Gradisa*, en Louise M. Haywood (ed.), *Cultural context, female Voices*, PMHRS, 27, Londres: Dept. of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, 2000, 63-71.

WRIGHT, DIANE, "Reader, Writer, and Lovers in Grimalte y Gradissa", en Evelyn Mullally y John Thompson (eds.), *Court and Cultural Diversity. Eighth Triennial Congress of the ICLS, QUB 26 July-1 August 1995*, Cambridge: Boydell and Brewer, 1997.

## LA NOVELA DE CABALLERÍAS



**Configuración discursiva  
de la materia artúrica en la prosa  
castellana: el ms. 9611 de la Biblioteca  
Nacional de Madrid<sup>1</sup>**

Gloria B. Chicote

Seminario de Edición y Crítica Textual,

Universidad Nacional de La Plata

El mundo artúrico ha recorrido en la Edad Media europea un largo camino de construcciones literarias y contextualizaciones culturales que determina su tránsito por lenguas diferentes (desde el latín hasta las múltiples representaciones vernáculas), la utilización del verso o la prosa como estructura formal portadora de los contenidos y la presencia de los diferentes géneros de carácter historiográfico o ficcional, oral o escrito que determinaron una peculiar configuración discursiva de la materia en cada caso.

Aun restringiéndonos solamente al ámbito francés se torna muy complejo el estudio de este devenir al que debe sumársele la dimensión diacrónica que

---

<sup>1</sup> El propósito de este trabajo es comunicar los avances de la investigación en curso referida a la particular estructuración discursiva de la materia artúrica en su pasaje a la prosa castellana en los siglos XIV y XV, en el marco del proyecto PICT (Proyectos de Investigación Científica y Tecnológica): “La variación lingüística y textual del discurso narrativo en la prosa histórica y ficcional castellana. De la baja Edad Media al primer Renacimiento”, que dirigió Germán Orduna hasta el momento de su muerte, en diciembre de 1999, y que actualmente continuamos desarrollando en el Secrit (Seminario de Edición y Crítica Textual) de Buenos Aires, bajo la dirección de José Luis Moure.

determina la inserción particular de los textos en procesos histórico-sociales de diferente matiz. El arco temporal en que estos textos se manifiestan dio lugar a las distintas etapas que la crítica ha querido diferenciar en la creación de la leyenda artúrica: 1) un periodo oral de invención legendaria; 2) la construcción historiográfica en latín que realiza Geoffrey de Monmouth en la *Historia regum Britanniae*, en la primera mitad del siglo XII; 3) el desarrollo ficcional escrito en verso de personajes y líneas narrativas que lleva a cabo Chrétien de Troyes en sus *romans* (1170-1190), textos en los que Donald Maddox (“Cyclicity”, 51) percibe imbricaciones transtextuales que prefiguran la formación de un ciclo posterior; 4) la incorporación de la visión religiosa también en verso realizada por Robert de Boron hacia fines del siglo XII; 5) la prosificación y amplificación de las líneas argumentales a través de la técnica del entrelazamiento en el ciclo denominado *Vulgata*, compuesto seguramente por un equipo de redacción entre 1215 y 1230; 6) la repetición de desarrollos argumentales e incorporación de la historia de Tristán en la *Post-Vulgata* (hacia mediados del siglo XIII), a partir de una reorganización que conlleva el concepto de castigo y redención final para los protagonistas con fines ejemplarizantes (Frappier, “Le roman en prose”).

Esta sintética descripción de las fases nos permite calificar al corpus artúrico como ejemplo paradigmático de la escritura medieval y sus técnicas de transmisión manuscrita: 1) la diversidad de autores reales, o meras atribuciones, sucediéndose en una diacronía que no nos permite establecer cortes ciertos; 2) la existencia de manuscritos pertenecientes a etapas de redacción cercanas, sometidos a un proceso de reescritura constante con todas las reiteraciones, pero también las modificaciones que requería en cada caso la intencionalidad de contextualización operada en aras de particulares intereses políticos o religiosos. El conjunto de factores que acabo de distinguir desalentó profundamente a los editores modernos quienes, ante la imposibilidad de reconstruir un *stemma*, optaron en algunos casos por la edición híbrida, imitando a sus predecesores medievales (véase Sommer, *The Vulgate Version*, quien, según afirma Micha [“La tradition manuscrite”, 194], «il a farcit le texte»), o seleccionaron un manuscrito que consideraron más completo, de-

jando en la noche del material inédito esta efervescencia textual (en su edición, Micha [*Lancelot*] opta por tal o cual manuscrito y deja constancia de la problemática tradición textual de la *Vulgata* en la serie de artículos que publica en *Romania* [Micha, “La tradition manuscrite”]). A esto debemos agregar que en el caso de la *Post-Vulgata* no contamos con manuscritos que recopilaban el ciclo en su totalidad sino con textos sumamente fragmentarios, tal como lo estudia Fanni Bogdanow (“The Madrid Tercero”) en un artículo reciente.

El esquema enunciado se complejiza aún más cuando el objeto de estudio no se restringe al corpus francés sino que intenta explicar el modo en que el pasaje se produce en otros contextos lingüístico-culturales europeos, como, en el ejemplo que nos ocupa, el peninsular hispánico (que cuenta a su vez con especificidades castellanas, gallego-portuguesas y catalanas). Tal como lo enuncia el cuadro sumario que edita Fernando Gómez Redondo (*Historia de la prosa*, 1469), es fundamentalmente la derivación textual de la *Post-Vulgata* la etapa que ha llegado a España, introducida por Juan Vivas o Joan Bivas, quizás originariamente en gallego portugués en fechas muy cercanas a su composición. Aunque, como también asevera Gómez Redondo (*Historia de la prosa*, 1468): “de todos modos, los materiales de la *Vulgata* fueron también trasvasados a las lenguas peninsulares, produciéndose, incluso, curiosas contaminaciones con la trilogía de la *Post-Vulgata*”. Destaco en este punto que la existencia de contaminaciones entre los ciclos de la *Vulgata* y la *Post-Vulgata* ya se podía apreciar dentro de las modalidades compositivas de los textos franceses (Bogdanow, “The Madrid Tercero”), ya que en tal estado de hibridación representa una ingenuidad hallar ambas tradiciones claramente diferenciadas.

Los estudios pioneros de Klob (“Beiträge zur”), Bonilla (“Fragmentos inéditos”), Bohigas Balaguer (“El Lanzarote español”), Pietsch (*Spanish Grail*), los tratamientos exhaustivos de Entwistle (“The Adventure”) y María Rosa Lida de Malkiel (“La literatura artúrica”), y más recientemente los exámenes de Sharrer (*A Critical Bibliography*), Hook (*The Earliest Arthurian*), Deyermond (“¿Obras artúricas?”), la monumental tarea de traducción realizada por Carlos

Alvar (*Lanzarote del Lago*) y el panorama pertinente que ofrece Lucía Megías (“Notas” y “Nuevos fragmentos”) en sus análisis de las glosas y los fragmentos tristanianos respectivamente, y también las ediciones parciales de Antonio Contreras Marín (“El episodio” y “Las armas”), aportan una idea acabada de la dificultad para estudiar el proceso de pasaje de la materia artúrica a la literatura hispánica debido a problemas de diferente índole que pueden resumirse en los tres ítemes que se enumeran a continuación:

1) La diversidad de las fuentes de los textos hispánicos a partir de los distintos estratos de elaboración de la temática artúrica en el ámbito francés y las fechas inciertas en que se produjo su llegada a España.

2) La variedad de lenguas hispánicas que traducen los textos franceses y que se traducen a sí mismos sin que sea factible restablecer la red de filiaciones con absoluta seguridad (problema estudiado desde distintos ángulos por todos los críticos citados).

3) El grado de fragmentarismo en que se conservan las obras, las que, únicamente debido a su eclecticismo y a su condición de piezas dispersas de un gran rompecabezas, nos permiten proyectar una presencia multiplicada de textos inexistentes (Deyermond, “¿Obras artúricas?”). Por lo tanto resta un corpus reducido que aporta un desarrollo totalmente fragmentario (alrededor de una docena de testimonios de desigual extensión de traducciones al castellano, gallego-portugués y catalán), cuya heterogeneidad da la pauta del amplio grado de difusión que la temática habría tenido en España, más aún si consideramos en una visión prospectiva la avalancha de textos relacionados con la cosmovisión cortés que pululan en la literatura del siglo XVI a través de los libros de caballerías.

Esta problemática ya fue enunciada en otra aproximación reciente al universo artúrico en la que me ocupé de la variación genérica que la materia adquiere en la literatura medieval hispánica (Chicote, “Lanzarote en España: derroteros genéricos del caballero cortés”, en prensa en la *Revista de Literatura Medieval*). En dicho artículo estudio los diferentes géneros discursivos que contribuyen respectivamente a la configuración de la literatura cortés (la prosa ficcional, los tratados doctrinales, la novela sentimental y el romance-ro) en el nuevo ámbito cultural que se ofrece a su desarrollo.

En esta oportunidad me detendré en el ms. 9611 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el *Libro de Lanzarote del Lago*, y puntualmente en un episodio que considero de especial interés, la concepción de Galaad, con el propósito de ejemplificar la forma en que se lleva a cabo la traducción cultural al contexto hispánico.

El ms. 9611, que aún permanece inédito en su conjunto, es sin duda el documento de mayor envergadura correspondiente a la etapa temprana de la transmisión de la leyenda artúrica en España; tal como consigna su colofón, es copia del siglo XVI de un texto de 1414: “Aquí se acaba el 2º y 3º libro de Don Lanzarote del Lago y ha de comenzar el Libro de Don Tristán, y acabóse en miércoles 24 días de octubre del año del nacimiento de nuestro salvador Jesucristo de mil e cuatrocientos catorce años”.<sup>2</sup>

A partir del *explicit* se infiere que el copista tenía plena conciencia de la totalidad de la obra que, por otra parte, parece haber existido en una versión completa en la biblioteca de Isabel la Católica y haber circulado impresa en 1528 (Deyermond, “¿Obras artúricas?”). La versión castellana coincide con la parte central y final de la *Vulgata*, texto al que por momentos sigue muy de cerca (aunque no traduce literalmente, tal como afirmaba

---

<sup>2</sup> Llevé a cabo en julio de 1998 la consulta del códice en cuartos, compuesto por 355 folios copiados por diferentes manos, cosidos y encuadernados en cuero beige claro, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid. Hasta el momento contamos con ediciones parciales: Klob (“Beiträge zur”) publica los folios 150r (Lanzarote preso de la dama de Gorre logra ir al torneo por el amor que ésta le profesa) y 310v (Lanzarote engendra a Galaz) enfrentados con el texto francés; Bonilla (“Fragmentos inéditos”) publica los folios 119r-121v (aventura del Cementerio), 261r-266v, 281r-285v (todos coincidentes con la *Vulgata*) y Bohigas Balaguer (“El Lanzarote español”) publica los folios 351v-355v (seis últimos capítulos correspondientes a la búsqueda de Tristán que efectúa Lanzarote, seguramente nexos entre las historias de Lanzarote y Tristán). Sharrer (*A Critical Bibliography* y “Notas”) anuncia una transcripción completa y existen en la actualidad dos tesis en elaboración (una edición en Wisconsin y un estudio temático en Barcelona). José María Viña Liste (*Textos medievales*) reedita los folios 119r-121v. Más recientemente José Manuel Lucía Megías (“Notas”) edita los folios 312v-314r, Contreras Marín (“El episodio”) el episodio en que Lanzarote sube a la carreta, folios 109r-110r, y Contreras Marín, junto con Zulema Giménez Mola (“Las armas”), el combate entre Lanzarote y Meleagante.

Bohigas Balaguer) y por otros se aparta, contrayendo o amplificando el desarrollo inicial e, inclusive, agregando aventuras que, como en el caso de los capítulos finales, fusionan las narraciones originariamente autónomas de Lanzarote y Tristán. Tanto las omisiones como el agregado final estarían justificados, según Fanni Bagdanow (“The Madrid Tercero”) por la dependencia del libro tercero del ms. 9611 con el ciclo de la *Post-Vulgata*. El autor castellano habría tenido a la vista un manuscrito de la *Folie Lancelot*, texto en el que, a pesar de que Lancelot continúa siendo un personaje importante, se obvian aventuras específicas del héroe, en función de una estructura macro que apunta a la visión de conjunto del surgimiento, auge y destrucción del reino artúrico y su conexión con la historia tristaniana, que se pone de manifiesto en la inclusión de los capítulos finales. Recientemente, en los archivos de Bolonia y en Imola, fueron encontrados fragmentos que derivan de esas porciones perdidas de la *Folie Lancelot*, representando una fuente hasta ahora desconocida del ms. 9611. Este hallazgo confirma que el autor-traductor-copista castellano finalizó su trabajo siguiendo una versión de la *Post-Vulgata* que entrelazó con el ciclo de la *Vulgata*, con la intención de crear una transición entre el libro tercero y el *Libro de don Tristán* que iba a copiar a continuación.

Las pautas de relaboración que acabo de enumerar siguen una convención reiterada en el *roman* en prosa: la estrategia de entrelazar episodios a partir de una base cronológica verosímil que valida la narración de los acontecimientos. Al margen de las especificidades de la versión castellana, podemos afirmar que nos hallamos ante el mismo tratamiento genérico de la materia narrativa que ofrece el texto francés. Las diferencias, en cambio, debemos buscarlas en procedimientos puntuales de la organización discursiva que van a ayudar a caracterizar la prosa castellana de ese periodo. En este sentido considero que se debe enfocar el análisis a partir del proceso de traducción operado que excede los límites lingüísticos para integrar un modelo cultural diferente.

Con este propósito propongo pensar el texto francés y el texto castellano como cortes efectuados en diferentes estadios discursivos de un proceso (que se remonta a una génesis anterior y que continúa sus fases

en los años siguientes), ya que es muy difícil, prácticamente imposible, establecer una derivación directa en la compleja tradición textual que acabo de describir. Por esta razón rechazo la posibilidad de llevar a cabo una comparación estricta entre las versiones existentes, e intento, en cambio, una mera aproximación a diferentes configuraciones discursivas. A la vez destaco que considero pertinente establecer confrontaciones de distinta índole en relación con los textos: 1) la diferenciación de caracteres constitutivos en textos con un desarrollo contenidístico semejante (las partes en que el texto castellano sigue al texto francés) y 2) la caracterización de las partes en que el texto castellano se aparta de los posibles modelos, evidenciando marcas concretas de resignificación con finalidad ideológica. El primer caso nos remite, por lo general, al orden intratextual, mientras que el segundo tiene implicaciones extratextuales a través de las cuales accedemos a definiciones de carácter cultural.

Paso a continuación a considerar un episodio que ofrece un tratamiento semejante en las tradiciones francesa y castellana: la escena en que Lancelot engendra a Galaad, engañado por Brisanne que, después de haberlo embriagado, hace pasar a Amite, la doncella hija del rey Pelles, por la reina Ginebra. Esta secuencia tiene especial importancia en el desarrollo de la línea argumental, porque la sucesión Lancelot-Galaad establece el nexo entre la caballería terrena y la caballería celestial, en una síntesis ideológica que ilumina la visión cristianizada del ciclo. En esta parte el texto castellano sigue muy de cerca el texto francés editado por Sommer (*The Vulgate Version*), Micha (*Lancelot*) o la edición de 1488 de Viena que reproduce Klob ("Beiträge zur").<sup>3</sup>

En primer término cabe señalar que en el texto francés se observa una tendencia a la actualización de la acción, el verbo *faire* en presente (*fait*), como introductor del discurso directo (modalidad que pervive en el francés moderno) y en alternancia con las formas del pretérito (*fist, dist, dit*), nos remite al accionar del discurso y a una intención de recuperar las

---

<sup>3</sup> Los ejemplos franceses que se citan a continuación confrontados con el ms. 9611 están tomados del texto editado por Klob ("Beiträge zur").

palabras y los actos, en lugar del introductor *dixo* como única posibilidad en castellano.

#### Ejemplo 1

Pour ce *fait il* que elle ne me demande mie ne y veurl pas aller. Mais si elle me mandoit ie yroye.

Por dios *dixo el* eso faria yo si ella me lo mandasse otra manera non.

También en relación con el empleo del discurso referido, se puede agregar que el texto francés ofrece una mayor fluidez, dando lugar a la diferenciación clara entre el estilo directo y el estilo indirecto, mientras que en castellano no se respetan las transformaciones pronominales necesarias para el pasaje.

#### Ejemplo 2

Si demanda a brisanne comment il pourra veoir sa dame la royne.

...entonces pregunto a brisaina ado es ma señora.

El uso de la subordinación también tiene mayor desarrollo en francés que en castellano, lengua en la que predominan las modalidades paratácticas y la intensificación del uso de la conjunción coordinante (*y, et*) con valor expletivo (rasgo que se reitera en distintos géneros de la prosa castellana).

#### Ejemplo 3

Alors comenca a boire comme celui qui avoit grant soif. Et brisanne lui dist. Sire buvez hardiment tout il ne vous peult faire que bien. Le bruvaige si lui sembla de bon goust par quoy en demanda encore autant et le beut. Adonc fut plus ioyeulx et en parle que devant.

y el lo tomo y lo bevio y sapole tan bien que fue maravilla y demando mas y traxole otra copa la donzella y su hermana le dixo señor beved que pro-

vecho vos fara y es muy bueno y el lo bebio y fue muy mas alegre que deantes hera.

Asimismo el texto castellano posee una tendencia amplificatoria del relato con el fin de clarificarlo. Las acciones se describen en un proceso previo de carácter aclarativo, en un nivel de explicitación mayor que en el texto francés. Se podría aventurar que, cuando se realiza la traducción del francés al castellano, existe la idea de que es necesario glosar los conceptos; las modificaciones morfológicas y sintácticas están en función de una mayor transparencia semántica, aunque en algunos casos este intento resulta fallido ante un texto francés más sintético y acabado. El castellano se manifiesta como una estructura lingüística menos dúctil que debe explicar más porque puede sugerir menos.

#### Ejemplo 4

Quant lancelet fut desarme: si demanda a boire pour ce quil avoit eu chault a venir mais premier demanda ou estoit sa dame la royne.

Quando don lançarote fue desarmado [demando] del vino y brísaina demando a su hermana que fuese por ello y en quanto fue por el vino ella demando don lançarote a brisaina que es de la Reina mi señora.

La observación de conjunto que se desprende de los ejemplos citados es que los textos franceses ofrecen en el nivel morfosintáctico una lengua maleable y normativizada que permite desarrollar posibilidades expresivas.

En el plano semántico se observa que, si bien estamos ante contenidos muy semejantes, se puede mencionar en el texto francés la presencia de detalles eróticos que se eliminan en el texto castellano.

#### Ejemplo 5

Si fut promptement desabille, e puis entra en la chambre en chemise et se coucha avec la damoiselle...

y el se levanto luego y fuese a la cama do estava la donzella.

## Ejemplo 6

Car la pucelle ne le faisoit mie tant pour la beaulte de lui ne pour luxure ne pour eschauffement de chair comment elle faisoit pour le fruit reconcevoir dont le bien devoit venir appertement le douloureulx cop de lespee aux estranges avoit este desherite et exille, sicomme le cahpitre le devise clairement au compte du sang graal...

y ella a el no tanto por la codicia dela carne aunque el hera el mas fermoso ome del mundo como por haver fruto del por el qual cuidaba ser tornada la tierra en su estado bien como de primero que por el doloroso golpe que el cavallero de las dos espadas fizo fue tornada en pobreza y en lloro así como la gran historia del santo greal lo devisa...

Este último ejemplo seleccionado (en el que se produce la eliminación de la palabra *luxure*) también sirve para demostrar, tal como lo señala Fanni Bogdanow (“The Madrid Tercero”), la conexión entre *Vulgata* y *Post-Vulgata* en el ms. 9611. En su comentario, el autor de la *Vulgata* explica que la doncella seduce a Lancelot a través de un engaño, no por lujuria (*pour eschauffement de chair*) sino para cumplir su destino de concebir al hombre que devolvería su original belleza a la tierra destruida por *le dolerous cop de l'espee*. Alude en este caso al golpe dado por Varlan, incidente relatado en la *Queste del Saint Graal* y en la *Estoire del Saint Graal*, primera y cuarta secciones de la *Vulgata*. En cambio, en el texto castellano se hace mención al golpe dado por el “Cavallero de las dos Espadas”, en referencia al incidente de la *Post-Vulgata, Suite de Merlin*, en que Balain, *Le Chevalier a deux Espees*, da el golpe inintencionado que tiene como consecuencia la destrucción de dos reinos. Al final de la cita, cuando se interrumpe el relato de las aventuras de Lanzarote, estamos, tal como se señaló antes, frente a una concepción de ciclo cercana a la *Post-Vulgata*: se lleva a cabo una selección narrativa para que el episodio conserve la coherencia de una estructura superior.

A modo de coda, para hacer una fugaz incursión en la resemantización de códigos culturales, destaco que una diferencia importante se puede apreciar en las marcas de recepción que un lector moralista del siglo XVI dejó en el texto, a partir de las cuales se modifica radicalmente su senti-

do. José Manuel Lucía Megías (“Notas”) estudia un conjunto de glosas que comentan este episodio, de las cuales citaré sólo dos. En los márgenes del texto correspondiente al ejemplo 6 el receptor glosa: “como estaba borracho lo mesmo era la donçella que la reina”. Más adelante, cuando se ofrece la explicación justificatoria para el accionar de la doncella, el mismo comentarista indica: “pasean las putas sus libiandades cuando quieren”. Reflexiones prosaicas ambas que poco se conectan con el mundo idealizante de la caballería cortés, insuflado por aires de trascendencia, y en cambio mucho deben a la condena que la iglesia ejerce en el siglo XVI sobre estas ficciones nuevamente de moda.

Creo que en esta misma línea se puede continuar buscando índices de variación ideológica en textos hispánicos que se apartan del modelo francés. Tengo presentes especialmente el episodio del Cementerio, considerado como germen del ciclo *Vulgate*, que aparece con diferentes textualizaciones en *Le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes, en el *Lancelot propre* y en la *Queste*, y el momento en que Lancelot decide subir a la carreta ignominiosa para rescatar a Ginebra, importante por su vigencia diacrónica que puede extenderse hasta el *Quijote*.

Para finalizar, reitero que no pretendo haber efectuado comparaciones puntuales sobre textos disímiles. Me he limitado a señalar tendencias con el propósito de caracterizar la prosa castellana en su etapa de formación, focalizando en un texto ficcional concreto rasgos que también pueden rastrearse en otras calas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, CARLOS (trad.), *Lanzarote del Lago*, Madrid: Alianza, 1987-1988, 7 volúmenes (195, 196, 213, 214, 221, 223, 226).
- BOGDANOW, FANNI, “The Madrid *Tercero libro de don Lançarote* (ms. 9611) and its Relationship to the *Post-Vulgate Roman du Graal* in the Light of a Hitherto Unknown French Source of One of the Incidents of the *Tercero libro*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXVI, 4, 1999, 441-452.

- BIHIGAS BALAGUER, PEDRO, "El Lanzarote español en el ms. 9611 de la Biblioteca Nacional", *Revista de Filología Española*, XI, 1924, 282-297.
- BONILLA, ADOLFO, "Fragmentos inéditos del Don Lanzarote del Lago castellano", en Adolfo Bonilla, *Las leyendas de Wagner en la literatura española*, Madrid: Asociación Wagneriana, 1924, 73-107.
- CHICOTE, GLORIA B., "Lanzarote en España: derroteros genéricos del caballero cortés", *Revista de Literatura Medieval*, en prensa.
- CONTRERAS MARÍN, ANTONIO, "El episodio de la carreta en el Lanzarote del Lago castellano", *Actas del V Congreso de la AHLM*, 1995, II, 61-74.
- y ZULEMA JIMÉNEZ MOLA, "Las armas en el Lanzarote del Lago castellano (ms. 9611 Biblioteca Nacional de Madrid)", *Actas del VI Congreso de la AHLM*, 1997, I, 523-532.
- DEYERMOND, ALAN, "¿Obras artúricas perdidas en la Castilla medieval?", *Anclajes*, 1, 1997, 95-114.
- ENTWISTLE, WILLIAM, "The Adventure of 'Le Cerf au pied blanc' in Spain and Elsewhere", *The Modern Language Review*, XVIII, 1923, 435-448.
- FRAPPIER, JEAN, "Le roman en prose en France au XIIIe. siècle", 503-512; "Le cycle de la Vulgate (Lancelot en prose et Lancelot-Graal)", 536-589; *Grundriss des romanischen Literaturen des Mittelalters*, 4, 1978, 1.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Historia de la prosa medieval castellana II*, Madrid: Cátedra, 1999.
- HOOKE, DAVID, *The Earliest Arthurian Names in Spain and Portugal*, Fontaine Notre Dame: David Hooke, 1991.
- , "Esbozo de un catálogo cumulativo de los nombres artúricos peninsulares anteriores a 1300", *Atalaya*, 7, 1996, 135-152.
- KLOB, OTTO, "Beiträge zur Kenntnist der spanischen und portugiesischen Grolitteratur", *Zeitschrift für Romanische Filologie*, 26, 1902, 169-205.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, "La literatura artúrica en España y Portugal", *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires: Eudeba, 1966, 134-148 (reedición de "Arthurian Literature in Spain and Portugal", en R. LOOMIS, *Arthurian literature in the Middle Ages*, Oxford: Clarendon Press 1959).
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, "Notas sobre la recepción del 'Lanzarote' español en el siglo XVI" (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9611), *Verba Hispanica*, IV, 1995, 83-96.
- , "Nuevos fragmentos castellanos del código medieval de *Tristán de Leonís*", *Incipit*, XVIII, 1998, 231-253.

- MADDOX, DONALD, "Cyclicality, Transtextual Coherence, and the Romances of Chrétien de Troyes", en Sara Sturm Maddox y Donald Maddox (eds.), *Transtextualities. Of Cycles and Cyclicality in medieval French Literature*, Nueva York: Medieval & Renaissance Texts & Studies, 1996.
- MICHA, ALEXANDER, "La tradition manuscrite du Lancelot en prose", *Romania*, 346, 1966, 68-89.
- (ed.), *Lancelot, roman en prose du XIIIe. siècle*, París-Ginebra: Droz, 1978-1983.
- PIESTSCH, KARL, *Spanish Grail Fragments: El Libro de Josep Abarimatia, La Estoria de Merlin, Lançarote*, Chicago: University Press, 1924-1925.
- SHARRER, HARVEY, *A Critical Bibliography of Hispanic Arthurian Material I. Texts: the prose romance cycles*, Londres: Grant & Cutler, 1977 (Research Bibliographies and Checklists, III).
- , "Notas sobre la materia artúrica hispánica, 1979-1986", *La Corónica*, 15, 2, 1987, 328-340.
- SOMMER, O. (ed.), *The Vulgate Version of the Arthurian Romances*, Washington: Carnegie Institution, 1909-1916.
- VIÑA LISTE, JOSÉ MARÍA, *Textos medievales de caballerías*, Madrid: Cátedra, 1993.



## El motivo de la bestia ladradora en el ciclo artúrico *Post-Vulgate*

Rosalba Lendo

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El motivo de la bestia ladradora, animal sobrenatural cuya característica principal es que lleva en su vientre crías que ladran, parece haber sido introducido por primera vez en la literatura artúrica<sup>1</sup> en el *Perlesvaus*, según algunos críticos, o en la *Continuation de Perceval* (1226-1230), de Gerbert de Montreuil, según otros. En efecto, la cuestión sobre la anterioridad del *Perlesvaus* en relación con la *Continuation* de Gerbert de Montreuil está lejos de ser resuelta, ya que hay quienes consideran que fue escrito entre 1200 y 1220<sup>2</sup> y quienes suponen que es posterior a la *Continuation* de Gerbert y lo sitúan entre 1230 y 1240.<sup>3</sup> Teniendo presentes las reservas que se imponen respecto a la fecha de composición del *Perlesvaus*, partiremos de este texto para analizar brevemente la evolución del motivo de la bestia ladradora en las novelas del Grial y particularmente en dos novelas pertenecientes al ciclo *Post-Vulgate*, redactado hacia 1240: la *Suite du Merlin* y la *Queste del Saint Graal*, versión *Post-Vulgate*.

---

<sup>1</sup> Sobre los orígenes de este motivo, véase Nitze, "The Beste Glatissant", 414-418.

<sup>2</sup> Cf. Nitze, "The Beste Glatissant", Muir, "The Questing Beast" y Bozóky, "La Bête Glatissant".

<sup>3</sup> Bruce, *The Evolution of Arthurian Romance*, t. II, 292-293, y Bogdanow, "Perlesvaus", en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV, 2.

Al inicio de la rama IX del *Perlesvaus*, Perceval asiste a una extraña escena que tiene lugar en medio de un prado frente a una cruz: parados de cada lado de ésta, un hombre y una mujer vestidos de blanco sostienen, cada uno, un vaso de oro; en ese momento aparece un animal blanco, entre liebre y zorro, de una extraordinaria belleza, que lleva en el vientre doce cachorros que ladrarán. Asustado por los ladridos, el animal se precipita hacia la cruz; los cachorros salen entonces de su vientre, lo despedazan y huyen. Los dos misteriosos personajes recogen los pedazos del animal muerto, los depositan en los vasos y se marchan (*Perlesvaus*, t. I, 239-240). Perceval se enterará más tarde del significado de la extraña visión: la bestia simboliza a Cristo sacrificado y los cachorros representan a los judíos de la Ley antigua (*Perlesvaus*, t. I, 257-258). El animal parece estar relacionado, ya a partir de este momento, con las aventuras del Grial. Como lo señala Edina Bozóky (“La *Bête Glatissant* et le Graal”, 135), el sacrificio de la bestia se presenta aparentemente como una especie de visión mística cuya función es iniciar al elegido, en este caso a Perceval, a los misterios del Grial.

El significado de esta aventura no es el mismo en la escena, algo modificada, que presenta Gerbert de Montreuil en su *Continuation*. Aquí ya no hay ni cruz ni portadores de vasos; el animal, ahora de un gran tamaño, pero conservando aún su rasgo distintivo, los cachorros que ladrarán en su vientre, es devorado por éstos, quienes se matan después (*Continuation de Perceval*, t. II, vv. 8379-8406). El significado de la visión es de una banalidad extrema: el animal representa a la Iglesia y los cachorros a los malos cristianos que perturban el oficio con sus ruidosas discusiones (*Continuation de Perceval*, t. II, vv. 8674-8704). Sin embargo, un elemento importante en este relato es el hecho de que Perceval, al verlo por primera vez, decide perseguirlo. Y aunque se trata de una búsqueda breve que lo llevará a ser testigo del suceso que acabamos de relatar, se perfila ya la búsqueda de la bestia ladradora, motivo que será repetido por los autores posteriores.

En la redacción primitiva del *Tristan en prose*, compuesta, según Emmanuèle Baumgartner, entre 1230 y 1235 (*Le Tristan en prose. Essai*, cap. III), la búsqueda de la bestia ladradora es ya mencionada. Pero aquí su cazador

es Palamède, de ahí su sobrenombre de *Caballero de la Bestia Ladradora*. La razón de esta búsqueda permanece oscura, pero el extraño animal despierta la curiosidad de otros caballeros que deciden también perseguirlo. Su rasgo característico está aquí igualmente presente; sin embargo, su aspecto ha sufrido cambios importantes; se ha convertido en un híbrido, constituido por miembros pertenecientes a diversos animales:

Une beste la plus diverse et la plus merveilleuse dont il onques oïssent parler, car cele beste avoit tot droitement piez de cerf, cuisses et queue de lion, cors de liepart; et issoit de li uns glatissemenz si granz com s'ele eüst dedenz li dusqu'a vint brachez tos glatissanz.

(*Le Roman de Tristan*, t. III, § 790)

[La bestia más extraña y maravillosa de la que hayan oído hablar, pues tenía pezuñas de ciervo, patas y cola de león, y cuerpo de leopardo; y salían de ella unos ladridos tan grandes como si llevara en sus entrañas veinte perros ladrando]<sup>4</sup>

La bestia ladradora aparecerá después en la *Suite du Merlin*, novela perteneciente al ciclo *Post-Vulgate*, del que sólo se conservan algunos fragmentos en su versión original, en francés. Es sin duda alguna en este ciclo donde el motivo alcanzará su máximo desarrollo. Al inicio de la *Suite du Merlin*, el rey Arturo tiene relaciones con la esposa del rey de Orcania, ignorando que se trata de su propia hermana. Tras haber cometido este incesto involuntario, el rey ve en un sueño a un dragón que destruye su reino y que luego lo ataca y lo mata. Perturbado por la terrible visión, se levanta a la mañana siguiente y decide ir de cacería. Tras la pista de un ciervo, se aleja de sus compañeros, quedándose solo en medio del bosque, al lado de una fuente y sin posibilidad de regresar con sus compañeros, pues su caballo ha muerto de fatiga. Todos los elementos, aislamiento del caballero, bosque y fuente, están reunidos para dar paso a la transición del universo ordinario al de la maravilla. El

---

<sup>4</sup> La traducción es mía.

personaje se encuentra además en una especie de estado de espera, pensando en su inquietante sueño, cuando la maravilla se manifiesta finalmente. Se trata de la bestia ladradora, verdadera criatura sobrenatural que deja al rey perplejo, inspirándole tal temor, semejante al que provocan los seres diabólicos, que la primera reacción que tiene es persignarse. Notamos pues que la bestia ya no sólo inspira sorpresa, como en el *Perlesvaus* y la *Continuation de Gerbert de Montreuil*, sino también terror. Un desplazamiento hacia lo sobrenatural de carácter diabólico se empieza a sugerir a partir de este momento. La descripción que el autor ofrece del animal es vaga, si la comparamos con la del *Tristan en prose*. Sin embargo, los términos utilizados subrayan su naturaleza monstruosa. Aquí ya no queda nada de la extraordinaria belleza que caracterizaba al animal, símbolo de Cristo sacrificado, en el *Perlesvaus*. Figura híbrida, la bestia ladradora adquiere definitivamente el terrible aspecto de las criaturas maléficas:

Une beste moult grans ki estoit la plus diverse qui onques fust veue de sa figure, car tant estoit divers, laide e orible e estraunge e granz a desmesure [...] la beste, que prainz estoit, s'en venoit grant oire a la fontaigne, e aloient abaiant e glatissant dedenz son ventre si faon.<sup>5</sup>

[Un animal muy grande, el más extraño jamás visto, pues era raro, horrible y desmesuradamente grande [...] la bestia, que estaba preñada, venía a toda prisa hacia la fuente y los cachorros que llevaba en el vientre ladraban.]

El animal se detiene para beber agua en la fuente y luego se pierde nuevamente en la espesura del bosque. Enseguida llega Pellinor, quien lo persigue desde hace un año, pues sabe que será cazado por el mejor caballero de su linaje, y quiere averiguar si se trata de él mismo. La búsqueda de la bestia

---

<sup>5</sup> Ésta es la descripción de la versión de la *Suite du Merlin* del ms. Cambridge (véase ed. de Gilles Roussineau, *Variantes*, t. II, p. 571, 5, 19), un poco más larga que la del ms. Huth (ed. Roussineau, § 5, ll. 18-21).

ladradora se precisa pues un poco más en esta novela, presentándose como una prueba calificadora, destinada ya no a Palamède sino a un caballero del linaje de Pellinor.

Pellinor se va tras el animal, sin permitir que el rey lo sustituya en esta aventura. Arturo vuelve entonces a sus reflexiones: al misterio del extraño sueño del dragón, representación simbólica del hijo concebido en el incesto, se suma el del extraordinario animal que acaba de ver. Y no se trata aquí de un encuentro fortuito, pues el rasgo dominante de la bestia son los cachorros que ladran en su vientre y que parecen evocar de alguna manera al monstruoso fruto del incesto del rey, como Francis Dubost lo señaló (*Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale*, 510-512). Cabe subrayar aquí que el autor hace especial énfasis en que la monstruosidad del animal proviene más de su interior que de su exterior:

Une beste moult grans ki estoit la plus diverse qui onques fust veue [...] non mie tant defors comme dedens son cors.

(*Suite du Merlin*, § 5, ll. 18-21)

[Un animal muy grande, el más extraño jamás visto [...] no tanto por fuera como por dentro.]

Et quant li rois l'ot bien esgardee, si se commencha a saingnier et dist a soi meismes: "Par foi, ore voi jou les gringnors merveilles que jou onques mais veisse, car de si diverse beste coume ceste est n'oï jou onques mais parler. Et si elle est miervilleuse par defors, encore est elle plus miervilleuse par dedens, car je puis oïr et connoistre tout apertement que elle a dedens son cors brakés tous vis qui glatissent."

(*Suite du Merlin*, § 6, ll. 2-9)

[Cuando el rey la vio bien se persignó y se dijo a sí mismo: "A fe mía, nunca había visto una maravilla igual, nunca había oído hablar de un animal tan extraño como éste. Y si es maravilloso por fuera lo es aún más por dentro, pues puedo escuchar claramente que lleva en su cuerpo perros vivos que ladran.]

El motivo de la bestia ladradora será de hecho directamente vinculado a una historia de incesto en la *Queste Post-Vulgate*, como lo veremos más adelante.

Perturbado por las imágenes oníricas y reales, figuras del incesto, de las que ha sido testigo durante la noche y el día, Arturo se pregunta acerca de su significado, cuando aparece Merlín para ofrecerle una respuesta. El rey se enterará primero del terrible pecado que cometió con su hermana, así como de sus funestas consecuencias: el dragón de su sueño representa al fruto de este incesto, Mordred, quien provocará la muerte del rey y la destrucción de su reino. Podemos pues percibir ya cierta relación entre los dos animales, criaturas devastadoras producto de un terrible pecado.

Sin embargo, en la *Suite du Merlin* no se establece aún esta relación y la bestia ladradora está únicamente ligada, como en el *Perlesvaus* y la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, a las aventuras del Grial. El secreto del animal, anuncia Merlín a Arturo, le será revelado por Perceval, futuro hijo de Pellinor. Así pues, todo lo que la *Suite du Merlin* nos dice acerca de la bestia ladradora es que su búsqueda es una prueba de elección reservada al mejor caballero del linaje de Pellinor y que el animal tiene una misteriosa relación con las aventuras del Grial, relación subrayada por el hecho de que será precisamente Perceval, uno de los futuros buscadores del Grial, el poseedor del secreto de la bestia. La alusión a Perceval como dueño de este misterio se explica quizá por el hecho de que el personaje está, desde el *Perlesvaus*, ligado al motivo de la bestia ladradora. Sin embargo, en la *Queste Post-Vulgate*, como lo veremos enseguida, el caballero, aunque participa en la búsqueda de la bestia, desconoce su secreto. Aquí es el rey Pellehen, guardián del Grial, el único que lo conoce y que lo revelará a Galaad.

A partir de estos elementos que ofrece la *Suite du Merlin*, el autor de la *Queste Post-Vulgate* desarrollará ampliamente el motivo. Es aquí donde encontramos la descripción más completa de la bestia ladradora:

Elle a teste et col de serpent [...] les yeulx luisans comme charboncle, la bouche ardant qu'il semble que feu en saille. Les oreilles droictes comme

ung levrier, corps et queue de lyon. Sur le dos auprès des espauls avoit unes voilles reflambissants comme rayz de souleil [...] Jambes avoit et pies de cerf [...] Le regard de ses yeulx estoit qu'il semblast que ce feussent deux torches. Ces dens estoient plus grans que d'un grant sengler.

(Ms. B.N. fr. 112, texto citado por L.R. Muir, "The Questing Beast", 26)

[Tenía cabeza y cuello de dragón [...], los ojos relumbrantes como las brasas, el hocico ardiente como si le saliera fuego. Las orejas rectas como las de un lebrele, el cuerpo y la cola de un león. En el lomo tenía unas alas resplandecientes como los rayos del sol [...] Tenía patas y pezuñas de ciervo [...] Su mirada era tal que sus ojos parecían dos antorchas. Sus colmillos eran más grandes que los de un jabalí.]

Con el objeto de elucidar el misterio sobre el extraño animal, el texto ofrece el relato de su origen y de su muerte. Su monstruosidad es aquí explicada a través de la historia de su nacimiento, ligada a la vez al motivo del incesto, como la concepción de Mordred, y al de la concepción diabólica, como la de Merlín, hijo de un demonio íncubo y una doncella virgen. Al final de la novela, Pellehen relata la historia de la bestia a Galaad: un antiguo rey de Logres, Ypomenes, tenía una hija que, enamorada de su propio hermano y rechazada por éste, decidió entregarse al diablo. Bajo el aspecto de un apuesto joven, el demonio íncubo le había propuesto ayudarla a cambio de su amor. Sugirió entonces a la doncella que acusara a su hermano de haberla violado. Así lo hizo y el inocente joven fue condenado por su padre a morir devorado por unos perros. Antes de morir, anunció el castigo que recibiría su hermana por la falta cometida: daría a luz a una bestia concebida por el diablo, que sería fuente de terribles desgracias. El monstruo portaría en su vientre unos cachorros que ladrarían sin cesar en recuerdo del martirio sufrido por el joven:

Celle beste fera dommage a maint preudomme, ne ja ne cessera grandement de mal faire devant que le bons chevaliers qui sera appellé Galaad, aussi comme je suis, la suira. Par cellui et par sa venue morra la doloureuse porteur de ton ventre. (Ms. B.N. fr. 112, Livre IV, f. 152)

[Esta bestia hará daño a muchos nobles hombres y no cesará de hacer el mal hasta que el buen caballero, que se llamará Galaad, como yo, la persiga. Él matará al terrible fruto que llevas en el vientre.]

El motivo de la bestia ladradora quedará así definitivamente constituido.<sup>6</sup> El animal fantástico, cuyo carácter perverso había sido sugerido por el autor de la *Suite du Merlin*, se convertirá en la encarnación de un doble pecado sexual tan abominable como la bestia misma: el deseo incestuoso de una mujer y su ayuntamiento con el demonio. Concebida por el diablo en una doncella que, a diferencia de la madre de Merlín, se entregó a él voluntariamente y estaba ya marcada por el pecado del deseo incestuoso, la bestia no podía más que estar destinada al mal. Si su aspecto despertaba ya la inquietud en la *Suite du Merlin*, en la *Queste Post-Vulgate* se convierte en una terrible y devastadora criatura. Inspirándose posiblemente en la versión primitiva del *Tristan en prose*, el autor de la *Queste Post-Vulgate* presenta nuevamente a Palamède como su cazador,<sup>7</sup> pero explica también la razón de esta búsqueda: Palamède la persigue desde hace mucho tiempo para vengar a sus hermanos, asesinados por el espantoso aullido que la bestia dio cuando fue herida por uno de ellos (*La version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal*, §§ 125-126).<sup>8</sup> Aquí observamos dos elementos nuevos: el aullido del animal, que provoca la muerte y que se suma a los ladridos con el fin de subrayar su carácter maléfico y destructor, y el motivo de la venganza, que convierte a la bestia en un ser constantemente perseguido y al que hay que dar muerte.

---

<sup>6</sup> Sin embargo, lo volveremos a encontrar, con ciertas modificaciones, en la novela de *Perceforest*, pero aquí ya no está ligado al tema del Grial.

<sup>7</sup> Las versiones I y II del *Tristan en prose* repiten de la redacción primitiva el motivo de la búsqueda de la bestia ladradora por Palamède, pero no explican ni la razón de esta aventura ni el origen del animal. Sólo el manuscrito B.N. fr. 24400 (s. XVI), el más tardío del *Tristan en prose* (cf. Emmanuèle Baumgartner, *Le Tristan en prose. Essai*, cap. VI, 84-85), presenta el relato de su nacimiento, que parece recrear, con ciertas modificaciones, el de la *Queste Post-Vulgate*.

<sup>8</sup> La bestia fue también responsable de la muerte de otros caballeros (*La version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal*, §§ 97-98).

Otros caballeros querrán tentar la aventura pero Palamède no los dejará. Ya desde la *Suite du Merlin* Arturo había intentado en vano reemplazar a Pellinor. Como lo hemos señalado, la aventura se convierte, a partir de la *Suite du Merlin*, en una prueba calificadora. Pero en la *Queste Post-Vulgate* adquiere también un carácter iniciático, como la aventura del Grial. En efecto, a excepción de Palamède, quien persigue al animal con el fin de vengar a sus hermanos, el objetivo de los demás cazadores es descubrir su secreto. Así, al verla pasar, Galaad le dice a Yvain:

Par Dieu, qu'il seroit benneuré qui pourroit savoir dont ces voix puent venir, que dedans ceste beste sont repostes! [¡Por Dios, qué afortunado sería aquel que pudiera descubrir de dónde vienen las voces que están tan escondidas dentro de la bestia!]

A lo que Yvain responde:

je ja mais ne cesseray de suivre la devant que j'en sache la verité, si c'est chose a quoy je puisse actaindre. [no dejaré de seguirla hasta que descubra la verdad, si es cosa que se pueda lograr.]

(*La version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal*, § 83)

Con la ayuda de dos de los héroes del Grial, Galaad y Perceval, Palamède logrará finalmente encontrar y dar muerte a la bestia, justo antes de que culmine la búsqueda del Grial, es decir, antes de la llegada de los tres elegidos, Galaad, Perceval y Bohort, a Corbenic. La misteriosa relación establecida en la *Suite du Merlin* entre la bestia ladradora y las aventuras del Grial parece pues explicarse aquí. Desarrollada paralelamente a la del Grial, la búsqueda del animal se presenta como la última proeza antes de la conquista de la Santa Reliquia. Como muchas otras aventuras de la *Queste*, la destrucción de la bestia es una victoria más, la última y definitiva, de las fuerzas divinas sobre el demonio. Y, como en las otras aventuras, sólo la llegada redentora de Galaad, tal como lo había profetizado el joven condenado a muerte por la falta de su hermana, pondrá fin a la acción devastadora de esta criatura, representación simbólica de un abominable pecado y de su castigo.

Como lo hemos podido observar a través de este breve análisis, a lo largo de su trayectoria en las novelas del Grial, el motivo de la bestia ladradora se transformará radicalmente. Alegoría de Cristo sacrificado en el *Perlesvaus*, el animal se convierte en las novelas posteriores a la *Vulgate*, donde curiosamente no es mencionado, en un ser diabólico, encarnación de un doble pecado sexual. La bestia ladradora formará así parte de las dos grandes categorías de lo maravilloso que los novelistas establecen a partir del siglo XIII: primero de lo maravilloso de origen divino y luego de lo maravilloso de origen diabólico. Si es verdad que, a través de los diferentes textos, las transformaciones que va sufriendo el extraño animal, así como el significado que irá adquiriendo, no parecen orientarse hacia una dirección precisa, pues el motivo se va configurando con la suma de los elementos más diversos, también es cierto que a partir de la *Suite du Merlin* el desplazamiento hacia lo diabólico se empieza a observar y se impone definitivamente en la *Queste Post-Vulgate*.

Considerando algunos de los elementos clave del motivo de la bestia ladradora (los cachorros que ladran en su vientre, la búsqueda del animal y su relación con las aventuras del Grial), los autores del ciclo *Post-Vulgate* se encargarán de configurar el motivo y sobre todo de darle una nueva interpretación de acuerdo con las preocupaciones morales manifestadas en este conjunto novelesco, en el que se observa una severa denuncia del pecado sexual en todas sus formas. Recordemos que es en el ciclo *Post-Vulgate* donde el tema del incesto de Arturo será plenamente desarrollado y se convertirá en la causa principal de la destrucción del reino. No es extraño entonces que el motivo de la bestia ladradora haya sido transformado, adaptado e integrado al sistema de interpretación impuesto por los autores de este ciclo. Utilizado para fines completamente distintos de los que observamos en el *Perlesvaus* y la *Continuation* de Gerbert de Montreuil, el sentido del motivo se invertirá radicalmente.

Las transformaciones que fue sufriendo el motivo se inscriben dentro del proceso de reescritura característico de la novela artúrica, en el que adoptar, desarrollar y reinterpretar los temas legados por los predecesores es uno de los principios fundamentales. Como muchos otros motivos

que encontramos en las novelas del Grial, el de la bestia ladradora fue sometido a modificaciones y reinterpretaciones sucesivas en las que poco a poco se fue perdiendo el sentido original. La naturaleza misma de la bestia se prestaba, por su ambigüedad, a todo tipo de transformaciones, presentándose así como un material de alguna manera maleable, capaz de adoptar nuevos rasgos, de perder otros y, finalmente, de adquirir una significación totalmente opuesta a la original, que respondía perfectamente no sólo a una serie de preocupaciones de carácter moral, sino también al marcado gusto por lo fantástico y sobrenatural que observamos en el ciclo *Post-Vulgate*.

## BIBLIOGRAFÍA

- La suite du Roman de Merlin*, 2 vols., ed. de Gilles Roussineau, Ginebra: Droz, 1996.
- La version Post-Vulgate de la Queste del Saint Graal et de la Mort Artu*, 3 vols., ed. de Fanni Bogdanow, París: SATF, 1991.
- Le Haut Livre du Graal, Perlesvaus*, 2 vols., ed. de William A. Nitze y T. Atkinson Jenkins, Chicago: The University of Chicago Press, 1932-1937.
- Le Roman de Tristan en prose*, 3 vols., ed. de R. L. Curtis, t. I, Munich: Huber, 1963; t. II, Leiden, E. J. Brill, 1976; t. III (*Arthurian Studies*, 14), Suffolk, Boydell y Brewer, Woodbrigde, 1985.
- BAUMGARTNER, EMMANUELE, *Le Tristan en prose. Essai d'interprétation d'un roman médiéval*, Ginebra: Droz, 1975.
- BOGDANOW, FANNI, "Le Perlesvaus", en *Grundriss der Romanischen Literaturen des Mittelalters*, vol. IV/2. Heidelberg, 1984, 43-67.
- BOZÓKI, EDINA, "La Bête Glatissant et le Graal. Les transformations d'un thème allégorique dans quelques romans arthuriens", *Revue de l'Histoire des Religions*, 186, 1974, 127-148.
- BRUCE, J. DOUGLAS, *The Evolution of arthurian Romance from the beginnings down to the year 1300*, 2 vols. Göttingen, Vandenhoeck and Ruprecht, y Baltimore, The John Hopkins Press, 1923, 2ª ed. 1928, reimpr. 1958.
- DUBOST, FRANCIS, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XIIe-XIIIe siècles)*, París: Champion, 1992.
- LABIA, ANNE, "La naissance de la Bête Glatissant d'après le ms. B.N. fr. 24400", *Médiévales*, 6, 1984, 37-47.

- MONTREUIL, GERBERT DE, *La continuation de Perceval*, ed. de Mary Williams, t. II, Paris: Champion, 1925.
- MUIR, LINETTE ROSS, "The Questing Beast. Its Origins and Development", *Orpheus*, 4, 1957, 24-32.
- NITZE, WILLIAM A., "The Beste Glatissant in Arthurian Romance", *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 56, 1936, 409-418.
- ROUSSEL, CLAUDE, "Le jeu des formes et des couleurs: observations sur la *beste glatissant*", *Romania*, 104, 1983, 49-82.
- TRAXLER, JANINA P., "Observations on the Beste Glatissant in the *Tristan en prose*", *Neophilologus*, 74, 1990, 499-509.

## LA NOVELA SENTIMENTAL



## La problemática sentimental y la crisis del amor cortés

Antonio Cortijo Ocaña  
University of California

Uno de los problemas más acuciantes en el estudio de la ficción sentimental es el del significado último de estas narrativas. Como indica Roger Boase en su *The Troubadour Revival*, una parte de la literatura escrita en Castilla a fines del siglo xv puede explicarse en términos sociológicos, pues el renacer de las cortes trovadorescas que ocurre en Castilla entre los años 1400-1500 puede atribuirse a la pérdida de poder de la clase aristocrática, en el siglo xv especialmente. Cortesanos y aristócratas sueñan con el pasado glorioso de sus casas nobiliarias, ahora definitivamente perdido. En esta atmósfera de turbulencia política, guerra civil y endurecimiento del poder (especialmente del ejercido por los reyes católicos), muchos nobles y cortesanos se retiran al pasado maravilloso del amor y la poesía. Este pasado queda representado en la actitud del amante cortés (y el amante cristiano cortés) como se manifiesta en la lírica trovadoresca y en los cuentos artúricos de la época. Los cortesanos y nobles del siglo xv son herederos de un mundo casi desaparecido. De hecho, muchas de las narrativas que pertenecen a la ficción sentimental se pueden ver a esta luz. El amante masculino posee los mejores atributos del amante cortés: devoción a su amada, amor inmarcesible, perseverancia. La amante, a su vez, representa los ideales de pureza, elegancia y perfección que quedan intocables al amor del amante.

Sin embargo, muchas de estas narrativas no representan un mundo amoroso ideal. Al contrario, por todas partes afloran signos de ruptura, infelicidad y descontento. Muchas de las historias terminan en catástrofe y tragedia. Ante esta tesitura es difícil hablar de la ficción sentimental en los términos nítidos de recuperación de un pasado glorioso. O al menos la idea debería ser cuestionada. La ficción sentimental parece formarse, desde el punto de vista del contenido, como diálogo y debate sobre la esencia del amor. Lejos de dejar la discusión en los límites abstractos de la tratadística teórica o en las bagatelas y *nugae* del *flirt*, el debate está moderado por la noción de crítica y crisis. A continuación enumeraré algunos de los aspectos que considero esenciales en estas obras, para abordar luego la cuestión de su adscripción sociológica y su ulterior significación.<sup>1</sup>

#### ELEMENTOS CLAVE DE LO SENTIMENTAL

##### *Diálogo*

Un elemento de particular relevancia es el diálogo. Éste surge en las ficciones sentimentales como una consecuencia del carácter dialogístico del proceso discursivo en que se manifiesta el amor y como un intento de distanciar la narrativización del mismo del discurso exclusivamente en primera persona de la lírica amorosa. De ahí que el recurso de la epístola amorosa sea gustado en especial por este tipo de narraciones, porque de las cartas amorosas en serie se engendra un diálogo yo-tú con los visos de un proceso narrativizado. Por lo que se refiere a la dimensión puramente literaria del fenómeno, epistolografía es diálogo (*in absentia*) y, así, los autores de fic-

<sup>1</sup> Las reflexiones sobre la novela o ficción sentimental han abundado en los últimos años. Para las últimas valoraciones del género en su conjunto (oposición gender-genre, interpretaciones psicoanalíticas, problema de frontera de géneros en la literatura narrativa y lírica de la época, fuentes literarias, representación y contexto de recepción de estas obras, etc.) véase Gwara y Gerli (*Studies*), Rohland (*La unidad*), Deyermond ("El estudio") y el Critical Cluster de *La Corónica* ("Ficción sentimental"). Deyermond, en especial, resume las consecuencias críticas de los últimos años e indica los posibles caminos futuros de la crítica. También esperamos el volumen que coordina Von der Walde, de próxima aparición.

ciones sentimentales experimentan con la superposición de varios niveles dialogísticos: diálogo entre los corresponsales de las obras-carta y los autores, diálogo entre los personajes de las obras y diálogo epistolar amoroso entre los amantes. Los casos de las cartas originales del *Bursario* y las de la serie de Tristán a Isolda son sintomáticos, porque en ellas se ve el intercambio epistolar amoroso como una serie (*cursus*) dialógica en ciernes. Las cartas del *Libro de las veinte cartas* de Fernando de la Torre y las de los mss. 22018-21 de la Nacional y 5-3-20 de la Colombina constituyen un segundo nivel de discursividad epistolar (*de amicitia-de familiaribus*) y son un referente contextual para entender el concepto de “literatura-sociedad en diálogo”. El diálogo entre amantes se complementa también con el diálogo entre corresponsales amigos, que charlan, conversan, discuten, etc., sobre temas varios *in absentia*.

### *Debate*

De la mano del diálogo epistolográfico entra en la novela sentimental el debate-disputación como modo retórico-discursivo. De nuevo podemos decir que el debate románico medieval no es suficiente para explicar la importancia de tal recurso. Es necesario inscribir la práctica de la disputa dentro del concepto de *amicitia* y *familiaritas* aristotélico-ciceroniano (con su recuperación por el humanismo italiano desde Petrarca), así como en el contexto de la tratadística escolástica (la disquisición dialogada sobre materias científicas, escolásticas o meramente triviales). El primero explica el auge del género epistolar consolatorio (dentro del marco *de familiaribus*). A su vez, el cancionero representa el lugar en que confluyen las tradiciones líricas y dialogístico-tratadísticas en un contexto histórico definido de grupo social cortesano. La ficción sentimental representa la superación mediante la narrativa-lírica del debate *de amore* cancioneril. Y junto al cancionero (mundo de la corte) podemos hablar de la universidad (*res publica litterarum*) como los dos marcos de referencia histórica en que inscribir este diálogo, en ocasiones separados, en ocasiones relacionados y unidos.

### *Tratado*

“Tratado” parece ser una de las palabras genéricas más usadas por los autores de ficciones sentimentales durante más de cien años. Su significado escolástico (exposición de un argumento y probatura del mismo, *expositio-probatio*) lo relaciona con la idea del debate y con el contexto universitario antes expuestos. La idea que recorre el marbete es la de la narración-historia que existe como *deliberatio* sobre un concepto, en este caso el amor entendido de varias maneras. Serés (*La transformación*) estudia la novela sentimental dentro de su análisis del amor tal como lo entendieron los padres de la Iglesia, los stilnovistas, los aristotélico-ciceronianos, los neoplatónicos, los voluntarista-agustinianos, los místicos, etc., poniendo así un claro contexto reflexivo a las historias de amor aparentemente triviales de estas ficciones. No es extraño que en el libro de Serés (hasta 1500 al menos) sean fuentes utilizadas de manera constante el cancionero y la ficción sentimental. A su vez, su origen escolástico se modifica en cierta medida cuando la disquisición amorosa pasa del ámbito escolar al cortesano. En este sentido es sintomático que del juego del *flirt* de la corte de Violante de Bar podamos pasar casi sin solución de continuidad a las reflexiones de la corte virreinal de Nápoles (con las tres tristes reinas como centro de las mismas) y las reuniones galantes de doña Potenciana de Moncada (*Tratado notable*). Estos centros nobiliarios y cortesanos son filtros o tamices desde los que la reflexión letrada entra en contacto con la sociedad, donde se reúnen alta nobleza, funcionariado letrado, etc., es decir, clases sociales no estrictamente homogéneas, que permiten una mayor diversificación de los puntos de vista sobre la materia amorosa. La ficción sentimental es ficción, pero dentro de un contexto histórico que da sentido a la reflexión *de amore*.

### — A *Realidad social*

De la mano de esta situación contextual del género de la ficción sentimental podemos hablar de la representación de la sociedad en la misma. Se observa una tendencia al aburguesamiento de las tramas, que paulatinamente incluyen junto al mundo escapista nobiliar y principesco elementos de la sociedad

más contemporáneos y realistas. La *Triste deleytación* y Flores suponen un primer paso de importancia al introducir el relato de festividades en sus obras, lo que da ocasión a ver la sociedad que las vio nacer en las tablas. La misma tendencia es perceptible en *La Celestina*, donde las perspectivas del mundo aumentan al introducir en la obra estratos de la sociedad anteriormente no representados. Y lo mismo cabe decir de la ficción sentimental desde la *Questión* al *Processo*, en donde se advierte una tendencia a separar lo fantástico y lo realista y a conjugar el mundo sentimental con el género egloguístico, en el que entran al tapete literario los pastores (al principio como representantes de un mundo no cortesano).<sup>2</sup> Esta progresiva incorporación de la realidad obedece a un propósito literario (verosimilitud) e ideológico-literario (perspectivismo crítico). Es a través de este último como se van presentando, en la ficción sentimental, otros modos de entender el amor y otras maneras de ver la sociedad en general.

### *Paradoja del amor cortés*

Con ello llegamos a un punto de especial relevancia en el estudio sentimental. ¿Estamos ante un género nobiliario, aristocrático? Me parece que contestar afirmativamente es falsear el problema. De mayor interés es hacer abstracción, al menos teóricamente, del origen social de los autores y hablar de la ficción sentimental como de un género que progresivamente incorpora una visión paradójica del amor que resulta en tensión, violencia, frustración, etc., a nivel literario. Que este enfoque sea trasunto de opiniones cargadas ideológicamente queda por demostrar, así como que el género sea exclusivamente aristocrático. Quienes defienden esto último suelen hablar de un mundo escapista, de un amor ideal, etc. (Boase, *The Troubadour*). Más bien (como

---

<sup>2</sup> Muy sintomático es a este respecto el hecho no mencionado de que Hart ("Introducción") se refiera a la tendencia a elaborar aspectos reivindicativos del amor cortés en la obra de Gil Vicente, en especial en su *Don Duardos*, pues este autor escribe églogas y piezas dramáticas en un ambiente (portugués) y época (postenciniana) que hemos relacionado desde el punto de vista estructural-formal y contenidista con diferentes producciones sentimentales.

Grieve ha mostrado, *Desire*) veo una confluencia de motivos literarios (alegorías, castillos, tribunales, paraísos de amor, mundos principescos, etc.) provenientes de varias tradiciones en los que paulatinamente aparece la noción de la "crisis". Por "crisis" entiendo la ruptura de la uniformidad y la homogeneidad. En un nivel discursivo la ruptura provoca la introducción de varias voces narrativas (yo, tú, él), entre las que destaca la incorporación de la mujer, que pasa de una categoría afásica a un discurso reivindicativo o, al menos, problemático; en un nivel de la trama se produce la introducción de estratos sociales diferentes del exclusivamente noble (sirvientes, prostitutas, escolares, burgueses, etc.). Los efectos creados son la polifonía y el perspectivismo. Y éstos se han de situar en un contexto social no homogéneo dominado poco a poco por la noción de crisis y choque brusco entre idealidad y realidad.

### *Parodia*

Junto a estos dos últimos elementos podemos hablar de la representación irónica y paródica de la sociedad. La novela sentimental permite la burla, la sátira y el humor (en general para señalar la incongruencia de determinadas posturas sobre el amor), normalmente en contextos neutrales, cuando las condiciones de credibilidad se han suspendido. Esta situación de "mundo al revés" da ocasión para la parodia letrada (*Repetición*), la subversión femenina (*Triunfo*, *Grisel*), la acusación al enamorado (*Questión-Visión-Égloga de Torino*), etc., amortiguando a la vez con estos contextos de inverosimilitud los efectos de la crítica. Asimismo, la parodia y la ironía aparecen también en la ficción sentimental relacionadas con la representación realista (es decir, en aquellos episodios en los que se habla *de realibus*), significando así la aparición de un realismo paródico muy novelístico. La culminación de tal proceder será *La Celestina*, y tras ella las obras de estirpe celestinesca (aquellas, al menos, en donde la realidad representada no es degradada al extremo) y las ficciones sentimentales en las que se mezclan dos tramas, la idealista-fantástica y la realista. Para el final del curso de existencia de la ficción sentimental, sin embargo, no es necesario acudir a la tergiversación del mundo al revés (o la supresión de las

condiciones de credibilidad como en la *Qüestión*): el *Tratado notable* pone la voz de queja dentro del contexto de pseudocrónica de Carlos V; el *Processo* crea una trama burguesa en la que se oye la voz de alerta femenina en un contexto por completo realista y verosímil.

### *Voz femenina*

El punto de vista femenino está relacionado con lo anteriormente expuesto. Se introduce en la ficción sentimental desde el diálogo (no desde el punto de vista del narrador, que sólo acontece en *Menina e Moça*, obra algo más que sentimental) y por oposición a la afasia. Posteriormente evoluciona desde su condición de participante en el debate-disputa a la de rebeldía contra la condición de *belle dame sans merci*, señalando las incoherencias del concepto amoroso cortés y negándose a recibir, de modo pasivo, la culpa de la desesperación del enamorado. Igualmente, reivindica su sexualidad (Señora en la *Triste deleytaçión*, Melibea, etc.) desde presupuestos naturalistas y, paulatinamente, económicos. Se puede, por supuesto, interpretar todo esto como la simple burla del enamorado cortés, pero dejarlo en simple ironía retórica haciendo abstracción del contexto social en que suele aparecer se me antoja erróneo e injustificado.

### *Pseudoautobiografía-feminismo*

El pseudoautobiografismo del género va en disminución a medida que se incorporan otras voces al proceso narrativo y dialogal: desde el yo que invade la trama con su punto de vista lírico a su disolución en el yo-testigo y el él-narrador independiente. Pseudoautobiografismo, a su vez, significa en la ficción sentimental cosas muy varias, como la presencia de un tono lírico del yo, la existencia de un punto de vista predominantemente masculino y la complicación narrativa de factura más y más novelística (entidad difusa del narrador, que ya participa en la trama, ya desaparece, ya se hace personaje, ya se convierte en narrador omnisciente, complicando así la dificultad literaria e insistiendo en el gusto creativo de sus autores). Si esto es cierto a nivel puramente discursivo, no es menos claro que obedece a propósitos ideológicos claros. Del

lamento y la consolatoria (que no desaparecen del género nunca) se avanza hacia la condena de la paradoja cortés, con lo que hace falta introducir más voces en el texto. De la mano del pseudoautobiografismo podemos hablar de la ficción sentimental como género masculino. En efecto, es género cortesano masculino (que no antifeminista) que avanza a través del alzamiento e incorporación de la voz crítica femenina hacia el convencimiento de que no hay solución para el amor así entendido. Pero nótese bien: lo que se pone en tela de juicio no es una conducta amorosa machista, sino la inconsistencia de un sistema amoroso que no beneficia a ninguno de los dos involucrados en el proceso (hombre y mujer). Los correspondientes extradiagéticos (varones a quienes une una relación de *amicitia*) se consuelan sobre esta imposibilidad de culminación amorosa, a la vez que dejan aflorar cada vez más voces de alerta que, desde la ironía y la parodia o la simple crítica, avisan de la incongruencia del sistema (las mujeres y los sirvientes resaltan, desde su marginalidad, las críticas del amor cortés). En el proceso, además, la voz crítica femenina ha creado un personaje femenino cada vez más fuerte y poderoso, más crítico y reivindicativo (véase la *Égloga de Torino* y el *Processo de Segura*). Pero, no se olvide, la perspectiva central es masculina. En el proceso de debate expuesto el concepto amoroso que surge como consecuencia de la disputa es uno que incluye la noción de igualdad (igualdad hombre-mujer, igualdad rico-pobre, igualdad noble-plebeyo) y que concluye que desde la idealización del amor cortés y la idealización de la amada no se puede llevar a término la culminación amorosa del deseo. Es decir, el género prueba que el amor cortés no es sólo una entelequia, sino un imposible silogístico y un imposible social. En esta reflexión sobre el amor queda sólo cierto espacio para el dibujo de personas y sentimientos individualizados. Laureola es una posibilidad de debate (una postura retórica), al igual que su continuación en la obra de Núñez. Por eso también Mirabella puede desdoblarse en Braçayda, porque *reus* y *advocatus* son la misma *persona-carácter*. Lo que interesa es la presentación de las posturas amoroso-ideológicas en debate más que el perfil individual de las mismas. Y en este debate entran, además, la casuística y topística amorosa de motivos existentes de antemano.

### *Enfrentamiento entre sexos*

En la ficción sentimental se dan la mano muchas tradiciones de motivos procedentes de otros géneros (viaje, *anagnórisis*, *consells*, *tribunal amoris*, carro triunfal, triunfo de amor, alegoría, mundo artúrico, mundo caballeresco, etc.). El fundamental, sin embargo, es el del debate entre los dos sexos. Las críticas del *Corbacho* (con sus precedentes sermocinales, bíblicos, cancioneriles, etc.) tienen eco en determinadas cortes nobiliarias y reales (marqués de Santillana, Juan II, príncipe de Viana, etc.). Muchos autores (Valera, Álvaro de Luna, etc.) se lanzan a la defensa o crítica del género femenino, con argumentos en su mayoría defendidos con “historias” mítico-fantásticas (y que en ocasiones introducen el elogio de damas contemporáneas). Uno de ellos, Torrellas, ocupa un puesto especial. Escribiendo en la corte del Príncipe de Viana, su *Maldezir de mugeres* pareció centrar los ataques o defensas de posteriores escritores (muchos de ellos relacionados con el círculo catalano-aragonés-navarro, donde ya se había producido, no se olvide, esa primera recepción de motivos sentimentales *de amore*). A partir de la excusa del texto de Torrellas, se escriben historias centradas en el debate. En esta evolución la familia Lucena y Toledo-Salamanca son también centros y personas de particular importancia. En el proceso de la disputa entre los sexos se introducen también otro elementos de especial interés: las terceras. Con él se aumenta el espectro de personajes incluidos, así como las perspectivas narrativas que incluyen otros ámbitos de la sociedad. A su vez, desde Toledo-Salamanca y Aragón se puede establecer el tercer círculo de influencia: Italia (en especial Nápoles). Allí volvemos a ver la aparición del debate pro y antifemenino, al que se unen otros motivos de disputa con el referente de las disquisiciones neoplatónicas y post-Boccaccio (*Filocolo*) y las representaciones egloguísticas. En la recepción del debate las mujeres participan de manera especial. De la *Sátira* al *Tratado notable* se suceden las dedicatorias a mujeres. No es difícil imaginar que ellas estaban especialmente interesadas en obras que las defendían o atacaban. Tampoco sería de extrañar que a la recepción femenina se pudiera achacar la presencia *in crescendo* de las mujeres como protagonistas en las ficciones sentimentales. ¿Qué mejor recurso de

atracción de lectoras que el incluirlas como personajes en las obras que se les destinaban?

### *Problematicidad del enfrentamiento*

Así, el debate teórico sobre la preeminencia de los sexos pone de relieve la paradoja del amor cortés (que no deja de ser modificación del mismo tema, pues no puede resolverse el concepto de amor cortés sin hablar de preeminencia de la culpa entre quienes se someten al código cortés). Y en esta última la oposición cortesanía / falta de cortesanía pone de relieve numerosos aspectos problemáticos derivados de la relación entre los dos sexos. A su vez, la paradoja temático-amorosa se inserta en la paradoja contextual-social (mundo ideal / mundo real), que incluye paulatinamente la sociedad contemporánea (aburguesada), en la que la paradoja temática se pone, así, más de realce.

### *Hereos paideia*

Por último, es obligado mencionar que la ficcionalidad sentimental es en cierto modo un arte de amar. Con ello se indica que las obras sentimentales, en definitiva, intentan enseñar un modo de ejecutar y llevar a cabo el amor entre jóvenes enamorados. El resultado, sin embargo, es que no es posible la *paideia* amorosa cuando se trata del amor cortés. Éste, y ésa es la enseñanza del género, sólo es contradicción y paradoja (a nivel intelectual), así como tragedia a nivel literario: “no hay burlas con el amor” o “cuidado con el amor”, serían, pues, los *caveat* lógicos de unos autores que trama tras trama ven fracasar el amor y sufrir a todos cuantos entran en relación con él. ¿Quizá por ello hacía falta sustituir este tono quejumbroso y este ideal destrozado al tomar contacto con la realidad por el viaje exótico, la aventura intrépida y el idilio naturalista y reposado de las novelas bizantina, caballeresca y pastoril? ¿Quizá el optimismo renacentista no podía dejar todo cubierto de un velo negro de tragedia y *non sequitur*? Cuando lo pastoril como novela entra en escena (dejando aparte tradiciones pastoriles-egloguísticas

más o menos influidas por Sannazaro y la pastoral italiana, la fecha clave para un género que en España nace plenamente desarrollado es 1559 con *La Diana*) se parte claramente de las premisas sentimentales. Montemayor se inclina, dice Rallo (ed., 47-48) por la "novela de sentimiento" y resalta "una trama unitaria constituida por el amor, de tal manera que el interés se centre en lo sentimental, concebido hasta entonces como individual, hacia lo colectivo". No obstante, como herederos de la tradición ovidiana, lo sentimental y lo pastoril, aunque en modos diferentes, son *artes amandi*.

Crisis y experimentación parecen ser los términos que resumen las ficciones sentimentales. Esta *novedad*, esta nueva manera de hacer literatura es trasunto de la noción de *cambio* o *crisis* o *duda* (definida como se quiera) que parece introducirse en la sociedad a fines de la Edad Media. Aunque otros aspectos sociales pueden colarse en estas narrativas, es el tratamiento del amor el que toma la primacía. Y en este punto se abandona el tono elegíaco o consolatorio para entrar en un debate en que uno de los grupos (el de las enamoradas) aparece dotado de una voz que no ha tenido en otros géneros y en otras épocas. Esta voz es eminentemente crítico-burlesca, y más y más, según avanza el género, hace referencia a imperativos de honra e imperativos matrimoniales (cauce privado y social del amor) como requisitos dialécticos para enfrentarse a la *cuestión del amor*. Si pensamos que estas obras sólo son representativas de un grupo aristocrático que se evade de los *impossibilia* realistas mediante una retirada al pasado o a la idealización amorosa, esta crítica-burla femenina que pone sobre el tapete cuestiones de realidad para canalizar el deseo amoroso no tiene sentido. Quizá podría pensarse que el deseo de idealización es sólo masculino, y que se nos ofrece un personaje carnavalesco-realista-femenino como antagonista del amante idealizador para poner más en solfa la postura realista que constriñe el deseo de retirada a un mundo feliz de los caballeros aristócratas y cortesanos. Yo me inclino a pensar que, en vista de la importancia de los personajes femeninos y del público femenino en la gestación y recepción del género literario de la ficción sentimental (aunque la autoría sea siempre a lo largo de todo el género exclusivamente masculina), la postura femenina no es en absoluto burlesca, sino sintomática de la noción de crisis que está inserta en esa misma

clase social en que se gesta y recibe la novela sentimental. Sigue siendo problema acuciante definir cuál y qué sea esta clase social, porque el aumento de la burguesía alta, la mezcla de clases (con nuevas advenedizas) en las cortes nobiliarias y reales a fines del siglo XV y en la primera mitad del XVI, pareciera obligarnos a dudar de si podemos hablar en términos nítidos de una clase cortesano-aristocrática como la receptora de la novela sentimental. En cualquier caso la lectura de estas obras nos ofrece claramente la realidad (y la realidad social de matrimonios, honras, etc.) no sólo como contrapartida de la idealidad, sino como campo de prueba de las nociones, conceptos y deseos amorosos de hombres y mujeres para quienes el amor cortés no es, y de ello se quejan las protagonistas femeninas, un código de comportamiento que otorgue felicidad, satisfacción del deseo u honra social. La muerte con que terminan estas narrativas y que la crítica ha señalado repetidamente no es así sino el corolario a nivel de fábula de la conclusión lógica de las premisas expuestas en las narrativas: con un código como el del amor cortés y amantes masculinos como los cortesanos, más un contexto social en que llevar a cabo la aventura amorosa como el de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento, es imposible culminar con éxito la relación amorosa así planteada. Serán ya otros géneros como el bizantino, el bizantino-contrarreformista, el pastoril o el caballeresco los que se encargarán, cuando la novela sentimental sea ya un código estético en desuso, de tomar el relevo y ofrecer otras propuestas ideológico-estético-amorosas a los amantes de andado el siglo XVI.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Si es cierto que nos queda camino que recorrer en la vinculación de estos otros géneros narrativos con el sentimental en los siglos XVI y XVII (objeto de un libro que preparo en la actualidad), también lo es que deberá relacionarse en un futuro la problemática matrimonial de la novela sentimental con los estudios sobre matrimonio tardomedieval y renacentista, entre los que destaco el volumen en prensa de Lacarra sobre ámbito castellano y catalán y el artículo de Serra ("Da figura") sobre el portugués (los dos con bibliografías abundantes sobre matrimonio).

## BIBLIOGRAFÍA

- ANÓNIMO, *Questión de amor*, edición de Carla Perugini, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995 (Acta Salmanticensia, Textos Recuperados, 10).
- BLAY MANZANERA, VICENTA, "El libro llamado *Triste deleytación* en el marco genérico de la ficción sentimental: estudio y edición", [tesis doctoral], Universitat de València, 1991.
- BOASE, ROGER, *The Troubadour Revival: A Study of Social Change and Traditionalism in Late Medieval Spain*, Londres: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- CARDONA, JUAN DE, *Tratado notable de amor*, edición de Juan Fernández Jiménez, Madrid: Alcalá, 1928 (Colección Aula Magna, 27)
- CÁTEDRA, PEDRO M., "Creación y lectura: sobre el género consolatorio en el siglo XV. La *Epístola de consolación, embiada al reverendo señor Prothonotario de Çigüença con su respuesta (c. 1469)*", en Mercedes Vaquero y Alan Deyermond (eds.), *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, 35-61.
- CORTIJO OCAÑA, ANTONIO, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI*, Londres, Tamesis, 1997 (Colección Tamesis, Serie A, Monografías, 184).
- (ed.), "Ficción sentimental", *La Corónica*, 29, 2000, Critical Cluster.
- , "La *Confessio Amantis* portuguesa en el debate del origen del sentimentalismo ibérico: un posible contexto de recepción", en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Santander, 22-26 de septiembre de 1999*, Santander: UP, 2001, II, 234-259.
- , "The *Consells, Consejos* on Marriage and Their Broader Sentimental Context", en M. Eugenia Lacarra (ed.), *Marriage and Sexuality in Medieval and Early Modern Iberia*, Minneapolis: University of Minneapolis, Minnesota, en prensa.
- DEYERMOND, ALAN D., "The Female Narrator in Sentimental Fiction: *Menina e Moça* and *Clareo e Florisea*", *Portuguese Studies*, 1, 1985, 47-57.
- , "El estudio de la ficción sentimental: balance de los últimos años y vislumbre de los que vienen", *Insula*, 651, 2000, 3-9.
- DÍEZ GARRETAS, MARÍA JESÚS, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1983.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, JUAN, *Textos y concordancias de Biblioteca Nacional MS. 22109 y Biblioteca Colombina MS. 5-3-20: Triunfo de Amor*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986 (Spanish Series, 31).

- FLORES, JUAN DE, *Triunfo de amor*, edición crítica de Antonio Gargano, Pisa: Giardini, 1981 (Collana di Testi e Studi Ispanici, Sezione 1, Testi Critici, 2).
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, "Carta de Iseo y Respuesta de Tristán", *Dicenda*, 7, 1987, 327-356.
- GRIEVE, PATRICIA, *Desire and Death in the Spanish Sentimental Romance, 1440-1550*, Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1987.
- GWARA, JOSEPH y E. MICHAEL GERLI (eds.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance, 1440-1500: Redefining a Genre*, Londres: Tamesis, 1997 (Colección Tamesis, Serie A, Monografías, 168).
- ILIADES, GUSTAVO, "La Celestina" en el taller salmantino, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 (Publicaciones Medievalia, 21).
- LACARRA, M. EUGENIA (ed.), *Marriage and Sexuality in Medieval and Early Modern Iberia*, Minneapolis: University of Minneapolis, Minnesota, en prensa.
- LUCENA, LUIS DE, *Repetición de amores*, edición de Jacob Ornstein, Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1954 (University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, 23).
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO, *El Corbacho*, edición de Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1983.
- MATULKA, BARBARA, *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*, Nueva York: Institute of French Studies, 1931.
- MONTEMAYOR, JORGE DE, *Los siete libros de la Diana*, edición de Asunción Rallo Graus, Madrid: Cátedra, 1991 (Letras Hispánicas, 332).
- PEDRO DE PORTUGAL (DOM), *Obras completas do Condestável Dom Pedro de Portugal*, edición crítica de Luís Adão da Fonseca, Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian, 1975.
- RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, JUAN, *Siervo libre de Amor*, edición de Antonio Prieto, Madrid: Castalia, 1986 (Clásicos Castalia, 66).
- , *Bursario*, edición de Pilar Saquero Suárez-Somonte y Tomás González Rolán, Madrid: Universidad Complutense, 1984.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, "Sentimentalismo burgués y amor cortés: la novela del siglo XV", en R. B. Tate (ed.), *Essays on Narrative Fiction in the Iberian Peninsula in Honour of Frank Pierce*, Oxford: Dolphin, 1982, 121-139.
- ROHLAND DE LANGBEHN, REGULA, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Londres: Queen Mary and Westfield College-Department of Hispanic Studies, 1999 (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 17).
- SEDEÑO, JUAN, *Coloquios de amor y bienaventuranza*, edición crítica de Pedro M. Cátedra, Bellaterra, Barcelona: Stelle dell'Orsa, 1986 (Stelle dell'Orsa, 3).

- SEGURA, JUAN DE, *Proceso de cartas de amores*, edición de Eugenio Alonso Martín, Pedro Aullón de Haro, Pancraccio Celdrán Gomáriz y Javier Huerta Calvo, Madrid: El Archipiélago, 1980.
- , “*Processo de cartas de amores*” y “*Quexa y aviso contra Amor*”, edición de Joaquín de Val, Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1956 (Sociedad de Bibliófilos Españoles, 2ª época, 31).
- SERÉS, GUILLERMO, *La transformación de los amantes: imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 1996.
- SERRA, PEDRO, “Da figura histórica à voz anónima. Aproximação aos *exempla* femininos no discurso moralístico sobre o casamento (sécs. XVI-XVII)”, *Ciberkiosk*, 6, 1999, [www.ciberkiosk.pt](http://www.ciberkiosk.pt).
- SHARRER, HARVEY L., “Letters in the Hispanic Prose Tristan Texts: Iseut’s Complaint and Tristan’s Reply”, *Tristania*, 7, 1981-1982, 3-20.
- TORROELLA, PERE, *The Works of Pere Torroella. A Catalan Writer of the Fifteenth Century*, edición crítica de Pedro Bach i Rita, Nueva York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1930.
- VICENTE, GIL, *Obras dramáticas castellanas*, edición de Thomas Hart, Madrid: Espasa-Calpe, 1962 (Clásicos Castellanos, 156).
- VIGIER, FRANÇOISE, “Aspiration au mariage et amours illégitimes dans la novela sentimentale (XVè-XVIè siècles)”, en Agustín Redondo (ed.), *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne*, París: Publications de la Sorbonne, 1985, 269-284.
- WHINNOM, KEITH, *Dos opúsculos isabelinos: “La coronación de la señora Gracisla (BN MS. 22020) y Nicolás Núñez, “Cárcel de Amor”*, Exeter: University of Exeter, 1979 (Exeter Hispanic Texts, 22).



## La construcción del sujeto femenino en la novela sentimental del siglo xv: la voz como punto de resistencia<sup>1</sup>

Diane M. Wright  
Grand Valley State University  
Allendale, MI

La novela sentimental del siglo xv bulle de personajes femeninos cuyos autores masculinos les permiten comunicarse con la misma destreza retórica normalmente concedida a los hombres. Al igual que los personajes masculinos, las mujeres de la ficción sentimental emplean el lenguaje, oral y escrito, para defender su posición. Si ellas ganan pocas veces estas “justas” verbales, tampoco logran los hombres sus metas amorosas. En *Grisel y Mirabella* de Juan de Flores, uno de los personajes principales, Braçayda, participa en el mundo masculino del debate formal (la *disputatio*). Ella le ofrece a la mujer una voz con la que puede resistir las actitudes dominantes que reducen a la mujer a una simple criatura mala o buena. A pesar de haber sido construidas por autores masculinos, Braçayda y los otros personajes femeninos de las novelas sentimentales ofrecen una perspectiva femenina capaz de comunicar un mensaje distinto, sobre todo ante la presencia de un auditorio femenino inscrito en el mundo ficticio del texto, y ante la de un público de mujeres de carne y hueso.

El enfoque de este estudio será la construcción del sujeto femenino, es decir, la forma en la que los personajes femeninos de la novela sentimental,

---

<sup>1</sup> Quisiera expresar mi sincero agradecimiento a mi colega la doctora Gabriela Pozzi y a los lectores anónimos por sus valiosas sugerencias en la preparación de este estudio.

cuya voz emana del *locus* del cuerpo femenino, se oye directamente a través de los discursos orales y epistolares sin aparente mediación del autor o narrador que subjetivice y personalice la experiencia de la mujer. Empleando a Braçayda como modelo principal, y usando ejemplos de otras heroínas sentimentales, este estudio pretende proveer “a profile of the textualized medieval woman as both a construction of male discourse and a site of resistance to its conventions” (Burns, *Bodytalk*, 15).<sup>2</sup> Examinar la voz desde esta doble perspectiva nos lleva a considerar la posibilidad de “reconstruir” una subjetividad femenina que es, a la vez, el sitio de conformidad y de resistencia.<sup>3</sup> Esto no quiere decir que los autores masculinos planteen de manera consciente este doble discurso sino que los textos abren un espacio que permite esta lectura.

Existen ya muchos indicios de que grupos de gente noble, hombres y mujeres, leían en voz alta las obras sentimentales, posiblemente como una especie de “teatro leído”.<sup>4</sup> Barbara Weissberger emplea la teoría de la recepción para demostrar que las oyentes-lectoras de las obras de Juan de Flores habrían interpretado su mensaje de forma diferente que los críticos modernos (“Role-Reversal”). Sugiere que el retrato de los protagonistas Arnalte de *Arnalte y Lucenda* y Grimalte de *Grimalte y Gradissa* como amantes ineptos y

<sup>2</sup> Empleo de la forma más amplia la teoría de E. Jane Burns en el sentido de que es posible escuchar e interpretar de modo diferente la voz si sale del cuerpo del hombre o del de la mujer. Su análisis de obras medievales francesas se enfoca en su mayor parte en el aspecto materialista del cuerpo. Roberta Krueger en su estudio de las lectoras, dentro y fuera de los textos medievales, también considera al sujeto como una construcción social y sitio de resistencia (15).

<sup>3</sup> Según Toril Moi, el sujeto resulta de “a host of conflicting material, social, political, and ideological factors [...] that produces the subject and its experiences, rather than the other way around” (*Sexual Textual*, 10).

<sup>4</sup> Véase el estudio introductorio de Alcázar López y González Núñez en su edición de *Grisel y Mirabella*. Según su juicio, la extensión de las obras sentimentales y el empleo de discursos sugieren lecturas en voz alta de menos de dos horas, suficiente tiempo para una lectura dramática (p. 11). Pamela Waley propone que los poemas en *Grimalte y Gradissa* se cantaban e iban acompañados por música para proveer mayor variedad durante una lectura tal vez dramatizada en voz alta en grupos (*Grimalte*, xlvii). El prólogo de *Questión de amor* (1513) deja abierto a los lectores cuál de los dos amantes sufre más. Algunas ediciones incluyen debates adicionales agregados en fechas más tardías a los manuscritos de la obra (Andrachuk, “The *Questión*”, 273).

cómicos ilustra la cara subversiva de la novela sentimental, la cual descubre los ideales patriarcales del amor cortés mediante una inversión carnavalesca de los personajes y eventos. En su estudio de *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, Weissberger demuestra que el motivo subyacente a la pretensión del amor de Laureola por los dos rivales, Leriano y Persio, se relaciona con la adquisición del poder social y las riquezas materiales (“The Politics of *Cárcel de amor*”). La investigadora norteamericana no ignora el papel activo de Laureola y examina las estrategias textuales empleadas para subyugar el deseo femenino a la identidad y el estatus masculino. Propone que el rechazo de Leriano por parte de Laureola representa una victoria sobre la opresión de la mujer causada por algunas de las restricciones que el amor cortés imponía sobre ella. Aún más recientemente, la estudiosa ha examinado las obras sentimentales desde la perspectiva del papel del lector en la producción del significado del texto y la importancia de tener en cuenta el género en la interpretación de obras literarias, sobre todo las que se dirigen al público femenino (“Resisting Readers”, 175).<sup>5</sup>

El público femenino inscrito en las obras sentimentales no refleja necesariamente un receptor femenino histórico, pero ya que el sujeto-hablante femenino a la vez refleja y subvierte el discurso dominante misógino, la presencia implícita o explícita de la construcción textual de mujeres escritoras, lectoras o patronas influiría en las interpretaciones de las obras. En *Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, el narrador se dirige a las damas de la corte y ficcionaliza a múltiples receptoras nobles —como se ve en el poema panegírico dirigido a la reina Isabel—, las cuales escuchan la historia de las tribulaciones amorosas y los fracasos del protagonista Arnalte en su persecución de Lucenda. En *Cárcel de amor* Diego de San Pedro le explica a su patrón que escribió la obra según el estilo preferido por una cierta Marina Manuel, una de las pocas mujeres conocidas como crítico literario de la época.

De la misma manera, Juan de Flores, en su prólogo, le concede a su dama patrona un papel activo en la redacción de *Grisel y Mirabella*, a diferencia del

---

<sup>5</sup> También Louise Haywood analiza las voces femeninas y sugiere que la ficción sentimental “actively calls for engendered reading strategies” (“Female Voices”, 33).

papel tradicional de la dama pasiva del amor cortés.<sup>6</sup> Esta llamada “amiga” de Flores participa como colaboradora en la creación de la obra, si no al nivel histórico, por lo menos al nivel textual: “que por la comunicacion de vuestra causa he trabaiado por fazer alguna parte delas obras de vuestra discrecion: para me aprouechar en esta necessidad dellas” (*Grisel*, 333). Se distancia de la posible recepción negativa de su obra al adjudicar a su “amiga” la responsabilidad cuando dice de sí mismo “pues yo desto solamente soy scriuano” (*Grisel*, 333). Aunque el prólogo nos haga cuestionar si existía una colaboración verdadera entre Flores y su “amiga”, de todos modos señala una influencia femenina al nivel textual que habría influido en la recepción de la obra.<sup>7</sup>

Además de la presencia de mujeres como patronas o como influencias en la creación literaria que se ve en el marco de estas historias, quedan claras las voces femeninas dentro de las obras. Y tales voces, por su ubicación en el cuerpo femenino, presentan a menudo un doble mensaje que revela una voz y un cuerpo que re-presentan los estereotipos culturales de femineidad mientras al mismo tiempo los critican (Burns, *Bodytalk*, XV). Reconocer que la voz se origina en el cuerpo ofrece la oportunidad de escuchar a la mujer desde la posición de sujeto-hablante. Burns afirma que, cuando el cuerpo femenino habla, no es una simple inversión de papeles, pues la mujer no asume el lugar de la voz racional del hombre que tradicionalmente se constituye en oposición al cuerpo silencioso de la mujer, sino que produce una doble voz: una impuesta por la cultura y otra que es la suya propia; es decir, sus palabras provienen del conjunto de experiencias, tanto culturales como individuales (Burns, *Bodytalk*, XV).<sup>8</sup> Por eso, al escuchar a las heroínas de la novela sentimental como sujetos, y no como simples objetos del discurso autoral, debemos tener en cuenta que la voz que emana del cuerpo femenino es la de

<sup>6</sup> Empleo la edición de Barbara Matulka.

<sup>7</sup> Es muy probable que “vuestra causa” y “vuestra discreción” se refieran al asunto de la obra y de tal forma se integra el prólogo con la obra.

<sup>8</sup> Según Burns, “medieval heroines can speak both within and against the social and rhetorical conventions used to construct them” (*Bodytalk*, 7). Krueger “takes female subjectivity to be not an essence, but a paradoxical position within patriarchal culture [...] The paradox of female subjectivity lies in the fact that ‘woman’ is cast as a non-being, but that historical *women* may

un sujeto-hablante. La subjetividad femenina que surge como producto de estas estrategias nos ayuda a comprender mejor los espacios ambiguos de la femineidad de la ficción sentimental.

En *Grisel y Mirabella*, el autor, Flores, por medio de los discursos directos, permite que sus personajes femeninos defiendan su postura sin intervención del narrador. El caso de Braçayda, defensora de las mujeres, presenta quizás el caso más intrigante. Gran parte de la obra comprende una versión popularizada de un debate académico entre Pere Torrellas, poeta catalán histórico bien conocido por sus *Coplas* misóginas (“Maldezir de las mugeres”) y Braçayda, personaje ficticio de la literatura clásica.<sup>9</sup> Estos dos personajes debaten un principio general, a saber, si los hombres o las mujeres tienen más responsabilidad al incitar el amor del otro. El propósito del debate es llevar a cabo la sentencia de la famosa *ley de Escocia*: “el que mas causa fuesse al otro de hauer amado: que padeciesse muerte: y el otro destyerro para toda su vida” (*Grisel*, 337-338). Si el principio es abstracto, la decisión de los jueces tendrá un resultado concreto: la muerte de uno de los amantes, o Grisel, el caballero por excelencia, o Mirabella, hija del rey.<sup>10</sup>

Braçayda abre el debate acusando a los hombres de seducir a las mujeres por medio de la música, cartas, terceras o amenazas. Ella repite las creencias convencionales de que la mujer es más débil que el hombre y éste, con su inteligencia superior, debe, por lo tanto, proteger a la mujer en lugar de entraparla. Expresando el discurso dominante, Braçayda insiste en la igno-

---

be conscious of their condition” (*ib.*, 15). Propone que “that many romances both register and invite their readers critical questioning. By problematizing female reception *within* the romance, they invite critical analysis by women readers beyond the text” (*ib.*, 247).

<sup>9</sup> Helen Solterer analiza la representación de la mujer como respondedora y discípula, y explora su relación con el lenguaje injurioso en la literatura medieval francesa: “Woman’s disputing centers on the problem of injurious language, how it is that conventional models of representation can be damaging to their various audiences” (*The Master*, 201). Véase su análisis de la controversia causada por la *Belle dame sans merci* de Alain Chartier. Sobre todo las respuestas de la *Querelle de la belle dame* y de *La response des dames faicte a maistre Alain*, en la que las damas denuncian la *Querelle* (*The Master*, 176-199).

<sup>10</sup> Solterer afirma que “The woman’s response is rarely presented as an individualistic act in the framework of the disputation; rather, it is proposed in the name of women in general” (*The Master*, 201).

rancia de la mujer y la responsabilidad del hombre hacia el sexo inferior. Se queja de que los hombres prefieren emplear las leyes para su propio provecho. Provee un argumento innovador cuando propone que los hombres emplean medios de comunicación orales y escritos para controlar a las mujeres: oralmente son capaces de destruir la buena fama y honra por medio de la difamación. Retóricamente, la disputación, —una forma medieval de combate verbal— es una actividad masculina, ligada a la tradición escolástica, y fuera del alcance de las mujeres. Los hombres llevan la ventaja por su formación académica, su acceso a la escritura:

soys causadores de nuestros innocentes yerros [...] y que nos cumple questionear contra los que por si tienen auctorizadas leyes y toda ordination dela vniuersidad delas cosas [...] porque en nuestra simplicidad no ay quien scriua en fauor nuestro. y vosotros que teneys la pluma en la mano: pintays como quereys (*Grisel*, 350)

Braçayda, por un lado, emplea las creencias convencionales respecto a la naturaleza inferior de la mujer, para defenderla acusando a los hombres, el sexo más fuerte, de manipular su poder. Sugiere que la fuente del poder reside en el control de los hombres sobre la palabra escrita y, por extensión, en la libertad que tiene el escritor masculino en la construcción del sujeto femenino. En esencia, se puede inferir que propone que la mujer, construida en las obras de autores masculinos, tiene pocas posibilidades de defenderse en tal mundo. Así, al final del proceso, ella tiene razón, su autor ha pintado el resultado que favorece a los hombres, pero no sin permitir que sus personajes femeninos se quejen y expresen la falta de justicia del dictamen.

Irónicamente, Torrellas apoya las palabras de Braçayda en sus propios razonamientos, citando ejemplos ajenos y de sus propios escritos —los cuales son imágenes masculinas de mujeres— para demostrar la naturaleza engañosa de la mujer: “las scripturas stan llenas de vuestras peruersas obras” (*Grisel*, 353). De sus propias *Coplas* explica: “ya otras vezes dixen en alguna obra mia: soys lobas en scojer” (*Grisel*, 354). Por otro lado, cuando Braçayda se apoya con ejemplos escritos de buenas mujeres, Torrellas se contradice y da más crédito a la experiencia que a las escrituras.

En respuesta a Braçayda, Torrellas defiende la falta de instrucción que recibe la mujer porque el saber es peligroso: “que las mujeres mas simples son en alguna manera mas castas. donde consiste que la simpleza os es salud. y el saber danyoso” (*Grisel*, 351). Y un poco más adelante afirma, “ternia en poca mengua al desuelado studio delas letras” (*Grisel*, 352). Los últimos comentarios del misógino reducen la voz femenina a poco menos que la disimulación y el engaño. Separa completamente lo que las mujeres dicen de lo que hacen. Según Torrellas, la voz de la mujer nunca es genuina y la completa falta de habilidad para comunicarse se debe a la naturaleza irracional del sexo femenino, que en su opinión resulta peor que las falsas palabras amorosas utilizadas por los hombres para engañar a la mujer: “concluyo que pues sin lo dezir lo fazeys: mayor pena merece la obra vuestra: que la culpa de nuestras palabras. y mas desembuelto es vuestro pensamiento que nuestra lengua” (*Grisel*, 355). Sus razonamientos son los tradicionales que reducen a la mujer al sitio de una construcción masculina del sujeto-objeto femenino como cuerpo sin voz.

A pesar de sus esfuerzos, Braçayda pierde el debate según el juicio de los doce jueces, todos hombres, cuyos razonamientos quedan ambiguos: “y fundaron por muchas razones” (*Grisel*, 355). Conuerdo con Lilian von der Walde en su detenido análisis del debate entre Torrellas y Braçayda, que Flores “hace a cada contendiente equivocarse, contradecirse, mediatizar lo dicho, favorecer lo opuesto, etc.” (*Amor e ilegalidad*, 164). La estudiosa explica que el narrador en ningún momento dice que las mujeres tengan más culpabilidad que los hombres (*Amor e ilegalidad*, 140). La única diferencia entre los contrincantes es el origen de la voz, y no la falta de lógica de uno u otro. Es más, esto queda inferido en la arenga de Braçayda, después de oír la decisión de los jueces, cuando exclama: “porque seyendo ellos alcaldes y parte: conocida staua la sentencia que agora oymos” (*Grisel*, 355), y más adelante, “pues ellos son iuezes y partes y auocados del mismo pleyto” (*Grisel*, 356).

Por eso, los mismos ecos de la ideología dominante —que reduce la identidad femenina al doble plano del bien o del mal, y promulga su naturaleza inferior— que se oyen en las palabras de Braçayda durante el debate operan como punto de resistencia a través de su sitio de origen: el cuerpo femenino. Si lo que ella opina se parece a veces a las palabras de Torrellas, al mismo

tiempo cuestiona el retrato tradicional de la mujer. Von der Walde comenta que el uso de la voz directa de Braçayda para lanzar sus fuertes acusaciones sirve para proteger al autor Flores “del disgusto que tal visión puede causar en el público masculino” y señala que

La voz femenina es de interés, asimismo quizá por estos dos motivos: primero, porque es inusual; en efecto, lo común en los hombres medievales que escriben defensas de las mujeres, es el empleo de la propia voz o una masculina. Y segundo, porque da un gran empuje a la perspectiva de las damas, e intratextualmente, sirve en parte de base explicatoria para su posterior furia (*Amor e ilegalidad*, 166)

Tal “furia”, la venganza de la reina y sus damas después de la muerte de Mirabella, demuestra que las mujeres saben manipular el control masculino del discurso del amor cortés para llevar a cabo su propia justicia. Su plan vengativo empieza cuando Torrellas, ya enamorado de Braçayda, reafirma el papel del hombre en el amor cortés cuando, en una carta a ella, le declara su amor y su sinceridad. Ella, a su vez, le escribe disimuladamente que acepta sus avances para atraparlo, acto que le permite jactarse de su conquista como prueba de la culpabilidad de las mujeres. Torrellas no lee bien las intenciones de Braçayda y, debido a su deseo sexual y su baja opinión del sexo femenino como mujeres simples y viciosas, no se percata de que ellas lo atormentarán de forma literal y poco ambigua cuando logran llevarlo a la cámara de la reina donde lo abusan de él física y verbalmente.<sup>11</sup> En última instancia las mujeres se vengán cuando Torrellas queda traicionado por la palabra escrita que cree controlar. El resultado, la “de-construcción” del cuerpo de Torrellas —y por metonimia de sus obras misóginas—, no deja más que cenizas, las cuales las damas guardan en una “buxeta” y “algunas houo que por cultre en

---

<sup>11</sup> Según Solterer, la difamación es tan injuriosa como el abuso físico: “In such a world, where words were not yet sundered from deeds, defamation was tantamount to physical assault. Hence the defamer or the one who collaborates in defamation is subject to corporal punishment—even death” (*The Master*, 177). En este contexto, posiblemente los lectores de *Grisel* y *Mirabella* pudieran haber concluido que el castigo de Torrellas es justo, dada su difamación (histórica y ficticia) de mujeres.

el cuello la trahian" (*Grisel*, 370), para siempre acordarse de su momento triunfante. Si los jueces han descartado las acusaciones de la abogada, las mujeres han escuchado bien la voz que surge del cuerpo femenino de Braçayda durante el debate. Han comprendido su exposición del discurso del amante cortesano como nada menos que la búsqueda del seductor para satisfacer sus deseos sexuales.

La dramatización de escenas como la del debate o la de la tortura y muerte de Torrellas proporciona el espacio diegético en el que el público extradieгético pudiera haber participado. María Eugenia Lacarra señala que la dedicación de Flores a su "amiga" y la presencia de los personajes literarios, Torrellas y Braçayda, dejan abierta la frontera entre la realidad y la ficción para el público interno y externo ("Juan de Flores", 223). Es decir, los receptores se imaginarían ante Braçayda y Torrellas, y escucharían las defensas y refutaciones de los contrincantes, los cuales surgen directamente de los personajes sin el filtro del narrador. Si nos llevan a ser cómplices en la violencia y destrucción del cuerpo-texto de Torrellas, también nos dejan otra opción de releer sus razonamientos como una interrogación de la dinámica del poder en las relaciones entre hombres y mujeres.

Las mujeres protagonistas de otras obras sentimentales también nos ofrecen posibilidades para una lectura alternativa que tiene en cuenta la construcción doble del sujeto femenino como sitio de conformidad y al mismo tiempo de resistencia. En *Grimalte y Gradissa*, la creación e identidad del sujeto se basa en el proceso socio-retórico entendido por una sociedad mediante la memoria pública.<sup>12</sup> Vemos en la *Fiammetta* de Boccaccio que la protagonista se mide en cuanto a su memoria de la experiencia de personajes de obras clásicas. Flores continúa esta faceta del carácter en su propia Fiommetta. En una escena, por ejemplo, Fiommetta se compara con la trágica "Casandra" (*Grimalte*, 98). Si bien estas construcciones son de autores masculinos, no es así en el nivel ficticio en cuanto al personaje Gradissa. Gradissa resiste los avances de Grimalte a lo largo de la obra por haber leído la historia de Fiommetta. Ya que Flores hace que su Fiommetta sea autora de

---

<sup>12</sup> Empleo la edición de *Grimalte y Gradissa* de Carmen Parrilla.

su propio libro, podemos suponer que lo que Gradissa lee es la voz sin mediación de Fiommetta, y que identifica su propia relación con Grimalte con el resultado desastroso de las relaciones amorosas entre Pánfilo y Fiommetta. Si Fiommetta se deja morir en venganza de Pánfilo, su voz permanece en los escritos (o memoria) para avisar a Gradissa y a otras mujeres lectoras de los engaños de los hombres.<sup>13</sup>

En *Arnalte y Lucenda*, la protagonista Lucenda resiste los avances de Arnalte particularmente por razones de guardar su honra, “que jamás en mi linaje muger quebró” (*Arnalte*, 108).<sup>14</sup> Cuando Lucenda entra en el monasterio para escaparse para siempre de Arnalte, lo hace públicamente. Su entrada en la vida religiosa se convierte en un evento memorable. Al mismo tiempo que Lucenda acepta el código de honor tan necesario para el mundo patriarcal, hace resaltar el dilema femenino en el hecho de que, para guardarlo, tiene que encerrarse.

En *Cárcel de amor*, el cuerpo femenino engaña a los hombres que insisten en leer otro mensaje diferente del de la voz que no deja de resistir. Laureola experimenta los obsequios de Leriano y consigue resistirlos. En una carta le informa a Leriano de su motivo piadoso al responderle. Al mismo tiempo, ella se da cuenta de que se puede malentender hasta la palabra escrita:

que quien viese lo que te escriuo pensaría que te amo, y ceería que mis razones antes eran dichas por disimulación de la verdad que por la verdad. Lo cual es el reués, que por cierto más las digo —como ya he dicho— con intención piadosa, que con voluntad enamorada (*Cárcel*, 122)

Sin embargo, Auctor, el narrador, pretende “leer” el cuerpo de Laureola sin tener en cuenta las palabras cuyo origen reside en la anatomía. Esto lo lleva

---

<sup>13</sup> Mary Carruthers explica que, para los oyentes-lectores medievales, la recepción de una obra incluía “a recollecting subject, a remembered text, and a remembering audience” (*The Book*, 182). La heroína de Boccaccio autoriza su experiencia por su identificación con figuras clásicas: “Pasiphae, Phaedra, and I too still had a husband when we fell in love. Husbands themselves most of the time fall in love while they have a wife; look at Jason, Theseus, the strongest Hector, and Ulysses” (Boccaccio, *The Elegy of Lady Fiammetta*, 20).

<sup>14</sup> Sigo las ediciones de Ivy Corfis de *Arnalte y Lucenda* y *Cárcel de amor*.

a equivocarse cuando lee señales de amor y no piedad en el cuerpo de Laureola:

miraua en ella algunas cosas, en que se conoce el corazón enamorado: quando estaua sola veyala pensativa; quando estaua aconpañada, no muy alegre; érale la compañía aborrecible y la soledad agradable (*Cárcel*, 106)

Así se presenta la equivocación de Auctor al leer el cuerpo sin escuchar la voz que lo habita, lo cual él hace concordar con una perspectiva masculina. De la misma manera, un autor masculino como Nicolás Núñez, el continuador de *Cárcel*, tampoco ha escuchado la voz situada en el cuerpo y representa en su obra a una Laureola enamorada de Leriano después de su muerte.

En conclusión, las heroínas de la novela sentimental, de diversas formas, le proporcionan a la mujer una voz con la que puede responder y resistir, y no como un simple objeto pintado con la pluma de su autor. A pesar de ser contruidos por autores masculinos, los personajes femeninos se apropian del habla y de la escritura para resistir su reducción a criaturas malas o buenas sin más.<sup>15</sup> De cierto modo, se muestran como seres más complejos, capaces del bien o del mal. Como he pretendido ilustrar, la voz de la mujer, emanando de su lugar de origen en el cuerpo femenino, escuchada directamente sin intervención de su creador masculino, permite lecturas alternativas de la subjetividad femenina y, sin duda, esta separación de voz y cuerpo contribuye a la ambigüedad inherente en la recepción de la ficción sentimental.

---

<sup>15</sup> Interesante es el comentario de María Eugenia Lacarra con respecto a la identidad masculina: "Por otra parte, la intervención de las mujeres en cierta medida desmitifica y desenmascara la pretensión que tiene el amador de construirse una identidad personal, porque al asimilarlo al resto de los hombres, cuyos intereses están en conflicto con los de las mujeres, se vislumbra la posibilidad de un discurso de resistencia, especialmente en *Triste Deleytación* y en las narraciones de Juan de Flores" ("Representaciones femeninas", 175).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALCÁZAR LÓPEZ, PABLO y JOSÉ A. GONZÁLEZ NÚÑEZ, "Introducción", en *La historia de Grisél y Mirabella. Juan de Flores. Edición facsmil sobre la de Juan de Cromberger de 1529*, Granada: Don Quijote, 1983, 7-51.
- ANDRACHUK, GREGORY, "The *Questión de amor* and the Failure of Courtly Love", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4, 3, 1980, 271-280.
- BEYSTERVELDT, ANTONY VAN, "Revisión de los debates feministas del siglo xv y las novelas de Juan de Flores", *Hispania*, 64, 1981, 1-13.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *The Elegy of Lady Fiammetta*, ed. y trad. de Mariangela Causa-Steindler y Thomas Mauch, Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- BURNS, E. JANE, *Bodytalk: When Women Speak in Old French Literature*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- CARRUTHERS, MARY, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: University Press, 1992.
- CÁTEDRA, PEDRO, *Amor y pedagogía en la Edad Media: estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1989.
- CORFIS, IVY (ed.), *Diego de San Pedro's "Tratado de amores de Arnalte y Lucenda": A Critical Edition*, Londres: Tamesis, 1985.
- (ed.), *Diego de San Pedro's "Cárcel de amor": A Critical Edition*, Londres: Tamesis, 1987.
- DEYERMOND, ALAN, "El punto de vista narrativo en la ficción sentimental del siglo xv", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, 45-60.
- , *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- FETTERLY, JUDITH, *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- HAYWOOD, LOUISE, "Gradissa: A Fictional Female Reader in/of a Male Author's Text", *Medium Aevum*, 64, 1995, 85-99.
- , "Female Voices in Spanish Sentimental Romances", *Journal of the Institute of Romance Studies*, 4, 1996, 17-35.
- KRUEGER, ROBERTA L., *Women Readers and the Ideology of Gender in Old French Verse Romance*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993 (Cambridge Studies in French 43).

- LACARRA, MARÍA EUGENIA, "Sobre la cuestión de la autobiografía en la ficción sentimental", en Vicente Beltrán (ed.), *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santiago de Compostela, 2 al 6 de diciembre de 1985*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988, 359-68.
- , "Notes on a Feminist Analysis of Medieval Literature and History", *La Corónica*, 17, 1, 1988, 14-21.
- , "Juan de Flores y la ficción sentimental", en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 18-23 agosto de 1986, Berlín: I*, Francfort del Main: Vervuert Verlag, 1989, 223-33.
- , "Representaciones femeninas en la poesía cortesana y en la narrativa sentimental del siglo xv", en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana), II. La mujer en la literatura española: modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo xvii*, Barcelona: Anthropos-Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, 159-175.
- LACARRA, MARÍA JESÚS, "Algunos datos para la historia de la misoginia en la edad media", en *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 2 vols., Barcelona: Quaderns Crema I, 339-361.
- MATULKA, BARBARA, *The Novels of Juan de Flores and Their European Diffusion: A Study in Comparative Literature*, Nueva York: Institute of French Studies, 1931, 332-370.
- MOI, TORIL, *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, Londres-Nueva York: Methuen, 1985.
- PARRILLA GARCÍA, CARMEN (ed.), *Grimalte y Gradissa*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988 (Monografías de la Universidad de Santiago de Compostela, 140).
- ROHLAND DE LANGBEHN, REGULA, "Un mundo al revés: la mujer en las obras de ficción de Juan de Flores", en Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli (eds.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance 1440-1550: Redefining a Genre*, Londres: Tamesis, 1997, 125-143.
- SMARR, JANET L, *Boccaccio and Fiammetta: The Narrator as Lover*, Urbana: University of Illinois Press, 1986.
- SOLTERER, HELEN, *The Master and Minerva: Disputing Women in French Medieval Culture*, Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1995.
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, "El episodio final de *Grisel y Mirabella*", *La Corónica*, 20, 2, 1992, 18-31.
- , *Amor e ilegalidad: "Grisel y Mirabella", de Juan de Flores*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996.

- WALEY, PAMELA, "Love and Honour in the *Novelas Sentimentales* of Diego de San Pedro and Juan de Flores", *Bulletin of Hispanic Studies*, 43, 1966, 253-275.
- WEISSBERGER, BARBARA, "Authors, Characters, and Readers in *Grimalte y Gradissa*", en Ronald Surtz y Nora Weinerth (eds.), *Creation and Re-creation: Experiments in Literary Form in Early Modern Spain. Studies in Honor of Stephen Gilman*, Newark, Del.: Juan de la Cuesta, 1983, 61-76.
- , "Role-Reversal and Festivity in the Romances of Juan de Flores", *Journal of Hispanic Philology*, 13, 1988-89, 197-213.
- , "The Politics of *Cárcel de amor*", *Revista de Estudios Hispánicos*, 26, 3, 1992, 307-326.
- , "Resisting Readers and Writers in the Sentimental Romances and the Problem of Female Literacy", en Joseph J. Gwara y E. Michael Gerli (eds.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance 1440-1550: Redefining a Genre*, Londres: Tamesis, 1997, 173-190.
- WHINNOM, KEITH, "The Mysterious Marina Manuel (Prologue, *Cárcel de amor*)", en Karl-Hermann Körner y Klaus Rühl (eds.), *Studia Iberica: Festschrift für Hans Flasche*, Bern: Francke, 1973, 689-695.
- , "Nicolás Núñez's Continuation of the *Cárcel de amor*", en R. O. Jones (ed.), *Studies of Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, Londres: Tamesis, 1973.
- (trad.), *Prison of Love Together with the Continuation by Nicolás Núñez (1496)*, Edimburgo: Edinburgh University Press, 1979.
- WRIGHT, DIANE M., "Readers, Writers, and Lovers, *Grimalte y Gradissa*", en Evelyn Mullally y John Thompson (eds.), *The Court and Cultural Diversity (Selected Papers from the Eight Triennial Congress of the International Courtly Literature Society. The Queens University of Belfast. 26<sup>th</sup> July-1 August 1995)*, Cambridge: D.S. Brewer, 1997, 229-237.
- , "*Amor Hereos* and Rhetorical Invention in *Arnalte y Lucenda*", en Gilbert Paolini (ed.), *La Chispa '97 Selected Proceedings (The Eighteenth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures)*, Nueva Orleans, Louisiana: Tulane, 1997, 431-437.
- ZAVALA, IRIS, "Introducción: el canon, la literatura y las teorías feministas", en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana) II. La mujer en la literatura española: Modos de representación desde la Edad Media hasta el siglo XVII*, Barcelona: Anthropos-Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, 9-20.

## ÉPICA Y ROMANCERO



## La verdad del juglar: observaciones sobre la *Chanson de Saisnes*

Beatriz Mariscal Hay  
El Colegio de México

En el año de 1202 ingresa al leprosario, adonde había de morir ocho años más tarde, el poeta cortesano de Arras Jehan Bodel, autor de varios *fabliaux*, de los *Congès d'Arras*, de cuando menos cuatro pastorelas, del milagro dramático le *Jeu de saint Nicolas* y de un largo poema épico, la *Chanson de Saisnes*, única *chanson de gestes* sobre las guerras entre francos y sajones que se conserva.

La obra de Bodel tiene un gran interés para la historia de la literatura francesa, pues su *Jeu de saint Nicolas* es considerada la obra maestra del género, además de ser el milagro dramático en lengua francesa más antiguo. Este género dramático surge de las escuelas anexas a las catedrales o monasterios; maestros y alumnos las representaban durante las celebraciones escolares. En contraste con su antecesor más directo, el drama litúrgico, de composición eclesiástica y en latín, los milagros podían ser disfrutados por un amplio público que buscaba entretenimiento más allá de los mensajes edificantes del texto.<sup>1</sup>

Entre las innovaciones que introduce Bodel al género está la utilización de elementos de su propio contexto en la representación de la leyenda de san Nicolás, tales como una realista escena de taberna que le presta

---

<sup>1</sup> Véase la edición de esa obra que hace Alfred Jeanroy.

sabor local a la obra y que seguramente redundaría en interés por parte de los pobladores de la villa de Arras.

Este tipo de adaptación contextual había de marcar toda la obra de Bodel.

En este breve trabajo me centraré en su obra más ambiciosa, la *Chanson de Saisnes*, de interés no sólo para el estudio de la literatura francesa sino también para el estudio de la literatura española, ya que de esa *chanson* derivan los romances tradicionales de *Nuño Vero*, el *Suspiro de Valdovinos*, *Valdovinos sorprendido en la caza* y *Belardo y Baldovinos*, los dos últimos presentes aún en la tradición oral moderna, además de los romances juglarescos de *Calatnos* y de *Los doce pares de Francia*.<sup>2</sup>

Consciente de las posibilidades del género literario en el que va a incursionar, Bodel escribe su *chanson de gestes* para deslumbrar a su público cortesano y burgués. Pero a pesar de que adopta numerosos elementos de la obra más sobresaliente del género, la *Chanson de Roland*, la cual pretende continuar con su *chanson*, su deseo de llegar al cada vez más amplio público consumidor de relatos épicos en francés lo lleva a elaborar una original obra plena de contradicciones en su desarrollo de la lucha entre las tropas de Carlomagno y las de Guiteclin, rey de los sajones.<sup>3</sup>

Al igual que otros juglares cultos que componían *chansons de gestes* en francés, tan en boga durante los siglos XII y XIII, Bodel busca el reconocimiento de su arte individual, para lo que establece diferencias entre su poema y los anónimos cantos épicos tradicionales, con los que competía por el favor del público.

En primer lugar, su relato —nos dice— refiere la verdad, trata de la “siempre cierta” materia de Francia, en contraste con las novelas artúricas que trataban de la vana, aunque placentera, materia de Inglaterra.

---

<sup>2</sup> Actualmente preparo la edición de los romances derivados de la *Chanson de Saisnes* para el *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas*, colección iniciada por Ramón Menéndez Pidal, cuyo artículo fundacional “La *Chanson de Saisnes* en España” es de gran interés para el estudio de las relaciones entre la épica francesa y el Romancero español.

<sup>3</sup> Charles Foulon recoge coincidencias estilísticas y temáticas entre ambas obras en *L'œuvre de Jehan Bodel*.

Li conte de Bretaigne sont si vian et plaisant,  
Cil de France sont voir chascun jor apparant.

Como garantía de la veracidad de su obra señala la existencia de registros de carácter “histórico” conservados en la abadía de Saint-Pharon de Meaux:

Qui d’oyr et d’entendre a loisir ne talant  
Face pais si escout bonne chançon vaillant  
Dont li livre d’estoire sont tesmoing et garant (l.1)  
Dont encore est ‘estore a Saint Faron à Miaus. (l.2)

Más importante aún, sus versos consonantados tienen “arte”, un arte personal y culto, superior en todo al desaliño de los cantos asonantados sobre el mismo tema que difundían en plazas públicas “juglares harapientos”:

Cil bastar jugleor qi vont par cez vilax,  
A ces grosses vieles as depenez forriax,  
Chantent de Guiteclin si com pas asenax;  
Mes cil qui plus an set, ses dires n’est pas biax,  
Qar il ne sevent mie les riches vers noviax  
Ne la chançon rimée que fist Jehan Bordiax.<sup>4</sup>

La distancia que señala Bodel entre su obra culta y certificada por documentos históricos y los cantos tradicionales no elimina, sin embargo, el hecho de que su *chanson* se nutre de los relatos tradicionales sobre las guerras de los francos en contra de los sajones, al igual que de otros poemas épicos del ciclo de *Guillaume*. La originalidad de Bodel radica en el trato que da al recuento de la gesta sajona, de su inclusión de “nuevas” hazañas no sólo bélicas sino amorosas, así como de detalles de carácter contextual que acercan a la “historia” a su propia realidad.

---

<sup>4</sup> Cito por la edición de la *Chanson de Saisnes* de Francisque Michel. Michel basa su edición en el manuscrito “Lacabane” del siglo XII con variantes del ms. 6985 de la Biblioteca Real y del ms. A, letra de fines del siglo XIII, núm. 175 de la Biblioteca del Arsenal.

Sin perder de vista el heroísmo tradicional de las guerras carolingias, el canto de Bodel termina por proporcionar una visión de la guerra mucho más popular y realista que la presentada por su modelo, la *Chanson de Roland* y por la epopeya en general.

De la *Chanson de Saisnes* se conocen cuatro versiones (los manuscritos *A*, *R*, *L* y *T*, fechables entre el siglo XIII y principios del XIV). El hecho de que se conserven hasta cuatro manuscritos de esa voluminosa obra (7 500 versos alejandrinos) sería prueba suficiente del favor del que gozó en su tiempo, pero tenemos además el testimonio directo del poeta Girard d'Amiens, quien, a fines del siglo XIII, declara que el arte y la ciencia de la *chanson* de Bodel la hacen digna de ser considerada como la versión "autorizada" de las guerras contra los sajones y, como tal, debía ser escuchada en todas las cortes:

Que Jehan Bodel fist à la langue polie,  
De bel savoir parler et science aguisie,  
Por quoy de Guitequin et de Saignes tratie.  
À l'estoire, si bel et si bien desclarcie  
Que des bien entendans doit estre actorisie,  
Et de tous volentiers en toutes cours oye.<sup>5</sup>

En contraste, la crítica decimonónica descalificó la *Chanson de Saisnes* por considerarla un poema demasiado "lúbrico". Se trataba, en opinión de Léon Gautier, uno de los principales estudiosos de la épica medieval francesa, de un relato de leyendas "pequeñas y mezquinas"; un recuento de hazañas indignas del hermano del héroe muerto en Roncesvalles.<sup>6</sup> Sin embargo, tanto su autor como su público seguramente considerarían que esas acciones añadidas a las ya conocidas por los cantos tradicionales, tanto por Bodel como por los refundidores de la *chanson*, daban al relato sobre la gesta contra los sajones su especial valor e interés.

Las acciones que despertaron en la crítica decimonónica la idea de la "deca-dencia", tanto de la *Chanson de Saisnes* como del género mismo, constituyen el

<sup>5</sup> Girard d'Amiens, f. 165, r, B, v, A, citado por Gaston Paris.

<sup>6</sup> Gautier, *Les épopées françaises*, 503.

núcleo central del poema. Se trata, en primer lugar, de un largo pasaje que narra las aventuras amorosas entre Bauduoin, hermano de Roland, y la reina Sibila, esposa de Guiteclin, rey de los sajones, por una parte, y, por otra, entre Berart, hijo de Tierri, y Helissent, hija del duque Milon, muerto en defensa de Colonia, que fue entregada como regalo a su esposa por el vencedor Guiteclin.

La acción de la *Chanson de Saisnes* comienza precisamente después de la derrota de Roncesvalles adonde mueren Roland y Olivier. Animado por la noticia de la muerte de Roland, Guiteclin ataca Colonia, vence a los francos y permite que sus tropas cometan atrocidades. Avisado Carlomagno de que los sajones han arrasado Colonia, convoca a sus nobles a combatir en contra del infiel y se dirige a Tremeigne (Dortmund), adonde acampan sus tropas durante más de dos años sin poder atacar al enemigo, ya que los separa el profundo río Rin.

Son hasta cuatro los episodios que relatan las incursiones de Bauduoin y Berart al campo enemigo que se encuentra al otro lado del río Rin. Se trata de aventuras llenas de peligros para los dos caballeros francos que provocan la ira de Carlomagno, quien reprueba las acciones de Bauduoin, no por razones morales, como hubiera gustado a los críticos franceses —después de todo Bauduoin se entretiene nada menos que con la esposa del rey de los sajones— sino porque su temeridad pone en peligro la campaña militar.

Caballeros el uno consagrado y el otro sin experiencia, el principal incentivo de ambos para cruzar el peligroso río y adentrarse en el campamento de los sajones no es bélico, sino amoroso. Bauduoin, cabe señalar, no es el promotor de la aventura; la iniciativa corre por cuenta de la reina Sibila, quien se enamora del apuesto caballero franco cuando lo ve desde su campamento; es ella quien lo incita a cruzar repetidamente el río. Mujer excesivamente sensual y odiosa para Gautier, Sibila es trazada en el poema con gran complejidad y maestría.

Berart, el joven caballero recién armado por el emperador, cumple su primera prueba en combate personal durante una incursión al campo enemigo, impulsado igualmente por el amor de una mujer, en su caso un amor más legítimo, ya que Helissent le había sido prometida por el emperador antes de que fuera cautivada por los sajones.

La combinación de proezas amorosas y éxitos en combates individuales que tienen lugar en estos episodios provocará la rivalidad entre ambos caba-

lteros; rivalidad heredera de la que se da entre Roland y Olivier en la *Chanson de Roland*.

La "lascivia", sin embargo, no surge sólo en los encuentros amorosos de los dos caballeros francos. La prolongada ausencia de las tropas de Carlomagno tendrá como consecuencia uno de los más originales episodios de este poema épico, seguramente el más provocativo para la sensibilidad decimonónica: el amancebamiento de las esposas de los caballeros de Carlomagno con los criados a cuyo cuidado habían quedado en la ciudad de Saint-Hebert-du-Rhin cuando se marcharon para ir a combatir a los sajones.

Al recibir Carlomagno noticias de lo que ha sucedido, se dirige a Saint-Hebert con 30 000 hombres. Pero no es por medios militares, sino gracias a la intervención divina, como logra destruir la infranqueable fortificación que han levantado los insurrectos: las oraciones del emperador producen el "milagroso" derrumbe de las murallas de Saint-Hebert.

Episodio considerado sumamente inmoral y de muy mal gusto por Gautier,<sup>7</sup> por su parte el editor de la *chanson*, Francisque Michel, lo considera una "interpolación", ya que no aparece en el manuscrito Lacabane que utiliza como base de su edición, si bien Michel termina por reconocer la posibilidad de que se trate de un pasaje "verídico" que fue eliminado de la *chanson* por un copista "celoso de conservar la reputación de castidad de que han gozado siempre las mujeres francesas".<sup>8</sup>

Lo interesante es que es precisamente en este episodio en el que la figura de Carlomagno está más cerca de la antigua tradición épica, ya que aparece como el soberano elegido por Dios, cuyo ruego es atendido con un milagro. Soberano magnánimo y conciliador, anima a sus caballeros a que perdonen a sus esposas y se reconcilien con ellas, dejando el castigo para los criados, los cuales son arrojados al río con una gran piedra al cuello.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Gautier, *Les épopées françaises*, pp. 503-504.

<sup>8</sup> *Chanson de Saisnes*, t. II, notas en 192 y ss.

<sup>9</sup> Menéndez Pidal considera que esta diferencia en el trato a los criados refleja una "psicología de gallinero", con la irritación del macho contra su rival que excluye a la hembra del conflicto, "La *Chanson*", 244.

¿“Lubricidad” o “realismo”?

Las guerras, sabemos, están conformadas por ataques y contrataques de tropas o de individuos, en los que se dan muertes y heroísmos, pero también traen consigo ausencias prolongadas y extrañamientos forzados entre esposos y enamorados. Nuestro juglar se preocupa por registrar estos aspectos de la guerra con toda su verdad.

No es la primera vez que se trata el tema de la fidelidad o infidelidad de la mujer abandonada por el marido que se va a la guerra, ni se trata del único rasgo de realismo en el relato épico; una parte importante de la narración está dedicada a la descripción de las tareas que llevan a cabo los constructores del puente por el que habían de cruzar el caudaloso río Rin las tropas de Carlomagno a fin de poder combatir y, después de varias batallas, derrotar al enemigo.

Casi 2 000 versos del poema están dedicados al trabajo de construcción del puente que dura más de tres años. En ellos se detalla quiénes llevan a cabo las diferentes tareas: los lombardos y la gente de Pizara tallan y colocan la piedra, los borgoñones fabrican los instrumentos de trabajo, los bávaros cortan los árboles y colocan la madera, los ardenienses construyen el puente, mientras que el resto de las tropas tienen la tarea de asistir a estos “especialistas”.

También se presentan particularidades en cuanto a la motivación para luchar. El caballero Fieramor sugiere que hay guerreros que se mueven más por la envidia que por valentía:

François, dit Fieramor, il est granz estoutie  
D'ome qi a assez et illi prant envie  
D'autrui terre gaster par fole lecherie (6691-6693)

Heredera de la tradición, la obra de Bodel adecua los relatos épicos a la mentalidad de su tiempo, y su relato, aunque no cuestiona directamente los valores guerreros del feudalismo propios de los cantos épicos,<sup>10</sup> da al tema un

---

<sup>10</sup> Cf. Beatriz Mariscal, “Par amour et par feid’: los barones de Carlomagno”, en *Actas del IX Congreso de Medievalia*, UNAM (en prensa).

tratamiento más acorde con los intereses de la burguesía, lo que, junto con los otros elementos que venimos comentando, acerca su *chanson* a la novela épica (*roman épiquē*) que había de desarrollarse en el siglo que se iniciaba.

Es importante insistir en que, a pesar de tener los rasgos distintivos que hemos venido discutiendo, la obra de Bodel no es una obra “individual”, en el sentido moderno de este concepto. Entre su *chanson* y los cantos tradicionales no hay la distancia que él pretendía establecer; su *chanson* no sólo comparte con los cantos que relataban las guerras entre francos y sajones la materia, sino que, al apropiarse de relatos, resultado de sucesivas recreaciones, tal como lo hacían los juglares que no se consideraban autores sino intérpretes de poemas, el estilo “tradicional” se trasluce a menudo en su poema.

El hecho de que las hazañas amorosas de los campeones de Carlomagno ocupen un lugar privilegiado en el relato de Bodel no representa, como proponen algunos críticos, una degeneración de la épica provocada por un poeta lascivo y torpe, sino la adaptación del género a los valores e intereses de una clase burguesa que irá adquiriendo importancia a medida que la Edad Media avanza hacia su fin.

Un relato épico que nos habla lo mismo de hazañas bélicas “nobles”, como de la rebelión de los barones francos que se niegan a pagar impuestos, o de las hazañas amorosas y hasta “lúbricas” —para utilizar el término de Gautier— de los héroes, y en el que adquieren protagonismo leñadores, carpinteros, albañiles y anónimos combatientes —difícilmente los héroes de la antigua épica—, no es necesariamente un poema decadente, ya que no carece de arte ni en su concepción ni en su realización.

Las *chansons de gestes* creadas por juglares cultos como Jehan Bodel en los siglos XII y XIII, aunque lleven firma de autor, al ser apropiadas y reinterpretadas por refundidores y juglares, fueron objeto de adecuaciones y ajustes conscientes o inconscientes, propios del proceso de transmisión tradicional —oral o manuscrita— de textos. Gracias a ello, son obras que adquirieron actualidad cultural, relatos en los que la “historia” comparte la verdad del juglar y, con ella, la verdad de su tiempo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BODEL, JEHAN, *Chanson de Saisnes*, ed. de Francisque Michel, Ginebra: Slatkine Reprints, 1969, reimpresión de la 1ª ed. de París, 1839.
- D'AMIENS, GERARD, *Histoire poétique de Charlemagne*, París: Librairie A. Franck, 1865.
- FOULON, CHARLES, *L'œuvre de Jehan Bodel*, París: Presses Universitaires de France, 1958.
- GAUTIER, LÉON, *Les épopées françaises. Étude sur les origines de l'histoire de la littérature nationale*, París: Société Générale de Librairie Catholique, 1880, vol. 2.
- JEANROY, ALFRED (ed.), *Jehan Bodel, trouvère artésien du XIII<sup>e</sup> siècle. Le Jeu de Saint Nicolas*, París: Champion, 1925.
- MARISCAL, BEATRIZ, "Par amour et par feid': los barones de Carlomagno", en *Actas de las IX Jornadas Medievales*, México, UNAM, en prensa.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "La *Chanson de Saisnes* en España", en *Los godos y la epopeya española "Chanson de geste" y las baladas nórdicas*, Madrid: Espasa Calpe, 1956 [1ª ed. en *Mélanges Mario Roques*, 1951], 229-244.



## El modelo del caballero: de la épica al Romancero

Aurelio González  
El Colegio de México

Cuando quemaron la biblioteca de mi señor don Quijote, tres novelas no merecieron la pena del fuego: *Amadís de Gaula*, *Palmertín de Olivia* y *Tirant lo Blanch*, y tal vez a esto se deba que los caballeros que dan nombre a estos peligrosos libros pasaran a ser una especie de paradigma o arquetipo del héroe de la andante caballería, que por aquellos años del siglo XVI todavía andaba tan en boga como en las mejores épocas medievales de la novela de caballerías.

La gama que va desde Zifar hasta los últimos descendientes de Amadís es muy amplia y en ella entran, desde el santo hasta el guerrero cruel, desde el amante desgarrado hasta el seductor, desde el señor ambicioso al noble y generoso. El caballero es entonces una construcción ideal formada por múltiples facetas que, sin embargo, en los ámbitos sociales del estamento de la nobleza (y en la comunidad social en general) se trata que tenga una existencia correspondiente al modelo en la realidad extraliteraria.

A pesar de esta presuposición de un modelo, la imagen del caballero más bien es “divisible y multiforme, una rueda cuyos radios parten al concepto en tajadas, en donde vivieron los más diferentes sueños de los hombres medievales [...]” (Amezcuca, *Metamorfosis del caballero*, 20).

Cuando pensamos en el caballero, probablemente la primera idea que se nos viene a la mente es la que proviene de las novelas de caballerías, sin

embargo, la realidad es otra y tal vez es en la épica donde encontramos la primera realización textual que permea el ámbito social de lo que es un caballero. A pesar de lo señalado antes tenemos que recordar que al hablar en general del caballero medieval estamos hablando de un modelo, en cuanto se trata de una abstracción de un conjunto de realizaciones, pero también se trata de un punto de referencia para reproducirlo y es, al mismo tiempo, un esquema teórico de una realidad muy compleja. Por lo tanto, este modelo tendrá distintas realizaciones textuales y de igual modo funcionará tanto en la dimensión cultural como en la social, esto es, tendrá posibilidades de funcionamiento efectivas tanto en la realidad como en la creación artística.

Como ha dicho José Amezcua, “La idea de caballero, en su trayectoria por la Edad Media participa de las múltiples transformaciones sociales y culturales de esos siglos; por eso puede encontrarse varia su figura” (*Metamorfosis del caballero*, 13).

Los historiadores señalan que fue prácticamente a lo largo del siglo X que se eliminó la vieja división de la sociedad cristiana en *liberi* y *servi* y se sustituyó por una más práctica y significativa de *milites* y *rustici*, lo cual implicaba “una separación precisa, ya no en el campo normativo institucional, sino en el de las funciones sociales y los géneros de vida” entre aquellos que tenían el privilegio de llevar armas y aquellos que se esperaba se dedicaran a actividades productivas (Cardini, “El guerrero y el caballero”, 85).

Por otra parte, Leopold Genicot ha señalado, según sintetiza Duby, que a principios del siglo XII es un grupo muy pequeño el que puede definirse como noble y que en realidad tiene su origen en los hombres *liberi*. Este grupo estaba formado por unos cuantos linajes, con riqueza y poder bastante sobre una extensión territorial amplia, originada en alguna dotación real, y poseedores de algún castillo. Esta nobleza además era hereditaria. En torno a este señor noble estaba un grupo de hombres pertenecientes a la “familia”, que se distinguían de los siervos, pero que no poseían los atributos de los nobles; algunos de ellos empiezan a ser definidos como “caballeros”, según explica el historiador francés, porque “Aparentemente el servicio militar a caballo les confiere tal honor; más necesarios al príncipe [...] Estos *milites*

constituyeron una aristocracia que se fue consolidando, pero que se mantuvo por debajo de la élite de las familias ‘nobles’” (Duby, *Hombres y estructuras*, 54). Con el paso del tiempo, hacia el siglo XIII desaparece la distinción entre nobles y caballeros, aunque sigue teniendo importancia el ser “armado caballero”. En otro trabajo, el mismo Duby considera que la caballería se convierte en una auténtica institución a finales del siglo XII siguiendo tanto las presiones que venían desde niveles inferiores que buscaban un reconocimiento, como del rey que buscaba, impulsando las costumbres cortesas, poner coto a las pretensiones eclesiásticas y aumentar su prestigio (Duby, *Lo specchio del feudalesimo*, 372-373).

Actualmente los estudios más sólidos han abandonado las tesis evolucionistas o deterministas que explicaban el ascenso de los caballeros a partir de una caballería nacida naturalmente a lo largo del siglo VIII por la necesidad de contrarrestar las incursiones enemigas, principalmente musulmanas, así como las que sostenían que la caballería era el necesario producto resultado de la invención del estribo. Hoy en día se piensa más que el ascenso de los caballeros esté relacionado con el prestigio del guerrero a caballo, derivado del alto costo del equipo militar, así como en la brecha socioeconómica cada vez mayor entre los hombres armados y aquellos otros inermes, y en el establecimiento de jerarquías vasalláticas (cf. Cardini, “El guerrero y el caballero”, 87).

Sin embargo, el significado del accionar caballeresco no es monolítico y en él confluyen desde antiguas tradiciones germánicas hasta posiciones cristianas impulsadas por la Iglesia y, desde luego, los intereses de grupo. Así, a lo largo de la Edad Media tendremos que el comportamiento del caballero se vuelve muy atractivo; para algunos la explicación radica en que “El atractivo peculiar del *ethos* caballeresco consiste justamente en esa fluctuación entre muchos ideales en parte emparentados y en parte contradictorios” (Curtius, *Literatura europea*, II, 747).

El primer elemento que se nos presenta al tratar de integrar un modelo es la conciencia de que se trata de un guerrero, y probablemente es en torno a este núcleo que se van agregando los otros elementos, unos que dependen de la condición de guerrero en un mundo feudal, y que naturalmente van a im-

plicar la condición señorial, y con ella la reproducción de un concepto de familia patriarcal extensa. Esta condición de señor hará que se reproduzca el antiguo tópico de *fortitudo et sapientia* (cf. Curtius, *Literatura europea*, 247-253) expresado en términos medievales como la hazaña y la medida. No es el valor o el arrojo loco, ni el retiro timorato, es la sabia combinación de ambos. Pero en torno al caballero también se desarrollarán otros elementos que se integrarán en equilibrio con el núcleo esencial que es la condición de guerrero; así será posible su defensa religiosa y la búsqueda mística, su elegancia de apasionado amor, la sabiduría de la experiencia vivida y toda una serie de relaciones horizontales, como la lealtad a sus iguales, y verticales, como el vasallaje a ultranza.

El modelo existe no sólo a partir de una realidad social, sino también a partir de la teorización de esta realidad. La teorización de la realidad ya implica una cierta pérdida, hay que decir: como debe ser el caballero, porque la dinámica social lleva a que el individuo que corresponde al modelo en cada situación y cada contexto sea algo distinto de aquello que plantea el modelo, hay una especie de nostalgia de otro mundo pasado. Así, Alonso de Cartagena, quien reflexiona sobre las reglas del caballero, ya señala la necesidad de unir el valor guerrero con la capacidad del señor responsable de una serie de hombres: "las fuerzas del cuerpo non pueden excercer acto loado de fortaleza si non son guiados por coraçon sabidor" (Fallows, *The chivalric vision*, 79). Por su parte Llull,<sup>1</sup> hacia 1275, recién salido de senescal de Jaime II, dice que:

El caballero debe cabalgar, justar, correr lanzas, ir armado, tomar parte en torneos, hacer tablas redondas, esgrimir, cazar siervos, osos, jabalíes, leones, y las demás cosas semejantes a éstas que son oficio de caballero [...] De donde, así como todos estos usos arriba citados son propios del caballero en cuanto al cuerpo, así justicia, sabiduría, caridad, lealtad, verdad, humildad, fortaleza, esperanza, experiencia y demás virtudes semejantes a éstas son propias del caballero en cuanto al alma (Llull, *Libro de la orden de caballería*, 33).

---

<sup>1</sup> La obra de Llull es paralela del título XXI de la segunda *Partida* de Alfonso X y del *Libro del cavallero et del Escudero* de don Juan Manuel. Juntas las publicó Luis Alberto de Cuenca (*Floresta española*, 1975).

Si el modelo es posible realizarlo a partir de los textos literarios no podemos dejar de lado ningún género, pero siempre sin olvidar que en toda modelización el peso que tiene el género en la determinación modélica es condicionante y, por lo tanto, muy importante. Así, el *Cantar de Mio Cid*, las *Coplas a la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, el poema de debate de *Elena y María*, el *Conde Lucanor* y el Romancero, por mencionar algunos, nos darían distintas perspectivas y dinámicas, pero siempre sería posible enmarcar las distintas realizaciones que presentan en un modelo. Pero no sólo el género incide en el modelo, también lo condiciona la realidad social del momento, pues no nos olvidemos que el modelo caballero se realiza en una doble dimensión, social y cultural, en la cual las proporciones de estos dos componentes varían. Así, en tiempos del Cid podemos considerar que en la construcción de lo que es un caballero la realidad social y cultural participan de manera equilibrada, pero en tiempos de don Quijote, en los albores del siglo XVII, el caballero es sólo un hecho cultural, de ahí que tratar de convertir el modelo en una realidad social sea, para curas y barberos, simple locura.

La realidad social de cualquier época, y en el caso que estamos viendo, medieval, se refleja naturalmente en los modos culturales y artísticos de su momento, y uno de los más importantes, literariamente hablando, cuando menos en una primera etapa de aquella sociedad medieval, es la poesía épica, la canción de gesta de los juglares. La primera sociedad francesa, conformada en torno a un feudalismo recién estructurado, encuentra en la épica, y especialmente en la *Chanson de Roland*, un primer e importante modelo del "sistema ético caballeresco" (Cardini, "El guerrero y el caballero", 92).

Por otra parte, en el cantar castellano encontramos que el Cid se convertirá en expresión privilegiada del modelo de caballero que propugna la baja nobleza como paradigma de los valores de una sociedad. En este modelo confluyen varios elementos con una importancia señalada: por un lado, y de manera esencial, está su condición caballeresca, que se marcará a partir su definición como guerrero en un sistema de pactos vasalláticos. Así, la primera virtud del caballero, la cual se ensalza abiertamente, es la condición de vasallo, la cual se codifica y se proyecta alcanzando permanencia en la me-

moria por medio del conocido epíteto: “¡Dios, qué buen vassallo, si oviesse buen señor!” (20).<sup>2</sup>

El texto también va a destacar la caracterización del individuo como guerrero a través del elemento emblemático y simbólico de la condición caballeresca: la espada: “Fabló mio Cid, el que en buen ora cinxo espada” (78)

Pero no basta ser guerrero, lo que en realidad puede proyectar al individuo a esta condición de caballero es la capacidad combativa.

“¡Cuál lidia bien sobre exorado arzón  
mio Cid Ruy Díaz, el buen lidiador!” (733-734)

Aunque no todo el Romancero proviene de las canciones de gesta, no hay que olvidar la importancia que tiene la épica en el desarrollo y la vitalidad del Romancero durante la Edad Media. Si los cantares de gesta exaltaban al héroe que representaba los valores nacionales del momento (bandera de la baja nobleza guerrera en oposición a la alta nobleza cortesana), una vez que el clima épico de la crisis provocada por el conflicto de valores o sistemas sociales ha pasado, la tradición baladística no desaparece, pero sí va a preferir nuevos temas y hazañas en las cuales inspirarse, y estos los va encontrar en el terreno de lo novelesco, que incluso se entremezcla con la función noticiara que también llena este tipo de texto. Obviamente, el cambio temático se corresponde con modificaciones en la concepción del caballero. El Romancero que nace a finales del siglo XIII o principios del XIV inicia una trayectoria épico-lírica que se prolonga hasta nuestros días.

Como es lógico, también en el Romancero, forma de literatura tradicional oral y, por lo tanto, muy involucrada con los valores de la colectividad, encontramos el reflejo de una forma de comportamiento social colectivo, lo que algunos autores han llamado el *ethos*, el cual “informs the beliefs, customs or practices of a group or society [and the] dominant assumptions of a people or a period” (Smith, “On the ethos of the *Romancero viejo*”, 5).

---

<sup>2</sup> Todas las citas están tomadas de la edición de Alberto Montaner del *Cantar de Mio Cid*, entre paréntesis indico el número de verso.

En el Romancero también se “relaciona la condición caballeresca con el valor épico guerrero” (González, “Pajes, caballeros y escuderos”, 398). Desde la perspectiva épica hay una configuración del héroe, a partir de figuras como Bernardo del Carpio, Fernán González o el Cid (Falk, “The birth”, 220), que también son modelo del caballero que se vuelve rebelde cuando el entorno no cumple con una serie de presupuestos esenciales para el caballero, como son el honor y la honra, la lealtad, etc. Veamos cómo el Romancero recuerda al Cid que cumple con lo esperado como caballero del orden.

Respondiérales el rey: Eso non faría, no,  
 que el buen Cid es caballero de batallas vencedor,  
 pues que en todas las mis cortes no lo habría otro mejor.  
 Ellos en aquesto estando, el buen Cid que asomó  
 con trescientos caballeros, todos hijosdalgo son,  
 todos vestidos de un paño, de un paño y de una color,  
 si no fuera el buen Cid, que traía un albornoz.  
 (*Tres cortes armara el rey. Primavera, 171, Cancionero s.a.*)

Aun en los textos de origen caballeresco, esto es, donde la mentalidad épica ya ha entrado en un proceso de novelización, la condición de caballero va a implicar fundamentalmente el mantenimiento en el ámbito guerrero del pacto con el monarca o señor como condición esencial:

El cielo estaba nubloso, el sol eclipse tenía,  
 cuando el conde don Belardos de la batalla salía,  
 treinta caballos de diestro que en ella ganado había,  
 el quinto da al emperador que de derecho le venía,  
 de los otros el mejor para sí se lo escogía.  
 (*Belardo y Valdovinos, Silva de romances (Zaragoza 1550-1551), 428*)

Este valor épico guerrero, que se demuestra en el combate por el interés colectivo y no el personal, no será absoluto ni permanente. De ese modo, al desaparecer el clima épico, el valor se tendrá que comprobar buscando aventuras, desplazándose al lugar peligroso o prohibido, para probar ahí la propia capacidad guerrera en el singular combate.

La definición de un individuo como caballero va a implicar también la aceptación de unas formas de comportamiento, el respeto a unos modos que conllevan la posesión de unos valores apreciados por la comunidad, y eso es lo que está presente en las quejas de doña Ximena al Cid del Romancero, que ya no es el Cid épico que se ve en función del sistema social, ahora tiene una individualidad al no representar valores nacionales; sin embargo, la condición de caballero lo ata a un molde que implica formas estrictas de comportamiento. El rebelde deberá seguir acatando la estructuración del molde de caballero:

A fuera a fuera Rodrigo el sobervio Castellano  
 acordarse te devia de aquel tiempo ya passado  
 quando fuiste cavallero en el altar de Santiago  
 quando el rey fue tu padrino tu Rodrigo el ahijado  
 mi padre te dio las armas mi madre te dio el cavallo  
 yo te calce las espuelas porque fuesses mas honrado  
 (*Cid Ruy Díaz, Cancionero de 1550*, 214)

Desde luego, una vez establecido el modelo y sus expresiones concretas, éstas pueden vaciarse de sentido y mantener un simple valor expresivo. En el siguiente ejemplo queda claro que aunque ahora el personaje sea un traidor se le sigue dando el tratamiento correspondiente, obtenido por su capacidad guerrera:

¡Ay Dios, qué buen caballero fue don Rodrigo de Lara,  
 que mató cinco mil moros con trescientos que llevaba!  
 (*Ay Dios, qué buen caballero, Romancero Tradicional*, II, 104)

Pero el comportamiento del caballero, y por lo tanto su definición como tal, puede expresarse en el Romancero al margen del combate o la batalla y ser simplemente una cuestión de habilidades:

Allí salió un caballero de los de Córdoba la llana,  
 caballero en un caballo y en la su mano una vara;

arremete su caballo, al tablado la tirara,  
 diciendo: amad, señoras, cada cual como es amada,  
 que más vale un caballero de los de Córdoba la llana,  
 más vale que cuatro ni cinco de los de la flor de Lara.  
 (*Doña Lambra con fantasía, Romancero Tradicional, II, 98-99*)

Al analizar el romance como expresión de un modelo de caballero no hay que olvidar que tiene una función y un contexto determinados. Así, en un momento concreto la narración romancística puede tener un valor épico de exaltación de valores nacionales a través de un héroe que se define como caballero, o noticiero para dar a conocer un hecho en el cual han participado caballeros; incluso desde una perspectiva subjetiva y propagandística se recoge el prestigio del caballero como modelo de comportamiento. Con el paso del tiempo y la evolución de las estructuras sociales, y al modificarse en general la vida social, las historias narradas por los romances no se olvidan del modelo sino que lo refuncionalizan (como lo hacen con los valores que refleja el texto) desde una perspectiva novelesca, esto es, se transforman en historias de amor o aventuras en las cuales el caballero sigue teniendo vigencia transformándose en un estereotipo.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AMEZCUA, JOSÉ, *Metamorfosis del caballero. Sus transformaciones en los libros de caballerías españoles*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1984.
- Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.
- Cantar de mio Cid*, ed. de Alberto Montaner, est. prel. de Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 1993.
- CARDINI, FRANCO, "El guerrero y el caballero", en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, Madrid: Alianza, 1990, 83-120.
- CATALÁN, DIEGO, *et al.*, *Romancero de los condes de Castilla y de los Infantes de Lara, Romancero tradicional de las lenguas hispánicas. Español, portugués, catalán, sefardí*, II, Madrid: Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1963.

- CUENCA, LUIS ALBERTO DE, *Floresta española de varia caballería*, Madrid: Editora Nacional, 1975.
- CURTIUS, ERNEST, *Literatura europea y Edad Media latina*, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- DUBY, GEORGES, *Hombres y estructuras de la Edad Media*, Madrid: Siglo XXI, 1977.
- , *Lo specchio del feudalesimo. Sacerdoti, guerrieri e lavoratori*, Roma-Bari: Laterza, 1980.
- FALK, JANET L., "The birth of the hero in the *Romancero*", *La Corónica*, 14-2, 1986, 220-229.
- FALLOWS, NOEL, *The chivalric vision of Alfonso de Cartagena: study and edition of the "Doctrinal de los caballeros"*, Newark: Juan de la Cuesta, 1995.
- GONZÁLEZ, AURELIO, "Pajes, caballeros y escuderos en el *Romancero viejo*", en A. González, L. von der Walde y C. Company (eds.), *Palabra e imagen de la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, 395-406.
- KEEN, MAURICE, *La caballería*, Barcelona: Ariel, 1986.
- LLULL, RAMÓN, *Libro de la orden de caballería*, Madrid: Alianza, 1992.
- Silva de romances (Zaragoza 1550-1551)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza: Cátedra de Zaragoza, 1970.
- SMITH, C. C., "On the ethos of the *Romancero viejo*", en N. D. Shergold (ed.), *Studies of the Spanish an Portuguese ballad*, Londres: Tamesis, 1972, 5-24.
- WOLF, FERNANDO JOSÉ y CONRADO HOFMANN, *Primavera y flor de romances o Colección de los más viejos y populares romances castellanos*, en Marcelino Menéndez Pelayo, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. VIII, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Santander, 1945 [1ª ed.: A. Asher, Berlín, 1856].

## Realismo, violencia y horror en el Romancero Viejo: inicio de una tradición temática y evolución de su tratamiento

Rodrigo Bazán Bonfil  
Universidad Iberoamericana

En el Romancero Viejo hay un sinfín de motivos<sup>1</sup> que llamamos violentos —asesinato, violación, castigo divino, venganza, penitencia— porque nos perturban y, aunque ello muestra que por sentido común identificamos en todos un carácter similar, éste no se especifica por medio del adjetivo. El Diccionario de la Real Academia Española, *s.v.*, define *violencia* como “cualidad de violento”, como “acción y efecto de violentar o violentarse”, como una “acción realizada contra el natural modo de proceder” y, en sentido figurado, como la “acción de violar a una mujer”, obligando con ello a buscar el significado de *violento* que, agrega el diccionario, es aquello que “está fuera de su natural estado, situación o modo”, lo que “se hace bruscamente, con ímpetu e intensidad extraordinarias”, lo hecho contra el gusto de una persona y lo “falso, torcido y fuera de lo natural”.

Si en vez de rechazarlas por tautológicas consideramos que las definiciones anteriores insisten en subrayar algunos elementos y sometemos éstos a una revisión más calma, los rasgos iterados permiten aclarar tres puntos:

---

<sup>1</sup>Entiendo como *motivo* todo contenido narrativo estable en el nivel de la fábula —por lo tanto, también relacionado con el plano de la intriga—, que puede ser expresado por estructuras de discurso variables y cuya única condicionante es que su contenido pueda enunciarse a través de una forma sustantivada de derivación verbal del tipo “salida”, “encuentro”, “engaño”. Véase González, *El motivo como unidad narrativa*, 88-90.

1) La insistencia con que se marca el carácter extraordinario de este tipo de eventos parece implicar que —al menos en el habla— suponemos para el mundo un orden dado que creemos natural y que juzgamos bueno pero que, sobre todo, es la base de nuestras expectativas sobre lo que suponemos que puede, o no (“debe”, o no), ocurrir en el mundo.

2) Tales expectativas pueden verse canceladas con la mera contravención de la norma, como cuando al discutir se grita con enojo y, porque se espera que la comunicación clara no dependa del tono ni del volumen de la voz, el interlocutor pide que uno “no se ponga *violento*”. O ser rupturas (cancelaciones de expectativa) que moralmente juzgamos como más graves; aquellas en que una voluntad se impone sobre otra usando la fuerza, como en un asesinato o una violación. Hay que notar entonces, pese a las claras diferencias, que toda cancelación de expectativa resulta violenta —*i.e.*, “contra el natural modo” o deseo o expectativa— porque invalida una esperanza futura; y asumir que, dado que al entenderlas así se vuelven funcionalmente equivalentes, cualquier intento por gradar —en torno a un juicio moral, por ejemplo—<sup>2</sup> una acción como más o menos violenta que otra pierde sentido; lo que permite, a su vez, que se privilegien las que forman el horizonte de expectativa del texto sobre las que podrían funcionar en un orden externo a éste que son, además, de control menos sencillo. Idea, esta última, que requiere una explicación breve.

Aunque coincido con Jauss en que “la reconstrucción del horizonte de expectativas [...] hace posible [...] postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello cómo pudo haber visto y entendido la obra el lector antiguo” (“Historia de la literatura”, 57), creo que desde una perspectiva sincrónica tal reconstrucción habría de referirse a una serie de recepciones individuales que resultan irrecuperables hoy. Luego, porque la juzgo más útil para entender cuáles han sido las estrategias narrativas iteradas en el tratamiento de motivos violentos desde los textos del Romancero Viejo

---

<sup>2</sup>La moralidad imperante en cada época permanece, sin embargo, como parte del conjunto de parámetros en que basamos un juicio y, por lo mismo, muchas veces determina nuestra catalogación de un fábulas como “violenta”, o no; la importancia de esta forma de juicio durante la recepción se verá más adelante.

hasta los del Vulgar, parafraseando un texto de Iser entiendo por *horizonte de expectativa del texto* la forma en que la estructura y la perspectiva de representación de éste —que adquieren carácter de instrucciones porque aspiran a un contexto de referencia— obligan incluso a un lector que no sea contemporáneo a la producción del texto a adoptar un punto de vista determinado que, a su vez, sólo será el adecuado cuando reúna todas las perspectivas del texto y permita que las integre en un horizonte de referencia común al emisor original y a sí mismo; esto es, cuando “leyendo en la forma adecuada” el receptor identifique claramente tanto el mensaje que se le quería transmitir como las sensaciones con que éste se acompañaba, el horror ante la violencia, por ejemplo (véase “El acto de la lectura”, 140-141).

3) Siendo la violencia una cualidad cuya gradación en sí carece de sentido por la forma en que se le ha definido (como cancelación de una expectativa dada), pero que se manifiesta a través de acciones que transforman parte del horizonte de expectativa del texto desde el cual se les juzga violentas, el análisis de estos motivos en el Romancero tiene que incluir su efecto: el horror del receptor ante la cancelación de las expectativas de los personajes (*i.e.*, ante la ruptura del “orden natural de las cosas” dentro del texto), porque el horror se hace parte de las perspectivas de todo texto en que el orden/expectativa se entienda —porque narra una historia en que la violencia resulte horrorosa— como lo natural en sí y no como una representación del mundo que puede juzgarse como “buena” o “mala”. Paso a la revisión de motivos.

#### VIOLACIÓN

Porque aparece en romances bíblicos (Tamar), de historia de Roma (Lucrecia), de historia española (La Cava) y novelescos (Rico Franco y Marquillos), entre las formas de violencia que generan horror la violación es el motivo violento con referentes más variados. Y, sin embargo, en todos ellos es sólo el cabo de hilo que se sigue —al revés que Teseo, quien lo dejaba tras sí— para llegar al centro del laberinto y admirar al Minotauro; ser irremediablemente violento, pues, representa la frustración concreta de una normalidad esperada que, sin embargo, fascina por ser extraordinaria.

Mientras en algunas versiones del *Romance de Tamar* su violación a manos de Amnón es tratada de manera tan sobria que sólo la prenotoriedad del tema (el conocimiento que previamente se tenga de la fábula) hace posible identificar el momento en que ésta se narra:

Tiró la mano al pecho, y a la cama l'aronzara.  
Triste saliera Tamar, triste saliera y mal erada;  
(*Tamar y Amnón*, Nahón, *Romances judeo-españoles*, 61)<sup>3</sup>

Otras versiones dibujan la agresión con una metáfora que, paradójicamente, lejos de eludir la violencia de una enunciación directa, hiperboliza el dolor de la víctima refiriéndolo a una reacción celeste, casi cósmica:

Tiró la man'al pecho y a la cama l'arron/sh/ara.  
Tres gritos diera Tamar siete sielos aburacara.  
(*Tamar y Amnón*, Armistead y Silverman, *En torno al romancero sefardí*, 96-97)<sup>4</sup>

Y con éste el horror del receptor, tanto como pueden hacerlo aquellas versiones —de éste u otros romances en que la violación es motivo; el de la “seducción” de la Cava, por ejemplo—<sup>5</sup> que explicitan el nivel de vejación que puede haber en acción semejante:

<sup>3</sup> Se incluye el nombre con que los editores publican cada romance en un intento por mostrar la “lectura” que hace cada uno.

<sup>4</sup> Para una explicación más amplia sobre la función que el tópico tiene en la tradición judeo-española véase Bazán Bonfil, “Algunas variantes peninsulares y sefarditas del romance de *Amnón y Tamar*”, 62.

<sup>5</sup> Entre las versiones viejas del romance “Amores trata Rodrigo / descubierto ha su cuydado” la de data más antigua (1547) corresponde al no. IX del *Cancionero manuscrito de Pedro del Pozo. Cartapacio salamantino*, que Menéndez Pidal reproduce en el *Romancero tradicional* (I:23-24) ya rebautizado con tan eufemístico título; la buena fortuna de la propuesta resulta aun más notable si se ve que, siendo el cartapacio propiedad de Rodríguez Moñino, éste lo reproduce, en cambio, como *Romance de don Rodrigo* en su edición facsimilar de la *Silva de varios romances* de Barcelona (1561).

la agarró de la cintura y se la metió en la cama.  
 Hizo lo que quiso d'ella y hasta escupirle en la cara.  
 (*Amnón y Tamar*: Alvar, *Romancero viejo*, 162-163)

el rey, luego que la vido, hale de recio apretado,  
 haciéndole mil ofertas, si ella hacía su rogado.  
 Ella nunca hacerlo quiso, por cuanto él le ha mandado;  
 y así el rey lo hizo por fuerza con ella, y contra su grado.  
 (*Seducción de la Cava*: Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, I:22-23)

Para más de un(a) lector(a) resultará difícil aceptar —ante caso tan indignante como la violación de La Cava y sin pensar siquiera en rasgos de cinismo que moralmente puedan juzgarse como crueles— que la falta de ambages del último ejemplo —“Ella nunca hacerlo quiso [...] y así el rey lo hizo por fuerza” — se vea aquí como parte del tratamiento realista que el *Romancero Viejo* da a los motivos violentos cuando con ellos busca producir horror. Y, sin embargo, el problema real es que, al menos en un primer momento, siempre evaluamos las obras de arte a partir de nuestro gusto personal y éste ha sido formado dentro de una tradición cultural que esgrime una mala lectura de Platón como su mejor argumento para suponer que la verdad, la bondad y la belleza natural son rasgos pertinentes para la validación estética de una obra;<sup>6</sup> dificultad que, pese a todo, puede resolverse mediante estos tres argumentos de descargo: uno de teoría estética, que parte de Hegel porque en su *Introducción a la estética* hallé la primera referencia directa a la posibilidad de que algo “desagradable” pueda ser un objeto estetizable y estéticamente válido; otro que es un juicio personal a partir de esta teoría; y un tercero que muestra cómo, en tanto el estilo es un rasgo más pertinente en la descripción estética de un objeto que la verdad, bondad y/o belleza natural que éste tenga, es más importante ver cómo varía diacrónicamente el tratamiento dado a un motivo violento, dentro del *Romancero*, que atender a la supuesta y

---

<sup>6</sup> Los textos violentados mediante semejante lectura corresponden, creo, a los siguientes libros y párrafos de *La República*: verdad: 2:17; bondad: 9:10; belleza natural: 10:2-3. Véase Míguez (ed.), *Obras completas*, 653-844.

ahistórica “belleza” que éste pudiera tener en una perspectiva platónica. Van, pues, los argumentos:

1) Para Hegel el contenido del arte consiste en la representación de una idea bajo una forma concreta y sensible; en consecuencia, la tarea del arte es conciliar estas partes, y lo bello artístico es el resultado de dicha conciliación; característica, esta última, que lo distingue de lo bello natural por ser una factura humana y, en esa medida, por participar del espíritu. En consecuencia, su condición básica es la adecuación entre forma y fondo —intriga y fábula en este caso—<sup>7</sup> y sólo a partir de ésta es posible juzgar la obra a través de la estética, que debe entenderse como ciencia de lo bello artístico. La ventaja de una postura como ésta es que la distinción entre lo bello natural y lo bello artístico amplía la noción tradicional de la belleza, cancela la identificación entre ésta y lo agradable, reduciendo la segunda categoría a los fenómenos que corresponden a lo sensible inmediato, y amplía el paradigma con que —y la forma en que— se juzga la obra dada (*cf. Introducción a la estética*, 125, 10, 9).

2) Me parece, entonces, que el tratamiento de motivos violentos en el Romancero Viejo, al menos el que recibe la violación en este ejemplo, resulta de un realismo perfecto por la economía con que adecua forma y fondo si se ve que para significar “violación”, la imagen de horror y violencia que el hecho implica se crea narrando lo estrictamente indispensable: “Ella nunca hacerlo quiso [...] y así el rey lo hizo por fuerza [...] y contra su grado”.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Se entiende aquí por *fábula* el ordenamiento lógico-causal-temporal de las acciones de una historia y, por *intriga*, su disposición artística en el texto.

<sup>8</sup> Muchos años después —en un lugar y en un tiempo lejanos en que, sin embargo, la economía narrativa no resultaba menos importante para lograr un efecto estético violento y directo—, Horacio Quiroga plantearía en el sexto punto de su “Manual del perfecto cuentista” que “Si quieres expresar con exactitud la circunstancia ‘desde el río soplabla un viento frío’, no hay en la lengua humana más palabras que las apuntadas para expresarla”; valga la cita cual síntoma de la continuidad estética que puede establecerse entre los temas violentos, su tratamiento realista y el horror que buscan provocar y, para mayores datos, véase Quiroga, “Manual del perfecto cuentista”, en *El Hogar*, abril 10, 1925, s.p., *apud*, Quiroga, *Cuentos*, Porrúa, México, 1979, xxxiv.

3) Tratado por los poetas del Romancero Nuevo, el motivo será tema bordado<sup>9</sup> con muchísimo más detalle que la hipérbole celestial antes vista (“Tres gritos diera Tamar / siete sielos aburacara”), generando en consecuencia los retratos que, a la larga, servirán de modelo descriptivo al Romancero Vulgar, como muestran los siguientes dos ejemplos:

Rebuelto el cabello de oro descompuesto y marañado,  
 los bellos ojos sangrientos, su desventura llorando,  
 hiriendo el rostro diuino con la una y la otra mano  
 la hermosa y casta Lucreçia, uiendo con tanto cuidado  
 a el riguroso Tarquino en su mal determinado,  
 y uiendo al fin por mas pena que era el defenderse en uano,  
 porque lo que mas le ruega suele ser mas estimado,  
 al fin dize a su enemigo, su tierna boz levantando.

Refrena la passion, sosiega el pecho  
 deten el pensamiento que pretende  
 sacar victoria de este injusto hecho  
 que sin razon mi castidad ofende,  
 y no estes del estupro satisfecho,  
 que mas tu fuego mi frialdad enciende;  
 rompe aquesta garganta que no es honra  
 medir con ese gusto mi deshorrria.

(*Lucrecia*: Gabin, *Cancionero del bachiller Jhoan Lopez*, I:264-265)

Aquí, los dos desmontaron con intención depravada,  
 para marchitar la flor que de algunos fué envidiada.  
 Ambos mancillan mi honor, ¡Jesús, qué suma desgracia,

---

<sup>9</sup> Definiendo *tema* como la unidad mayor de significación que abarca todos los niveles que van del discurso al mito de la misma manera que, por ejemplo, “la búsqueda del padre” sintetiza *Pedro Páramo* y *The Invention of Solitude* en todos sus niveles, la violación puede considerarse tema si se enuncia como “satisfacción violenta del deseo”. Véase González, *El motivo como unidad narrativa*, 88-90. Por su parte, Mercedes Díaz Roig (*El romancero y la lírica popular moderna*, 18-19) llama *bordado* a la suma de la narración ancilar y el uso de figuras y recursos “con valor expresivo, en sus dos manifestaciones: al servicio del argumento o al servicio del relato [...] término, pues, [que] no debe tomarse en el sentido de ‘adorno superfluo’, sino con el de elemento característico del estilo en el Romancero”.

sin temer la justa ira del Señor, que nos miraba!  
 Luego, el alevoso primo, hizo que me desnudara;  
 luego que carnes me viera entrambas manos me ata,  
 y sacando una pistola el fuerte muelle levanta  
 para quitarme la vida, mas mi amante lo estorbara,  
 diciendo: —No quiere el cielo que, pues yo he sido la causa  
 de que esta doncella pierda su honor, se cometa otra infamia  
 Aquí la pienso dejar entre estas espesas matas,  
 expuesta á las muchas fieras que por estas breñas pasan,  
 y ellas le darán la muerte mal merecida y sin causa.  
 (*Rosaura la de Trujillo*, Caro Baroja, *Romances de ciego*, 66-68)

En resumen, pues, el tratamiento realista de motivos violentos en el Romancero Viejo consiste, ante todo, en una exposición sobria del motivo al que recurre la narración de acciones sobre la descripción y/o iteración a que apelarán los Romanceros Nuevo y Vulgar, grotesquista la primera, tremendista la otra. A partir de esta tendencia narrativa, que resulta épica por contraste con el lirismo de las otras dos, el Romancero Viejo genera, a la par, una propuesta en que la construcción estética del horror depende de cómo se trate la fábula entera y no de la exaltación de uno u otro núcleo de intriga. Y es precisamente por eso que, como se verá ahora, la violación se entiende también como motivo inicial de una cadena que únicamente se completa cuando el horror y la violencia implicados en el motivo resarcan a quien ahora es la víctima; condición que hace de la venganza la constante siguiente.

#### VENGANZA

Asesinato, castigo divino y muerte penitencial son acciones violentas porque aspiramos a vivir sin dolor y a morir de viejos, y no porque contravengan el orden lógico de las cosas, puesto que, finalmente, si se hace una penitencia terrible, se sufre un castigo divino o se reciben heridas mortales lo natural es que, si no morimos, cuando menos suframos mucho. La violencia no está, entonces, en la muy aparente falta de lógica que quiera verse en la muerte o en el sufrimiento, sino en que éstos cancelan de golpe una expectativa importante para todo ser vivo: la de seguir vivo; la incertidumbre nos preocupa siempre...

En contraste, porque la narrativa del *Romancero Viejo* se rige por una lógica distinta a la de las acciones del mundo, los romances que tratan motivos violentos parten de la asunción de que, si a toda violación corresponde una reacción de igual intensidad, con sentido y dirección opuestos, dicha respuesta puede naturalmente incluir la muerte del agresor, toda vez que el horizonte de expectativa del texto se rige por una lógica de mimesis estética y no por una de ética ejemplarizada. La consecuencia inmediata es que, aunque la venganza sea tanto o más violenta que la violación, se les enuncie y valore de manera distinta; y el texto se construye para que, llegado el momento de ejercer violencia para tomar venganza, el receptor no rechace la acción del personaje, entienda que la pregunta implícita es “¿no actuaría usted así en un caso semejante?”, y acepte que la respuesta correcta es “sí” y que nada de ello tiene que ver con la normatividad moral que quizá acataría en su vida cotidiana; por ejemplo, la muy cristiana de poner la otra mejilla.

En este ámbito el *Romance de Marquillos* es, quizá, el mejor ejemplo de la velocidad con que, narrando bajo esta lógica de violencia, una víctima se convierte en victimario. Marquillos, “por dormir con su señora / ha matado a su señor” y ahora se acerca a quien se espera que sea segunda víctima, su ama, quien dice:

—Marquillos, por Dios te ruego que me otorgases un don:  
 que no durmieses conmigo hasta que rayase el sol.  
 Marquillos, como es hidalgo, el don luego le otorgó;  
 como viene tan cansado, en llegando se adormió.  
 Levantóse muy ligera la hermosa Blanca-Flor;  
 tomara cuchillo en mano y a Marquillos degolló  
 (*Marquillos*: Alvar, *Romancero viejo*, 120)

lo que muestra cómo el horror también puede construirse, en las narraciones del *Romancero Viejo*, centrando la atención del espectador en la transformación de la víctima, que deja de ser objeto y se vuelve sujeto de violencia, y que se subraya hilando enunciados sin descripción para que el receptor perciba escenas de sangre y fuego que lo horricen:

Por dormir con tu señora degollaste a tu señor

↓

tomara cuchillo en mano y a Marquillos degolló

o quizá logren fascinarlo al margen de la reflexión moral que inevitablemente hará si el tiempo y una disposición estética platónica y poco inclusiva le bastan para ello.

El ejemplo anterior es importante, además, porque marca la poca estabilidad de las funciones actanciales en un hecho violento y, con ella, la posibilidad de que el *pathos* de la víctima se convierta en praxis victimaria sin cerrar el significado de la fábula; esto es, casi sin justificar la venganza o, al menos, sin tratar de justificarla con una razón única. Y es que la aquí llamada “Blanca-Flor”<sup>10</sup> puede lo mismo estar preservando su honor que vengándose de la intención violatoria de Marquillos o del asesinato del esposo; apertura del significado moral que apoya lo dicho sobre la construcción estética del horror como rechazo ante la expectativa cancelada si se asume que impresiona más ver al ratón comerse al gato que entender las razones morales que lo llevan a hacerlo, aún si éstas resultan tan válidas como las tres anteriores. La reflexión moral es inevitable, entonces, no porque la narración busque dar un ejemplo, sino porque en alguna medida el horror se construye al atentar contra una moralidad que se considera expectativa común dentro y fuera de lo que se narra, parte del “orden natural” que la violencia rompe. En contraste, el *Romance de Rico Franco* es ejemplo claro de cómo, cuando se explica lo que los personajes hacen, la lectura moral de la fábula queda cancelada porque en ella sólo se representa la reinstauración del orden a través de la venganza; y no la irrupción de la violencia en el mundo y la incertidumbre de las expectativas humanas:

Robárala Rico Franco, Rico Franco aragonés;  
llorando iba la doncella de sus ojos tan cortés.  
Falágala Rico Franco, Rico Franco aragonés:

---

<sup>10</sup>Habría que explicar, en otro momento, a qué obedece el cruce de este romance con el de Procne y Tereo; quede la nota como una invitación a hacerlo.

—Si lloras tu padre o madre, nunca más vos los veréis,  
si lloras los tus hermanos, yo los maté todos tres.

—Ni lloro padre ni madre, ni hermanos todos tres;  
mas lloro la mi ventura que no sé cuál ha de ser.

Prestédesme, Rico Franco, vuestro cuchillo lugués,  
cortaré fitas al manto, que no son para traer.

Rico Franco de cortese por las cachas lo fue a tender;  
la doncella que era artera por los pechos se lo fue a meter:  
así vengó padre y madre, y aun hermanos todos tres.

(*Rico Franco*, Alvar, *Romancero viejo*, 135)

No todos los tratamientos son así, por fortuna. Ninguna de las versiones judeoespañolas que conozco del romance de Tamar cuenta que lo hiciera, pero todas llegan al punto en que Absalón ofrece vengarla:

—¿Qué tienes y tú, Tamar, hermana mía y de mi alma?

—Umá Amnón, tu hermano, me quitó mi honra y mi fama.

—No s'te de nada, Tamar, no s'te de nada, mi alma.

Antes qu'arreye el sol, su sangre será derramada.

(*Tamar y Amnón*, Armistead y Silverman, *En torno al romancero sefardí*, 96-97)

Y el tratamiento sefardita de la venganza resulta mucho más inteligente, entonces, porque este hecho subraya cómo una narración que parece inconclusa puede ser un recurso mucho más productivo que narrar todas las acciones que la fábula implique, o pueda implicar: al no cerrar con una sentencia, el final del romance bíblico abre una doble trama de violencia potencial en que los personajes alternarían, quizá eternamente, sus funciones de víctima y victimario, y en que el horror de la fábula no terminaría jamás; nada de lo cual es posible en la novelesca intriga de *Rico Franco*.

Paradójicamente, las versiones de la tradición peninsular moderna que actualizan la venganza de Tamar determinan con ello el horror potencial que implicaba el final abierto de la tradición sefardita. Y niegan la continuidad del conflicto y de la violencia por medio de una última gran cancelación de expectativas, una gran violencia final, que lo mismo consiste en un suicidio que en un asesinato o un castigo divino:

—¿Qué tienes Ultramarina, qué tiene la mi Ultramará?

—De las cosas de este mundo mire lo que me pasara.

Más quiero morir con honra, que no morir deshonorada,  
que las niñas de mi tiempo, me llamen mujer mundana.

(*Tamar. Cossío, Romancero popular de la montaña*, 29-30)

—¿Qué te pasa, hija querida, qué te pasa, hija del alma?

Por las cosas de este mundo tú no te apures por nada.

—Vaya una razón pa un padre 'no sube y le arranca el alma.

Con el puñal que tenía siete veces se le clava

y al lado del corazón relumbra como una espada.

(*Tamar. Petersen, Voces nuevas...*, I:201-202)

—Justicia pido al cielo, ya que en la tierra no la haya,

[si] mi hermano me deshonorá, ¿de quién seré yo honrada?—

una palabra no es dicha, los demonios se acercaban.

Unos le llevan el cuerpo, otros le llevan el alma,

el más pequeño de ellos lleva el colchón, las almohadas.

(*Tamar. Petersen, Voces nuevas...*, I:214-215)

## PENITENCIA

Suicidio, castigo divino y penitencia mortal se convierten en meras formas para reinsertar la narración en el orden de expectativas previo porque cancelan la posible continuidad de las acciones violentas. Nuestra valoración moral puede, así, serles incluso favorable si en ellos vemos al “bueno” siendo más digno que el “malo”, o a éste “pagando” por lo que ha hecho, pero nada de ello importa para este análisis si se entiende, por otra parte, que estos motivos se distinguen y resultan productivos en la narración porque siguen siendo acciones extraordinarias (acciones fuera del horizonte de expectativa aparente en el texto) que, en esa medida, permanecen violentas y provocan horror y conmoción en el escucha. Visto así el tratamiento de los motivos violentos, los romances sobre la violación de La Cava son entonces buen ejemplo del encadenamiento de motivos (en este caso: violación-venganza-penitencia), y de cómo el significado de una fábula se transforma en el tiem-

po, pues lo que fue parte del ciclo histórico<sup>11</sup> sobre la pérdida de España será romance religioso y fuente de motivos del Romancero Vulgar.

El rey Rodrigo violó a La Cava, perdió la guerra que don Julián le hiciera en venganza, huye, y ahora —sabiendo lo demás irrecuperable— busca salvar un alma que, en el horizonte de expectativa que la cadena violación-ven-ganza ha creado ya en el texto, *naturalmente* ha de entrar en la danza de violencia que ella misma inició:

No sólo soy el que pierdo, pues permitió el Soberano  
que perdiese el reyno todo, por un apetito vano.  
Al cual le pido y suplico, ya que el cuerpo mal cristiano,  
pero no se pierda el alma, por un apetito vano.  
(*Romance de la penitencia del rey don Rodrigo*: Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, 124-125)

Así, si el sufrimiento al que se somete Rodrigo no es menos violento por el hecho de que él lo haya buscado, su aceptación de la penitencia agrega un elemento de fascinación para quien recibe el texto y le permite verlo sufrir mientras justifica su poca misericordia diciendo que el pasmo obedece al arrepentimiento y al fervor del personaje, sin obligarlo a aceptar como estética la construcción del horror de la penitencia violenta; ni ha de decir que la atención de su mirada se explica mejor a través de ésta. Asimismo, aunque el final de la narración apunta a la salvación de su alma y, por tanto, la recuperación de la expectativa original (relativa porque La Cava sigue siendo una mujer violada y España está en manos de moros), no impide que dentro de la narración las implicaciones violentas de la penitencia constituyan el mejor, si no el único, objeto viable:

---

<sup>11</sup> De los siete romances viejos que se conocen sobre Rodrigo, los de la entrada en casa de Hércules, la duquesa de Loreyna, la visión del rey y las cartas a don Julián no van a considerarse en este análisis por su carácter preparatorio y/o caballeresco; el de la batalla queda fuera precisamente porque es histórico y, sobre todo, porque paradójicamente, en él la violencia sí es parte del horizonte de expectativa del texto en tanto narración de batalla; el sexto, la pidalina y eufemística “seducción” de La Cava, fue revisado antes como parte del conjunto en que la violación era motivo.

despues buelue el hermitaño a ver ya si muerto hauia  
hallo que estaua rezando y que gemia y plañia  
preguntole como estaua Díos es en la ayuda mia  
respondió el buen rey Rodrigo la culebra me comia  
come me ya por la parte que todo lo merescia  
por donde fue el principio de la mi muy gran desdicha  
(*Romance de la penitencia del rey don Rodrigo*, Rodríguez Moñino, *Silva*, 134v-136v)

y ello puede explicar, tanto las diversas formas de intriga con que la secuencia emerge a los textos de la Tradición Oral Moderna, como la refuncionalización de ésta en el Romancero Vulgar.

Monstruosa por principio, la serpe puede ser heptacéfala, enorme, feo, fea, brava o veloz cuando menos,<sup>12</sup> pero su caracterización real como instrumento de penitencia horrorosa está en la lentitud y el cuidado con que come a su víctima y, sobre todo, en el dolor que produce a la víctima-penitente dejando siempre al final las entrañas, el sitio “por donde fue su pecado” o el corazón de Rodrigo. Será entonces la refuncionalización de estos elementos en los romances posteriores donde aparezcan lo que determine si, con algo de suerte, puedo mostrar cómo el tratamiento realista de la violencia en el Romancero Viejo inicia, o no, una tradición temática del horror que desembocará a la larga en el tratamiento tremendista propio del Romancero Vulgar, y que perfectamente se ejemplifica en *La mala hija que amamanta al Diablo*.

#### REFUNCIONALIZACIÓN

En el Romancero Vulgar el motivo de la penitencia con serpientes pierde la ejemplaridad del personaje y la fábula originales; esto es, se olvida que fue *El rey* quien *hizo penitencia* después de haber *perdido el reino* en manos de moros por un *pecado venial*. Topicalizada, la penitencia deviene simple hecho extraordinario; uno de éstos, que cancelan la expectativa común de “normalidad”, la correspondiente a lo que ocurre en general y que, sin embargo, pue-

<sup>12</sup> Véase Menéndez Pidal, *Romancero tradicional*, 64-65, 67-68, 68-69, 76, y 71.

de implicar incluso a quien comete pecados cuya apariencia es tan poco violenta como negarse a amamantar a un hermano.

Toda proporción aparente entre falta y castigo<sup>13</sup> se ha perdido y ahora también una infracción como ésta merece castigo divino. Las consecuencias del pecado trocan, así, en sentido inverso al de la gravedad de la falta y —aunque España no vaya a perderse si el infante en cuestión muere o no de hambre— la fábula plantea una condena eterna que contrasta fuertemente con la redención final que cerraba, de manera más o menos positiva, el sentido del otro romance cuando la historia se convertía en un texto similar a los de los *Milagros de Nuestra Señora*; uno de esos en que al parecer, y se haga lo que se haga, los devotos de la Virgen serán salvos<sup>14</sup>

Le decían las vecinas:

—Cría un hermanico tuyo que te será más aceto.

—¡Primero criara un diablo que bajara del infierno!<sup>15</sup>

Estando en estas razones, vieron venir por el suelo

una sierpe muy airosa, que con verla daba miedo,

siete varas tien de largo, vara y media de pescuezo.

Se le ha subido a la Anica, se le agarra de los pechos.

---

<sup>13</sup> Califico la proporción de *aparente* porque, como decía al inicio, aceptando que la función narrativa de toda acción violenta es cancelar una expectativa, no tiene sentido gradarlas entre sí como más o menos violentas. Pese a lo cual es claro que, a la luz del *corpus* que este trabajo revisa, aún puede establecerse una serie de expectativas lógicas según las cuales es más aceptable que el rey muera en boca de la serpiente porque violó a La Cava y perdió España, y no que los demonios se lleven a Amnón si su padre no lo castiga por abusar de su hermana, y que la doncella mate a Rico Franco o “Blanca-Flor” mate a Marquillos cuando éstos quieren poseerlas tras matar a sus parientes o esposo, que el castigo que Dios impone a la “mala” hija.

<sup>14</sup> Las historias del monje fornicario que se ahoga al volver al convento y luego alcanza la resurrección para someterse a prueba; la del sacerdote a quien la Virgen ceta y “rescata” de la novia antes de que éste renuncie al hábito por interés económico; o la de la abadesa que queda encinta y que —gracias a la Virgen— pare de manera mágica para que no pueda ser acusada de fornicio en falso son, creo, ejemplos bastantes. Véase Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, 16-20, 66-70, y 98-114, respectivamente.

<sup>15</sup> Los diablos que *bajan* del infierno, a más de implicar contradicciones curiosas con la idea de que el cielo está arriba y el infierno abajo del plano de la vida humana, resultan más o menos abundantes y, en consecuencia, alguna vez habrá que intentar una explicación del trueque.

—Barberos y cirujanos, venir cortarme estos pechos,  
que me arranca las entrañas y el corazón allá dentro.

—Barberos y cirujanos, no le cortéis esos pechos,  
que la ha de criar siete años, que lo manda Dios del cielo.

Y al cabo de los siete años baja Anica pa'l infierno.

(*La mala hija que amamanta al diablo*, Salazar, *El romancero vulgar...*, 421)

El cambio importante está, pues, en la lectura que se hace del motivo y en la función de violencia que éste cumple en la fábula. Aunque ambos son siempre lentamente comidos por el órgano con que pecaron —el sexo con que el rey viola, los senos con que ella no cría—, mientras Rodrigo acepta el dolor como pago por el mal que hizo, ella se revuelve y busca huir; él se resigna a la violencia final mientras —al violentar, otra vez, la expectativa/orden en función de la cual Dios la castiga— Anica potencia la gravedad de su pena. Luego, en la historia del rey el castigo divino resulta más violento que horroroso porque “sólo” sirve para reinstaurar el orden —la expectativa extra-textual en función de la cual se hace el juicio— librando al personaje del pecado, mientras en *La hija que amamanta al Diablo* el horror ante la violencia del castigo es imparabable porque, cuando Anica baja al infierno, la intriga queda tan abierta como en las versiones sefarditas del romance de Tamar.

Y más allá, porque la evolución del tratamiento y la sensibilidad de los receptores —el cambio de horizontes de expectativa intra y extra-textuales— se condicionan mutuamente, y ahora nuestra fascinación ante la expectativa cancelada es mayor que nuestro rechazo ante el rompimiento. Si un romance propone, en tanto objeto artístico que es, una serpiente mordiendo los senos de una mujer podemos despreciar moralmente la escena... pero, así la mate, la construcción estética de la imagen no dejará que apartemos la vista:

Entiende venir un ruido como si fueran cadenas,  
que venían dos demonios en figura de culebra.

Se revolieron al cuerpo de aquella fligineresa,

hasta tres días cabales estuvieron las culebras

mamando la leche y sangre, sangre y leche de sus venas.

(*La mala hija que amamanta al diablo*, Salazar, *El romancero vulgar...*, 421-422)

## BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, MANUEL (ed.), *Romancero viejo y tradicional*, México: Porrúa, 1971.
- ARMISTEAD, SAMUEL G. y JOSEPH H. SILVERMAN (eds.), *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo en la tradición judeo-española)*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1982.
- BAZÁN BONFIL, RODRIGO, "Algunas variantes peninsulares y sefarditas del romance de *Amnón y Tamar*", en Lillian von der Walde, Concepción Company, Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México: UNAM-El Colegio de México, 1996, 57-74.
- BERCEO, GONZALO DE, *Milagros de Nuestra Señora*, México: Porrúa, 1988.
- CARO BAROJA, JULIO, *Romances de ciego*, Madrid: Taurus, 1980.
- COSSÍO, JOSÉ MARÍA DE y TOMÁS MAZA SOLANO, *Romancero popular de la montaña*, Santander: Publicaciones de la Sociedad Menéndez Pelayo-Moderna, 1933-1934.
- DÍAZ ROIG MERCEDES, *El romancero y la lírica popular moderna*, México: El Colegio de México, 1976.
- GABIN, ROSALIND J., *Cancionero del bachiller Jhoan Lopez*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1980.
- GONZÁLEZ, AURELIO, *El motivo como unidad narrativa a la luz del Romancero tradicional*, México: El Colegio de México, 1990 (tesis doctoral, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, El Colegio México).
- HEGEL, JORGE GUILLERMO FEDERICO, *Introducción a la estética*, trad. de Ricardo Mazo, Barcelona: Península, 1990.
- ISER, WOLFGANG, "El acto de la lectura. Consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987, 121-143.
- JAUSS, HANS ROBERT, "Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria", en Dietrich Rall (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: UNAM, 1987, 55-58.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *El Romancero tradicional*, Madrid: Gredos, 1957.
- NAHÓN, ZARITA, *Romances judeo-españoles de Tánger*, Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1977.
- PETERSEN, SUZANNE, *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, 2 vols., Madrid: Archivo Internacional Electrónico del Romancero-Gredos, 1982.
- PLATÓN, *La República, o De la Justicia, Obras completas*, ed. de José Antonio Míguez, Madrid: Aguilar, 1979, 653-844.

QUIROGA, HORACIO, "Manual del perfecto cuentista", en *Cuentos*, México: Porrúa, 1979, XXXIV.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 21ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 1992.

SALAZAR, FLOR, *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid: Fundación Menéndez Pidal-Universidad Complutense, 1999.

*Silva de varios romances*, Barcelona, 1561, ed. facsimilar de Antonio Rodríguez Moñino, Valencia: Castalia, 1953.

## Presencia de la tradición medieval en *La Serrana de la Vera* de Luis Vélez de Guevara y *Las dos bandoleras* de Lope de Vega

Donají Cuéllar  
El Colegio de México

En la tradición hispánica medieval la serrana es una “devoradora de hombres”, personaje de origen mítico, que Juan Ruiz recreó en el *Libro de buen amor* (en adelante *LBA*), y la tradición popular en el romance de *La Serrana de la Vera*. Los primeros testimonios fragmentarios del romance datan de principios del siglo XVII y la versión más antigua de la que se tiene noticia se sitúa en la segunda mitad del mismo. En *La Serrana de la Vera*, de Lope de Vega, compuesta entre 1599 y 1598 (Morley y Bruerton *Cronología de las Comedias de Lope de Vega*, 222-223), y publicada en 1617, encontramos los primeros versos del romance:

Circe (*Odisea*, Canto X).

Allá en Gargantalaolla,

De esta Vera de Plasencia,

Salteóme una serrana

Blanca y rubia, zarca y bella

[I, 42. Cito por las *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española, t. 12, e indico en el texto los números de jornada y página]

mismos que se encuentran, con algunas variantes, en *La Serrana de la Vera*, de Luis Vélez de Guevara, compuesta en 1613 y representada en Alba de Tormes

por Jusepa Vaca y Juan Morales hacia 1614 (Rodríguez Cepeda, "Para la fecha de *La Serrana de la Vera*", 20, 23), y en el auto sacramental *La serrana de Plasencia*, de Joseph de Valdivieso, representada en Sevilla hacia 1619 (Sánchez Arjona, *Anales del teatro en Sevilla*, 208)<sup>1</sup> e impresa en 1622. En 1667 Azedo de la Berrueza publicó el texto completo en *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja en la Extremadura*. Estos testimonios y documentos nos llevan a suponer, como en tantos otros textos, pero con buenas bases, que el romance vivió durante el Medievo.

Allá en Garganta la Olla,/ en la Vera de Plasencia,/ salteóme una serrana,/ blanca, rubia, ojimorena". [III, 2202-2205. Cito siempre por la edición de Manson y Peale indicando los números de jornada y verso]

Allá en Garganta la Olla,/ En la Vera de Plasencia,/Salteóme una Serrana/ Pelirubia, ojimorena". [248. Cito por la edición de González Pedroso indicando el número de página]

En el *LBA* la serrana es la guía de los puertos que asalta y acosa viajeros, a quienes logra poseer gracias a los ventajosos intercambios que les propone o a la ley del más fuerte; éstos, ya ingenuos o maliciosos, dadas sus penosas circunstancias, se ven obligados a pagar con favores sexuales la posada que la mujer les ofrece, aunque no siempre logran satisfacerla; situación que los lleva a ser desalojados de la morada de la serrana. No obstante, la experiencia sexual con ella no siempre es abusiva desde la perspectiva del viajero, quien suele contarla con sabrosa picardía:

La vaquera traviessa  
diz: "Luchemos un rrato:  
lieva te dende apriessa,  
desbuelve te de aqués hato."  
Por la muñeca me priso,

<sup>1</sup> Apud Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, "Observaciones y notas" en Luis Vélez de Guevara, *La Serrana de la Vera*, ed. de Ramón Menéndez Pidal y María Goyri, Madrid: Sucesores de Hernando, 1916, xiii.

ove de fazer quanto quiso;  
creo que fiz buen barato

[971. Cito siempre el *Libro de buen amor* por la edición de Gybbon- Monypenny, indicando estrofa y verso]

En los textos romancísticos la serrana, además de asaltante, se nos presenta como la perversa malhechora que se lleva a los caminantes a su morada, en cuyo trayecto les dice que su suerte será morir y, una vez en casa, les brinda una comida compuesta con perdices y conejos, los utiliza sexualmente y luego los mata. La historia puede concluir con la huida del último caminante, la persecución de la mujer o su castigo. Éstas son, pues, las realizaciones más conocidas que la tradición medieval de la serrana nos legó.

Entendemos por realizaciones las variantes de un mismo contenido fabulístico que aparecen en diversos géneros y textos.

Hasta el momento, la crítica sólo ha advertido la presencia del romance de *La Serrana de la Vera* en las obras homónimas de Lope de Vega y Vélez de Guevara y en *La serrana de Plasencia*, de Valdivieso, pero hay muchas más y un poco más que decir. Los dramaturgos del Siglo de Oro, conocedores de los modos de producción y reproducción de la literatura tradicional, escribieron en total más de una decena de obras inspiradas en el romance, que se representaron a lo largo del siglo XVII —*La bandolera de Italia*, de autor anónimo; *El esclavo del demonio*, de Mira de Amescua; *La bandolera de Baeza*, atribuida a Cavallero o a Moreto; *La dama del olivar* y las obras homónimas *La ninfa del cielo* (comedia y auto sacramental), de Tirso de Molina—, entre las cuales la presencia de la tradición medieval de la serrana es mucho más fuerte e importante en *La Serrana de la Vera* de Vélez y *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo* de Lope de Vega, ya que ambas realizaciones colaboraron a crear, a principios del siglo XVII, dos de los tipos más populares de la “mujer varonil” en la escena española: la serrana y la bandolera, las cuales se convierten en asaltantes y matadoras de hombres para vengar su propia honra. Para desarrollar esta idea, analizaremos las variaciones de los motivos presentes en la tradición medieval de la serrana que aparecen en nuestras obras.

Además de éstas, hay noticia de algunas otras: *La Serrana de la Vera* o *La montañesa*, de Bartolomé Enciso, que se considera perdida; *La bandolera de Flandes*, de Baltasar de Carvajal, ilocalizable; y un auto de Navidad anónimo al que no he tenido acceso: *El amante más cruel* o *Serrana bandolera*, publicado por V. Paredes Guillén en *Orígenes históricos de la leyenda de la Serrana de la Vera* (Plasencia: Imprenta de Generoso Montero, 1915), escrita entre 1597 y 1603 (Morley y Bruerton, *Cronología*, 444-445); hasta la fecha no hay noticia precisa sobre su representación.

Entenderemos por motivo la unidad narrativa mínima que expresa el significado de las secuencias fabulísticas o partes invariantes de la historia que, en un texto específico, se expresa discursivamente en formas varias —por lo que están relacionadas con el plano de la intriga—, pero no deja de ser el mismo. Es decir, puede tener varias expresiones en el plano del discurso, pero siempre, dentro de una misma historia, estas expresiones corresponden al mismo significado fabulístico. Los motivos se expresan con formas sustantivas de derivación verbal, como rapto, engaño, asesinato, etc., ya que requieren la presencia de un sujeto potencial (Aurelio González, *El motivo como unidad narrativa*, 89-90). Para definir los motivos presentes en el *LBA* consideramos como variantes de un mismo contenido fabulístico los prólogos narrativos y las canciones (950-958, 959-971; 972-986, 987-992; 1006-1021, 1022-1042); descartamos el tercer prólogo y la respectiva canción por su proximidad con la pastorela francesa y provenzal (R. B. Tate, "Adventures in the 'sierra'", 221-222, 224). Para definir los motivos de la tradición romancística integramos la versión más antigua con una muestra representativa de la tradición oral moderna, ya que el vacío que las separa es aparente; como veremos a lo largo de estas páginas, la coincidencia de algunos pasajes de nuestras obras con motivos de la tradición oral moderna muestra que el criterio de Menéndez Pidal de integrar el Romancero Antiguo y el Moderno sigue siendo útil: "la oscura tradición de hoy se enlaza ininterrumpidamente con la brillante tradición de la época áurea; la memoria del pueblo no ha padecido intermitencia o cesación ninguna en sus recuerdos romancísticos, en su perpetua reiteración y restauración de los tipos heredados; de modo que las variantes de hoy son en su mayor parte viejas, cantadas ya en siglos pasados" (*Romancero hispánico* 2, 444).

La representatividad de lugares y fuentes no pretende ser exhaustiva; la muestra incluye las versiones de Romances de Castilla (82-84, 175-177), que numero progresivamente de 1 a 4; las recogidas en Cádiz por Piñero y Artero en “El romance de La Serrana de la Vera. Pervivencia de un mito en la tradición del Sur”, 1-8 (402-405); las de La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias, 31-33, 139-146, 270-272 (77-80, 171-177, 272-274); las recogidas por J. A. Cid en “Romances en Garganta la Olla”, 12-13 (484-486); la publicada por Azedo en Amenidades (129-130), que cito como La Vera, 1; las del Romancero general de León, 42.0233:01-42.00233:13, (322-334), que abrevio 42.01; 42.02, etc. En adelante cito por el lugar y número de versión.

En el *LBA* las secuencias fabulísticas se organizan de la manera siguiente:

- a) El viajero se encuentra en una situación de carencia:  
se extravía (974cd; 988gi-989ab)

Como señala Aurelio González en *El motivo como unidad* (100-102), los motivos que no aparecen reflejados en la intriga, dado que en ocasiones ésta realiza elisiones, pueden reconstruirse a partir de elementos con valor significativo suprasegmental como los indicios, informes y símbolos. En este caso, sabemos que el caminante se ha extraviado por los informes que proporcionan Gadea y el viajero: Ella me rrespuso: “¡Ea!/ La carrera has errado,/ e andas como rradio.”/ “Radio ando, serrana,/ en esta grand espesura”. En adelante considero los indicios, informes y símbolos como motivos siempre que tengan este valor:

o pierde su bestia (950cd)

- b) Ambos personajes  
se encuentran: (952; 975ab; 988; 1008; 1022, 1024), o bien la serrana asalta al viajero (953-954; 963; 959-962; 964a-d; 976-978; 990-991), o el viajero corteja a la serrana (1025; 975c; 988ef, 989c-i)
- c) Los personajes entablan una negociación:  
el viajero le solicita posada a la serrana (955cd; 964e-g; 975d; 1009ab; 1026), o la serrana le ofrece refugio e indicaciones para recobrar el camino (965a-d;

980ab), y le solicita el pago de la posada (956; 965e-g; 1009c; 1027, 1032-1033, 1035-1038); el viajero promete pagarle (966a-d; 1028, 1039), y ambos se trasladan a la morada de la serrana (981ab; 958; 967; 1009d; 1029ab).

d) La serrana le da posada al viajero:

la serrana le ofrece comida (968-969a-d; 983c; 992a; 1029c-1031).

e) El viajero paga la posada:

el viajero entrega regalos en pago de la posada (957), o se ve obligado a pagarla con relaciones sexuales (971; 983c, 984; 992af; 1020).

f) La serrana desaloja al viajero:

insatisfecha de sus favores sexuales, la serrana lo echa de su casa (985ab).

Estas secuencias, como podemos observar, en el nivel discursivo, tienen distintas expresiones a las que llamamos motivos.

a) La situación de carencia del viajero se expresa ya como

1. extravía
2. o pérdida de la bestia.

b) El encuentro puede expresarse de tres formas: directamente, por lo que lo llamaremos:

3. encuentro; o bien con el asalto por parte de la serrana:
4. asalto; o con el cortejo por parte del viajero:
5. cortejo.

c) La negociación se expresa con la solicitud de posada por parte del viajero:

6. solicitud de posada; o con el ofrecimiento de refugio e indicaciones para recobrar el camino por parte de la serrana:

7. ofrecimiento de refugio e indicaciones para recobrar el camino; así como con la solicitud de pago por parte de la serrana:

8. solicitud de pago; y/o la promesa de pago por parte del viajero:
9. promesa de pago; y el traslado de ambos a la vivienda de la mujer:
10. traslado.

- d) La posada se expresa con la comida que le ofrece la serrana al viajero:  
11. comida.
- e) El pago de la posada se expresa ya con los regalos que el viajero le entrega a la serrana:  
12. entrega de regalos; o bien con el acto sexual al que la mujer lo obliga:  
13. acto sexual.
- f) El desalojo se expresa directamente, por lo que lo llamaremos:  
14. desalojo.

En los textos romancísticos están presentes los siguientes motivos:

- a) El caminante y la serrana se encuentran:  
1. encuentro (*Garganta la Olla*: 12-13; *Cádiz*: 2-8; *Canarias*: 33; *Castilla*: 2; *León*: 42.01, 42.03-42.05, 42.07-42.09, 42.11); o la serrana asalta al caminante:  
2. asalto (*Cádiz*: 1; *Canarias*: 31-32, 140-144, 146, 271-272; *La Vera*: 1); o la serrana seduce al caminante ya invitándolo a acompañarla a su morada o a la ribera, a compartir su cama y su mesa, o bailando con él.  
3. seducción. (*León*: 42.06, 42.12-42.13; *Castilla*: 1; *Canarias*: 145)
- b) La serrana se lleva al caminante a su morada:  
4. traslado. (*Cádiz*: 1-7; *Canarias*: 32-33, 139-146, 270-272; *Castilla*: 1-4; *Garganta la Olla*: 12-13; *La Vera*: 1-2; *León*: 42.01-42.05, 42.07-42.13)
- c) El caminante descubre que la serrana es una matadora de hombres y que su destino es morir:  
5. descubrimiento (*Cádiz*: 1-8; *Canarias*: 31-33, 139-140, 142-146, 270-272. *Castilla*: 1-4; *Garganta la Olla*: 12-13; *La Vera*: 1; *León*: 42.01, 42.03-42.06, 42.10, 42.12-42.13).
- d) La serrana le da de comer al caminante:  
6. comida. (*Cádiz*: 1-4, 6-7; *Canarias*: 31-32, 139-146; 270-272; *Castilla*: 1-4; *Garganta la Olla*: 12-13; *León*: 42.01-42.13; *La Vera*: 1)
- e) Se sugiere que el caminante y la serrana tienen relaciones sexuales:  
7. acto sexual. (*Cádiz*: 2; *Castilla*: 3; *Garganta la Olla*: 12; *La Vera*: 1; *León*: 42.01, 42.02-42.05, 42.07, 42.11)

- f) El caminante huye de la morada de la serrana mientras ésta duerme:  
 8. huida. (*Cádiz*: 1-8; *Canarias*: 31-33, 139-146, 270-272, *Castilla*: 1-4; *Garganta la Olla*: 12-13; *La Vera*: 1; *León*: 42.01-42.13)
- g) La serrana persigue al caminante:  
 9. persecución. (*Cádiz*: 2-8; *Canarias*: 31-33, 139-146, 270-272; *Castilla*: 1-4; *Garganta la Olla*: 12-13; *La Vera*: 1; *León*: 42.01-42.13)
- h) El caminante denuncia los crímenes de la serrana:  
 10. denuncia (*Cádiz*: 2-4, 6; *Castilla*: 1-2; *León*: 42.01-42.02, 42.05, 42.10)
- i) Los representantes de la justicia llegan a los dominios de la serrana:  
 11. llegada de la justicia. (*Cádiz*: 2, 3, 6; *León*: 42.01-42.03, 42.05)
- j) La serrana combate contra los representantes de la justicia:  
 12. combate (*León*: 42.01-42.03, 42.05)
- k) La serrana es castigada, ya mediante su aprehensión por parte de la justicia:  
 13. aprehensión (*León*: 42.10, 42.13); o ya mediante su muerte, a manos del último caminante o de un joven:  
 14. muerte (*Cádiz*: 2-4, 6-7; *Castilla*: 1, 3; *León*: 42.01-42.03, 42.05)

En las obras de Vélez y Lope de Vega la historia de la serrana medieval se nos presenta refuncionalizada: las fechorías del personaje ya no obedecen a su imperioso deseo sexual, sino al deseo de reparar su honra. La refuncionalización se advierte, por un lado, en la inversión de los papeles de los protagonistas: el caballero seduce a la serrana y no ésta se aprovecha de aquél; y, por otro, en la contextualización de los motivos tradicionales en el desarrollo de la burla y la venganza de las protagonistas. Pero, sin duda, *La serrana* de Vélez refleja con mayor fidelidad la tradición medieval de la serrana, pues en el desarrollo de la burla y la venganza aparecen motivos presentes en el *LBA* y el *Romancero*, y se concluye con el castigo de la serrana, final trágico que no se repite en las obras revisadas. En cambio, *Las dos bandoleras* se aleja de la tradición por dos razones: primera, porque la historia medieval de la serrana se mezcló con la fabulación de la Hermandad vieja y la Santa Hermandad de Toledo, agrupaciones que, en la realidad histórica, combatieron y ajusticia-

ron bandidos en Sierra Morena, ésta en el tiempo de Fernando el Santo y aquélla durante el medievo, para crear la bandolera, personaje que finalmente obtuvo mayor éxito entre el público, a juzgar por las seis obras de bandoleras —*El esclavo del demonio*, *La bandolera de Italia*, la comedia y el auto *La ninfa del cielo*, *La dama del olivar*, *La bandolera de Baeza*—, frente a las tres dedicadas a la serrana —*La serrana* de Lope, *La serrana* de Valdivielso y *La serrana*, de Vélez—, por sólo mencionar las que tenemos entre manos; segunda, porque los motivos tradicionales presentes en el desarrollo de la venganza sirvieron para llevar al escenario humorística y paródicamente las fechorías de las protagonistas, así como para preparar un desenlace feliz. Lope concluyó su obra con el perdón de las bandoleras y la concertación de sus bodas con sus burladores, como lo harían buena parte de los dramaturgos que le sucedieron.

En las dos primeras jornadas de *La Serrana de la Vera*, en que Vélez expone la burla de Gila, razón central de su proceso de conversión en asaltante y matadora, encontramos los siguientes motivos: solicitud de posada (I, 1-204): don Lucas de Carvajal, capitán de la guerra de Granada, en su paso por Plasencia, solicita posada en casa de Giraldo y, como el consejo de Garganta la Olla lo exime de la disposición real de alojar soldados, éste se la niega.

Desalojo (I, 423-460): cuando Gila regresa de cacería, Giraldo la pone al tanto de las exigencias del capitán, quien está dispuesto a entrar en casa de los villanos por la fuerza y Gila, después de discutir con el intruso, lo echa de la villa con escopeta en mano.

Estos motivos, al situarse en el contexto de la rivalidad histórica entre villanos y soldados, se renuevan: la posada que exige el capitán es un derecho que le asiste por disposición del rey, y el desalojo responde tanto al derecho que el consejo de Garganta la Olla le otorga a Gila y a su padre al eximirlos de la disposición real, como a la actitud desafiante de Gila. Ofrecimiento de refugio (II, 1785-1833): con la intención de vengar su agravio, el capitán urde burlar a la valiente serrana y regresa a casa de Giraldo a pedirle su mano, acto que cambia radicalmente el parecer de padre e hija, pues finalmente acceden no sólo a hospedarlo, sino también a emparentar con él. Acto sexual (II, 1998-2048, 2050-2113): el capitán aprovecha el hospedaje para poseer a

Gila. Huida (II, 2048-49): antes de amanecer, el capitán huye mientras Gila duerme. Persecución (II, 2114-2155): cuando ésta despierta jura vengarse y Giraldo la insta a perseguir al capitán, y ambos salen en su busca. Estos motivos se renuevan al invertir los papeles tradicionales de los protagonistas: el ofrecimiento de refugio ya no es parte de la estrategia de la serrana para satisfacer su deseo sexual, sino el resultado de la del capitán, que le permitirá la satisfacción del supuesto agravio; el acto sexual y la huida expresan el sometimiento y la burla de la serrana y la persecución es el acto con que la serrana inicia el proceso de reparación de su honra.

En la tercera jornada, las fechorías de Gila, que forman parte de su venganza, se recrean en forma mimética siguiendo la tradición medieval de la serrana. Como en el *LBA* los caminantes se han extraviado y han perdido sus bestias, Gila los asalta y les ofrece refugio e indicaciones para recobrar el camino. Luego, como la serrana romancística los seduce al dejarles entrever que podrán gozar de sus favores sexuales, los conduce a su morada, en cuyo tránsito les dice que su suerte será morir y, siguiendo el desarrollo natural de la tradición, los mata. El ofrecimiento de refugio y las indicaciones para recobrar el camino, que en el *LBA* forman parte de la estrategia de la serrana para satisfacer su sexualidad, en Vélez es parte de una táctica para matar. Gila no busca, como sus antecesoras, la satisfacción sexual, sino atraer caminantes para matarlos, como la mayoría de las serranas del teatro del Siglo de Oro, excepto la serrana de Valdivieso, la más ardiente de todas, en tanto alegoría del alma que abraza el placer carnal. Así pues, los motivos tradicionales presentes en esta jornada conservan su sabor tradicional y son protagonizados por dintintos caminantes —un villano, un soldado y el capitán—, a quienes Gila termina matando.

En el desenlace de la obra los motivos que encontramos han sido revitalizados por el ingenio del autor. Llegada de la justicia (III, 3076-3106): los cuadrilleros de la Santa Hermandad llegan a la morada de Gila. Aprehen-sión (III, 3117-3127): los cuadrilleros la aprehenden sin dificultad, pues ella, orgullosa de haber reparado su honra, da por concluida su venganza. Muerte (III, 3261-3305):

Gila es conducida al patíbulo y es ejecutada por los cuadrilleros en la plaza pública. Los reyes llegan justo después de su ejecución y el rey ordena que en la sepultura de Gila quede constancia del suceso para que sirva de ejemplo a España.

Inés y Teresa, protagonistas de *Las dos bandoleras*, se entregan a los capitanes Álvarez Pérez y Lope Díaz, quienes las abandonan marchándose a la guerra. Mientras tanto, Fernando el Católico oficializa la Santa Hermandad y nombra a Triviño cuadrillero mayor. En reconocimiento a la labor de su súbdito, el rey promete casar a Inés y a Teresa, hijas de Triviño, con caballeros distinguidos. Pero éstas, después de haber sido burladas, salen en busca de sus amantes con el objeto de obligarlos a casarse y, luego de ser rechazadas, se convierten en asaltantes y matadoras de hombres guareciéndose en una venta de Sierra Morena. Triviño, al notar la ausencia de sus hijas, sale en su busca con la ayuda de la Santa Hermandad. Las bandoleras, después de darle posada al rey y perpetrar en escena los súbitos asesinatos de un soldado y un pastor, son aprehendidas por la Hermandad y finalmente consiguen el perdón del rey.

A diferencia de la obra de Vélez, concebida como tragedia, Lope optó por el camino de la comedia. El desarrollo de la burla y la venganza de las protagonistas, aunque contiene pasajes con fuerza dramática, alternan con otros llenos de humor. En la exposición de la venganza, los motivos presentes en la tradición medieval se sitúan en un ensayo que produce efectos humorísticos y paródicos en la caracterización de las bandoleras y en la representación de sus fechorías. Previa perpetración de sus crímenes, Lope presenta a las protagonistas como mujeres inseguras y temerosas que tienen que practicar muy bien una estrategia que incluye el cortejo y la solicitud de posada que suponen harán sus víctimas, así como la seducción y el ofrecimiento de refugio por parte de ellas. Cortejo (II, 23): Inés dirige un ensayo en que dan por hecho que los pasajeros se prenderán de la belleza de ambas y las cortejarán. Seducción (II, 23-24): acto seguido, ellas los seducirán sugeriéndoles que están disponibles para el goce de los placeres sensuales. Solicitud de posada (II, 24): los caminantes les solicitarán posada. Ofrecimiento de refugio (II, 24): ellas les ofrecerán una rica comida de perdices y conejos para después matar-

los. Cito por las *Obras de Lope de Vega* publicadas por la Real Academia Española, t. 9, indicando los números de jornada y página.

Como las incipientes criminales no se distinguen por sus habilidades histriónicas, el ensayo transcurre con tropiezos. Además de torpes, y quizá precisamente por ello, a la hora de cometer sus fechorías revelan un carácter, más que violento, bárbaro, pues ya en su papel de bandoleras, matan rápidamente a dos caminantes después del cortejo (III, 29) o el encuentro (III, 34). Los motivos: solicitud de posada y ofrecimiento de refugio, así como la alusión a la comida, que tradicionalmente preparan el acto sexual, se renuevan. Aparentemente, el objeto de las hermanas bandoleras es, como el de Gila, engatuzar incautos para consumir su venganza, no la satisfacción sexual; sin embargo, lo que dice la misma Inés:

Buena vida es esta venta,  
 Donde vienen a morir,  
 Por comprar nuestra hermosura,  
 Mil codiciosos de amor  
 (III, 32)

sugiere que las hermanas quizá llegan a prostituirse para conseguir sus siniestros fines, con lo que se invierte el significado tradicional del pago, puesto que en éste el viajero es quien se prostituye pagando la posada con sexo.

En el pasaje que prepara el desenlace, los motivos tradicionales se sitúan en un contexto de tensión dramática. Extravío y pérdida de la bestia (III, 24): en su camino hacia la guerra de Córdoba, el rey se ha extraviado en la sierra con sus soldados y ha perdido su caballo. Encuentro (II, 25): Inés, creyendo que es un caminante, enciende la luz para indicarle el camino hacia la venta; el rey se presenta ante ella sin descubrir su identidad. Ofrecimiento de refugio (III, 25): Inés, intuyendo la identidad del rey, le ofrece refugio. Promesa de pago (III, 25): el rey promete pagarle. Entrega de regalos (III, 28): el rey le entrega un diamante a Inés en pago de su hospitalidad. Más adelante, bandoleras temen que las aprehendan y le solicitan al rey su ayuda: que intervenga en su favor en caso de haber alguna querrela en su contra; el rey pro-

mete ayudarles y, finalmente, cumple su palabra al perdonar sus crímenes. El extravío, la pérdida de la bestia, el encuentro y la promesa de pago son muy cercanos a su significado tradicional, ya que crean la expectativa de un próximo asesinato, lo mismo que la entrega de regalos, al caracterizar a las protagonistas como serranas medievales; en cambio, el ofrecimiento de refugio se renueva. Las bandoleras le ofrecen refugio al rey no para seducirlo ni matarlo, sino porque saben quién es y aprovechan su investidura para salvarse del castigo que les esperaba. El diamante que el rey les da en pago de la posada, así como el perdón de sus fechorías justo antes de que las ejecute la Santa Hermandad, son las formas en que paga el rey la hospitalidad de las bandoleras; estas formas lo caracterizan como un monarca generoso y magnánimo y, a la vez, definen a las bandoleras como a sus antecesoras medievales: mujeres que siempre encuentran la manera de cobrar sus favores. Dispuesta la acción en este orden, los motivos de la tradición romancística que preceden al perdón retardan el previsto desenlace renovando la tradición. Denuncia (III, 33): Orgaz, el último caminante que se encuentra con las bandoleras, denuncia sus crímenes ante los cuadrilleros de la Santa Hermandad y los conduce a la venta. Llegada de la justicia (III, 35): los cuadrilleros llegan a la venta. Aprehensión (III, 35): las bandoleras son aprehendidas y su padre ordena su ejecución.

Los motivos tradicionales también están presentes en sendos pasajes protagonizados por el gracioso en que se parodia al viajero y a la serrana medievales. En Vélez, el extravío, la pérdida de la bestia, el encuentro y el descubrimiento parodian la ingenuidad del viajero y la crueldad de la serrana romancística. Extravío (III, 2160-2201): perdido en la sierra, Mingo sufre grandes apuros; su caballo se ha desmayado y teme encontrarse con Gila, pues sabe que se ha convertido en matadora de hombres. Pérdida de la bestia (III, 2265-2297): al sentir la presencia de Gila, Mingo se echa a la cabeza la silla de su recién muerto caballo, se pone en posición cuadrúpeda y comienza a tirar coces y a relinchar con la intención de despistarla, pues teme que lo asesine. Encuentro (III, 2298-2330): al ver semejante visaje, Gila interpela con sorna al supuesto caballo:

Caballito, caballito,  
 el de las piernas de jerga,  
 por la virtud que hay en ti  
 que me digas quién te lleva,  
 (*Mingo pónese en dos pies.*)

quién te rige, quién te manda,  
 quién te da cebada nueva,  
 quién te enfrena, quién te ensilla,  
 quién te limpia, quién te hierra!

a lo que Mingo responde:

¡Por la gracia de Dios Padre  
 el caballo hablado hobiera  
 Las palabras que decía!  
 Eran en su misma lengua.  
 Mingo soy, que anda perdido  
 hoy en figura de bestia,  
 aunque el mismo papel hacen  
 muchos vestidos de seda.  
 (III, 2298-2243)

Descubrimiento (III, 2392-2436): Gila le anuncia a Mingo que tendrá que morir y, en consideración a que antaño fuera su criado, le concede la gracia de elegir la muerte que más le plazca. Ambos están entrados en esta charla cuando se escuchan voces a lo lejos que hacen que Gila deje a Mingo atado a un roble para poder averiguar quién se aproxima, así como para dar suficiente tiempo a la víctima de hacer su elección.

En Lope, los motivos tradicionales colaboran a parodiar el carácter violento y perverso de la serrana, así como la audacia e ingenuidad de los viajeros en el pasaje protagonizado por Orgaz. Encuentro (III, 29-30): Orgaz va cantando alegremente por el camino y, al ver que dos bandoleras le salen al paso, tiembla de miedo. Descubrimiento (III, 30): Orgaz descubre que las bandoleras son sus antiguas amas, les pide comida y, al percatarse de que su atrevi-

miento podría ponerlo en peligro, se despide presuroso pretextando encargarse de alguna encomienda que quisieran hacerle. Más adelante, las bandoleras lo hacen prisionero y juegan con él al tiro al blanco. Negociación (III, 31): éste entra en negociaciones muy distintas a las del viajero del *LBA*: a cambio de su libertad, ofrece información sobre los burladores, con la que logra que las bandoleras lo liberen. Huida (III, 32): pero como Orgaz tiene el mal tino de jactarse de su ingenio, Inés vuelve a atraparlo y finalmente Orgaz logra huir jurando no denunciarlas. Más tarde, los cuadrilleros de la Hermandad lo toman prisionero por desertor y lo llevan ante Triviño, quien ordena ejecutarlo. Denuncia (III, 33-34): Orgaz cede ante el peligro y denuncia a las bandoleras para salvar nuevamente su vida, ingeniándose las para no quebrantar su promesa:

Tomáronme juramento  
De que guardaría secreto,  
Pero canté en el tormento;  
Soy muy flaco, y, en efeto,  
Con la vida me alimento:

Yo no te diré jamás  
Que andan como bandoleros,  
En la sierra donde estás,  
Matando los pasajeros;  
Mas sígueme y verás.  
(III, 33)

El tratamiento humorístico y paródico de la serrana y el viajero medievales en ambos pasajes revela que, en la tradición oral, las aventuras de caminantes perdidos en la sierra que tenían la fortuna o la desventura de encontrar serranas ávidas de placer sexual con las cuales retozar gozaban todavía de una gran vitalidad y de un gran potencial de divertimento, que también disfrutó el público teatral a principios del siglo XVII. Así, resulta natural que los dramaturgos revitalizaran una historia folclórica con múltiples y sugerentes posibilidades para presentar ante los ojos del pueblo español a la serrana y la bandolera.

A partir de la revisión de las variaciones de los motivos, hemos visto que Vélez de Guevara y Lope de Vega continuaron la tradición medieval de la serrana, viva en el *LBA* y el Romancero, asociándola con la historia de los bandoleros de Sierra Morena, situándola en diferentes contextos —la mujer deshonrada, la rivalidad histórica entre villanos y soldados— y tratándola de distintas formas —trágica, cómica, humorística y paródicamente.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO CORTÉS, NARCISO, *Romances de Castilla*, Valladolid: Institución Cultural Simancas-Diputación Provincial de Valladolid, 1982 [Facsímil de la 1ª ed., 1906].
- AZEDO DE LA BERRUEZA, GABRIEL, *Amenidades, florestas y recreos de la provincia de la Vera Alta y Baja*, Sevilla: E. Rasco impresor, 1891 [reimp. de la 1ª imp., Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1667].
- CATALÁN, DIEGO (ed.), *La flor de la marañuela. Romancero general de las Islas Canarias*, t. 1, Madrid: Seminario Ramón Menéndez Pidal-Gredos, 1969.
- CID, JESÚS ANTONIO, "Romances en Garganta la Olla", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 30, 1974, 467-527.
- GONZÁLEZ, AURELIO, *El motivo como unidad narrativa a la luz del romancero tradicional*, México, El Colegio de México, 1990 (tesis doctoral).
- HOMERO, *Odisea*, trad. de José Manuel Pabón, Madrid: Gredos, 1993.
- La bandolera de Baeza y peligro en alabarse*, atribuida a Cavallero o a Moreto, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16728.
- La bandolera de Italia y enemiga de los hombres*, anónimo, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 16.892.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Romancero Hispánico*, t. 2, Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- MIRA DE AMESCUA, ANTONIO, *El esclavo del demonio*, ed. de James Agustín Castañeda, Madrid: Cátedra, 1980.
- MOLINA, TIRSO DE, *La dama del olivar*, en *Comedias de Tirso de Molina*, t. 2, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid: Bailly-Bailliere e hijos, 1907, 208-237.
- MORLEY, GRISWOLD S. y COURTNEY BRUERTON, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, trad. de María Rosa Cartes, Madrid: Gredos, 1968.
- PIÑERO, PEDRO M. y VIRTUDES ARTERO, "El romance de *La Serrana de la Vera*. La pervivencia de un mito en la tradición del Sur", *Dicenda*, 6, 1987, 399-418.

- RODRÍGUEZ CEPEDA, ENRIQUE, "Para la fecha de *La Serrana de la Vera*", *Bulletin of the Comediantes*, 27, 1975, 19-27.
- RUIZ, JUAN, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed., introd. y notas de G. B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1988.
- SÁNCHEZ ARJONA J., *Anales del teatro en Sevilla*, Sevilla, 1898.
- VALDIVIELSO, JOSEPH DE, *La Serrana de Plasencia*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, t. 58, Madrid: M. Rivadeneyra, 1865, 244-256.
- VEGA, LOPE DE, *La Serrana de la Vera*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, t. 12, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1901, 3-43.
- , *Las dos bandoleras y fundación de la Santa Hermandad de Toledo*, en *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, t. 9, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1899, 1-38.
- VÉLEZ DE GUEVARA, LUIS, *La Serrana de la Vera*, ed. de William R. Manson y C. George Peale, introd. de James A. Parr y Lourdes Albuixech, Fullerton: Cal State Fullerton Press, 1997.
- TATE, R. B., "Adventures in the 'sierra'", en G. B. Gybbon Monypenny (ed.), *Libro de Buen Amor' Studies*, Londres: Tamesis, 1970, 219-229.
- TIRSO DE MOLINA, *La ninfa del cielo, condesa bandolera y obligaciones de honor*, en *Comedias de Tirso de Molina*, t. 2, ed. de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid: Bailly-Bailliere e hijos, 1907, 438-466.
- , *La ninfa del cielo* (auto sacramental), en *Obras Dramáticas Completas*, t. 2, ed. de Blanca de los Ríos, Madrid: Aguilar, 1952, 754-782.



# TEMAS LITERARIOS HISPÁNICOS



## Medianeras y presas: los personajes femeninos involucrados en el “cortejo modelo” en el *Libro de buen amor* y *La Celestina*

María Teresa Miaja de la Peña  
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

“Esto que te castigo con Ovidio concuerda” (*I.B.A.*, 446c)

Las “dos obras maestras” de la literatura española, como las ha llamado una de sus más devotas estudiosas, María Rosa Lida de Malkiel, surgieron en diferentes momentos, con distintas características y propósitos y, sin embargo, están, por múltiples motivos y elementos, fuertemente relacionadas entre sí. De entre ellos destaca uno que podríamos identificar como núcleo fundamental, y que funge incluso como punto de partida en ambos textos, si no para la totalidad, como es el caso de *La Celestina*, sí para conformar uno de los fragmentos principales, como es el caso del *Libro de buen amor* (e. 585-890, en 1200 versos). Este elemento es el de haber tenido como fuente principal, para la parte correspondiente al “cortejo amoroso”, la comedia latina de finales del siglo XII, el *Pamphilus de amore* (780 versos). Menéndez y Pelayo señala que las relaciones de este texto “con la obra inmortal de Fernando de Rojas, y más todavía con el poema del Arcipreste de Hita, son visibles y muy dignas de tenerse en cuenta, aunque en nada amengüen la poderosa originalidad de los dos autores españoles” (Menéndez y Pelayo, *Estudios*, 259).

El propósito de este trabajo es analizar en ambas obras la presencia del *Pamphilus*, especialmente a través de la actuación de los cuatro personajes femeninos centrales, que conforman el binomio “medianera-presa”, siguiendo el modelo del “cortejo amoroso” propuesto en el texto latino.

Es indudable la deuda que ambos textos, del llamado tipo “celestinesco”, tienen con el texto latino. Los personajes que en él se inspiraron son y han sido fundamentales en la literatura de su época y en la que surgió después. Doña Endrina y Trotaconventos, por un lado, y Melibea y Celestina, por otro, forman parte de nuestro acervo literario y se han conformado como personajes prototipo o paradigmas de la “presa” y la “medianera”.

Como es bien sabido, el antecedente del *Pamphilus de amore*, canon medieval en la materia, se encuentra en el *Artis amatoriae libri tres* de Publio Ovidio Nasón, modelo literario sobre el tema, desde su época hasta nuestros días. Uno y otro constituyeron la norma en cuanto a conducta amorosa. Este último es un tratado amoroso dividido en tres libros y estaba dirigido a quienes habían olvidado el arte de amar con el propósito de que pudiesen enfrentar el llamado “cortejo amoroso”. Éste consistía en una serie de pasos que debía seguir el amante para conseguir los favores de la amada: a) *la búsqueda del objeto amoroso* (que debía realizarse de preferencia en aquellos espacios públicos que frecuentan la mayoría de las mujeres); b) *su conquista* (de ser posible a través de la ayuda de una esclava o de una “medianera”). Sobre este importante aspecto se incluyen valiosos consejos en relación con el halago, los obsequios, las promesas, el cuidado de la apariencia y el aseo, la moderación con el vino, el fingir las palabras de amor, la amistad y el llanto, y el uso de la fuerza para obligarla, entre otros; y por último, c) *su pervivencia* (para lo cual resalta la importancia de cultivar las cualidades del ánimo, ser paciente con la amada, servirla en lo que desee y, en algunos casos, incluso, serle infiel). El texto añade, también, una serie de consejos dirigidos a las mujeres a fin de que sepan defenderse y estar prevenidas de lo que los hombres pueden pretender en el terreno de lo amoroso.

De todo ello destaca, como lo fundamental y primordial, la conveniencia de contar con una “medianera”. Ésta debe ser no sólo de preferencia mujer

(con lo cual se evita la competencia y el riesgo de deslealtad, recordemos la trova cazurra de “Cruz, cruzada, panadera” en el *Libro de buen amor*), sino además poseedora de “virtudes” y “habilidades” únicas, que le permitan desempeñarse con gran destreza en su arte, oficio, o maña. Pues *Ars animos frangit et firmas diruit urbes* (“El arte vence resistencias y derriba sólidas ciudades”; *Pamphilus*, v. 83), así como la “maestría e arte de fuerte faze flaca” (*LBA*, 616c), “con arte e con ofiçio muchas cosas abundas,/ por arte non ha cosa a que tú non respondas” (*LBA*, 619cd).

En el *Pamphilus de amore* se describe en forma similar el recorrido del “cortejo amoroso” que debe seguir el galán para lograr los favores de la doncella, a quien deberá obligar para que pierda la virginidad y acepte el matrimonio “Si se presenta la ocasión, aprémiala con delicada violencia; ella misma te dará al instante lo que apenas te atrevías a esperar [...ya que] Considera más honroso perder, forzada, su virginidad” (*Pamphilus*, vv. 109-113).

#### EL “CORTEJO AMOROSO”

El “cortejo de amor”, según estas dos autoridades, implica, por una parte, seguir las reglas del “arte de amar” y, por otra, curar las heridas y los inconvenientes del enamoramiento, “pues el arte suele socorrer muchas veces a quien lo tiene a su alcance” (*Pamphilus*, v. 11). Este “cortejo amoroso” debe seguir además una ruta que contempla los siguientes momentos, como podemos observar en los tres textos:

##### a) *El encuentro*

Éste se da generalmente en un lugar público donde no es prudente dirigirse a ella. Sin embargo, como un buen soldado que se dirige a la batalla, el amante debe poner todo su afán en la búsqueda y el encuentro de la mujer anhelada, o como buen cazador debe estar al acecho de su presa, por lo que no debe esperar que ella sola venga a él. Es por ello importante que aprenda “el lugar más abundante en mujer” (Ovidio, *El arte*, 19), que puede ser la plaza, el manantial o la fuente, el templo. Conviene asimis-

mo elegir a una sola entre las muchas que aparecen ante sus ojos y concentrar en ella toda su atención y su deseo, como se señala en el *Pamphilus*.

Tengo por vecina una joven; ojalá no la tuviera [...] Pasa por ser más hermosa que todas sus vecinas; o me ciega el amor, o efectivamente las supera a todas (*Pamphilus*, v. 40)

Por su parte, el Arcipreste nos recuerda la conveniencia al principio mencionada de mantener en todo momento del encuentro la discreción, en aras de cuidar la fama y la honra de la elegida.

*Pero tal lugar non era para fablar en amores*, (LBA, 654a),  
*Fablar con muger en plaça es cosa muy descubierta* (LBA, 656a)<sup>1</sup>

Aunque igualmente la admire y se asombre ante su belleza, como sucede en el fragmento antes citado del *Pamphilus*, e incluso aparezca en esta etapa más como presa él de su prestancia que ella la elegida como víctima de sus deseos.

¡Ay Dios, e cuán hermosa viene doña Endrina por la plaça!  
¡Qué talle, qué donaire, qué alto cuello de garça!  
¡Qué cabellos, qué boquilla, qué color, qué buen andança!  
Con saetas de amor fiere quando los sus ojos alça" (LBA, 653)

En cambio Calisto ve a Melibea por primera vez cuando entra en la huerta en pos de un halcón y, como de inmediato se enamora de ella, le comienza a hablar. Este encuentro ha sido muy cuestionado por diversos críticos que lo consideran poco creíble en tanto rompe el esquema relativo al mismo (sin olvidar que siempre se debe dar un primer rechazo por parte de la "presa").

<sup>1</sup> Los subrayados en los textos son míos.

Calisto. En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotase, y hacer a mí inmérito tanta merced que verte alcanzase, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiese (*La Celestina*, 53-54)

b) *Una primera entrevista entre el amante y la amada*

Para lograr esta primera comunicación es importante acercarse a la elegida con cualquier pretexto e iniciar “algún tema de charla, [para lo cual] basta una trivialidad que le haga soltar la voz” (Ovidio, *El arte*, 27)

Pánfilo. “Bueno confiémonos mutuamente los secretos del corazón; pero nadie más que nosotros llegue a conocer lo que nos decimos [...]” (*Pamphilus*, v. 175)

Galatea [...] Con tu elocuencia y tu astucia te has propuesto hacerme perder la cabeza; ¡no he de dejarme enredar por tu ingenio! ¡*Vete en busca de otras mujeres idóneas a tu libertinaje y que se dejen trastornar tu mala fe y tus artimañas por!*” (*Pamphilus*, v. 190)

La dama que acepta este primer lance verbal está consciente de que entra en una primera etapa de contacto con el galán, como comenta doña Endrina en el siguiente fragmento.

Señora, que me prometades de lo que de amor queremos,  
que si overe lugar e tiempo, quando en uno estemos,  
segund que lo yo deseo, vós e yo nos abraçemos.  
Para vós, non pido mucho, ça con esto pasaremos (*LBA*, 684)

Esto dixo doña Endrina: “*Es cosa muy provada*  
Que por sus besos la dueña finca muy engañada;  
*Ençendamiento grande pone el abraçar al amada;*  
*Toda muger es vençida desde esta joya es dada*” (*LBA*, 685)

Melibea reacciona de igual manera pues son evidentes las intenciones de Calisto al acercarse a ella de esta manera, por lo que el rechazo inicial es inmediato.

Melibeia. Más desventuradas de que me acabes de oír, porque la paga será tan fiera cual la merece tu loco atrevimiento; y el intento de tus palabras, Calisto, ha sido como de ingenio de tal hombre como tú, *haber de salir para se perder en la virtud de tal mujer como yo*. ¡Vete, vete de ahí, torpe, que no puede mi paciencia tolerar que haya subido en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite! (*La Celestina*, 54-55)

c) *Otra entre el amante y la “medianera”*

La búsqueda de apoyo para poder lograr sus propósitos es entonces indispensable. El amante debe acercarse a través de una esclava cercana en el caso del *Pamphilus*: “La relación con la esclava de aquella que debes ganarte/ busca ante todo: será ella tu acceso mejor./ Mira cuán cerca ella está de cualquier decisión de su ama,/ y si del juego sabrá ser una cómplice fiel” (Ovidio, 37). Esto queda claro en el siguiente diálogo.

*¿No puedes saber si ella me quiere o no me quiere?* Le es difícil al amor ocultar las intimidades del corazón (*Pamphilus*, vv. 505-506)

[...] y, si me canso y me callo, me estimula a seguir hablando. Por estos y otros indicios nos podemos percatar de su amor, sin contar que a mí ya no me esconde el aprecio que por ti siente (*Pamphilus*, vv. 514-515)

Por su parte, el Arcipreste prepara el acoso con la ayuda de su Trotaconventos, con quien asimismo comparte sus angustias y dudas respecto al interés de doña Endrina por él.

Madre, *¿vos non podedes conosçer o asmar si me ama la dueña o no me querrá amar?* (*LBA*, 806)

ella me diz que fable, que non quiera dexallo;  
 ¿fago que non me acuerdo?: ella va començallo,  
 óyeme dulcemente, muchas señales fallo (*LBA*, 808)

De todos los galanes el más ansioso pareciera ser Calisto, quien toma el asunto como algo de vida o muerte. En esto vemos ya características dis-

tintas en relación a los amantes y la medianera que les añaden nuevo vigor e intensidad a los personajes que participan en el “cortejo amoroso”.

Calisto. Madre mía, o abrevia tu razón o toma esta espada y márame.  
 Celestina. ¿Espada, señor, o qué? ¿Espada mala mate a tus enemigos y a quien mal te quiere! Que yo la vida te quiero dar con buena esperanza que traigo de aquella que tú más amas [...]

Calisto. Si no quieres, reina y señora mía, que desespere y vaya mi ánima condenada a perpetua pena oyendo esas cosas, *certificame brevemente si no ovo buen fin tu demanda gloriosa* y la cruda y rigurosa muestra de aquel gesto angélico y matador; pues *todo eso más es señal de odio que de amor* (*La Celestina*, 136-189)

d) *La de la “medianera” con la amada, o “presa”*

En esta etapa la protagonista debe ser necesariamente la medianera pues de su buen arte y oficio dependerá el resultado de la futura relación entre los amantes. Para ello lo más efectivo es interesar a la dama y lograr que se duela por el galán, fingiéndose su confidente.

Pero si tu mente y tu corazón se interesan por el asunto, si te gusta o más bien te disgusta hablar de ello, por favor, dímelo. En cuanto a lo que me digas, yo no soltaré prenda, si quisieras mantenerlo en secreto; *pero si quisieras comunicarlo [...], yo hablaré* (*Pamphilus*, v. 375)

En otras ocasiones lo anterior se logra apelando a los temores de la propia dama, como es el caso del diálogo entre Trotaconventos y doña Endrina cuando le recuerda su condición de viuda indefensa, por falta de varón que la cuide y proteja.

*La muger que vos cree las mentiras parlando,  
 E cree a los omnes con amores jurando,  
 Sus manos se contuerçe, del coraçon travando,  
 Que mal se lava la cara con lágrimas llorando* (*LBA*, 741)

“A la fe”, dixo la vieja, “desque vos veen *biuda*, sola, sin compañero, non sodes tan temida; es la *biuda tan* sola más que vaca corrida; por ende aquel buen omne vos ternía defendida” (LBA, 743)

Sin embargo, en el caso de las doncellas el mejor recurso es el de despertar en ellas la ternura, como bien lo supo utilizar Celestina para atraer la atención de Melibea hacia Calisto al seguir el consejo: “Háblale entonces de ti, deje entonces salir tentadoras/ voces jurando que tú, loco, ya mueres de amor” (Ovidio, *El arte*, 37)

Yo deixo un enfermo a la muerte, *que con sola palabra de tu noble boca salida*, que le lleve metida en mi seno, tiene por fe que sanará, según la mucha devoción tiene en tu gentileza (*La Celestina*, 120)

e) *Una segunda entre la “medianera” y el amante*”

El proceso requiere de una retroalimentación, sobre todo por que con ello se pueden obtener mayores ganancias y beneficios por los servicios prestados; así, el galán debe ser convencido de los buenos oficios logrados por la medianera.

*Mientras yo le hablo, su mente y su corazón están pendientes de mis labios*; disfruta de escuchar mis palabras sin perder detalle; cruza sus brazos alrededor de mi cuello y me suplica que le cuente los recados que tú le mandas. Cuando a lo largo de la conversación sale tu nombre, se queda extasiada al oírlo. En el deleite de nuestra conversación, palidece y se ruboriza repetidas veces, y, si me canso y me callo, me estimula a seguir hablando.

Por estos y otros indicios nos podemos percatar de su amor, *sin contar que a mí ya no me esconde el aprecio que por ti siente* (*Pamphilus*, vv. 510-515)

Este tipo de observación y percepción por parte de la medianera es fundamental para que avance el “cortejo amoroso”, por lo que el comentario de Trotaconventos surte el efecto deseado.

“Amigo”, diz la vieja, “en la dueña lo veo  
*que vos quier e vos ama e tien de vos deseo;*  
 quando de vos la fablo e a ella oteo  
 todo se le demuda: el color e el asseo” (LBA, 807)

Es Celestina la más contundente en su afirmación sobre los sentimientos y el deseo de Melibea por Calisto, pues está plenamente convencida de lo que ha logrado gracias a su “arte y oficio”, de ahí que constatemos que su afirmación de que Pleberio ha pasado a segundo término no es mentira, como lo demostrará Melibea al suicidarse frente a él después de la muerte de su amante.

*Que es más tuya que de sí misma*, más está a tu mandado y querer que de su padre Pleberio (La Celestina, 209)

f) *La segunda entre la “medianera” y la “presa”*

Una vez convencidos ambos y bien amarrada la presa, la medianera sólo tiene que pactar el encuentro definitivo entre ambos, porque es evidente que “Le da eso que pide temor; lo que no pide anhela: que insistas./ Síguela y pronto serás de ese deseo señor” (Ovidio, *El arte*, 45).

Eres pues incapaz de apagar las llamas de tu amor haciéndole la guerra; en cambio con la paz, tu fuego será más dulce. *Cumple las órdenes de Venus* mientras estés alistada en su ejercito; que tu resistencia y tu bregar no causen tu perdición (*Pamphilus*, v. 635)

quantas más dulVes palabras la dueña de amor atiende,  
*atanto más Doña Venus la enflama e la ençiende.*  
 E pues que vos no podedes amatar la vuestra llama,  
*façed bien su mandado* del Amor, que vos ama;  
 fija, la vuestra porfía a vos mata e derrama,  
 los plazeres de la vida perderedes si non se atama (LBA, 856-857)

Y pues así, señora, has querido descubrir la gran merced, que nos has hecho, *declara tu voluntad*, echa tus secretos en mi regazo, pon en mis manos el concierto de este concierto. Yo daré forma como tu deseo y el de Calisto sean en breve cumplidos (La Celestina, 205)

g) *Y por último, la violación o entrega*

Con esto se llega a cumplir el propósito del “cortejo amoroso” y es el momento en el que aparecen los pensamientos de enojo y arrepentimiento por parte de las presas que toman plena conciencia de cómo han sido engañadas por la mediadora.

*¡La vieja que me ha entregado a ti no ha obrado nada bien!... ¡Nunca más me ha de volver a encerrar contigo este recinto, ni la vieja volverá a engañarme como acaba de hacerlo!... ¡Saldrás vencedor en este asalto a pesar de mi resistencia, pero el amor entre nosotros queda definitivamente roto!* (*Pamphilus*, v. 695)

Doña Endrina le dixo: *¡Ay viejas tan perdidas!*  
A las mugeres trahedes engañadas e vendidas.  
Ayer mill cobros me davas, mill artes, mill salidas;  
Oy, que só escarnida, todas me son fallidas (*LBA*, 882)

Salvo en el caso de Melibea, que vuelca la culpa en ella y en Calisto, protagonistas del encuentro amoroso y de la desgracia y dolor causados a sus ancianos padres.

*¡Oh mi vida y mi señor! ¿Cómo has querido que pierda el nombre y corona de virgen por tan breve deleite? ¡Oh, pecadora de ti, mi madre, si de tal cosa fueses sabidora, cómo tomarías de grado tu muerte y me la darías a mí por fuerza! [...] ¡Oh, mi padre honrado, cómo he dañado tu fama y dado causa y lugar a quebrantar tu casa! ¡Oh, traidora de mí, cómo no miré primero el gran yerro que se seguía de tu entrada, el gran peligro que esperaba!* (*La Celestina*, 244)

Ahora bien, hemos visto a través de los fragmentos anteriores cómo funciona el “cortejo amoroso” en el *Libro de buen amor* y en *La Celestina* y hemos podido percibir la presencia del *Pamphilus* en ambas obras, lo cual se logra especialmente gracias a la presencia y la actuación de los cuatro personajes femeninos centrales, que conforman el binomio “medianera-presas” siguiendo el modelo del “cortejo amoroso” propuesto en el texto latino, por lo que considero importante analizar su función.

## LAS MEDIANERAS

Conocidas también como viejas medianeras, alcahuetas, terceras, conciliadoras, intermediarias y con muchos nombres más, son finalmente el verdadero vínculo de unión entre los amantes. En el caso de Trotaconventos se menciona que se enumeran 41 apodos que nunca deben decirse a la medianera. La variedad del léxico y el ingenio volcados sobre este oficio son impresionantes y sólo van a ser superados por los que describen a Celestina, de quien se dice que domina ese “y otros treynta officios”. Trotaconventos y Celestina, como “medianeras”, perciben en forma distinta su oficio. Para la primera éste “consiste en zurcir voluntades y en engañar a mujeres de todos los estados, para que se entreguen al hombre que le paga su corretage” (e. 705, 735, 882, 1576), y para la segunda “no es otro mi oficio sino servir a los semejantes: desto vivo e desto me arreo”. Estas dos percepciones difieren en el hecho de que para una lo importante estriba en obtener la paga y para la otra en el “servir”, perspectiva que marca su peculiar visión del mismo y, por ende, de la obra que protagonizan.

De Trotaconventos sabemos a través del texto, como lo analiza González Roldán,<sup>2</sup> que es persona de bastante edad (e. 443, 919); aparenta santidad de vida (e. 438, 441); es grande habladora y sabe muchas fábulas (e. 81, 438, 827, 920, 1576); merced a su experiencia, conoce a fondo las artes de la maldad y del engaño (e. 437, 439, 442, 698, 784, 909, 927, 1453); sabe las virtudes de las yerbas y es diestra en hechizos (e. 440, 941); suele disfrazarse de vendedora de afeites y baratijas para entrar en las casas (e. 440, 699, 700, 1324); sabe guardar secreto (e. 704, 848, 851); lleva, en cuanto puede, una vida de placer (e. 1576); su oficio consiste en zurcir voluntades y en engañar a mujeres de todos los estados, para que se entreguen al hombre que le paga su “corretage” (e. 705, 735, 882, 1576); y ejerce su oficio por dinero u obsequios análogos (e. 718, 815).

---

<sup>2</sup> En su artículo sobre los rasgos que caracterizan a Trotaconventos, González Roldán abunda en detalles como los aquí señalados, los cuales no dejan de ser ilustrativos en relación al personaje. Cf. Tomás González Roldán, 275.

De Trotaconventos sabemos que de inmediato acepta intervenir en la conquista pues presume de conocer a doña Endrina y de ser capaz de ejercer influencia sobre ella; llega a casa de doña Endrina so pretexto de venderle joyas y le habla maravillas de él; convence a doña Rama despertando en ella la codicia, para que le permita quedarse a solas con doña Endrina; la convence de que vaya a su casa a jugar y a comer frutas; se da el encuentro amoroso, en él obtiene don Melón su propósito por la fuerza y por consiguiente el matrimonio. Es decir que lleva a cabo el recorrido contemplado en el modelo del “cortejo amoroso”.

Por su parte, Celestina comparte muchas de las características que antes mencionamos de Trotaconventos, aunque añade una nota nueva a la visión de la “medianera”, en tanto es propia de ella “la afición a la bebida”; además afirma de sí misma: “no es otro mi oficio sino servir a los semejantes: desto vivo e desto me arreo”. Respecto a la primera característica, sabemos que comparte esta debilidad con la Dipsas de Ovidio, la cual “es una vieja aficionada a la bebida, conoce las artes mágicas, sabe las virtudes de las plantas, no carece de elocuencia, excita a la amiga del poeta a gozar de la vida y le propone por mira el interés”. Celestina domina por sobre todo su “oficio de concertadora de ilícitos tratos y [se soslaza] en la páfida astucia de sus blandas palabras y viles consejos” (González Roldán, “Rasgos”, 276).

Según Lida de Malkiel, los rasgos fundamentales de Celestina como alcahueta son “su función dramática, su arte de persuasión, su codicia como resorte trágico, su sensualidad, su arte de seducción, o mejor, su dominio de las almas mediante el arte de seducción”, estos rasgos son enteramente suyos, es decir no dependen de ninguna fuente clásica. Vemos entonces que Celestina es ya una alcahueta en toda su perfección, en tanto que sus antecesoras las medianeras latinas son personajes en “proceso de formación”. Es decir, desde la comedia antigua hasta la época imperial la alcahueta romana no ha dejado de perfeccionarse y de asumir nuevos rasgos, que van poco a poco creándola como “prototipo literario”. Sabemos que en la antigüedad clásica se distinguían tres tipos de alcahuetas: “la que mantiene la casa pública, la medianera de ilícitos amores y la

portadora de mensajes entre amantes. No obstante, pueden ser también tres aspectos de una misma lina” (Lida de Malkiel, *Dos obras*, 288).

Sin embargo, para Aribau (González Roldán, “Rasgos”, 289), Celestina es otra cosa, en tanto no se parece “a ninguna de las obras de la antigüedad, en toda ella trasciende un olor suavísimo de lectura y meditación sobre los mejores modelos”, y continúa afirmando que

La literatura latina, en nuestra opinión, ha ido forjando los cimientos de ese monumento universal que es la Celestina española. Reivindicamos, pues, para la literatura latina, desde Plauto hasta el *Pamphilus de amore*, la creación acumulativa de los caracteres de la vieja tercera en amores, que irrumpe en las literaturas románicas y alcanza su más alto grado de perfección en la Celestina.

Mujer codiciosa y astuta, obscena, “vieja barbuda”, hechicera, pobre (opuesta a la riqueza de Melibea), desfacedora de virgos; poseedora de una vertiente de lujuria y otra de codicia, “esta pobre vieja”, quien con su aparente humildad contribuye a la “defloración de Melibea”, a través de su dominio de la lengua, porque es gracias al convencimiento por la lengua como Celestina logra su objetivo, porque, como ella misma afirma, “estos fines con efecto me dan osadía a sufrir los ásperos y escrupulosos desvíos de las encerradas doncellas como tú [...]”. Lo anterior lleva a Rosario Ferré a la siguiente conclusión: “What has been demonstrated is that she is not a victim, but a willing, eager participant in *loco amor*” (Ferré, “*Celestina*”, 24-25); por un “patrón mágico” que propicia un lugar para la fascinación verbal, para la seducción oral. Por ello, Celestina sólo puede ser vista desde “la perspectiva del provecho, del reproche y la maldad” (Nieto, “De Endrina a Melibea”, 181).

A través del propio texto tenemos una excelente descripción de Celestina como persona de bastante edad; aficionada a la bebida; su oficio consiste de zurcir voluntades [...]; astuta; tiene conciencia profesional; posee el arte de la seducción; ejerce su oficio por dinero; gran habladora; y diestra en hechizos y embrujamientos. Con esta visión del personaje es evidente que posee todas las características y habilidades necesarias para su oficio e incluso algunas más, como antes hemos venido mencionando.

## LAS PRESAS

Por su parte, los personajes que hemos identificado como las “presas”, son aquellas dueñas amadas o víctimas del engaño y la seducción, y constituyen la contraparte de las “medianeras”. Con ellas conforman el binomio indispensable para que el “cortejo amoroso” se realice. Su función, como antes hemos mencionado, es ser supuestamente víctimas. Sabemos, sin embargo que, tanto en el caso de doña Endrina como en el de Melibea, ambas entran con plena conciencia al juego de la seducción y el engaño, aunque partiendo de distintas intenciones y, por supuesto, con una evolución personal y pasional diferente. Además, en ellas el estamento constituye un aspecto de gran importancia. Cabe recordar que “La tradición literaria dividía a la enamorada en tres estamentos: soltera, casada, viuda, cada uno de ellos con sus pros y contras. Seguramente ni Juan Ruiz ni Rojas eligieron el de su amante al azar” (Nieto, “De Endrina a Melibea”, 177). Doña Endrina es la viuda y Melibea la virgen, por lo que el resultado de su “caída” tendrá un sentido diferente, pese a la igualdad que comparten en cuanto a rango social, ya que el mismo exige un comportamiento distinto a una y a otra en relación con su honra. En el caso de Melibea, deducimos que impera la pervivencia, en la época que media entre ambas obras, de valores sociales tales como el honor, la nobleza, la pureza de sangre y el dinero. En el caso de doña Endrina, la liga del Arcipreste es con “la tradición árabe del gusto por la belleza física, así como su jovial y placentera (en el sentido de disfrute) concepción del mundo, lo que no le impide mantener el equilibrio interior”, pues es evidente que el *Libro de buen amor* es “esencialmente la manifestación de la risa y la alegría medievales: de la liberación medieval frente al terror de lo sagrado que, a pesar de su regocijo, no puede escapar del todo a la emoción contraria: una profunda conciencia de lo sagrado intensificada por el temor a la pérdida definitiva de la felicidad por causa de la muerte”. Como afirma Lidio Nieto,

Doña Endrina y Melibea son dos amores distintos. Feliz uno; desgraciado el otro. Placentero el primero y con razón de ser en sí mismo. Dolido el segundo y a la sombra de la extraordinaria personalidad de Celestina, que es de verdad

quien quicia lo absurdo del solitario e insensato afán de vivir que quiere expresar Rojas. Por estas razones la pobreza descriptiva de Melibea frente a doña Endrina es lógica (Nieto, "De Endrina a Melibea", 178)

Doña Endrina como personaje sigue al de la Galatea del *Pamphilus*, y cumple plenamente con las características previstas para un cortejo como el propuesto en el modelo, salvo en el hecho de que es una dueña viuda (es decir una mujer que ya conoce de relaciones amorosas), pero resulta atractiva por ser rica, joven y hermosa. Aparecen, como bien sabemos, otras dueñas en el texto, pero es indudable que el pasaje central del *Libro de buen amor* es el de doña Endrina, la "bella de Juan Ruiz", como la nombra Dámaso Alonso. Su nombre, dice Lida de Malkiel, se relaciona con "la endrina que es la ciruelita silvestre, cubierta de vello, que simbolizaba lo delicado del honor femenino", la cual al ser tocada queda señalada (Lida de Malkiel, *Dos obras*, 39). En el texto se nos da una descripción física completa (e. 431-435 y 444-448), en la que observamos permanentes contradicciones con los paradigmas tradicionales de la normativa poética medieval, ya muchas veces mencionados por influencia de erótica árabe, como ya señaló Dámaso Alonso, tales como "que non sea muy luenga ni otrossí enana" (e. 431b); "ancheta de caderas: ésta es talla de dueña" (e. 432d); "la nariz, afilada; los dientes, menudillos/ eguales e bien blancos, poquello apartadillos" (e. 434ab). Para Dámaso Alonso las referencias a caderas y encías, así como los rasgos descriptivos "dientes apartadillos, labios angostillos, nariz afilada, cuello alto", o "las orejas pequeñas y delgadas", más dadas al erotismo, y "los sobacos húmedos", señal, según Corominas (Corominas, ed., *LBA*, 188), de "temperamento sensual en la mujer". Todos ellos elementos que relacionan al Arcipreste con la cultura árabe. Sobre esto comenta Lidio Nieto que "Conviene advertir que al hablar de la influencia árabe no hay que pensar sólo en la literatura, sino también en la vida" (Nieto, "De Endrina a Melibea", 173). Imposible negar la época y el entorno en que surge el *Libro de buen amor*.

Juan Ruiz, con gran sencillez terminológica, atribuye a su dueña algunas de las siguientes características: *externas*: hermosa (431a), lozana (431a), apuesta (581a), risueña (581d), de noble figura (582a), moza de juventud

(582b), bella (596b); *internas*: gentil (600c), doñegiuil (femenina) (581b), placentera (581b), amorosa de gestos (581a), cortés (581c), mesurada (581c), halagüeña (581c), donosa (431a), graciosa (581b), educada (582c), con donaire (596b), orgullosa (669b), mansa (669b), sosegada (669b); y *sociales*: rica (582b), noble (583a), de alto linaje (583a), honrada (583c), viuda (582b) (Nieto, “De Endrina a Melibea”, 176).

Por su parte, Melibea, como personaje, es manifestación de una nueva libertad por medio de la franca expresión de sus emociones. Joseph Snow plantea lo anterior al afirmar que conviene “Recordar la misoginia de Rojas y su creación de una Melibea animada e independiente, docta en la nueva sabiduría y epicureísmo” (Snow, “Una lectura”, 11), ya que finalmente “Melibea, la heroína [...] fue el producto de la nueva sabiduría. Como hija única de padres indulgentes y ricos recibió una buena instrucción”, de ahí que hasta Calisto hable de su “excelentísimo ingenio” y de su “habilidad para citar escritores clásicos”. Para D.W. McPheeters “No hay que olvidar que ella encarna los conceptos cambiantes de la feminidad que van a influir en el período posterior del Renacimiento” (“Melibea”, 15).

Melibea, cuyo nombre está relacionado con el término latino *melis* (miel) y podría significar “dulce como la miel” o “la de la voz melosa” (Galán Font, *Claves*, 43), y, para Covarruvias, (Alcina, ed., 19), “Melibea vale tanto como duVura de miel, *mel et vita*”, es un personaje poseedor de bienes (lo que opone su riqueza a la constantemente mencionada pobreza de Celestina), que desprecia pues prefiere el amor de Calisto. Se describe a sí misma como “lastimada” y “mal proveída” después de la desfloración (acto X), pues ha perdido “casa”, “honra” y “honestidad” (acto IV). Es decir, todo lo relacionado con la pérdida de la virginidad física y psicológicamente. Como antes mencionamos, citando a Ferré, Melibea, más que víctima, es una ávida, deseosa del “loco amor”.

Su descripción como personaje se diferencia de la de Endrina, en tanto está pleno de expresiones exclamativas: *externas*: dechado de hermosura (VI/126), angélica imagen (IV/89), perla preciosa (IV/89), de cuerpo gracioso (IV/89), de alegre gesto (IV/90), de suave habla (IV/90), doncella (IV/90), bella (IV/91), divina (I/29); *internas*: gentil (IV/90), graciosa (I/33), discreta (VI/116),

magnánima (IV/95), virtuosa (I/33); sociales: de gran patrimonio (I/33), noble (I/33), de alto linaje (I/33), honrada (XVI/257), virgen (XVI/257). Según Nieto, de la comparación entre ambas resulta evidente: “1) el completo paralelismo en los rasgos de caracterización social; 2) el predominio en la descripción del Arcipreste de aquellos términos que se refieren a la hermosura física y comportamiento social. Rojas se fija más en lo interno (a pesar de su comparación con Dios) concediendo incluso atención a la inteligencia, rasgo típicamente renacentista” (Nieto, “De Endrina a Melibea”, 177).

En el *Libro de buen amor*, según afirma Tania Alarcón, el pasaje de doña Endrina y don Melón equivale a la parte práctica del arte de amar expuesta en el texto latino, aunque lo enriquece al introducir nuevos consejos, pero sobre todo una particular visión del Arcipreste, propia de la erótica árabe, sobre el “cortejo amoroso” y su sentido. Al respecto, Lidio Nieto comenta que Moshé Lazar

ha demostrado que el servicio amoroso nunca ha sido platónico, sino sensual y carnal. El amor cortés y la idealización son generalmente tapadera de una clara pasión amorosa. Es decir, que tras los tópicos se esconde la parodia o la verdad. El realismo del Arcipreste ha de entenderse en un no ocultar los sentimientos tras el tópico, lo que no impide que éste aparezca en alguna ocasión (Nieto, “De Endrina a Melibea”, 173)

Por su parte, en *La Celestina*, conforme a Lida de Malkiel, el autor no siempre sigue al original latino sino a “los intencionados desvíos que caracterizan la versión libre del *Libro de buen amor*” (Lida de Malkiel, *Dos obras*, 11).

Muchas son las coincidencias y los puntos de encuentro entre estos textos. Hemos señalado algunos, otros quedan pendientes. Lo que es un hecho es que tanto el tema como los personajes femeninos en ellos involucrados tienen aún mucho qué decirnos y enseñarnos. Por lo que podemos concluir, en honor a la justicia y citando el texto del Arcipreste de Hita, que “Si villanía he dicho, aya de vós perdón, que lo feo de la estoria diz Pánfilo e Nasón” (*LBA*, 891cd).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, TANIA, "La presencia de los clásicos latinos en el *Libro de buen amor*", manuscrito sobre el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita. Posgrado, FFYL-UNAM, 1998.
- ALONSO, DAMASO, "La bella de Juan Ruiz, toda problemas", en Dámaso Alonso, *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid: Gredos, 1971, 96-99.
- BONILLA Y SAN MARTÍN, A., "Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina", *Revue Hispanique*, 15, 1906, 372-386.
- FERRÉ, ROSARIO, "*Celestina* en el tejido de la 'cupiditas'", *Celestinesca*, 7, 1, 1983, 3-27.
- GALÁN FONT, EDUARDO, *Claves para la lectura de "La Celestina" de Fernando de Rojas*, Madrid: Daimón, 1986.
- GONZÁLEZ ROLDÁN, DÁMASO, "Rasgos de la alcahuetería amorosa en la literatura latina", en "*La Celestina*" y su contorno social. *Actas del I Congreso Internacional sobre "La Celestina"*, Barcelona: Borrás, 1977.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *Dos obras maestras españolas. El "Libro de buen amor" y "La Celestina"*, Buenos Aire: Eudeba, 1966.
- MCPHEETERS, D.W., "Melibea, mujer del Renacimiento", en *Estudios humanísticos sobre "La Celestina"*, Maryland: Scripta humanistica, 11, 1985, 7-19.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Obras completas II: Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Madrid: CSIC, 1941.
- NIETO, LIDIA, "De doña Endrina a Melibea (dos amores y una alcahueta)", en "*La Celestina*" y su contorno social. *Actas del I Congreso Internacional sobre "La Celestina"*, Barcelona: Borrás, 1977, 169-183.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *El arte de amar*, trad. y notas de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Madrid: Hiperión, 1999.
- , *Pamphilus de amore*, ed. y notas de L. Rubio y T. González Roldán, Barcelona: Bosch [s.f.].
- ROJAS, FERNANDO, *La Celestina*, ed. e introd. de Juan Alcina Franch, Barcelona: 1980.
- , ed. de Bruno Mario Damiani, Madrid: Cátedra, 1985.
- RUIZ, JUAN, *Libro de buen amor*, ed. crítica de Joan Corominas, Madrid: Gredos, 1973.
- , ed., introd. y notas de Jacques Joset, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- SNOW, JOSEPH T., "Una lectura de Celestina-personaje y de la obra de Fernando de Rojas", en R. Beltrán *et al.* (eds.), *Historias y ficciones: Coloquio sobre la literatura del siglo xv*, Valencia: Universidad de Valencia, 1992, 279-287.

## El Sol y Saturno en el *Laberinto de fortuna*

Françoise Mauritz  
Université de Caen

Dos círculos tienen una estructura anómala en la selección de los ejemplos que ilustran las ruedas del pasado y del presente, el del Sol y el de Júpiter. En aquél, impera Enrique de Villena “lleno de prudencia” (124f).<sup>1</sup> En éste señorea “el magnífico, grant condestable” (267a) Álvaro de Luna, siendo notable la falta de cualquier otro ejemplo pasado o presente.

El panegírico de Villena así como el de Luna no dejan de sorprender si se considera el momento en que se escribe la obra y plantean problemas a los que conviene enfrentarse.

### EL CONTEXTO POLÍTICO Y LA REHABILITACIÓN

a) Consideremos primero el elogio de don Enrique de Villena. A través de las tres coplas que se le dedican poco se nos desvela, a decir verdad, de lo que sucedió. Mena parte del principio de que, en febrero de 1444, el “caso Villena” todavía está en la mente de todos, tanto la del rey, primer destinatario de la obra, como la de los lectores o nobles que constituyen la corte. Y, sin embargo, han transcurrido diez años desde la muerte del poeta y la entrega

---

<sup>1</sup> Cito por la edición de Carla de Nigris, por ser hoy la de más fácil acceso. La de M. Kerhof es imprescindible, aunque desgraciadamente adolece, por culpa de la editorial Castalia, de numerosos errores.

de sus libros al fuego.<sup>2</sup> ¿Tiempo estimado como suficiente para intentar una rehabilitación *post mortem*? En cualquier caso, la tentativa resulta sorprendente pues las obras fueron quemadas por orden de Juan II y el elogio hiperbólico de Mena puede ser recibido por el rey como un insulto. Conviene pues acercarse más detenidamente a las razones que impulsan a Mena a privilegiar a un muerto condenado por sus coetáneos por sospechoso como único representante en su tiempo del saber y de la prudencia.

b) Pasemos a Álvaro de Luna que impera en el círculo de Saturno. La situación del condestable en este mismo mes de febrero de 1444 dista mucho de ser envidiable. Otra vez más está exiliado por mandado de Juan II, quien está como prisionero en Tordesillas de Juan de Navarra. La situación política es más caótica que nunca y el momento para hacer el elogio del gran condestable poco propicio. Sin embargo, el tono enfático no deja lugar a dudas, es “de la Fortuna jamás vencedor” (236h). Si se considera, pues, el contexto político, la preeminencia de Luna sobre todos en el último círculo puede ser interpretada como una notable torpeza de parte del poeta curial. Sus motivos deben ser analizados lo mismo que en lo relativo a Villena.

#### VILLENA, EL SABIO CONTEMPLATIVO Y LLENO DE PRUDENCIA

En el círculo de Febo (22 coplas: 116-137), la rueda del pasado sobresale por su multitud de hombres ilustres:

Aquí vi grant turba de santos doctores  
e contemplativos de aquel buen saber  
que para siempre nos puede valer,  
faziéndonos libres de nuestros errores;  
philósofos grandes e flor de oradores,  
aquí çitaristas, aquí los profetas,  
astrólogos grandes, aquí los poetas,  
aquí quadruvistas, aquí sabidores.

<sup>2</sup> Véase el excelente libro de Martínez Casado, *Lope de Barrientos*, 123.

Son ocho coplas las que se dedican a los ilustres ejemplos del pasado y de repente, sirviendo de transición, el elogio de Córdoba, rica de sabiduría,<sup>3</sup> el que permite introducir la rueda del presente carente de hombres virtuosos pues “oy la doctrina mayor es de males/que non de virtudes” (125d).

La copla 125 se divide exactamente en dos semiestrofas. La “brevitas” de los cuatro primeros versos, que hábilmente expresa mucho, pone más de realce aún las coplas que siguen y se dedican a un solo personaje cuyo nombre se nos revelará más abajo. La segunda parte de la copla la abre el “mas” en posición apertural y sobresaliente. Lo sorprendente es la presentación del personaje que domina “entre otros allí prefulgentes” y de los que no se citará ni uno. Sobresale “uno lleno de prudencia” (125f), el representante por excelencia de su tiempo, del cual se hará el elogio hasta la copla 128, hablándose luego de los ejemplos negativos de las dos ruedas del pasado y del presente (129) y rompiendo así con el esquema tradicional, ejemplos positivos y negativos del pasado y luego del presente.

La ignorancia del “yo poético”(125gh) le permite delegar su voz a la Providencia, quien va a tomar la palabra y definir en doce versos por una perífrasis laudativa enfática al Sabio de los tiempos presentes. La antonomasia sobresale por su estilo anafórico y el deíctico “aquél” que abre el discurso y las dos coplas, repitiéndose hasta tres veces en la estrofa 127, remite a una semántica de la grandeza que refuerza el aspecto acumulativo de las enumeraciones (126bc-126d-126fg, respectivamente). Son de notar los verbos “contemplar”, “medir” “aver noticia”, “filosofar”, “saber” y “velar”, que remiten al campo de la ciencia tal como la entendían los de la época. Así es como a través de las diversas semánticas se va construyendo una figura, la del perfecto prudente por excelencia: Enrique de Villena.

Ahora bien, no es de olvidar que en este círculo la virtud que se exalta es la de la Prudencia. La exhortación final al rey (137) la presenta como “ciencia que mata/ los torpes deseos de la voluntad” (137). La prudencia va asociada con el conocimiento tal como lo define la primera copla del círculo de Febo, dios

---

<sup>3</sup> Véase la *Coronación*, copla 37, y la glosa de Mena al verso 37e en las notas complementarias de la ed. de C. de Nigris, 13.37e, 246.

precisamente de la ciencia: “aquel buen saber/que para siempre nos puede valer” (116bc). La explícita asociación de Villena a la prudencia en la copla 125f, si se considera la poca fama de la que gozaba a raíz de su muerte y de la que, en 1456, se hace eco Pérez de Guzmán en *Generaciones y semblanças*,<sup>4</sup> tiende a una rehabilitación total y rotunda. Tanto más cuanto que es aquél: “honra de España e del siglo presente” (127d), el único que impera en la rueda del presente reuniendo en sí a cuantos representan el saber. ¿Qué de los “otros allí prefulgentes”? (125e) ¿De Santillana, por ejemplo, a quien Mena llamaba “Perfecto amador del dulce saber”,<sup>5</sup> con el que se entretenía intercambiando “preguntas” y “respuestas”, a quien ya había dedicado en 1438 la *Coronación* donde las nueve musas y las cuatro virtudes cardinales le ceñían en el Monte Parnaso la corona de encina? Nada. La focalización sobre Enrique de Villena es absoluta y voluntaria. En un poema de claro ideal político como el *Laberinto*, la figura de Íñigo López de Mendoza, señor de la Vega y de Buitrago, futuro marqués de Santillana y conde del Real de Manzanares, enemigo encarnizado e implacable de Álvaro de Luna, no podía haber...<sup>6</sup>

#### LAS DOS VOCES (LA DE LA PROVIDENCIA Y LA DEL “YO POÉTICO”)

¿Podía permitirse Mena, poeta áulico, secretario de cartas latinas sólo desde 1443,<sup>7</sup> el que, en un poema, le pide al rey, entre burlas y veras, un vestido

<sup>4</sup> En *Clásicos Castellanos*, Madrid, 1954, 134, o en la ed. de R. B. Bates, Londres, Tamesis Books, 1965, 33.

<sup>5</sup> Éste es el primer verso de una pregunta dirigida por Mena a Santillana. Véase en la ed. de C. de Nigris el poema núm. 9, 33.

<sup>6</sup> Santillana compartía con Mena una profunda admiración por Villena, que era su maestro y amigo. A raíz de la muerte de éste, no vacila en escribir *Defunción de don Enrique de Villena*: Son representativos de la consideración en que le tenía los versos siguientes: “Sabida la muerte d’aquel mucho amado/ mayor de los sabios del tiempo presente...” Villena escribió para él *El arte de trovar* y tradujo a petición suya *La divina comedia* y la *Eneida* de Virgilio. Véase Schiff, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, XXVII.

<sup>7</sup> Será nombrado luego, en 1444, cronista real. A la hora de entregarle el *Laberinto* a Juan II, todavía no lo era.

nuevo,<sup>8</sup> rehabilitar en persona a Villena? Claro que no. Pero la habilidad del poeta consiste en haber introducido el personaje de la divina Providencia (23h) y en haber hecho de ella una guía activa y sobre todo habladora. La ignorancia del “yo poético” al ver “entre otros allí prefulgentes [...]” a uno lleno de prudencia permite otra vez que la Providencia tome la palabra. El elogio sale, pues, de la voz de la “hermosa doncella” que “en todas partes está” (23b) y explica que todo “lo dispuso *ab inicio* la mente superna” (67a), o sea Dios (66g). Se ve justificado por la voz de aquélla el discurso enfático y laudatorio. Es la voz divina la que rehabilita a Villena y el “yo” transcribe por orden suya lo que ve así como las palabras de su guiadora.

Y la voz del “yo” se oye, a continuación, en un efecto paralelístico admirable, terminando la segunda semiestrofa y reanudando inmediatamente con el tema. Si a la Providencia le corresponden doce versos, una copla y media, al “yo” le corresponde exactamente lo mismo.

Es interesante detenerse unos segundos sobre la estructura del trozo porque aquí es quizá donde se vislumbra ya el porqué del panegírico de aquel cuya condenación en su vida y *post mortem* tanto se comentó.

Se abre con una apóstrofe introducida por “O”. El sentido de la interjección se aclara con el verbo “llorar”, expresando un sentimiento de tristeza irremediable atestada por “perdió” en pretérito. La formulación latinizante, el quiasmo, el uso de términos latinos, la perífrasis del verso 127e que abre el discurso del yo, todo remite a la grandeza del hombre cuya sabiduría igualaba la de los antiguos, así como lo enseña la comparación final con Pitágoras.

Los dos últimos versos de la semiestrofa son glosados en la semiestrofa de la copla siguiente: “perdió” constituye ahora el incipit; “thesoro”, que remite a la semántica de la riqueza procedente de objetos de gran valor, de mucho precio, era una metáfora para designar “los tus libros”. Pero lo más importante en este comentario a la tristeza del “yo” que inicia la acusación apenas velada es la epanalepsis: “non conoçido/sin ser conoçidos”. La quema no sólo se hizo sin que se supiera exactamente qué contenían los libros sino que

---

<sup>8</sup> Véase el poema “El que reina en altura”, en De Nigris, *Poesie minori*.

tampoco se sabía exactamente cuáles se tiraban y cuáles se guardaban. Tenemos la impresión de que el auto de fe se hizo precipitadamente y en la confusión. Error doble, pues, que los Antiguos, más sabios, ni siquiera cometieron con la obra de Pitágoras que se leyó antes públicamente a fin de que todos se enteraran de su contenido. La velada acusación sigue aclarándose con el paso a los ejemplos negativos del pasado y del presente.

La quema de los libros abre, como era de esperar, el tema de las dañadas artes y desemboca cinco coplas más abajo en una exhortación explícita al rey a “fazer destruir los falsos saberes” (134b) y a que “las lícitas artes crezcan...” (136a), clausurándose el círculo del Sol con estos dos versos: “el arte malvada por vos destruida,/ e mas restaurada la santa prudencia” (136gh). “Las dañadas artes”, “los falsos saberes” y “el arte malvada” vienen a ser sinónimos que se oponen a la virtud de Prudencia así definida:

Es la prudencia ciencia que mata  
los torpes deseos de la voluntad,  
sabia en lo bueno, sabida en maldad...

Las coplas son una incitación a Juan II a restaurar la prudencia empezando por sí mismo y a guardarse de los malos consejeros... pues es de suponer que, en 1434, el débil monarca se dejó influir otra vez más pero a la Providencia corresponde decírselo y al vate elegido, al “yo”, transcribirlo...

La rehabilitación de Villena es total, pues. Tras las palabras de las dos voces, el mensaje está claro. Al mandar que se quemaran parte de las obras del “mayor de los sabios del tiempo presente”, porque corría la voz de que era algo hechicero, el rey actuó bien y mal. Bien, porque le corresponde en calidad de rey cristiano hacerlo; mal, sin discernimiento ni prudencia, porque se dejó llevar por los detractores de don Enrique y mandó destruir tanto lo bueno como lo dañoso, lo cual entre manos prudentes permite librar a los hombres de errores (119d). M. de Menaca en su artículo sobre Mena cita el discurso del mismo Lope de Barrientos, obispo de Cuenca, quien fue encargado de la quema de los libros:

E puesto que aquesto fue de loar, pero por otro respecto, en alguna manera es bueno guardar los dichos libros, tanto que estuuiesen en guarda e poder de buenas personas fiables, tales que non usasen dellos, salvo que los guardasen afin de que en algund tiempo podrian aprovechar a los sabios leer en los tales libros para defension de la fe y de la religion cristiana para confusion de los nigromanticos.<sup>9</sup>

Mena y Lope de Barrientos coinciden, pues, a menos de que aquél se haya dejado influir por éste... Sin embargo, como ya dije, han transcurrido diez años desde aquel suceso y cabe buscar qué acontecimiento suscitó otra vez el interés por Villena.

#### LAS DAÑADAS ARTES Y LA EXALTACIÓN DE LUNA

Pues Mena no da el tema por terminado ni mucho menos: aparece otra vez la condenación de las dañadas artes con el círculo de Saturno. E imperando en éste, está Álvaro de Luna. De modo sorprendente se amplifica el tema hasta invadir la escena con el ejemplo de la maga de Valladolid, caso patente de nigromancia que se ejerce contra el condestable.

No me detendré en el retrato del desconocido que doma la Fortuna en el círculo de Saturno y del que habla con ojos amorosos la Providencia (233-235). Sólo haré hincapié en la comparación del caballero con Néstor, famoso por su prudencia y su sabiduría (233d), y subrayaré el hecho de que casi arremete la Providencia contra el “yo poético” por no reconocer al elegido, al amado (235gh). Y éste figura, por el espacio de un momento, entre los que, como muchos “indiscretos” (235g), en 1444, no reconocen a Álvaro de Luna y menos aun su valor y su prudencia (233d). Error grave pronto corregido gracias a la aclaración de la “gobernadora e medianera de aqueste grand mundo” (24).

---

<sup>9</sup> Citado por Martínez Casado en *Lope de Barrientos*, 122 y por M. de Menaca en “Juan de Mena y el *Laberinto de fortuna*, reflejos políticos de su tiempo”, en *Actas del Coloquio Internacional Juan de Mena: “Laberinto de fortuna”, 16-17 de enero de 1998*, Du temps, 1998, 77.

La habilidad poética de Mena es notable. Al acusarse primero a sí mismo disimula el error del rey, ciego y débil, carente de “discreción” (235g) quien debe “por mando divino” (297c) llamar cuanto antes al valido, a quien exilió, a fin de restaurar la paz de lo que sacará poder, fuerza, justicia, etc.... en fin, cuantas virtudes son necesarias para regir el reino. Pues, no olvidemos, Saturno representa la edad de oro que sólo puede florecer en tiempo de paz... y la figura de la fortuna como caballo desbocado luego domado por el condestable bien representa la restauración de la paz.

Como ya se comentó, el episodio de la maga está ampliado de modo casi exagerado y la *laus* de Luna estriba también en estas treinta coplas (238-267) que sirven de *exemplum* y de glosa, a la copla 235 que empieza con la imagen de Luna cabalgando sobre Fortuna. Véase la copla 267 que clausura el círculo de Saturno y no es sino una apóstrofe a Luna, haciéndole presente tanto ante el destinatario final de la obra, Juan II, como ante la nobleza partidaria u olvidadiza del exiliado:

Por ende, magnífico grand condestable,  
 la ciega Fortuna que havia de vos fambre,  
 farta la dexa la forma de alambre,  
 de aquí en adelante vos es favorable.  
 Pues todos notemos un caso mirable,  
 e nótenlo quantos vinieron de nos,  
 que de vos y d'ella, y d'ella y de vos  
 nunca se parte ya paz amigable.

En esta visión final del “caso mirable”, el de Fortuna y de Luna, transparenta otra vez más un discurso que es el de la *persuasio*. Notemos de paso el vocativo, los imperativos apenas disimulados: “notemos”, “nótenlo”, las repeticiones y el quiasmo. Claro, el discurso está al servicio de una intención: exaltar la figura del dechado de perfección que es el invencible condestable para que el rey recupere gracias a él las riendas del reino. Y es de suponer que el poeta desarrolla el episodio de la maga de Valladolid como ejemplo de persuasión al mismo tiempo que, por medio de un caso de nigromancia condenado por la Iglesia, denuncia como heréticos (?) a los que abandonaron a Luna dejándose llevar por su confianza en las dañadas artes.

## CONCLUSIÓN

Respecto a Villena: aparece como el Prudente, en el sentido de sabio, por excelencia. Señorea en el círculo del Sol por haberse acercado a todos los saberes y la voz de la Providencia, la voz divina, está aquí para pregonarlo y erigirle en “honra de España y del siglo presente”. Como muchas veces en la obra de Mena, tenemos que leer tras las palabras. La exhortación al rey a favorecer la santa Prudencia y la definición de ésta tienen una función clara: siendo Villena la figura elegida de este círculo y ejemplo de prudencia no pudo ser un hombre que practicaba la magia negra y en particular el maleficio, pues sus conocimientos eran los de un sabio que quería acercarse a todo, incluidas las dañadas artes, y cito otra vez a Lope de Barrientos: “[...] para defension de la fe e de la religión cristiana e para confusión de los nigromanticos”.<sup>10</sup> En efecto:

Es la prudencia ( a lo que representa Villena) çiençia que mata  
 los torpes deseos de la voluntad,  
 sabia en lo bueno, sabida en maldat  
 mas siempre las mejores vía acata,  
 destroça los viçios, el mal desbarata  
 a los que la quieren ella se combida,  
 da buenos fines, seyendo infinida  
 e para el ingenio más neto que plata (137).

Si consideramos a Álvaro de Luna, no señorea en el reinado de Juan II pero sí reúne todas las virtudes; de ahí su posición preeminente en Saturno.

Se le presenta como un sabio consejero. La comparación con Néstor funciona como referencia a una figura ejemplar de la Antigüedad, una *auctoritas*. Manera hábil de recordar a Juan II que la presencia de su valido a su lado es imprescindible. Pese a los altibajos que sufre el condestable, el ejemplo amplificado de la maga de Valladolid sirve para enseñarle que Luna es más fuerte que su estatua de bronce<sup>11</sup> y nada, aun en la adversidad, lo puede derribar. Acerta-

---

<sup>10</sup> Véase nota 8.

<sup>11</sup> Fue destruida en Toledo en 1441 por el infante don Enrique.

do ejemplo de fortaleza y de fuerza tales como los define Juan de Mena al cerrarse el círculo de Marte (211); admirado jinete de Fortuna amado por Providencia.

Dos figuras ejemplares, pues, del reinado de Juan II, exaltadas por la voz divina, por la Providencia del *Laberinto*, desacreditadas por sus coetáneos.

Y aquí, me parece importante referir dos opiniones un poco más tardías acerca de Villena. La primera, varias veces citada por la crítica, es la de Pérez de Guzmán en *Generaciones y semblanzas* en 1456:

E porque entre las otras çiençias e artes se dio mucho a la estrologia, algunos burlando dezian del que sabia mucho en el çielo e poco en la tierra. E ansi con este amor de las escrituras, no se deteniendo en las çiençias notables e catolicas, dexose correr a algunas viles e rahezes artes de adivinar e interpretar sueños e estornudos e otras cosas tales que nin a principe real e menos a catolico christiano convenian. E por esto fue avido en pequeña reputacion de los reyes de su tiempo e en poca reverençia de los cavalleros.<sup>12</sup>

La segunda es la de Hernán Núñez en 1499 en su edición con glosas del *Laberinto*:<sup>13</sup>

Estando en la villa de Lherena, oí dezir a un hombre ancianoe digno de creer que los de la valía del condestable se aconsejavan con una maga que estava en Valladolid y los que seguían el partido de los infantes se aconsejavan con un religioso, frayle de la Mejorada, que es Monasterio cabe la villa de Olmedo, el qual era gran nigromántico y asi mismo como don Enrique de Villena [...]

La segunda me parece importante en la medida en que, unos cincuenta años más tarde, Hernán Núñez se hace eco de la mala opinión que seguía teniendo la gente de Villena, prueba de que el intento de rehabilitación por Mena y la admiración de Santillana por su maestro<sup>14</sup> fueron muy poco comparti-

<sup>12</sup> Citado por De Nigris, 280, nota 126a.

<sup>13</sup> Citado por De Nigris, 296, nota 238.

<sup>14</sup> De la que se hace eco por supuesto su secretario Diego de Burgos a la hora de su muerte en 1458, en su poema: *Triunfo de marqués*; véase *Cancionero castellano del siglo xv*, Foulché-Delbosc (ed.), t. II, Madrid, NBAE, 1915, 546: "[...] mira allí otro que en el reyno vuestro/

das. Opinión que me permite terminar con el último punto y no el de menor importancia. Ambos, Villena y Luna, quienes señorean en su círculo respectivo, tienen una estrecha relación con las dañadas artes y la nigromancia en particular. Sin embargo, son amados por la Providencia y la fortuna pareció serles contraria.

Aunque el “yo poético” pide explícitamente a Juan II, en el círculo del Sol, que destruya de una vez los falsos saberes, Mena no vacila en utilizar y amplificar, en el de Saturno, el episodio de la maga de Valladolid que resucita a un muerto para que hable... Es de suponer que entre los dos casos hay una relación que no es sino la de la magia bien utilizada como objeto de conocimiento y de sabiduría o condenable como en la maga, aunque haya sido finalmente en provecho del condestable. Ambigüedad que distaba mucho de dejar a Juan II indiferente y preocupaba a todos en la corte, ya que, a consecuencia de tales sucesos, Lope de Barrientos, maestro del príncipe don Enrique, partidario de Condestable, escribe por mandamiento del rey “un tratado de las especies de adeuinança”.<sup>15</sup> Ahora bien, en el famoso *Tractado de caso y fortuna* (1445) no sólo trata de la magia sino del caso Villena y de la fortuna del condestable...

#### BIBLIOGRAFÍA

- Cancionero castellano del siglo XV*, t. II, ed. de Foulché-Delbosc, Madrid: NBAE, 1915.
- Laberinto de fortuna, Juan de Mena*, ed. de C. de Nigris, Barcelona: Crítica, 1994 (Biblioteca Clásica, 14).
- , ed. de M. Kerkhof, Madrid: Clásicos Castalia, 1998.
- , *Actas del Coloquio Internacional Juan de Mena: “Laberinto de fortuna”, 16-17 de enero de 1998*, París: Du temps, febrero de 1998.
- MARTÍNEZ CASADO, ÁNGEL, *Lope de Barrientos. Un intelectual de la Corte de Juan II*, Salamanca: San Esteban, 1994.
- NIGRIS, CARLA DE, *Poesie minori*, Nápoles: Liguori, 1988.

---

fue hombre notable mas mal conocido/ que dio a Villena famoso apellido: es don Enrique, más sabio que diestro”, dice Dante al “yo poético”

<sup>15</sup> Véase A. Martínez Casado, *Lope de Barrientos*, 139-140.

- PÉREZ DE GUZMÁN, *Generaciones y semblanzas*, ed. de R.B. Bates, Londres: Tamesis Books, 1965.
- SCHIFF, MARIO, *La bibliothèque du marquis de Santillane*, Paris: Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1905.
- TORRES ALCALÁ, ANTONIO, *Don Enrique de Villena. Un mago en el dintel del Renacimiento*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1983.

## El narrador intérprete en el *Libro de Alexandre* y en el *Libro de Apolonio*

Lorena Edith Pacheco

Gloria Edith Siracusa

Universidad Nacional del Comahue

De acuerdo con el concepto clásico de poesía como composición retórica, los poetas medievales y también los del Siglo de Oro tenían presente que la escritura retórica implica, como sugiere Walter Ong, una oralidad “residual”.<sup>1</sup>

Tanto el *Libro de Alexandre*<sup>2</sup> como el *Libro de Apolonio*<sup>3</sup> están escritos en verso. Sabemos que la métrica y la retórica tenían profundas raíces e implicancias oralistas, pero aún en la Edad Media, cuando recién se comenzaba a escribir en lengua romance, el poeta sabía siempre que había una escritura, la latina, y que la memorabilidad de un poema no dependía exclusivamente de la repetición oral y colectiva. Aunque don Ramón Menéndez Pidal insistiera en la tradición memorística para la épica castellana, es atinado pensar que en ninguna cultura que ya tuviera una escritura, aun cuando no fuera la vernácula, pudiera existir una oralidad pura.

La lectura de estos textos del siglo XIII nos ratifica la coexistencia, en la baja Edad Media española, de composiciones orales y textos escritos que, en una tensión lingüística, condicionaban la enunciación y la escritura de todo

---

<sup>1</sup> Ong, *Oralidad y escritura*, 19.

<sup>2</sup> Utilizamos aquí la edición del *Libro de Alexandre* realizada por Jesús Cañas Murillo.

<sup>3</sup> Utilizamos aquí la edición del *Libro de Apolonio* realizada por Manuel Alvar.

nuevo texto. Nuestros poetas de Clerecía no pudieron sustraerse a esa tensión e, inmersos en esa comunidad lingüística, la Castilla del siglo XIII, trataron de conciliar un equilibrio entre oralidad y escritura. Esa tensión o búsqueda de equilibrio es la que advertimos en estos poemas de clerecía.

En ambos textos intentaremos descubrir el portavoz que, en virtud de su “doble”, de su fusión, es narrador y a la vez intérprete. Nuestra tarea implicará, por un lado, el desdoblamiento y la identificación de una misma voz poética que cumple dos funciones. Desenmascarar esta figura nos llevará a encontrar esa voz que, latente bajo el cuerpo de la palabra, se actualiza en el relato.

En primer lugar, esta voz narradora será la que perpetúe la oralidad, la que muestre el eterno refugio donde la historia siempre está por comenzar. No es difícil descubrir las marcas del narrador en los relatos del *Libro de Alexandre* y del *Libro de Apolonio*. Hay, y es lo que intentaremos argumentar, una intención de hacerse visible, de mostrarse, aunque sea a través de una máscara. Sea para captar la atención del oyente, disculparse de una digresión o tomarse el atrevimiento de ampliar el relato, el narrador —lejos de ocultarse— se constituye en el eje a partir del cual gira el poder sugestivo del relato.

En segundo lugar, este “hacerse visible” otorga al narrador la posibilidad de convertirse en intérprete, en mediatizador dramático del texto. Entonces, su voz se enriquece, su palabra adquiere “cuerpo y movimiento”. Las coordenadas del relato se amplían al entrar en acción lo gestual, lo visual y lo auditivo.

El narrador-intérprete ya no es, entonces, pura voz. La parte se convierte en todo. Reconocemos a esta figura definitivamente cuando el juego metonímico se agota, pues la palabra dicha se convierte no sólo en palabra escuchada sino en palabra interpretada. Se abre a partir del lenguaje la posibilidad de descubrir las presencias comunicativas del relato.

Esta ponencia intentará revelar la funcionalidad que se deriva de la invención por parte de ambos autores de una figura capaz de narrar y de interpretar un texto. Funcionalidad que, si bien tiene sus singularidades, no escapa a lo establecido en los tratados retóricos que sin duda influyeron en estas dos obras del siglo XIII. De esta manera, a partir de las marcas de oralidad presentes en cada una de ellas, se verá cómo el narrador-intérprete estructura la obra escrita y establece las bases de una “dimensión teatral” que mediatizará su lectura e

interpretación. El objeto de estudio hace que la materia narrada sea trabajada en un segundo momento, siempre a través de la óptica del discurso oral. Es por esto que nos detendremos en el marco a través del cual emisor y destinatario intercambian explícita o implícitamente experiencias orales.<sup>4</sup>

Las marcas que reflejan una comunicación oral se encuentran dispersas a lo largo de la textualidad de una obra. Si tenemos en cuenta, entonces, la estructura tripartita propuesta por la retórica<sup>5</sup> (*proemio, narratio, epílogo*), veremos que hay huellas de la enunciación en cada una de ellas. Sin embargo, también como lo prevé la retórica, es en el *proemio* y en el *epílogo* donde éstas se tornan más significativas o, al menos, puede proponerse que la función apelativa es determinante tanto para el principio del “marco” como para su cierre.

Las seis estrofas proemiales del *Libro de Alexandre* contienen numerosas marcas de oralidad que permiten afirmar que estamos ante un acto comunicativo en el que se cuenta una historia particular: la de Alejandro Magno. Lo que nos interesa particularmente aquí es el proceso de intersubjetividad que comienza a ponerse de manifiesto desde las primeras estrofas del libro. Dicho proceso nos permite identificar aquella voz que se inscribe en el relato incorporando, a su vez, la voz del “otro”, en este caso, del oyente.

Esta voz configuradora genera en el relato un conjunto de voces y, por ende, de identidades. Autoconfiguración y configuración del otro llevan, así, a una conformación colectiva, a una voz que involucra “la memoria colectiva del relato”.<sup>6</sup> De ahí que en el *Libro de Alexandre* se presenten dos identidades comunicativas diferentes. Una posibilidad (la primera que aparece configurada) es el “yo”, la voz del narrador-intérprete que se instala como autoridad frente al “ustedes” de la audiencia:

Señores, si queredes    mi servicio prender  
querríavos de grado    servir de mi mester; (1)

<sup>4</sup> Bustos Fernández, *Relato oral*, 15.

<sup>5</sup> Lausberg, *Manual*, 238.

<sup>6</sup> Bustos, *Relato oral*, 16.

Además de esta configuración individual del emisor, contamos con una colectiva, es decir, con un “nosotros” que se separa también del “vosotros” como identidad receptora del relato:

Dexemos de las otras de Asia contemos,  
 a lo que comenVamos en esso nos tornemos;  
 lo uno que leyemos el otro que oyemos  
 de las mayores cosas recabdo vos daremos (281)

En este caso, el narrador-intérprete establece una distancia quizás mayor al proponerse dentro de una autoridad ya legitimada, dado que ese “nosotros” parece involucrar el estamento clerical al que pertenece el autor.

Como puede verse, luego del vocativo “señores” se introduce la voz narrativa y su primera identificación: es un servidor (“si queredes mi serviçio prender”) y a la vez una autoridad (el uso del plural mayestático) dada por el saber que le confiere la clerecía.

Asimismo, en las estrofas 2 y 3 aparecen las primeras alusiones a las condiciones orales que sostienen el relato. Los términos “hablar” y “oír” transforman, por un lado, en palabra escuchada la palabra escrita:

hablar curso rimado por la cuaderna vía  
 a sílabas contadas ca es grant maestría. (2)  
 Qui oir lo quisiere a todo mi creer  
 habrá de mí solaz en cabo grant plazer, (3)

Por otro, estos mismos signos orales convierten en representación la instancia de lectura:

Quiero leer un livro d'un rey noble, pagano

La lectura en voz alta impone, de esta manera, la mediación de la gestualidad. En este sentido, el sujeto-lector se transforma en intérprete en un marco compartido por la audiencia, rompe la soledad de aquel que lee para sí e instaura la magia de la recepción colectiva.

Este narrador-intérprete del *Libro de Alexandre* no difiere, en gran medida, del presente en el *Libro de Apolonio*. Más allá de las diferencias argumentales, la voz narrativa e interpretativa mantiene aquí las mismas características.

De esta manera, el narrador-intérprete del *Libro de Apolonio*, desde las primeras líneas del *proemio*, se presenta e incorpora la voz del otro, es decir, del oyente: “En el Rey Antífoco vos quiero començar”.

También encontramos, en este *proemio*, la misma autoridad narrativa dada por esa nueva mestería que ambos autores dicen dominar. Los dos narradores e intérpretes utilizan el mismo tópico que establece que quien posee conocimientos debe divulgarlos. De ahí que el narrador de ambas obras se presente como poeta culto y solidario.

Los pasajes de directa apelación a la audiencia comparten, en ambos textos, un mismo lenguaje, muchas veces repetitivo y estereotipado. En efecto, podemos encontrar, indistintamente en uno o en otro texto, frases recurrentes como: “si oyr me quisiessedes vos querría decir”, “como avedes oydo”, “si bien vos acordades”, etcétera.

Esta utilización de fórmulas fijas de apelación responde a la necesidad de “repetibilidad” inherente a todo relato oral para su acabada comprensión y memorización del mensaje. Repetir será, entonces, reconocer y, por lo tanto, implicará la vinculación con otros relatos, es decir, con una tradición. Este uso narrativo de la memoria, la repetición, construye un relato a partir de otras historias, redescribiéndolas de acuerdo con los interrogantes y preocupaciones del momento actual en que se narra.

La repetición será una de las condiciones de visibilidad del narrador-intérprete. Cada intervención se hilvanará a la anterior. Será su repetición, su vuelta a aparecer. El narrador-intérprete aparecerá cada vez que, según la retórica, el relato lo requiera. Pero, como el relato no existe sino cuando se dirige a otros, es decir, que se constituye en virtud de ese encuentro ritual y social impuesto por la voz de la lectura, el límite de la *digressio*, la *abreviatio* y la *amplificatio* lo darán los oyentes.

En el *Libro de Alexandre*, las llamadas *digressio* ocupan un lugar importante dentro de la *narratio*. Estas aparentes rupturas con el hilo del relato reflejan la necesidad del narrador-intérprete de introducir un cambio y evitar el tedio de

los oyentes. Aun así, el contenido de la *digressio* no se disocia completamente del conjunto del relato sino que amplía un detalle particular o narra un hecho secundario. Sin embargo, lejos de desorientar al oyente y de invitarlo a descansar, la fuerza emitida por el narrador- intérprete lo obliga a la atención. Le sugiere pensar relacionamente el porqué de la *digressio*. De ahí que el narrador- intérprete establezca un pacto de conveniencia con el oyente:

Conviene que fablemos... (989)

La *digressio*, a veces hecha descripción

Quiérovos un poiello de Paris hablar (346)

o hecha narración,

Quiérovos un todo lo al dexar,  
Del pleit de Babilonia vos quiero contar (1460),

se torna conveniente para llevar al oyente al final deseado. En efecto, las *digressio* son importantes guías para la interpretación correcta de los hechos.

En el *Libro de Apolonio* el recurso de la *digressio* está al servicio de la intención moralizante del autor: la estrofa 93 (como también la 94) se hace tan explícita que el copista o editor las titula "Excurso Moral". Si bien el clérigo, es decir, el narrador- intérprete, se coloca en una posición de superioridad, del que se sabe con autoridad para pontificar, involucra al auditorio en el "debemos seyer":

El rey de los cielos es de grant providencia  
Siempre con los cuitados ha la su atenuencia:  
En valer a las cuitas es todo su femencia.  
Debemos seyer todos en la su atenuencia. (93)

También, quien narra e interpreta en el *Libro de Apolonio* recurre a una *digressio* cuando apela a un *exemplum*, que sabe conocido por el público del siglo XIII, y aprovecha su contenido moralizante en una clara actitud de compartir una anécdota en común con su auditorio:

De un ermitaño santo oyemos retrayer  
 porque l'fico'l pecado el vino a beber,  
 hobo en adulterio por ello a cayer,  
 después homecidio las manos a meter. (55)

Otro modo de visibilidad de este narrador-intérprete está dado por el recurso de la *abreviatio*. Éste se halla al servicio de la buena disposición del público y de la memoria. Desde la retórica, Quintiliano ha establecido que la brevedad consiste en no contar demasiado.<sup>7</sup> Debe haber, por lo tanto, un equilibrio entre decirlo todo y decir demasiado poco. Apoyado en la retórica, el narrador-intérprete obtiene el poder de sugerir por sobre lo abreviado y lo silenciado.

Si la digresión proponía una ruptura con el hilo del relato, la *abreviatio* propone, ahora, una vuelta al mismo, como es posible observar en el *Libro de Alexandre*:

Pero non vos tengamos  
 en luengos xaramiellos... (1761)

De ahí que la frecuente utilización del verbo “tornar” es este recurso que permite, de esta manera, un cambio de tópico o de escena:

Non quiero de la isla agora más hablar  
 ca otra vez habremos en ella a tornar (1992)

Por otra parte, en el *Libro de Apolonio*, el recurso de la *abreviatio* opera sobre una materia que, emanada de la literatura latina, era ampliamente conocida por el público. El poeta castellano no teme abreviar y condensar la historia, a veces reduciéndola al mínimo. Muestra de ello son las estrofas que componen el *proemio*. Es más, pareciera que, al prescindir de los sucesos en que abunda la novela latina, su poema gana en dramatismo.

---

<sup>7</sup> Pese a que somos conscientes de que Quintiliano no era autor leído en el siglo XIII, nos parece importante citarlo, porque de todas formas en la *traslatio studii* se filtraban conceptos retóricos de diferentes fuentes.

La estrofa 21, muy cercana al *proemio* que abarca hasta la copla 17, es un ejemplo de *abreviatio*, el enigma que propone la adivinanza con que Antíoco desafía la inteligencia de Apolonio:

La verdura del ramo escome la raíz,  
de carne de mi madre, engrueso mi serviz.

En ella el narrador-intérprete condensa en dos versos todo el conflicto que conducirá a un desenlace previsiblemente trágico: el rey “raíz”, la hija “el cimial”, que viven en pecado mortal.

Como hemos podido observar, los recursos retóricos ayudan a la afirmación de la presencia comunicativa de este narrador e intérprete. El modo de tratar y dar forma al relato constituye su propio modo de presentación y de identificación. Sin embargo, más allá de las *digressio* y *abreviatio* en las que aparece el “yo” (representación de voz y cuerpo) del narrador, es a partir del recurso de la *amplificatio* donde el poder interpretativo se muestra en su mayor esplendor.

Así, con la *amplificatio*, el narrador-intérprete del *Libro de Alexandre* afirma que lo que va a decir no está presente en la fuente, el *Alexandreis* de Gualter de Chatillon:

Pero Gualter, el bueno en su versificar,  
sediá ende cansado e quería destajar,  
dexó de la materiamucho en es logar;  
cuando lo él dexó,quíerolo yo contar estrofas. (2098)

En efecto, el narrador-intérprete, lector de la fuente, impone su voz mediadora e introduce su propio relatar. Este recurso retórico debe verse a la luz del concepto de originalidad medieval cuyo punto de partida es la transformación de la fuente muy conocida por el público.

En cuanto al *Libro de Apolonio*, la voz narradora e interpretativa también amplifica la historia, superando la encrucijada en que se encontraban los poetas de clerecía del siglo XIII entre *abreviatio* y *amplificatio*. Así, en aquellos episodios en que la historia latina le parecen parcos, no vacila en dejar fluir su imaginación y enriquecerla. La estrofa 17, la última del *proemio*, es una cita por demás elocuente de *amplificatio*:

El rey Apolonio, que en Tiro regnaba,  
 oyó d'aquesta dueña, que'n grant precio andaba;  
 quería casar con ella, que mucho la amaba;  
 la hora del pedir, veyer non la cuidaba.

Desde el punto de vista de la escritura de estos textos de clerecía, la *amplificatio* es, sin duda, la principal función realizada por ambos autores, pues, como señala Manuel Alvar en su introducción al *Libro de Apolonio*, al desarrollar una idea, alargar el texto sin perjudicar su coherencia e interpretarlo de acuerdo con su recepción, es posible ver la habilidad y el arte de quien escribe. Así lo establecían los tratadistas Geoffrey de Vinsauf, Evrárd el Alemán, Juan de Garland y Matías de Vendome, entre otros.

Desde el punto de vista de la oralidad inherente al texto, es posible observar una sutil diferencia en la utilización de este recurso por parte de ambos narradores intérpretes. Si en el *Libro de Apolonio* son frecuentes las ampliificaciones de la historia, éstas no aparecen en forma explícita como ocurre en el *Libro de Alexandre*. Hay en este último relato una intención de manifestar el propio acto de amplificar. De ahí que aluda constantemente a la obra de Gaultier para diferenciarse e identificarse.

El análisis y la confrontación de los recursos de la *digressio*, *abreviatio* y *amplificatio* que se proyectan desde ambos relatos como huellas discursivas de la enunciación nos lleva a la consideración de varios aspectos importantes.

En primer lugar, estos recursos retóricos cohesionan la escritura del texto que ha de ser leído, a la vez que permiten las intervenciones de este narrador-lector-intérprete. De manera que lectura y retórica, originalmente unidas, median entre la escritura y la oralidad que enmarcan las historias de Alejandro y de Apolonio.

En segundo lugar, si es posible reconstruir desde la misma textualidad de las obras un tiempo y un espacio oral es, principalmente, porque existe en las historias que se cuentan una cultura de la oralidad. En efecto, se percibe en el *Libro de Alexandre* y en el *Libro de Apolonio* una epifanía de la palabra dicha, hecha pública, socializada. Aun cuando la palabra sea vehículo de distintas funciones: transmisora de conocimiento, de autoridad, o de consejos, la voz sigue siendo el sustento de estas obras.

De esta manera, el término “hablar”, que como hemos visto introducía la voz del narrador intérprete, tiene su contrapartida en el “oír”. Y es esta relación dialéctica entre el hablar y el escuchar la que encontramos en el plano de la historia y también en el de la enunciación.

La palabra dicha genera en estos textos un portavoz que bien puede ser representado por esa masa de intérpretes que, como establece Paul Zumthor,<sup>8</sup> practicaba de forma irregular u ocasional la lectura pública y tenía por vocación facilitar la naturaleza del placer auditivo, ofreciendo un espectáculo.

En conclusión, hemos intentado recuperar el poder de la voz y la presencia mutua del intérprete y la audiencia en estos textos del mester de clerecía desde la escritura hacia la oralidad. A través de la lectura y la interpretación, el ámbito textual de la escritura permite la posibilidad de reinstalarse en un tiempo y espacio en el que el hombre, intérprete o escucha, lejos de estar en soledad, instaura la ceremonia del relato.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BUSTOS FERNÁNDEZ, MARÍA AMELIA, *Relato oral y relato escrito*, Neuquén: Secretaría de Extensión de la Facultad de Humanidades-UNC, 1997.
- LAUSBERG, HEINRICH, *Manual de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1990.
- Libro de Alexandre*, int. y notas de Jesús Cañas Murillo, Madrid: Cátedra, 1978.
- Libro de Apolonio*, int. y notas de Manuel Alvar, Barcelona: Planeta, 1991.
- ONG, WALTER, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ZUMTHOR, PAUL, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid: Cátedra, 1989.

---

<sup>8</sup> Zumthor, *La letra*, 67.

## Una omisión en *Sendebár*

José Carlos Vilchis Fraustro

Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa

Existe un problema en el marco narrativo del *Sendebár* o *Libro de los engannos e los assayamientos de las mugeres*, que consiste en la carencia de una definición **explícita** —exacta y, sobre todo, textual— de la posición social de las mujeres del rey *Alcos*.<sup>1</sup> El único manuscrito conservado, el número 15 de la Biblioteca de la Real Academia Española, copiado a principios del siglo XV, presenta una sola mención de un título nobiliario adjudicado a uno de los personajes femeninos, “paryo la rreyna un fijo sano” (González Palencia, *Versiones*, 7). Sin embargo, la palabra “rreyna” está tachada, siendo parte de las enmiendas que le fueron hechas por un lector posterior al siglo XIII. Angel González Palencia, editor de *Versiones Castellanas del Sendebár*, previene al lector, en su estudio crítico, que estas enmendaduras fueron hechas “probablemente a la vista de otro manuscrito, hoy no conocido. Las modificaciones en unos casos modernizan las palabras, en otros *corrigen el sentido del texto*” (González Palencia, *Versiones*, XIV. El subrayado es mío). María Jesús Lacarra, en el estudio previo de su edición de Cátedra, señala que se trata de modernizaciones del lenguaje, así mismo menciona que, como dice A. Blecua, po-

---

<sup>1</sup> En varios textos críticos vemos continuas referencias en donde la mala mujer es llamada de esa manera. Ambas mujeres del marco carecen del título, pero creo que podemos argüir a una pronta identificación de los personajes. En todo caso puede tratarse de una concepción cultural, implícita para el lector.

siblemente se trata de correcciones previas a la edición. Respetando estas modificaciones, las mujeres de Alcos no aparecen mencionadas ni como concubinas, ni como esposas o reinas, sino como sus “mugeres” (Lacarra, “Introducción”, en *Sendeban*, 50).

La primera dificultad a la que nos enfrentamos, en lo que concierne a esta omisión, se cifra en la cantidad. Tratándose de una primitiva traducción castellana, lo que nos lleva al problema de recepción occidental, es posible que en la idea sobre la corte en ese momento histórico de la Península, el número de mujeres que presenta *Sendeban*, como compañeras del rey, no fuera apto para otorgarles el título de “reinas”. Recordemos que Alcos tiene noventa mujeres y cabe la posibilidad de que este libro, al tener como objetivo la educación del próximo gobernante, no contemple que sean las concubinas del monarca.<sup>2</sup> A sabiendas de que se trata de un rey ficticio y de otro reino, el receptor occidental podría saber valorar correctamente la cuestión numérica; de todas formas es algo que pronto pasa a segundo término –sin que eso disminuya su importancia y mucho menos cierta paradoja que representa en términos de recepción–, ya que el total de mujeres no volverá a ser mencionado. La omisión de cualquier calificativo hacia ellas se acentuará notablemente cuando el relato enfoque dos mujeres: la madre del infante y la madrastra.<sup>3</sup> Podemos especular que esta reducción, en cuanto a número, sea más útil para la versión castellana: produce una idea de que Alcos es, de algún modo, monógamo y, a lo largo de la historia, veremos que su comportamiento coincide con ello.<sup>4</sup> Quedando eliminado el total de mujeres, porque en la recepción occidental del texto no parece posible denominarlas reinas, nos concentraremos en la madre del infante y la madrastra: en ellas se sinteti-

---

<sup>2</sup> Suena lógico, ya que el principal receptor que se pretende para el texto es el hijo del rey y la idea chocaría con la intención de bien educarlo, entendiendo la sociedad en la que vive.

<sup>3</sup> “Madrastra” es un apelativo que aparece en boca del infante: “la puta falsa de mi madrastra” (*Sendeban*, 135) Las siguientes citas provendrán de esta misma fuente.

<sup>4</sup> Recordemos que, en la Península, el futuro gobernante heredaría una tradición, una forma de vida preestablecida cuando subiera al trono. Finalmente fue Alfonso X, quien “heredaba la tradición guerrera trazada por su abuelo [...] y por su padre [...] Al principio de su reinado, Alfonso habría seguido con la misma política de sus antecesores” (Benito Brancaforte, “Introducción”, 12).

za, con otras variantes, el problema de que carecen de una etiqueta nobiliaria. Lógicamente la condición social que ostentan es la de esposas; esto por la concepción cultural que tenemos en un caso así.

El nuevo concepto que se estaba forjando sobre el rey se ligaba estrechamente con el del hombre sabio, que en palabras de Eloísa Palafox es “aquél que conoce las claves necesarias para adquirir el saber descifrando [...] los signos escritos [...] en los textos y la naturaleza” (Palafox, *Las éticas*, 12). Además, gracias a esta capacidad, “posee una parte respetable de dicho saber (al que la mente medieval imagina como un todo acabado, definitivo y delimitado) y que maneja [...] las técnicas necesarias para transmitirlo adecuadamente” (Palafox, *Las éticas*, 14). En el marco narrativo del *Sendeban*, la madre del infante es quien puede ser considerada reina; presenta una serie de virtudes semejantes a las que resultan adecuadas para el rey sabio y, como dice Graciela Cándano, la madre “logró reunir en sí tantas virtudes femeninas —al mismo tiempo que particularidades masculinas— [...] y adoptar [...] rasgos atribuidos al hombre sabio: mesura, prudencia, contención entre otros” (Cándano, *Visión misógina*, 141). El rey debía, según el concepto que lo renovaba, ser capaz de resolver cualquier problema valiéndose de su sabiduría.

La normatividad sobre la mujer, en principio, no la aceptaba como sabia —la acepción de sabiduría se otorgaba exclusivamente al varón—. Este motivo obliga a que, en *Sendeban*, con este binomio ambicionado rey-sabio, aparezca un prudente silencio para que las mujeres de *Alcos* no sean llamadas reinas —se evita la idea de que son sabias ya que el nombramiento real o de poder político se asocia a la sabiduría—. Esta omisión, a mi parecer importante, se relaciona directamente con otro problema que se tuvo que contemplar frente al gran arraigo del repudio, por parte de ciertos sectores e incluso individuos, del siglo XIII, en este tipo de textos, y es el de la presencia femenina en los círculos de poder. Negándoles el apelativo real, a cambio, tendrán una denominación global con la que la acción dramática —y misógina— del texto se desarrolle sin problemas para el receptor. Tal apelativo no restringe ninguna diferencia entre una buena o mala reina, otorgándole ese carácter de inadvertencia para la época, y es el de *Mujer*.

La madre y la madrastra del marco narrativo se ven imposibilitadas de privilegiarse con el mayor título nobiliario —pese a que puede parecernos que para la primera es injustificable esta actitud—, si lo vemos de este modo: ambas tienen un comportamiento diametralmente opuesto y, atreviéndome un poco más, hasta sus cuerpos son distintos. Si se buscaba un modelo perfecto para esposa del gobernante, el *Libro...* me parece que presenta un buen ejemplo, y lo expone mediante un modelo didáctico, idea que puede sustentarse en base de que Alcos recibe gran variedad de *exempla* en donde buen número de las protagonistas son casadas. Esto se explica con la ayuda de la ortodoxia y la iglesia, porque si en sus decretos exigen que las esposas de la población laica tengan un comportamiento ejemplar, mayor será aún este requerimiento para con la esposa del monarca. “Muger”, en el marco del *Sendebar*, será un nombramiento más flexible para poder hablar con cierta libertad —misógina— sobre una figura política femenina.

En el comportamiento de las dos mujeres existen diferencias notables. A la primera Alcos “avíala el probado en algunas otras cosas” (*Sendebar*, 65),<sup>5</sup> lo que nos sugiere que este personaje ya había dado pruebas de su honestidad.<sup>6</sup> Inmediatamente veremos que esta idea podrá corroborarse: el rey Alcos no puede conciliar el sueño, gracias a la preocupación que lo embarga al no tener descendencia. En medio de su tristeza se revuelve en la cama cuando, de pronto, durante la noche “llegó una de sus mugeres, aquella qu’ él más quería” (*Sendebar*, 65). Ella lo consuela y asume la congoja y el dolor como propios, al tiempo que ofrece la solución, a la que, hay que añadir, requiere devoción y creencia religiosa.

Por la actitud<sup>7</sup> y porque resulta buena consejera y análoga a los intereses de Alcos esta mujer, que aplica su saber para la solución de un problema,

---

<sup>5</sup> Las pruebas están omitidas con cierta relatividad, porque ignoramos la situación y condiciones con que fueron hechas para la buena mujer.

<sup>6</sup> Alcos le dice esto: “piadosa bienaventurada *nunca quesiste nin quedeste de me conortar e de toller todo cuidad quando lo avía*” (*Ibid*, 66.) Son palabras que aluden a una constancia de buena conducta y obediencia, sobre todo para con el rey (el subrayado es mío).

<sup>7</sup> Es una actitud que toma rasgos similares a los de la esposa modelo. Véase este concepto en el estudio de Silvana Veccio, “La buena esposa”, en *Historia de las mujeres en Occidente*

puede ser digna de ser poseedora del título de “reina”; como respuesta, la versión castellana se limita al silencio. Esta primera mujer, modélica y virtuosa desde la perspectiva de la norma,<sup>8</sup> sería un buen recipiente para vaciar la imagen de la mujer en los círculos de poder. En el mismo *Sendebar* se sugiere que, para revestir a la mujer con un título nobiliario, hay que someterla a prueba. Para ello se vale, precisamente, de la madrastra.<sup>9</sup>

La segunda mujer, la madrastra, funcionará para mostrarnos un tipo de feminidad negativa, sin normatizar; con ella se justificará el silencio en la versión castellana del *Sendebar* para con la palabra reina: su comportamiento se aleja de los intereses masculinos y presenta una serie de actitudes negativas —trata de persuadir al rey para cometer filicidio, intriga, se opone a figuras de autoridad, etc.—. Esta mujer será la figura idónea para dirigir el pensamiento misógino y mostrar los beneficios de la norma con justificada razón; no por nada se enuncian muchos *exempla* misóginos. La madrastra, aparte de que borra a su antecesora, conviene a los intereses de sabiduría del hombre que será rey. Su maldad será fundamental —entendiendo como maldad las acciones y actitudes no normadas o contrarias a los intereses varoniles—, para omitir en ella cualquier etiqueta de la nobleza (cosa razonable al ser la perdedora de este examen comparativo entre bondad y maldad; madre vs. Madrastra). En lo corporal, las acciones de los cuerpos de ambas mujeres sobre las que nos hemos centrado contrastan enormemente. La diferencia, a mi parecer en un rasgo muy acentuado, reside en el aspecto sexual. Esta pauta de acción sobre el elemento físico nos dará un curioso seguimiento sobre el funcionamiento sexual de ellas. Pensemos que “prácticamente toda la sociedad medieval participa de una concepción del cuerpo femenino [en donde] la medicina, filosofía natural y otras ciencias experimentales se vieron

---

Bajo la dirección de Georges Duby y Michelle Perrot. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Además, hay que mencionar que esta mujer hace uso de un saber para la solución del problema.

<sup>8</sup> Sus principales virtudes son la obediencia, devoción y el conocimiento de las reglas divinas, así como el cuidado que le dedica al marido.

<sup>9</sup> Enfatizo que la obra tiene un carácter educativo. Esta mujer resulta, en mi opinión, un contraejemplo del modelo a seguir.

costreñidas por una serie de imperativos en su mayoría morales y religiosos” (Canet-Vallés, “La mujer venenosa”, 16).<sup>10</sup> La mujer madre nos ofrece una visión normatizada de la sexualidad femenina: será la depositaria de la continuidad del linaje de Alcos, y en ello se reflejará la bondad del sexo si lo vemos desde la óptica de la ortodoxia.<sup>11</sup> Para reforzar la idea, y para mayor engrandecimiento de la virtud de la madre, ésta concebirá bajo el cobijo de la Gracia Divina —signo de complejidad, ya que los textos misóginos de la época asociaban a la mujer con el diablo—. La madre, recurriendo a Dios para concebir y alentando al varón para que ayude en este propósito, nos refleja una presencia sugerida de la ortodoxia (ortodoxia occidental porque la idea, venida del texto de otra cultura, se adopta a la perfección para Occidente). Este aparato, como institución, consiente que se efectúe el acto carnal, bajo una necesidad vital —preservar la continuidad del linaje—.

De este modo, la mujer se dirige a Alcos así:

Ruega a Dios, qu’ El de todos bienes es conplido, ca poderoso es de te fazer e de te dar fijo [...] E después qu’ El sopiere que tan de coraVón le ruegas darte á fijo. Mas tengo por bien si tú quisiéres, que nos levantemos e roguemos a Dios de todo coraVón e que l’ pidamos merced nos dé un fijo con que folguemos e finque heredero después de nos [...] si ge lo rogamos que nos lo dará (*Sendebar*, 66).<sup>12</sup>

Contrastando con esto, la segunda mujer de Alcos aparecida años después, durante la juventud del infante, echará mano a su sexualidad. En este caso

---

<sup>10</sup> En este artículo el autor hace una interesante revisión de diversos tratados médicos y filosóficos sobre la menstruación en la edad media. Este estudio sobre la vagina también se interesa en analizar el comportamiento sexual y corporal de las mujeres, sintetizadas en su aparato reproductor que es el elemento en el que se enfoca la investigación de Canet-Vallés.

<sup>11</sup> Véanse “La mujer a ojos de los clérigos” de Jacques Dalarun y “El cuerpo femenino y la querrela de las mujeres”, de Ma. Milagros Rivera, en Duby, *op. cit.*

<sup>12</sup> Su repentina aparición en medio de un pesar, me recuerda a los mecanismos religiosos para afirmar la Fe. De hecho, insiste en inculcar la Fe en Alcos para que, según la introducción de M. J. Lacarra, se produzca el milagro de que, según ella, el rey ¿estéril? Preñe a esta mujer. (*Sendebar*, 32 y ss). El tratamiento milagroso, según esta óptica, y reforzado por el concepto de gracia divina, a mi juicio, engrandece a este personaje y fácilmente la identificamos

los fines son distintos, totalmente opuestos a los de la primera y, directamente, a los del rey. Aquí no existe el pretexto de heredar el trono a un vástago,<sup>13</sup> sino la ambición de la madrastra para seguir ocupando un lugar privilegiado cuando el gobernante muera: “Non te fagas neVio, ca yo sé que non saldrás de mi mandado. Matemos a tu padre e serás tú rey e seré yo tu muger, ca tu padre es ya de muy gran edat e flaco, e tú eres manVebo e comiénVase agora el tu bien; e tú debes aver esperanVa en todos bienes más que él.” (*Sendebbar*, 75).

Con esta intervención la mala mujer encajará con los epítetos denostativos que la Iglesia y la ortodoxia emitían. Sus propias palabras la develan como “traidora”, “adúltera”, “tentadora”, “enemiga íntima” y “asesina”. (Dalarun, “La mujer a ojos”, 33 y ss). Del mismo modo resalta el anzuelo carnal que ofrece al infante; resalta aún más que el papel de autoridad que pretende anteponer. En el requerimiento de cohabitación que emite la madrastra aparece un matiz trasgresor más y me gustaría señalarlo: se propone el adulterio en una de las peores versiones; el hijo obtendría los favores de la mujer de su padre y, con una variante siniestra, se trama el parricidio. El asunto adolece de un motivo trascendental —ni siquiera se intenta cumplir el precepto de “creced y multiplicaos”, inserto en las escrituras de la Biblia— y, en cambio, se establece un extraño juego de ambición de poder que plantea la madrastra. Para tal efecto, su propio cuerpo *sexualizado* es la pieza que desencadena el nudo dramático del *Sendebbar*.

Para concluir, queda pendiente analizar si, para el texto, existía la preocupación de adecuar a la mujer en el más alto estrato social, el de poder. En una época en la que se estaba redefiniendo la figura del monarca —pasar de ser un guerrero iletrado a un hombre culto—, la compañera del mismo pasaba también, posiblemente, por un proceso de revalorización. La misoginia dirigía esto último, ya que hablar de mujer era hablar de ideas negativas acuñadas a lo largo del tiempo.

---

con un concepto de muy alta virtud bajo estas condiciones (los milagros, para nuestro análisis, de preferencia obedecen a un orden religioso).

<sup>13</sup> Cuestión donde vemos el aspecto legal de la sexualidad. En numerosos textos se aprecia el empeño de la norma (particularmente la Iglesia) por etiquetar de “virtuosa” a la sexualidad femenina condicionada a perpetuar la especie (puede consultarse con mayor amplitud en Cándano, *Visión misógina*, 35-43).

El gobernante se normaba bajo el imperante de sapiencia, con apego a la ortodoxia, sin contradicción. Quizá la figura femenina representaba un hondo problema desde esta perspectiva, ya que el esfuerzo de redefinición caía y cuajaba perfectamente sobre el hombre —tenido en un concepto de superioridad y virtuosismo—. La mujer era un ser opuesto al ideal aspirado por “inferior”, “innoble”, “peligrosa” etc., según las ideas genéricas y globales sobre la mujer en la época. Quizá por eso, años más tarde, en el reinado de Alfonso X, se dictaminarían los preceptos, leyes, medidas de control, etc. para, ahora sí, tener una mujer llamada textualmente “reina” en el *Espéculo de los legos*.<sup>14</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO EL SABIO, *Prosa histórica*, ed. y pról. de Benito Brancaforte, México: REI, 1990.
- CANET-VALLÉS, JOSÉ LUIS, “La mujer venenosa en la época medieval”, *Lemir*, 1 (1996-7) Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento.
- CÁNDANO FIERRO, GRACIELA, *Visión misógina y sentido cómico en las colecciones de Exempla*, México: UNAM, 1996 (tesis de doctorado).
- DALARUN JACQUES, “La mujer a ojos de los clérigos”, en Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Madrid: Taurus, 1991.
- PALAFOX, ELOÍSA, *Las éticas del exemplum: los Castigos del Rey don Sancho IV, El conde Lucanor y el Libro de buen amor*, México: UNAM, 1998.
- Sendeban*, ed. y pról. de Ma. Jesús Lacarra, Madrid: Cátedra, 1996.
- Versiones castellanas del «Sendeban»*, ed. y pról. de Ángel González Palencia, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez y Pelayo, Instituto “Miguel Asín”, 1946.

---

<sup>14</sup> Para más información véase *Speculum laicorum*. El espéculo de los legos texto inédito de siglo xv. Edición, estudio e investigación de fuentes por José Ma. Mohedano Hernández Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1951. Es obvio que *Sendeban* y *Espéculo* son dos textos distintos. Uno es un tratado de leyes, tiene carácter jurídico. *Sendeban* es un libro de ficción, pero creo que su seriedad consiste en su propósito didáctico. Es menester decir entonces que nuestro texto presenta dos tipos de mujeres esposas del rey; el receptor debe conocerlas; ese, a mi parecer, es uno de los objetivos.

# **GÉNEROS Y ESTRUCTURAS LITERARIAS**



Ag. 6989'8

## La poesía hagiográfica italiana: su transmisión y enseñanzas

Paul Barrette  
University of Tennessee

En un estudio preliminar (Barrette, "Poemas hagiográficos"), centrándome en la literatura francesa, donde la tradición de poesía religiosa hagiográfica es muy larga y rica, con unos doscientos textos producidos entre el siglo IX y el año 1500 aproximadamente, observé que la producción en español, con no más de quince textos en versos, era menos importante que la francesa. Y en cuanto a la producción en italiano, afirmé que se había producido una cantidad mas importante de textos que en España, pero que cuando comparamos la tradición italiana con la francesa "los nombres faltan" (Barrette, "Poemas hagiográficos", 174), añadía que "no hay un trabajo detallado y general de este tipo de literatura" pero que se podía observar que "algunos santos y santas tenían... más popularidad que otros": Margarita, Catalina y Alejo, por ejemplo (175); que alrededor del principio del siglo XVI "tenemos en Italia una variedad de textos impresos... con vidas de nuevos santos, en gran parte en formas toscanas, en octavas o en tercetos" y que "en total se trata de más de sesenta santos y santas".

Desde entonces, he podido elaborar mis primeras investigaciones. Como se puede notar mirando solamente la lista de textos impresos, he podido identificar más o menos noventa textos, sin hablar de obras que se encuentran únicamente en manuscritos —más de treinta—. Hoy, entonces, no diré

que los nombres faltan, sino, al contrario, que existe una gran cantidad y que para la apreciación de este género la cantidad misma provoca problemas: ¿cómo estudiar estos numerosos textos para evaluar mejor su importancia, su valor? ¿Y cómo poder leerlos para hacer este estudio cuando no existen, en gran parte, en ediciones modernas?

Al final del siglo XIX, unos eruditos comenzaron a interesarse por esta literatura, porque en estos textos se podían encontrar los primeros ejemplos en italiano de la creación vulgar, se podía observar la mentalidad por cierto, y, sobre todo, se podía estudiar la lengua y sus dialectos.<sup>1</sup> Para algunos otros, sin embargo, el contenido religioso bastaba para no estudiarlos, sobre todo cuando en la misma época de producción de esta literatura se habían producido en Italia obras de importancia universal de mayor interés, obras de los poetas del *Dolce stil nuovo*, obras de Dante, etcétera.

Tenemos entonces de la época medieval, es decir del siglo XIII (san Alessio) hasta la segunda parte del XVI (la época medieval tardía o la época del Renacimiento), ciertas ediciones de textos hagiográficos en manuscritos, algunas veces muy difíciles de encontrar hoy. En cuanto a los incunables, tenemos que visitar las bibliotecas o estudiar fotocopias o microfilmes. Digo todo eso para advertir que incluso cuando se realizan esfuerzos para llevar a cabo investigaciones completas, sin duda siempre falta algo, y las reflexiones que ofrezco aquí pueden cambiarse en los años que vienen.<sup>2</sup>

Tenemos, entonces, desde mi punto de vista, dos grupos: el primero, las vidas en manuscritos, escritas en gran parte para lectores limitados; en segundo lugar, textos impresos, con numerosos ejemplos de vidas individuales, destinados a un gran grupo, frecuentemente a la gente que no pertenece al

---

<sup>1</sup> Como lo dice bien Levi en su *Fiore di leggende*, "Questi edizioni [cantari di argomento leggendario che non erano mai stati studiati nel loro insieme...], vennero in luce dal 1860 al 1880 [e] non avevano altra pretesa fuor che quella di fornire dei testi di lingua, cioè semezai di parole e di frasi del trecento ai curscanti et ai linguaiuoli...".

<sup>2</sup> Mis investigaciones se basan en parte en los estudios bibliográficos de Alberto Cioni, *I cantari agiografici; Giunte e correzione; Nuove giunte*; Umberto Cianciòlo, "Contributo allo studio dei cantari di argomento sacro", y en consideraciones a propósito de las bibliotecas de Sevilla (la Colombina), de Wolfenbüttel y de Roma, Florencia y otras (en Italia).

nivel más educado de la población. Entre los dos grupos, hay una categoría de transición donde es frecuentemente difícil determinar en qué categoría debe ponerse un texto. De vez en cuando, por ejemplo, se encuentra, en un manuscrito tardío, una copia de un texto impreso antes.

De todas maneras, teniendo en cuenta estas excepciones, podemos distinguir en el primer grupo leyendas de santos de los primeros siglos cristianos: santas Catalina de Alejandría y Margarita de Antioquía (las dos más populares desde el punto de vista de la cantidad de versiones manuscritas), las santas Ágata, Cristina, Elena, Eufrosina, Lucía, María Egipcíaca, Úrsula; los santos Andrés, Antonio, Bartolomeo, Cristóbal (Cristóforo), Eustaquio, Jorge, Juan Bautista, Juan Boca de oro, Juan el Evangelista, Juliano, Gregorio Magno, Lorenzo, Nicolás de Bari y también, de épocas más modernas, Bernardino de Siena, Francisco, Rocco, Silvestro de Camaldoli y Torpete. Y, finalmente, uno de los más populares, san Alejo, de quien hablaremos más tarde. Diferentes categorías de santos y santas se destacan: el grupo tradicional de vírgenes y mártires, mencionados en la Biblia —apóstoles, por ejemplo— o de los primeros siglos; un segundo grupo de santos que tienen importancia para los italianos o que tienen un interés local: Francisco, Bernardino, etc., y un tercero de santos y santas acaso apócrifos: Juliano, Jorge, María Egipcíaca, etc. Los más antiguos, bien conocidos, tratan de la abnegación, el sacrificio, la determinación, el valor frente a los diabólicos paganos. A causa de sus convicciones, estos santos sufren frecuentemente torturas de varios tipos de una crueldad increíble, y por su valor y la ayuda divina que atraen también nos inspiran a considerarlos como intermediarios. El otro grupo, de héroes italianos, hace lo mismo, inspirándonos además con pensamientos patrióticos. Con ellos, sin embargo, no tenemos imágenes particulares de sufrimiento sino de inteligencia o bondad sobrehumana a emular.

El tercer grupo nos presenta vidas llenas de imaginación caracterizadas por acciones inverosímiles (incluso más inverosímiles que las torturas más o menos ordinarias) —una santa María Egipcíaca, pagana hermosa/cristiana fea, que vivió décadas en el desierto; Juliano, que mató a sus padres; Jorge con su dragón; santos y santas que pertenecen a un mundo legendario y mítico no necesariamente cristiano, pero a los cuales se ven

añadidos elementos de cristiandad y que por eso merecen la admiración y veneración—, al menos en la época medieval.

Las formas de estas obras son variadas, con estrofas (*laissez*) casi épicas en ciertas obras antiguas (Alejo), o más tarde estrofas semejantes a las de la cuaderna vía, o dísticos rimados o, con más frecuencia en los siglos XV y XVI, estrofas de seis u ocho versos.

Mirando con más atención a uno de los santos más populares de la época medieval, san Alejo, se puede ver esta transición de la forma. La primera obra hagiográfica poética en italiano es el *Ritmo de san Alessio*, compuesto en los primeros años del siglo XIII (Dionisotti, *Early Italian*, 45-75). Empieza de esta manera:

Dolce, nova consonanza  
 facta l'aio per mastranza;  
 et ore odite certanza  
 de qual mo mostre semblanza  
 per memoria retenanza.  
 Lu decitore se non cansa;  
 se nne avete dubitanza,  
 mon vo mostra la claranza  
 a li dubitanti per privanza;  
 poi li dissi per usanza,  
 tansi in altitudine et finivi,  
 co... et dussi et poi complevi (vv. 1-12)

Dignas de notar son la forma métrica, las estrofas casi épicas y que la historia se recita en voz alta (*ore odite*) para que se recuerde la historia (*per memoria retenanza*). La historia, ustedes la conocen: un rico romano, Eufemiano, y su esposa no tienen hijos. Después de muchas oraciones, llega Alejo, dedicado a Dios. Joven, hace estudios. Llegado a la edad de casarse, los padres obtienen una esposa. La noche de las bodas, los esposos en su cuarto, Alejo mira a la bella mujer y su cama... y sus pensamientos se vuelven hacia Dios. Tras huir de Roma, pasa 17 años como mendigo en el Medio Oriente. Por su abnegación nadie puede reconocerle. Muere en estado de santidad, “ket multu plaque ad Deu lu so servituu” (v. 257).

La segunda versión que tenemos, la de Bonvesin da Riva, del fin del siglo XIV, la tenemos en 524 versos en estrofas de alejandrinos, la cuaterna vía que encontramos en otros países. Con Bonvesin da Riva tenemos la historia ampliada, la que encontramos en la versión francesa del siglo XI. El principio es el mismo, pero cuando el *ritmo* se termina después de 17 años de abnegación, este poema prosigue con un viaje de regreso a Roma, a la casa de los padres, donde Alejo vive otros 17 años alojado bajo la escalera, desconocido de todos. Escribe su vida antes de morir, y sólo a la lectura de este documento se sabe quién era el hombre santo. Con su ayuda la ciudad de Roma y nosotros también, si lo imitamos, vamos a ser salvados.

Con la primera versión, tenemos una historia de una verosimilitud más o menos aceptable; en la de Bonvesin, encontramos una versión más elaborada, más estéticamente equilibrada —17 años allá, 17 años aquí, con una dimensión imaginativa—; su familia no puede reconocerlo —lo que es quizás más atrayente para la gente que lee, en este caso—:

Ki lez in quest vulgar,    abia devotiõn.  
 In meser sanct Aalexio    ke fo sí grand baron,...  
 Ki lez in quest vulgar,    lo preg per grand amor  
 K'el prenda bon exemplo    da quel sanct confessor,  
 E anc sí faza prego    al nostro Salvator  
 Ke'n d'ia paradiso    anc síam peccaor  
 (Bonvesin da la Riva, *Vita beati Alexii*, vv. 517-518, 521-524)

Del siglo siguiente —el texto se encuentra en un manuscrito datado en 1439— tenemos una versión más elaborada desde el punto de vista de la historia, y también extraña desde el punto de vista de la forma. Se trata de adiciones a la historia, que la transforman en un tipo de novela caballeresca, diferente de la versión original, un simple viaje, y diferente de la versión bien conocida con el regreso de Alejo a Roma. Y esta versión elaborada tuvo en Italia un gran éxito. En ésta, después de la partida de Alejo, el diablo lo encuentra y le da informaciones falsas para que Alejo

no haga el viaje. Después el diablo se comunica con la mujer. Más tarde, le dice a Alejo que su esposa lo ha traicionado. Un ángel le revela a Alejo que esto no es la verdad. Después de quince años, Alejo regresa a su casa y muere siete años más tarde. Algunos milagros ocurren. Las últimas palabras que la madre pronuncia reflejan su incomprensión: ¿por qué has hecho esto, demorándote aquí sin hablar con tu familia? ¡Y la conclusión nos revela la salvación de cuatro santos de la región!

¡Qué diferencia con los textos precedentes! ¡Qué poca importancia se le da a las cosas espirituales! ¡Qué curiosos episodios románticos se añaden a la leyenda primitiva que no aumentan de ninguna manera el aspecto religioso, piadoso! El manuscrito de 1439 nos da un texto mixto, en parte en verso, lo demás en prosa, pero está en relación con un gran número de textos impresos escritos en estrofas de ocho o seis versos; de esta versión tenemos casi doce ediciones antes de 1600. Evidentemente un público se interesó por esta versión. A su lado, una elaboración de la historia original existe como incunable, pero con un solo texto de 1495. ¡El diablo ha triunfado!, si no en la historia, al menos en el éxito de la narración.

Y vemos esta misma tendencia en otros textos impresos del fin de la época medieval. Las historias santas se dividen en esta época en dos categorías, la primera incluye narraciones de una cierta amplitud, 80, 90 estrofas o más de ocho versos; la segunda en ediciones breves, de 20 estrofas o menos, por ejemplo, pero en este caso se trata de pequeñas publicaciones baratas publicadas en números importantes, con una versión breve de la vida de la persona santa y con oraciones (si los textos contienen oraciones simples, sin historias, no me ocupo de ellos). En muchos casos tenemos ediciones compuestas por *Cantastories* (juglares), gente que se ganaba su vida recitando estas leyendas en la plazas y después vendiéndolas como una medicina contra diversas enfermedades. Sin duda estas versiones impresas sobre papel barato se vendían en gran número, pero, a causa de la calidad del papel, muchas han desaparecido sin duda. Las más elaboradas, aunque recitadas también frecuentemente por *cantastories*, eran más lujosas y tenemos un número bastante importante en las grandes colecciones de incunables en Italia. En general, tenemos en los impresos los mismos

santos que se ven en los manuscritos, y, además, nuevas historias, quizás más dramáticas.

Algunas vidas podrían darnos una mejor idea del sentido religioso-popular en esta época tardía del medioevo.

El caso de san Lorenzo, santo venerado en España, es interesante. En su vida "ordinaria" se trata de su encuentro con el papa Sixto II, su distribución de tesoros a los pobres, su martirio dramático, quemado vivo sobre unas parrillas después de haber sufrido muchos tormentos. En Italia, de 1510 más o menos, tenemos poemas a propósito de este santo, pero con una nueva dimensión añadida. Antes de su vida religiosa y su pasión, el texto nos habla de sus padres, de cómo, en la noche de su concepción, en un sueño, la madre comprende que el diablo llevará a su hijo, y efectivamente, el día de su nacimiento, el diablo lo echa en el río y sustituye al niño. Tenemos un caso aquí donde, cuando un niño no se comporta como un ángel, es porque realmente es un diablo. Mientras tanto, Sixto, pasando por allá, salva a Lorenzo, le conduce a Roma donde, lleno de sentimientos cristianos, trabaja con los pobres. Un día un ángel revela su verdadera historia. Regresa Lorenzo a España, rehuyendo al diablo, y convierte el país al cristianismo. Después, tenemos su detención y su suplicio.

El diablo figura en otras vidas —la de san Alberto, por ejemplo, un poema anterior a 1556—. Los padres de san Alberto viven 26 años sin tener hijo. Por causa de sus oraciones, Dios les da al niño Alberto. La madre dice que el niño será dedicado al servicio religioso, y cuando tiene diez años, quiere hacerse carmelita. El diablo, sin embargo, a quien esta intención no le gusta, se le aparece a Alberto en la forma de una bella muchacha: "in forma feminil con assai inganni.../ e viene meco tosto, su andiamo/ che sopra tutti gli oltri solo te amo...". La muchacha no logrará casarse con este santo de diez años y él vivirá su vida de santo hasta su muerte en 1307. El poeta nos dice entonces que Alberto podrá darnos su protección "sopra la febre & altre malatie".

Otro ejemplo: la "Historia de san Basilio", poema de 1496. Un escudero quiere a la hija de un hombre importante. Su maestro le dice que invoque al diablo para que lo ayude a cambio de su alma, su cuerpo y su primer hijo. Después del matrimonio, la esposa averigua lo que pasó en-

tre su marido y el diablo, y le pide a san Basilio que la ayude. La decisión de Basilio es que no se puede dar al diablo lo que pertenece a Dios. "Quel che e de Dio a te (diablo) non si puo dare". El diablo huye, "la possanza da Dio maladicendo,/ ed di San Basilio ch'avea vinto la guerra".

Hay otros casos semejantes, pero me limito a este último, la "Historia de santa Teodora", texto publicado quizás en el siglo XVI. Teodora vivió en tiempo del emperador Zenón. Según la leyenda, Teodora, una mujer de gran hermosura, tras serle infiel a su marido, se retiró en un monasterio de hombres y se entregó a una vida de austeridad, sin ser reconocida por nadie. Nuestro texto añade estos detalles: un joven se enamora de Teodora, que vive en tranquilidad y religiosidad con su marido. Una vieja ayuda al joven a obtener el amor de la bella, diciendo que si Teodora no da su amor al joven, él morirá, y que no se preocupe, pues, de todas maneras, Dios no puede ver lo que se hace en la noche: "Quel che si fa la notte, no sa niente." Teodora ayuda al joven y "del pescare vennero a conclusionè". Después se arrepiente y va a un convento diciendo al abad "Credete voi che Iddio questo sapessi?" La respuesta: "Iddio lo sà, perche gli è onnipotente/ e guarda non dir più figliuola mia/ tal cosa ch'è peccato d'heresia". Teodora se corta el pelo, se viste como un hombre y va al monasterio llamándose fra Teodoro. El esposo piensa que su mujer se fue con hombres malos, inspirada del diablo, pero un ángel le explica que vive ella ahora en un monasterio. Más tarde, una muchacha se enamora de "fra Teodoro" y, cuando Teodora no quiere aceptar su invitación, va a un otro, y acusa a Teodora de ser el padre de su criatura. Teodora recibe al niño. De seguro hay algunos problemas, pero éstos se resuelven "Quando veniva alcune donne il giorno/ a quella chiesa lo faceva allatare". Pero el diablo continúa sus ataques: "Il Demonio di malitie armato.../ con otros diablos...// Accorta Teodora dell'inganni, / di Santa Croce all'or s'hebbe a segnare;/ sparse il Demonio, e più non gli diè affani". Al final, Teodora muere y su feminidad se revela. Su esposo averigua la historia y se hace monje en el mismo monasterio.

¡Qué lejos estamos de los primeros poemas italianos donde sí se podía encontrar casos inverosímiles, una variedad de torturas; por ejemplo, en los textos modernos, es decir impresos, tenemos las mismas torturas, pero con historias de amor y de aventuras añadidas, historias maravillosas

como las que se encuentran también en los *Milagros de Nuestra Señora*, las *Cantigas* y en libros de caballerías.

¿Qué podemos aprender de esta producción?

1) En un cierto sentido el documento que transmite la vida tiene una influencia sobre el contenido. Hay excepciones, evidentemente, pero estas vidas existen desde hace muchos siglos. Escritas en manuscritos, obras costosas, en producciones limitadas, en lugares donde se practica enseñanza ortodoxa, no varían tanto de las vidas de los siglos precedentes.

2) Más tarde, con la llegada de la imprenta, hay un cambio en el control de la creación literaria, y el número y la variedad dependen frecuentemente de la energía emprendedora de los *cantastories*. Necesitan historias dramáticas, libros baratos, que no sólo divierten, sino que prometen una ayuda en la vida de los oyentes. Como lo dice Delaruella (*La piété*, 446), “Le livre dès cette époque est une marchandise et l’éditeur ne publie que ceux qu’il est sûr de vendre”. Y Ottavia Niccoli (“Profezzie”, 506) añade: “Le stampe cosidette ‘populare’ si rivolgono ad une clientela completamente nuova, che non aveva precedenti rapporti con la parola scritta”.

Los autores de los siglos XIII y XIV se sirven de formas poéticas que se prestan a la lectura oral en un pequeño grupo (aunque a veces los manuscritos nos dan ejemplos de poemas destinados a la recitación en público; tal es el caso del *Ritmo*): textos en coplas rimadas, como se aprecia en una vida de santa Margarita de 1084 vv. (cf. Wiese, *Eine altlombardische*), o de santa Catarina, de 1769 vv., 1330 (cf. Percopo, *Quattro poemetti sacri*). En una época más tardía, los autores se servían de formas poéticas más fácilmente transmitidas de forma oral, en octavas, por ejemplo, y desarrollaban sus historias en poemas más modestos (véase la lista de impresos). Estos autores tenían en mente un público distinto que podía reunirse en una plaza, buscando quizás diversión (véanse las numerosas referencias a “oyentes”), un público tanto de alfabetizados como analfabetos, un grupo estimulado por la historia e impresionado por las maravillas realizadas por un héroe o una heroína. Y dispuesto a comprar las obras, impresas en muchos ejemplares, para releerlas en una devo-

ción privada o para usarlas como protección contra daños físicos y dolores.

Las descripciones de maravillas, sufrimientos insólitos, tentaciones dramáticas y luchas con diablos, todos estos elementos hacen estas historias más atrayentes y preciosas. Las instrucciones de los primeros textos en italiano transmitían quizás una espiritualidad más ortodoxa, pero con el transcurso del tiempo dimensiones de una ortodoxia menos rigurosa se inmiscuyeron. Parece que estas adiciones hacían que los poemas fueran más atractivos porque se los creía más potentes y más aptos para socorrer a los débiles e indefensos.

Cosas diabólicas figuran en otros textos de finales del medioevo, en obras teatrales, por ejemplo. Como lo dice Manselli (*La religion*, 77), “La présence de diables se fait de plus en plus intense, maligne, impérative, à mesure que l'on approche de la fin du moyen âge, peut-être en rapport avec l'expulsion et l'affirmation progressives de la peur de la magie”.

Los *cantastories* se aprovechan de un interés que existía ya en círculos populares. Tenemos quizás una reflexión de la mentalidad del tiempo, pero también del comercio. (Gracias a mis colegas Nuria Cruz-Cámara y Álvaro Ayo por sus lecturas lingüísticas del texto.)

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARRETTE, PAUL, “Poemas hagiográficos españoles y el contexto europeo”, en Lillian von der Walde, Concepción Company y Aurelio González (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media*, México: UNAM-El Colegio de México, 1996, 169-181.
- CIANCIOLO, UMBERTO, “Contributo allo studio dei cantari di argomento sacro”, *Archivum Romanicum*, 22, 1938, 163-241.
- CIONI, ALFREDO, *La poesia religiosa: I cantari agiografici*, Firenze: Sansoni Antiquariato, 1963.
- , *Giunte e correzione*, 1962; *Nuove giunte*, 1963.
- DE LA RIVA, BONVESIN, *Le opere volgari*, a cura di Gianfranco Contini, Roma: Presso la Società, 1941.

- DELARUELLE, E., *La piété populaire au Moyen Âge*, Torino, 1975.
- DIONISOTTI, C. y C. GRAYSON, *Early Italian Texts*, Oxford: Basil Blackwell, 1949.
- LEVI, EZIO, *Fiore di leggende*, Bari: Laterza, 1914.
- MANSELLI, RAOUL, *La religion populaire au Moyen Âge. Problèmes de méthode et d'histoire*, Montréal: Institut d'Études Médiévales Albert-le-Grand, 1975.
- NICCOLI, OTTAVIA, "Profezzie en Piazza", *Quaderni Storici*, 14, 1979, 500-529.
- PERCOPO, *Quattro poemetti sacri del sec. XIV*, Bologna: Romagnoli, 1885.
- WIESE, B., *Eine althombardische Margarethenlegende*, Hall: Niemeyer, 1890.

## Primeros textos italianos impresos de vidas de santos en versos

St. Agatha, 1550, 21 octs.

St. Alberto Carmelita, antes de 1556, 48 octs.

St. Alexis, 1490, etc., 80 octs.

—otras versiones impresas en el siglo XVI in sextinas: 116 sextinas, +  
1617, 1625, etc.

—y también: 76 octs. Siglos XV / XVI

St. Alvise, *Oratione...*, 22 octs.

St. Andrea, *Legenda...*, 1615, 18 octs.

St. Antonino, *Oratione...*, 1597, 30 octs.

St. Antonio, *Miracoli...*, 1597, 28 octs.

St. Appolonia, *Oratione*, 18 octs.

St. Aquilino, *Vita*, 1510, terza rima

St. Barbara, 1494, etc., 188 octs.

—*Oratione*, 1597, 20 octs.

St. Bartolomeo, *Oratione*, 1580, 26 octs.

St. Basilio, *Storia*, 1496, 31 octs.

St. Bernardino da Siena, *Vita*, 1495, 14 octs.

St. Biagio, 1500, 99 octs.

—otra versión posterior, 49 octs.

St. Caterina, 1489, 128 octs.

—1600, 50 octs.

—ca. 1600, 130 octs.

—1618, 19 sextina + un soneto (Capponi)

—1606, 20 octs. (Capponi)

- St. Conon, 1556
- Sts. Cosma e Damiano, 1558, 23 octs.  
—(Capponi), 25 octs.
- St. Cristina, 1650, 37 octs.
- St. Cristoforo, *ca.* 1500, 37 octs.
- St. Donato, *Leggenda*, *ca.* 1510, 29 octs.
- Sette Dormenti, *Storia*, *ca.* 1520, 80 octs.
- St. Egidio, *Oratione*, 1601, 17 octs.
- St. Elena, *Storia*, *Oratione*, 1497. 24/27 octs. (Otras: Capponi)  
—1525, 60 octs.
- St. Eustachio, *Historia*, 1490, 87 octs. (Otras: Capponi)
- St. Felice Nolano, siglo XVI, 157 octs.
- St. Francesco, 1510, il canterino Zenobio dalla Barba  
—1519, canterina Ubaldina de', Gabrielli da Gubbio  
—1605, 238 octs.  
—*ca.* 1650, 79 octs.  
—16/20 ott. Capponi *Oratione*
- St. Francesco da Paula, 1587, 19 octs.  
—versión más corta, 14 ott
- St. Giacomo, 1618, 16 ott. *Oratione*, Capponi
- St. Giacomo di Galizia, 1522 (*Miracolo*), 44 octs.
- St. Giorgio, *Storia*, 1480, 32 octs. (Y Capponi)
- St. Giovanni Battista, *ca.* 1490, 60 octs.; siglo XVII, 22 vv; Capponi, 36 octs.
- St. Giovanni Boccadoro, 1494, 36 octs. (Y Capponi)
- St. Giovanni Gualberto, *ca.* 1500, 424 octs.
- St. Girolamo, *Leggenda*, 1613, 32 octs.
- St. Giuliano, 1494, 33 octs.
- St. Giuseppe, 1538
- St. Giusto Paladino, 1473, 144 octs.
- St. Gregorio, papa, 19 ott + estrofas de 5-6 vv
- St. Gualfardo, *Vita...*, 1604
- St. Liberale, 1601, *Oratione*, 20 octs.
- St. Lorenzo, 1510-1515, 126 vv

- St. Lucia, *Storia*, bef. 1500, 61 octs.  
 —1544, 29 octs.
- St. Magno, *Historia*, ca. 1525, 16 octs.
- St. Margherita, 1495, 61 octs.  
 —1495, 127 octs.  
 —1480, 56 octs.  
 —1500, 63 octs.  
 —1610, *Oratione*, 14/16 octs.
- Maria Maddalena, Lazaro e Marta, *Hystoria*, 1490, 68 octs.  
 —Maria Maddalena, 1550, 59 octs.
- St. Martino, *Istoria*, ca. 1510, 30 octs.
- St. Nicolao di Bari, *Vita*, 1524, 14 octs.
- St. Nicola da Tolentino, 1495, terza rima, ca. 525 vv
- St. Orsola, 1515, 142/150 octs.  
 —1599, 52 octs.
- St. Paolino, *Historia*, 1552, 114 octs.
- St. Pelegrino, 1621, 60 octs.
- Sts. Pietro e Paolo, 1550?, 29 octs.
- St. Pietro Celestino, 1520, terza rima
- St. Rocco, *Leggenda*, 1478?, 130 octs.  
 —1606, 17 octs.
- St. Rossore, 1500, 60 octs.
- St. Sebastiano, *Leggenda, vita...*, 1474, 32 octs.  
 —16<sup>th</sup> c c. 16 octs.
- Simone Fanciullo, 1478, 28 octs.
- St. Stefano, 1556, 20 octs.
- Susanna, *Historia*, antes de 1515, 63 octs.
- St. Teodora, siglo XVI?, 42 octs.
- St. Torello da Poppi, antes de 1515, terza rima
- St. Verdiana, 1510, 100 octs.
- St. Zenobio, ca. 1515, 50 octs.
- St. Zita, 1617, 92 octs.
- Iob, 1495, 109 octs.

Guglielma, 1485, 120 octs.

Oliva, 1487, 94 octs.

Il Romito dei Pulcini, 1550, 121 octs.

Regina Stella, 1597, 79 octs.



## Yo, la mejor de todas. *El libro de Margery Kempe* y los inicios de la autobiografía en la Edad Media en Inglaterra

Claudia Lucotti

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

La Inglaterra de Margery Kempe —es decir, la Inglaterra de fines del siglo XVI y principios del XV, de Ricardo II y de la casa de Lancaster— es, como toda estructura humana medieval, una sociedad que se basa en un cuidadoso ordenamiento jerárquico que se mantiene gracias a la transmisión de una ideología basada en tradiciones, convenciones y rituales de índole social y cultural respetados escrupulosamente.

Sin embargo, como apunta Stephen Medcalf, quizá sea más apropiado ver en estos años las primeras fisuras y desacomodos (recordemos el levantamiento campesino de 1381 y el surgimiento del grupo herético de los lolardos) que habrían de poner fin a esta versión del reino inglés como un cosmos ordenado con una cultura homogénea y una sociedad todavía sencilla; fisuras y desacomodos donde la penetración de nuevos grupos dentro de las viejas categorías estancas ya existentes introduce una serie de cambios de dimensiones y consecuencias interesantes.<sup>1</sup>

Uno de estos cambios es que el individuo como tal comienza a jugar un papel cada vez más relevante dentro de esta sociedad, lo cual a su vez es producto de una serie de factores. Entre éstos se encontraban cuestiones tan diversas como el progresivo paso de la confesión pública a la con-

---

<sup>1</sup> Cf. Medcalf, *The Later Middle Ages*, 291.

fesión privada (recordemos el revolucionario impacto que tuvo la decisión que al respecto tomó el IV Concilio de Letrán en 1215), que ya para el siglo XIV había llegado a todos los estratos de la sociedad inglesa, así como cambios radicales en la economía. Sobre esto Duby comenta lo siguiente:

Se trató de un vuelco, lento desde luego y progresivo. No imaginemos que el decreto de 1215 se aplicará inmediatamente en todas partes. Pero, un siglo más tarde, sus efectos conjugándose con los de la educación mediante el sermón y la casuística amorosa, así como con los de la evolución económica que liberaba al individuo gracias a la aceleración de la circulación monetaria, habían comenzado a modificar el sentido de la palabra *privado*. En el seno de la *grey familiar* se desarrollaba insensiblemente una concepción nueva de la vida privada: ser uno mismo en medio de los otros, en la alcoba, asomándose a la ventana, con sus propios bienes, su bolsa, con sus propias faltas, reconocidas, perdonadas, con sus propios sueños, sus iluminaciones y su secreto.<sup>2</sup>

Uno de los grupos en los que más se ven estos cambios es en el de la burguesía, a tal grado que incluso sus mujeres adquieren, si bien de manera paulatina, una presencia como individuos, reconocida tanto laboral como legalmente, cada vez más específica y de mayor peso. Esto se refleja incluso en la literatura, donde una figura como la muy burguesa Comadre de Bath, el personaje de Chaucer, hubiera resultado impensable un siglo antes. Sobre la situación de las mujeres pertenecientes a este grupo, Margaret Wade Labarge comenta lo siguiente:

las mujeres se hallaban activas en una amplia gama de ocupaciones urbanas, y se las consideraba una parte tan esencial de la unidad económica familiar que pagaban la mitad de todo impuesto que se cobraba, y aunque muy rara vez una mujer sola se hallaba entre los ciudadanos más pudientes, muchas de éstas parecen haber llevado una vida acomodada.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Duby, "La emergencia del individuo", 224.

<sup>3</sup> Wade Labarge, *A Small Sound*, 152 (traducción mía).

Y a continuación, hablando específicamente de su situación en la Inglaterra de fines del siglo XIV, agrega:

A pesar de ciertas restricciones legales y del posible peso de la mano controladora del esposo, una esposa decidida, y sin duda una viuda decidida, podía crearse un nicho satisfactorio y relativamente independiente para sí. Aunque estaba excluida de los asuntos públicos y de las decisiones en cuanto a políticas a seguir, el trabajo de las mujeres de las ciudades resultaba esencial para la prosperidad urbana y eran protegidas, así como castigadas, por leyes que buscaban asegurar transacciones comerciales pacíficas y honestas.<sup>4</sup>

Éste es de algún modo el mundo al que pertenece Margery Kempe, quien nace alrededor de 1373, en Norfolk, Inglaterra, hija de un burgués acomodado. A los veinte años se casa con un comerciante no tan próspero como su padre, y tiene catorce hijos. Sin embargo, después de su primer parto atraviesa por una profunda crisis que la conduce al borde de la locura y del suicidio, y de la que sólo logra salir gracias a una visión que tiene de Cristo. Estas visiones se repetirán a lo largo de su vida, y la marcarán de manera interesante.

Más de veinte años después de que comenzara a vivir estas experiencias tan especiales, Margery Kempe le dicta a un amanuense —es casi seguro que ella era analfabeta— los 89 capítulos que conforman el Libro I de *El libro de Margery Kempe*. Sin embargo, a partir de 1436 otro amanuense, en este caso un cura, revisa el Libro I y además escribe los diez capítulos que conforman el Libro II. A lo largo del proceso aparentemente surgen varios problemas, como el que el cura no pueda descifrar la extraña caligrafía del Libro I hasta que Margery logra un pequeño milagro, episodio que recuerda las experiencias de la mística italiana Angela de Foligno, cuando intenta realizar una hazaña semejante.

Margery Kempe y su libro ofrecen, al menos para el lector actual, una serie de interrogantes. Algunas son: ¿quién es esta mujer?, ¿podemos considerarla la autora de su libro?, ¿qué tan auténtica es su experiencia místi-

---

<sup>4</sup> Wade Labarge, *A Small Sound*, 156 (traducción mía).

ca?, ¿hasta dónde estamos frente a un ser que presenta un agudo cuadro psicótico?<sup>5</sup> Hay, sin embargo, otra vertiente de interrogantes que también pueden conducir a terreno fértil y las cuales están ligadas con una exploración más detallada del texto, sus características y filiación.

Este trabajo busca centrarse en *El libro de Margery Kempe* como texto para explorar las características de su universo imaginativo, así como la manera en que se configura la voz narrativa además de la narración en sí. De modo paralelo, se intenta establecer en él comparaciones con otras obras de su época, escritos sobre todo de mujeres, para llegar a alguna conclusión acerca del interés o el significado que puede tener este libro hoy para nosotros.

En esto me adhiero a las ideas de Peter Dronke, aun cuando él no incluye a Margery Kempe en su libro *Las escritoras de la Edad Media*, en el que sólo trabaja textos que poseen un interés autobiográfico o intelectual notable.<sup>6</sup> Si bien reconozco que la obra de Margery Kempe no se puede comparar de modo alguno con el amplísimo y sofisticado panorama intelectual que nos ofrecen por ejemplo los escritos de la mística alemana Hildegarda de Bingen, ni con la compleja producción de la controvertida beguina francesa Margarita Porete, por sólo mencionar dos ejemplos, siento que su libro sí posee un cierto interés propio porque invita a plantear una serie de interrogantes en torno a los orígenes de los escritos autobiográficos de la Edad Media en lengua inglesa.

---

<sup>5</sup> Hay varios trabajos que discuten estos puntos. Entre ellos cabe mencionar el ensayo "Body into Text: *The Book of Margery Kempe*", de Wendy Harding, que aparece en *Feminist Approaches to the Body in Medieval Literature* y en el cual analiza hasta qué punto el libro de Kempe es obra del amanuense y no de ella. Sea como fuere, para los propósitos de este trabajo, el hecho de que la voz y la experiencia de Margery Kempe hayan sido mediados en mayor o menor grado por un tercero no modifica mi postulado principal que busca destacar el surgimiento de una voz femenina secular, valiéndose para ello de los instrumentos y los medios existentes en su contexto específico. En relación al tema de la locura, véase por ejemplo el capítulo 6 de *Historia social de la locura* de Roy Porter, así como el capítulo 3 de *Sounds from the Bell Jar*.

<sup>6</sup> Cf. Dronke, *Las escritoras*, 8.

El texto de Margery Kempe inicia con un breve proemio donde comenta que el libro tratará, para consuelo y edificación de los hombres, acerca de cómo Jesucristo logró conmover el corazón de una pobre pecadora. Dice textualmente:

Here begins a short treatise and a comforting one for sinful wretches, in which they may have great solace and comfort for themselves, and understand the high and unspeakable mercy of our sovereign Saviour Jesus Christ —whose name be worshipped and magnified without end—who now in our days deigns to exercise his nobility and his goodness to us unworthy ones. All the works of our Saviour are for our example and instruction, and what grace that he works in any creature is our profit, if lack of charity be not our hindrance.

And therefore, by the leave of our merciful Lord Christ Jesus, to the magnifying of his holy name, Jesus, this little treatise shall treat in part of his wonderful works, how mercifully, how benignly, and how charitably he moved and stirred a sinful wretch to his love, who for many years wished and intended through the prompting of the Holy Ghost to follow our saviour, making great promises of fasts, together with many other deeds of penance. And she was always turned back in time of temptation —like the reed which bows with every wind and is never still unless no wind blows— until the time that our merciful Lord Christ Jesus, having pity and compassion on his handiwork and his creature, turned health into sickness, prosperity into adversity, respectability into reproof, and love into hatred.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> *The Book of Margery Kempe*, 33. Traducción al inglés moderno de B. A. Windeatt. A continuación traduzco la cita:

“Aquí comienza un breve y consolador tratado para pobres pecadores, en donde podrán encontrar gran alivio y consuelo, y comprender la excelsa e innumerable misericordia de nuestro soberano Salvador Jesucristo —cuyo nombre sea alabado y glorificado sin fin— quien ahora en nuestros días se digna mostrarnos su nobleza y bondad a nosotros los indignos. Todos los trabajos de nuestro Salvador son para ejemplo e instrucción nuestra y toda obra de gracia que realiza en cualquier criatura es para beneficio nuestro, si no hay obstáculos debido a una falta de caridad.

Por lo tanto, con anuencia de nuestro misericordioso Señor Jesucristo, y para mayor gloria de su sagrado nombre, Jesús, este pequeño tratado tratará en parte de sus maravillosas obras, cuán misericordiosamente, cuán bondadosamente y cuán caritativamente

Así, Kempe busca de manera explícita insertarse dentro de una tradición de discurso religioso ya aceptado: la autobiografía espiritual, y muy en particular el de las místicas medievales, en donde la mujer — con el paso del tiempo no siempre una religiosa y no siempre de noble cuna— describe en lengua vernácula y muchas veces a través de imágenes intensas las revelaciones que ha tenido. Aquí resulta importante recordar cómo a partir del siglo XII surge una importante literatura espiritual, marcada de modo creciente por los rasgos propios de la devoción piadosa, escrita por mujeres, entre las que destacan Hildegarda de Bingen, Beatriz de Nazareth, Hadewijch de Amberes, Mechthild de Magdeburgo, Marguerite d'Oingt y Margarita Porete, creadoras de una literatura muy personal que demuestra, por lo general, una amplia cultura y un sólido conocimiento teológico.<sup>8</sup> Margery Kempe de hecho dice conocer el libro de santa Brígida, como llama ella a las *Revelaciones* de esta sueca de familia noble, casada y con hijos, con la cual —a pesar de las más que obvias diferencias en cuanto a sus respectivos escritos— siente un importante grado de identificación.

El libro de Kempe gira en torno a la relación que se establece entre ella y su dios, aunque éste muchas veces se le revele no como Cristo sino como Dios Padre o como Espíritu Santo. Esta experiencia espiritual posee dos características notables: por un lado está narrada por una voz de una consistencia y una particularidad asombrosas; por otro lado, la voz está anclada a un cuerpo femenino con el que establece una relación muy particular. La voz y el cuerpo, y no las revelaciones en sí —a diferencia de

---

movió a una pobre pecadora a su amor, quien por muchos años deseó e intentó seguir a nuestro Salvador impulsada por el Espíritu Santo, haciendo grandes promesas de ayunos, junto con muchos otros actos de penitencia. Y siempre caía en tiempos de tentación —como el junco que se dobla cada vez que sopla el viento y nunca se está quieto salvo cuando no sopla el viento— hasta el momento en que nuestro misericordioso Señor Jesucristo, sintiendo piedad y compasión de su obra y su criatura, convirtió salud en enfermedad, prosperidad en adversidad, respeto en reproche y amor en odio”.

<sup>8</sup> Cf. Régnier-Bohler, “Voces literarias, voces místicas”, 490 y ss.

lo que encontramos en el caso de Santa Brígida, así como en el de muchas otras místicas—, son en realidad el centro del libro.<sup>9</sup>

En cuanto al primer punto, la voz que emerge del texto posee algunas especificidades, entre las que destaca el hecho de que aun cuando es Margery Kempe la que habla (en el Proemio dice que el Señor, al igual que lo que sucede en muchos otros escritos de esta naturaleza, le ordenó poner por escrito “sus sentimientos, sus revelaciones y su forma de vivir, para que el mundo supiera de su bondad”), siempre se refiere a sí misma como “la pobre criatura” en tercera persona del singular, un recurso utilizado muchas veces para empequeñecer a la persona, para hacer énfasis en un sentimiento de modestia, como es el caso de la dominica alemana Christine Ebner.

Sin embargo, este recurso en manos de Margery Kempe produce efectos especiales, ya que dicho mecanismo no atenúa en lo más mínimo la marcada presencia de la criatura en el texto, sino que más bien la subraya y la vuelve más densa; tenemos por una parte la voz característica y persistente de una narradora que por otra parte no hace más que hablar de sí misma, es decir, el yo de algún modo se parte y queda duplicado. Esto da por resultado que —y aquí coincido con Medcalf— la avasallante voz de la autora cancele toda posibilidad de existencia propia para la modesta persona literaria que intenta construir.

Sumado a esto, todas las transcripciones de las palabras de otros seres humanos o divinos, si bien abundantes, no poseen la suficiente extensión o peso como para diluir el efecto tan marcado que produce la presencia de esta voz a la que reconoceríamos aun si nos la topáramos fuera de contexto.

La presencia de esta voz con una clara conciencia de sí y que parece gobernar el texto también influye en la organización del libro, ya que éste finalmente parece estar estructurado en torno a un objetivo más bien

---

<sup>9</sup> Con esto no queremos decir que el cuerpo no está presente de manera notable en los escritos de otras místicas sino que la presencia y las descripciones de éste en dicha literatura fungen como instrumento, como un sistema de comunicación muchas veces metafórico a través del cual éstas se expresan acerca de toda una gama de acontecimientos espirituales. Véase a modo de ejemplo el caso de Hildegarda de Bingen y Juliana de Norwich.

personal, con todas las intenciones, secretos y deseos que marcan todo lo propio, como ha señalado Duby, y no alrededor de un objetivo teológico didáctico claro, directo y objetivo. Pensemos aquí a modo de ejemplo en el terrible pecado que no se atreve a contarle al cura cuando cree que va a morir de parto, episodio que detona su crisis, y que, si bien se vuelve a mencionar a lo largo del libro, jamás se aclara. También resulta interesante pensar en el silencio que envuelve a sus catorce hijos, de los cuales no habla nunca.

Esta voz parece pues querer centrarse en su historia personal, en el camino particular recorrido por ese yo, y si bien ésta es una característica que se repite en la obra de las místicas, en el caso de éstas también es cierto que a lo largo del camino el yo logra una trascendencia totalmente ausente en el caso de Kempe, quien una y otra vez confunde el camino hacia la perfección que emprende el alma con sus accidentadas idas y venidas por el mundo, viajando con su marido y deteniéndose en su ruta para tomarse una cerveza, huyendo de muchedumbres que la persiguen acusándola de ser lolarda, peleándose a viva voz con otros peregrinos camino a Venecia.

El texto en sí inicia no con su infancia sino con su matrimonio, el subsiguiente embarazo, “como lo dicta la naturaleza”, y el nacimiento de su primer hijo. Considero sintomática la presencia tan marcada del cuerpo, de su cuerpo descrito en relación con un acontecimiento exclusivamente material, secular, desde el inicio, pues representa otra cualidad central del libro. Margery Kempe experimenta su realidad personal a través de su cuerpo, un cuerpo que reclama su esposo como parte de la deuda matrimonial; que se embaraza y pare; que se enferma; que llora; que viaja a Tierra Santa y a Santiago; que come y bebe y gusta vestirse con trajes bonitos, y al que hay que castigar a veces con ayunos o un sayal, pero nunca en exceso pues en este libro el cuerpo es habitado de manera gozosa y natural, con apenas un atisbo de la abyección que, como ha señalado Julia Kristeva, caracteriza al cuerpo en mucha de la literatura mística.

En su libro, Margery Kempe habla de las numerosas visiones que experimenta y describe los aspectos que las caracterizan. En algunos casos

son visiones físicas que Kempe registra en detalle, como la primera que tiene de Cristo, en la que éste aparece envuelto en un manto de seda morada y se sienta amorosamente al borde de su cama y que a continuación incluimos:

And when she had long been troubled by these and many other temptations, so that people thought she would never have escaped from them alive, then one time as she lay by herself and her keepers were not with her, our merciful Lord Christ Jesus —ever to be trusted, worshipped be his name, never forsaking his servant in time of need— appeared to his creature who had forsaken him, in the likeness of a man the most seemly, most beauteous, and most amiable that ever might be seen with man's eye, clad in a mantle of purple silk, sitting upon her bedside, looking upon her countenance that she was strengthened in all her spirits, and he said to her these words: "Daughter, why have you forsaken me, and I never forsook you?"<sup>10</sup>

Aquí resulta importante recalcar un aspecto característico de este texto: la extensión y el cuidado conferido a la descripción de lo que sucede aquí en este mundo, incluso del modo en el que se materializa la presencia de Cristo, no guarda ninguna proporción con el peso del acontecimiento o la revelación espiritual que supuestamente introducen o complementan.

En otros casos, Margery Kempe simplemente oye en su mente o en su alma una voz divina con la cual establece un diálogo. Aquí hay que subrayar dos aspectos: por un lado la naturaleza exacta de estas visiones no

---

<sup>10</sup> *The Book of Margery Kempe*, 42. A continuación traduzco la cita:

"Y cuando había sido perseguida por estas y muchas otras tentaciones, de modo tal que la gente pensaba que nunca escaparía de ellas con vida, entonces una vez mientras se hallaba recostada sola, sin sus cuidadoras, nuestro misericordioso Señor Jesucristo —en quien siempre podemos confiar, alabado sea su nombre, nunca abandonando a su sierva en momentos difíciles— se le apareció a esta criatura que se había apartado de él, bajo la apariencia de un hombre, el más agradable, bello y amable que vio alguna vez ojo humano, y estaba ataviado con un manto de seda morada, y sentado al borde de su cama, viéndola con un semblante tan divino que sintió ella que su espíritu recobraba fuerza, y él le dijo estas palabras: '¿Hija, por qué me has abandonado, y yo nunca te he abandonado a ti?'"

físicas nunca se explica en detalle, a diferencia de lo que sucede en el caso de Hildegarda de Bingen o de otras místicas; sólo nos dice por ejemplo que “Dios se le reveló en el alma”, que “Cristo le dijo en su mente”, que “su alma fue impelida” a realizar cierta acción. Por otra parte, resulta interesante analizar las indicaciones que recibe o los diálogos que establece esta alma con su dios, diálogos por cierto muy particulares en los que Margery se dirige, suplica e interroga a la deidad como si fuera un mortal más. Destaca la simpleza, la obviedad y la ortodoxia del asunto, como salta a la vista con sólo recordar, a modo de ejemplo, la profundidad del mensaje que encierra la obra *Revelaciones de amor divino* de la reclusa inglesa Juliana de Norwich, o de manera muy opuesta el subversivo desacato al tradicional dogma cristiano presente en *El espejo de las almas simples* de la beguina francesa Margarita Porete.

El mensaje religioso que encierran las visiones de Margery Kempe se halla totalmente falto de cualquier concepto teológico abstracto, reduciéndose de manera exclusiva a una preocupación elemental de la divinidad y de ella por que los hombres logren salvar sus almas. Y esta falta de concepciones religiosas profundas explica también la ausencia de imágenes visuales intensas y con una alta carga metafórica. Las imágenes visuales que predominan en su texto se limitan a describir, de modo claro y amoroso, el mundo exterior de la Inglaterra del siglo xv, con su gente, sus espacios y sus objetos.

En cuanto a la salvación de las almas de los hombres, la intercesión de Margery, según las propias palabras de ésta, parece ser central, a grados tales que Cristo más de una vez, sin importarle en absoluto el hecho de que ella sea una mujer casada y madre de muchos hijos, le da a entender que ella es su elegida ya que le ha concedido señales más marcadas de preferencia incluso que a Santa Brígida, pues ésta nunca tuvo las visiones que tuvo Margery, además de que le infunde un amor por Él tan exaltado que no se puede comparar con el amor que llegan a sentir otros místicos.

La simpleza que caracteriza todo el libro se refleja también en el marco referencial más amplio en el que se dan las visiones e incluye la alusión a

ciertos textos o autores religiosos (menciona *The Scale of Perfection* de Walter Hilton, *Stimulus Amoris* erróneamente atribuido a san Buenaventura, *Incendium Amoris* del místico inglés Richard Rolle y los escritos de santa Brígida), las citas bíblicas que introduce, las breves anécdotas que utiliza para ilustrar algún punto, o las populares meditaciones sobre la vida de Cristo, visiones en las que Margery no sólo es testigo de la recreación de alguna escena bíblica, como el nacimiento de Cristo, sino donde también desempeña un papel protagónico notable. A continuación cito lo que dice Margery Kempe que aconteció cuando meditaba sobre algunos momentos de la vida de la Virgen María:

And then at once she saw St. Anne, great with child, and then she prayed St. Anne to let her be her maid and her servant. And presently our Lady was born, and then she busied herself to take the child to herself and look after her until she was twelve years of age, with good food and drink, with fair white clothing and white kerchiefs. And then she said to the blessed child, "My lady, you shall be the mother of God".

The blessed child answered and said, "I wish I were worthy to be the handmaiden of her that should conceive the son of God".

The creature said, "I pray you, my lady, if that grace befall you, do not discontinue with my service".

The blessed child went away for a certain time —the creature remaining still in contemplation— and afterwards came back again and said, "Daughter, now I have become the mother of God".

And then the creature fell down on her knees with great reverence and great weeping and said, "I am not worthy, my lady, to do you service".

"Yes, daughter", she said, "follow me —I am well pleased with your service".<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> *The Book of Margery Kempe*, 52-53. A continuación traduzco la cita:

"Y entonces, de modo repentino vio a santa Ana, que estaba pronta a dar a luz, y entonces le rogó que le permitiera ser su doncella y su criada. Y a su tiempo nació nuestra Señora, y entonces se ocupó de la niña hasta que cumplió doce años dándole buena comida y bebida, y bellas prendas blancas y pañoletas blancas. Y entonces le dijo a la santa niña: 'Mi señora, vos serás la madre de Dios'.

La santa niña contestó y dijo, 'Quisiera ser digna de ser la criada de aquella que conciba al hijo de Dios'.

Finalmente quiero subrayar la permanente preocupación de Kempe por que sus visiones y la versión que de ellas da sean ampliamente aceptadas, una preocupación que llega a bordear en la obsesión, y que también pone una cierta distancia entre su escrito y el de otras místicas, además de crear la impresión de que su interacción con lo divino sólo resulta legítima en la medida en que reciba el reconocimiento de sus contemporáneos.

En síntesis, no es éste un texto fácil de calificar. Por una parte, como ya comentamos, es evidente que busca identificarse con las autobiografías místicas. Y si bien es cierto que el libro, muy *grosso modo*, cumple con las características básicas de estas autobiografías, es evidente que dista mucho de ser una autobiografía mística. De hecho, más de una vez el libro da la impresión de simplemente querer imitar lo que una mente poco ilustrada podría pensar que es un texto de esta naturaleza.

Los aspectos que la crítica encuentra más objetables de *El libro de Margery Kempe* y que subvierten todo intento de funcionar realmente como obra espiritual son dos. Uno es el quedarse anclado en el reino de este mundo o lo que Medcalf llama un “un concretismo mal ubicado”,<sup>12</sup> es decir, un gran amor por la vida terrenal, una vida que se manifiesta en todos los pequeños detalles que Margery Kempe no deja de percibir y registrar. Y el otro, considerado por cierto el más grave, es el papel protagónico que juega Margery Kempe, y que se liga no sólo con la importancia que adquiere ella en relación con lo que ve, dice, hace y siente, sino también con su imperiosa necesidad de contarlo.

Estas críticas son válidas si el objetivo es comparar *El libro de Margery Kempe* con otros escritos en cuanto texto místico. Pero si la meta es analizar la obra de manera más general, encontramos que las mismas caracte-

---

La criatura dijo, ‘Os ruego, mi señora, si se te concede esa gracia, no me alejes de tu servicio’.

La santa niña se ausentó un tiempo —permaneciendo la criatura en contemplación— y luego regresó y dijo ‘Hija, ahora me he convertido en la madre de Dios’.

Y entonces la criatura cayó de rodillas con gran reverencia y llanto y dijo, ‘Señora, no soy digna de prestaros servicio’.

‘Sí, hija mía’, dijo ella, ‘sígueme —tus servicios me placen’.

<sup>12</sup> Cf. Medcalf, *The Later Middle Ages*, 110.

rísticas que resultaban negativas en la comparación anterior se pueden convertir en características positivas pues, como escribe Peter Dronke:

las razones por las que las mujeres escriben son, en apariencia, rara vez literarias, sino más serias y urgentes de lo que es habitual entre sus colegas varones; responden a una necesidad interior antes que a una inclinación artística o didáctica. Se da, con mayor frecuencia que en la literatura escrita por hombres, una total ausencia de prejuicios, de posturas preestablecidas: una y otra vez nos encontramos con intentos de abordar los problemas humanos en su singularidad, sin imponerles reglas ni categorías desde fuera, sino buscando soluciones adecuadas y existencialmente válidas.<sup>13</sup>

Con esto en mente, ¿podríamos replantearnos esa necesidad imperiosa que tiene esta mujer burguesa por figurar, y verla más bien como el resultado de una necesidad interior —característica de su época, y más en una mujer— de afirmar una individualidad específica que busca diferenciarse de los demás a través de un enunciarse y un narrarse? Y si fuera así, ¿no podría explicar esto el énfasis y el entusiasmo, por lo general desmesurado, con el cual realiza este recortarse, este distinguirse de un fondo común y que sin duda contribuye a dar la impresión de que este yo, único por específico, es también único en el sentido de que no tiene igual, en otras palabras, que se es la mejor de todas? Y entonces, ¿qué modelo más indicado que el de estas mujeres místicas que, a pesar de que en muchos casos no sean nobles, ni religiosas, ni vírgenes, sí son marcadas como especiales y, en consecuencia, con derecho a hablar, a escribir con un alto grado de conciencia de sí mismas, de sus cuerpos, sus sentimientos, sus experiencias más privadas? Recordemos aquí cómo la voz de las místicas medievales indujo a más y más mujeres, y ya no sólo a las religiosas de alta cuna sino también a mujeres de la burguesía —incluso casadas y con hijos— a romper con el silencio al que tradicionalmente se las condenaba, a liberarse de las obligaciones conyugales y familiares, y a hacerse oír en medio de sus comunidades.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Dronke, *Las escritoras*, 11.

<sup>14</sup> Cf. Régnier-Bohler, "Voces literarias, voces místicas", 520.

Sin embargo, el peso de las escritoras místicas en la obra de Kempe no radica sólo en que le proporcionan la autorización necesaria —si bien indirecta— para escribir, sino en algo mucho más elemental pero quizá más importante: las biografías espirituales la proveen de un modelo literario, o textual si se prefiere, concreto y accesible para su propio intento de autoenunciación. El que Margery Kempe se apropie de esta forma de escribir para fines distintos —fueran éstos conscientes o inconscientes— de los que tenían esos escritos explicaría sin duda gran parte del malestar que su libro provoca, ya que la utilización de una modalidad narrativa específica pero equivocada fisura la narración y la vuelve vulnerable.

La pregunta aquí es ¿qué otras opciones había para que una mujer burguesa a principios del siglo xv en Inglaterra lograra contarse? La vida de santos respondía aun menos a su perfil y a su evidente necesidad de expresar su subjetividad. La literatura cortesana tampoco resolvía nada por muchas y evidentes razones. Y las cartas sin duda le resultarían una forma de autoexpresión por completo ajena. Sin embargo, para poder imaginar la palabra escrita propia, primero hay que acceder a la palabra escrita ajena. Y para Margery Kempe la palabra escrita ajena que se acercaba más a lo que deseaba era sin duda la autobiografía espiritual.

El resultado de esta forma tan especial de escribir ha dado lugar a distintos estudios. Por ejemplo, en el libro *Medieval Women Writers*, William Provost comenta que este texto es una especie de autobiografía, en el sentido más amplio y tradicional de la palabra, pues Margery se centra casi con exclusividad en su propia persona, sus pensamientos, sentimientos, impresiones y reacciones. Además afirma que es la primera dentro de su tipo en lengua inglesa. Y concluye diciendo que es inusual, sobre todo en la Edad Media, toparse con un texto que registre de modo tan cuidadoso el funcionamiento de la mente del protagonista principal.<sup>15</sup>

Pero quizá no sea tan excepcional. En varias partes de Europa ya comenzaba a perfilarse un nuevo modo de escribir, un modo que rompía cada vez más con el tabú de hablar de sí mismo. Conviene recordar casos tan evidentes

---

<sup>15</sup> Cf. William Provost, en Wilson, *Medieval Women Writers*, 297.

como los de Petrarca y Dante en Italia y los de Abelardo y Guibert de Nogent en Francia. También en España cabe destacar el caso de Mosén Diego de Valera, Fernando de la Torre y, de modo muy especial, el de Teresa de Cartagena, una cristiana nueva que en el siglo xv escribe una obra de corte semiespiritual pero que en realidad es un intento de autoexploración.<sup>16</sup>

Algo parecido sucedía en Inglaterra. Medcalf comenta que hacia la primer mitad del siglo xv cobra una gran relevancia la presencia del autor en sus obras con toda la concomitante carga de individualismo y autoexpresión, y como ejemplo de ello menciona a Gower, Chaucer, Langland, Thomas Hoccleve y John Audelay.<sup>17</sup> El que algunos de estos experimentos no hayan resultado del todo exitosos —como es el caso de Margery Kempe— no lo es todo, pues, como nos recuerda Phillipe Braunstein,

el relato autobiográfico no salió armado del todo de la cabeza de unos héroes legitimados, sino que se desprendió progresivamente de formas narrativas que ponían en escena al individuo socializado, ya que eran los placeres y los dolores de la existencia los que inspiraban al autor el irresistible deseo de querer hacer oír su voz, bien para subrayar que se hallaba al borde de la ruta por donde pasaba la historia, bien para incorporar a la rapsodia algunas anotaciones privadas, bien para situar bajo la mirada de Dios una aventura ejemplar que escenificaba sus propias tribulaciones.<sup>18</sup>

#### BIBLIOGRAFÍA

- BRAUNSTEIN, PHILLIPE, "Aproximaciones a la intimidad, siglos XIV y XV", en Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada. El individuo en la Europa feudal*, t. 4, Madrid: Taurus, 1988.
- DRONKE, PETER, *Las escritoras de la Edad Media*, trad. castellana de Jordi Ainaud, Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1984.

<sup>16</sup> Cf. Marichal, "El derecho", 438 y ss.

<sup>17</sup> Cf. Medcalf, *The later Middle Ages*, 41.

<sup>18</sup> Braunstein, "Aproximaciones", 231.

- DUBY, GEORGES, "La emergencia del individuo. Situación de la soledad, siglos XI-XIII", en Philippe Ariès y Georges Duby (dirs.), *Historia de la vida privada. El individuo en la Europa feudal*, t. 4, Madrid: Taurus, 1988.
- HARDING, WENDY, "Body into Text: *The Book of Margery Kempe*", en Linda Lomperis y Sarah Stanbury (comps.), *Feminist Approaches to the Body*, Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1993.
- KEMPE, MARGERY, *The Book of Margery Kempe*, trad. al inglés moderno de B. A. Windeatt, Harmondsworth: Penguin, 1985.
- MARICHAL, JUAN, "El derecho a la voz propia: vislumbres del ensayo en la prosa del siglo XV", en Alan Deyermond (dir.) y Francisco Rico (cuidado), *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media*, vol. I, Barcelona: Grijalbo Crítica, 1980.
- MEDCALF, STEPHEN (comp.), *The Later Middle Ages*, Londres: Methuen & Co., 1981.
- POWER, EILEEN, *Medieval Women*, M.M. Postan (comp.), Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- REGNIER-BOHLER, DANIELLE, "La palabra de las mujeres. Voces literarias, voces místicas", en Christiane Klapisch-Zuber (dir.) y Georges Duby y Michelle Perrot (dirs. grals.), *Historia de las mujeres. La Edad Media*, t. 2, Madrid: Taurus, 1992.
- WADE LABARGE, MARGARET, *A Small Sound of the Trumpet. Women in Medieval Life*, Boston: Beacon Press, 1986.
- WILSON, KATHARINA, *Medieval Women Writers*, Athens: The University of Georgia Press, 1984.

## La doble estructura de la *Divina commedia*. Una reflexión y una hipótesis

Mariapia Lamberti

Universidad Nacional Autónoma de México

El problema de las fechas de composición de la *Comedia* dantesca se ha puesto a los exégetas desde un principio. Específicamente, se ha manejado, desde la generación sucesiva a Dante, la hipótesis de una doble fecha de redacción. Boccaccio, el Anónimo Florentino y Benvenuto concuerdan en decir que el poema fue empezado en Florencia antes de la desventura política de Dante (1301), y que, hallándose ya como exiliado en Lunigiana, huésped de los Malaspina, el poeta habría retomado esos papeles, encontrados casualmente entre sus pertenencias, y habría vuelto a la labor hasta terminarla.

Dicen los críticos que, con certeza, por 1313 ya circulaban las primeras dos partes, pues se menciona en documentos florentinos, anteriormente al abril de 1314, una obra “quod dicitur Comedia et de infernalibus inter cetera multa tractat”;<sup>1</sup> y en 1319 Dante declara a Giovanni del Virgilio, en una de sus *Églogas*, estar atendiendo a la composición del Paraíso. Para 1321, año en que murió el poeta, la *Comedia* estaba terminada. Los estudiosos más

---

<sup>1</sup> Así Mario Casella, en su estudio sobre la *Divina commedia* en el *Dizionario delle opere e dei personaggi* de Bompiani, vol. II, 749. De hecho, la frase citada puede hablar sólo del Infierno, donde además de describir los tormentos infernales se diserta de teología, política, moral, etc. Interpretar el “inter cetera multa” como toda la cantiga del Purgatorio, me parece por lo menos aventurado.

recientes proponen como fecha más probable de inicio de la redacción de la *Comedia* el 1307, después de que Dante interrumpiera la redacción del *Convivio*.

Este debate, en ausencia de datos precisos biográficos que ya es vano esperar conseguir, se fomenta también por el inquietante *incipit* del canto octavo del Infierno que, con modos narrativos absolutamente impropios del estilo dantesco, haciendo mención directa al momento de la escritura,<sup>2</sup> reza: “Io dico, **seguitando**, che assai prima...” (Inf., VIII, 1)

A partir de este “seguitando” se han iniciado las discusiones; y no faltan críticos (como Manfredi Porena, en la nota a Inf. VIII en su comentario a la *Comedia*, 79) que creen que haya sido la singularidad de este exordio la que motivara a Boccaccio y a los otros a fantasear sobre una doble fecha de redacción, a la cual no da ningún crédito.

Natalino Sapegno, acaso el mayor exégeta dantesco en el siglo XX, desdeña ocuparse del problema de la o las fechas de redacción, aunque se inclina a considerar más lógico que se coloque la fecha de inicio de la composición en 1307 y no en 1313, fecha del fracaso de la expedición de Arrigo (Enrique) VII en Italia, que frustró definitivamente las expectativas dantescas sobre la restauración del Imperio, pues justamente considera que ocho años (tantos le quedaban de vida a Dante) no serían suficientes para tamaña empresa (cfr. Sapegno, “Introduzione” a *La divina commedia*, xi) Sapegno considera la *Divina commedia* una obra *in fieri*, donde estructura y creación fantástica, intenciones morales y poesía se intersecan, se inspiran recíprocamente, surgen la una de la otra. Sin embargo, con su consabida sensatez, Natalino Sapegno

---

<sup>2</sup> Dante hace referencia en varios puntos de la *Divina commedia* al momento presente de la escritura (por ejemplo las numerosas veces en que apostrofa a su “lector” o apela a su “mente” o memoria, para relatar detalles de su viaje); no sólo, sino que alude explícitamente a su texto (como en el *incipit* de Inf. XX, o el más célebre de Par. XXV). Pero nunca, sino aquí, dice algo como “seguir, continuar”, entre un canto y el otro. Es singular que para justificar esta forma de iniciar el discurso narrativo, Vandelli, que no cree en la tesis de la doble fecha de composición, tenga que recurrir a la comparación con un autor *posterior* a Dante, Ariosto, que usa a menudo estas fórmulas *porque maneja un tipo de narración destinada a un consumo eminentemente oral, auditivo*, mientras que Dante remarca en numerosas ocasiones el carácter *escrito* de su obra. (Cf. Vandelli, N. a Inf. VIII, v. 1, 58).

considera que el enlace entre el canto séptimo y el octavo sería mucho más comprensible “accogliendo la notizia tramandata dal Boccaccio, da Benvenuto e dall’Anonimo fiorentino”.<sup>3</sup>

En la copiosa bibliografía temática que Sapegno inserta en su edición de la *Comedia* dantesca (1957) hay un apartado dedicado al tema de la datación de la obra; el *excursus* bibliográfico abarca la primera mitad del siglo XX, obviamente, y en él se encuentran señalados dos estudios de G. Ferretti, difícilmente hallables hoy, de 1935 y 1950, respectivamente, cuyo título parece indicar que el crítico tenía fe en esta doble fecha de redacción: el volumen *I due tempi della composizione della Divina Commedia*, de Laterza, y el artículo “La data dei primi sette canti dell’Inferno” en sus *Saggi danteschi*, de Le Monnier (cf. Sapegno, “Introduzione”, xxii).

A partir de las consideraciones de estos grandes, quiero exponer algunas reflexiones nacidas únicamente de mi experiencia de lector, que me llevan a inclinarme hacia esta hipótesis de una doble fecha de redacción, sin pretender entrar en una cuestión únicamente biográfica que no se puede dirimir sin datos objetivos que faltan, y con toda probabilidad seguirán faltando irremediablemente. Lo que importa es que la hipótesis que se pretende sostener conlleva casi automáticamente la perspectiva de un doble programa de redacción, un doble proyecto y una doble estructura del poema. Una hipótesis de “crítica ficción”, si se quiere, pero que creo vale la pena explorar.

Dos andamios estructurales presiden a la redacción del Poema sacro: la configuración numérica (basada sobre una simbología numérica cabalística) y la estructura alegórico-moral, fundamentada sobre la teología racionalista del to mismo aristotélico. Una estructura tan perfecta y llena de precisas correspondencias no admite la hipótesis de una composición “romántica”, que siguiera el flujo de la inspiración y las olas de la fantasía. Pero si observamos el esquema global del trasmundo dantesco, nos percatamos de inmediato de que, mientras los dos niveles superiores, Purgatorio y Paraíso, presentan una clara subdivi-

---

<sup>3</sup> Sapegno, N. a Inf. VIII, v. 1, 93. Es interesante notar que Manfredi Porena, aún desdenando la tesis —que afirma muy desacreditada entre los dantistas— que propone Boccaccio, dice que éste cuenta el episodio en su comentario “con copia di particolari”. Pero bien se sabe qué espléndido cuenta-cuentos era Boccaccio...

sión en nueve partes, el inferior, y el primero en la redacción del poema, se articula con una fragmentación interna extremadamente compleja.

A saber, el Purgatorio, además de las siete cornisas del monte, donde las almas se purifican de los siete vicios capitales, causantes de todo pecado, tiene una zona previa, el Antepurgatorio, y una que corona el monte, el Paraíso terrenal. Esta presentación del mundo de la purificación como encerrado en el paréntesis de sus dos zonas limítrofes, bien se atañe a esta zona intermedia: intermedia en el concepto teológico y en la estructura del poema. El Paraíso, a su vez, se reparte en los siete cielos de los planetas que con su influencia determinan la tendencia (mas no el valor moral) de las acciones humanas, más el cielo de las estrellas y el primer móvil, de aristotélica ascendencia. Todos estos cielos están regidos por una de las nueve jerarquías angélicas, derivadas de la tradición judeo-cristiana. Aquí se agrega una décima zona, el Empíreo, fuera del espacio y del tiempo, diríamos los modernos; fuera de la materia creada, postula Dante. Es el lugar de Dios y de las almas bienaventuradas, y concluye tanto el Paraíso teológico como el poema. Nueve y diez —nueve o diez— aparecen claramente ser los números rectores del poema.

Ahora bien, el Infierno, que obviamente fue la primera parte del poema en ser abordada y poetizada, presenta una estructura mucho más compleja y subdividida. La presenta, nótese bien, precisamente a partir del canto VIII. El Infierno dantesco, tal y como lo conocemos, se subdivide, como el Paraíso, en nueve partes más una —Anteinfierno—; ésta, previa al Infierno mismo, como la décima parte del Paraíso es posterior y conclusiva. La simetría con la estructura del Purgatorio, subdividido en siete partes con una previa y una conclusiva, es perfecta, y al simbolismo del nueve y del diez se añade el del siete, como en las otras dos partes: siete pecados, siete planetas.

Pero las últimas tres partes del Infierno (los últimos tres círculos) presentan una serie de subdivisiones: el séptimo círculo (donde se penaliza a los violentos, según la clara indicación dantesca) se divide en tres subcategorías de pecadores; el octavo (destinado a los “fraudentos”, según la terminología de los críticos), en diez; el noveno y último (que hospeda a los “traidores”), en cuatro. Considerando que los últimos dos círculos, en realidad, contienen las almas de un solo tipo de pecadores, los que engañan a los demás, y

que la distinción en dos sectores responde a que si el engaño es contra quien se fía o quien no se fía del engañador, los dos círculos globalmente considerados se subdividen en catorce sectores, o sea, dos veces siete, para seguir con la escatología numérica.

Pero eso no es todo. El tercer sector del séptimo círculo presenta tres subcategorías de la subcategoría de violentos que allí se castigan: en el tercer *girone* del círculo de los violentos se encuentran los que lo fueron contra Dios, pero pudieron haberlo sido en forma directa (blasfemadores), o contra natura, hija de Dios (sodomitas), o arte, hija de natura y nieta de Dios (usu- reros). Simétricamente, también el último sector del octavo círculo, que se reparte en las diez “Malebolge”, fosas de los fraudulentos, contiene cuatro subcategorías: los falsarios, que allí encuentran su condenación, lo pueden ser de metales, palabras, personas o moneda. Otra vez encontramos el número siete sumando esos subgrupos de subgrupos. Pero también el segundo *girone* del círculo de los violentos es ocupado por dos grupos de pecadores: los que fueron violentos contra sí mismos, pudieron serlo en su persona o en sus bienes (suicidas y dilapidadores de patrimonios): un total de nueve subcategorías.

Todo esto nos habla de la compleja y perfecta simetría numérica y lógica del gran poema, que ha sido analizada y explicada desde la primera generación de comentaristas. Si recordamos que Dante define cada una de las tres parte de su poema como “canción” y no como “cantiga” (*Cantica*)<sup>4</sup> como se les ha definido después, esta compleja geometría no nos extraña, si recordamos la estructura métrica prodigiosamente intrincada que caracteriza la canción italiana desde los Sicilianos hasta Guido Cavalcanti y Dante mismo.

Pero esta complejidad contrasta con la estructura lineal de la primera parte del Infierno, constituida por los primeros siete cantos, anteriores a aquel enigmático “seguitando”, y a la entrada de los dos poetas en la ciudad de Dite. De hecho, en estos siete cantos se desarrollan siete episodios y siete zonas narrativas, perfectamente delimitadas compositivamente, una por cada canto: el inicio y la motivación del viaje en los primeros dos (pero me reservo

<sup>4</sup> En el v. 3 del Canto xx del Infierno: “... della prima **canzon** ch'è dei sommersi”.

unos comentarios sobre el canto segundo); Anteinferno en el tercero, Limbo en el cuarto; luego, entrando en el Infierno propiamente dicho, empiezan las categorías de pecadores según la subdivisión por vicios capitales: lujuriosos, primer círculo y quinto canto; golosos, segundo círculo y sexto canto; luego, en el séptimo canto, de repente encontramos agolpados dos círculos y tres vicios capitales: avaros, iracundos y accidiosos. Los avaros, con una moral que revela la perspectiva económica imperante en la época protoburguesa de Dante, se desdoblán en avaros y pródigos, pues la excesiva liberalidad en el manejo del dinero es reprobada y juzgada inmoral en una sociedad que ha inventado ya los bancos, el interés y la reinversión.<sup>5</sup>

Es notable que la colocación de los vicios capitales en orden progresivo de gravedad corresponde a la inversa a la colocación de los mismos en el Purgatorio, donde a partir del vicio más pernicioso, la soberbia, se asciende progresivamente hasta el menos ofensivo, la lujuria. Pero envidia y soberbia, raíces de todos los males en el mundo, en el Infierno no se encuentran, o no se encuentran como tales.<sup>6</sup> Asimismo, la subdivisión de la materia por cantos, cada uno de los cuales contenga en forma concluida un argumento, también se acaba para dar lugar a una narración que a veces presenta esta precisa coincidencia formal, y a veces se dilata o se intersecta extendiendo la tractación de un argumento en más o menos de un canto.

Aquí entra la hipótesis fantástica. Aceptemos la versión de Boccaccio: Dante inicia en Florencia un poema alegórico-moral, que abandonaría durante unos años, a raíz de sus desventuras, para "seguitarlo" después en el

---

<sup>5</sup> El pecado de acidia tardó en definirse: inicialmente era un pecado únicamente monasteril, indicando el *spleen* que invade al monje, agobiado por su vida de renuncia. También podía ser considerado como el anverso de la ira, de aquí que Dante lo castigue en el mismo lugar y en la misma forma, cosa que no sucederá en el Purgatorio. Para los conceptos relativos a los pecados en la Edad Media, muy esclarecedor el estudio de Carla Casagrande y Silvana Vecchio, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*.

<sup>6</sup> Que Dante considere la envidia como una de las dos raíces de toda desviación, además de la soberbia que teológicamente es así catalogada, queda claramente expresado por el verso 111 del canto I, donde Virgilio, hablando del mítico "Veltro", el galgo que debería de desterrar la loba-codicia, dice que la volverá a poner en el Infierno "là onde invidia prima dipartilla." La envidia es pecado "primo".

exilio. Pero cuando Dante lo inicia, tiene planeada una estructura y unas dimensiones: dimensiones del mundo que va a describir, y dimensiones del poema mismo, subdividido en tres partes perfectamente simétricas, como las estancias de una canción. Los tres mundos que se apresta a describir, se articulan sobre las siete subdivisiones morales de los pecados canónicos, las primeras dos, y sobre los siete cielos de los planetas la tercera. La primeras dos partes alcanzarían el número nueve en sus subdivisiones con los añadidos lógicos y de fe: Anteinfierno y Limbo la primera, un antepurgatorio y el Paraíso Terrenal la segunda; el cielo de las estrellas fijas y el primer móvil de la tradición aristotélico-tolemaico-tomista la tercera. Sin embargo, podemos pensar que el número diez atrajera más al Poeta, por ser el número de la perfección. Entonces, el Infierno, además del Anteinfierno —en cuyo sector Dante, émulo de la justicia divina, coloca de su propia invención a los ignavos— y el Limbo, presenta una parte anterior, un proemio en el que Dante plantea su viaje y presenta a su guía. El Purgatorio bien podría haber sido planeado con su Antepurgatorio para almas en espera, el Paraíso terrenal en su cumbre, y coronado por un canto-episodio sólo dedicado al reencuentro con Beatriz. El Paraíso ya hemos visto que, teológicamente, puede y debe concluirse con un Empíreo que trasciende los nueve cielos y completa el número diez.

He aquí un programa ya complejo y retador, de treinta cantos, con, en sus primeras dos partes, una visión especular de los pecados que llevan al abismo y de los mismos pecados que, gracias al arrepentimiento, paulatinamente se disuelven en la purgación, y en la tercera, grados de beatitud ascensionales. Tres estancias de una magna “canción” que deben presentar el mismo preciso esquema, y una exacta correspondencia entre estructura numérica y sintaxis narrativa. Y Dante empieza a escribir. Escribe, denso en simbología, el primer canto en que plantea su viaje y presenta a su guía de excepción; el segundo —no el actual, sino el que ahora se numera como tercero— en que relata su entrada en los reinos subterráneos, y cruza el río de los muertos; el tercero en que habla con los magnos espíritus del Limbo, el cuarto en que visita a los lujuriosos, el quinto en que encuentra a los golosos, el sexto en que asiste al castigo de los avaros... Le quedan cuatro cantos, cuatro pecados capitales:

iracundos, acidiosos, envidiosos y soberbios; entre estos últimos, Lucifer, el atrevido retador de Dios. Las tres fieras que obstaculizan en el primer capítulo de su viaje su andar hacia el bien encontrarían una explicación en el ámbito de esta catalogación del mal por pecados. Explicación no del todo lógica, es cierto, si la loba, que con demasiada evidencia representa la codicia humana, se presenta como más perniciosa que el león, símbolo de la soberbia.

Luego la vida lo arrastra con su alud, y al retomar la pluma la visión se ha ampliado, dilatado, elevado, vuelto más compleja: de reto literario se ha transformado en misión. Una misión tan elevada —la redención de la sociedad civil, de la Iglesia y de la humanidad entera, nada menos— que amerita un número mayor de cantos, y unas disquisiciones filosóficas y morales de otra envergadura. El programa se dilata a cien cantos, treinta y tres para cada cantiga. Pero lo que ha escrito antes del segundo proyecto alcanza niveles de tal excelencia poética, que no puede destruirlo y volver a empezar. Integra entonces los seis cantos al programa más amplio, condensa otras dos categorías de pecadores en el último canto escrito en su tiempo (el que hoy es el séptimo, pero que bien pudiera haber sido sólo el sexto), justifica con una explicación aristotélica la presencia de aquellos pecadores capitales de la primera versión fuera de la ciudad infernal, como pecadores por impulsos no frenados, olvida envidia y soberbia porque no son actos pecaminosos sino causantes profundas de los mismos, y se adentra en el infierno hondo multiplicando las categorías de condenados, las penas, las descripciones, las explicaciones, las digresiones, las narraciones colaterales (que se piense sólo en el relato del Conde Ugolino, que se extiende por noventa versos, en una economía narrativa que no alcanza los ciento cincuenta versos en promedio por canto), para poder llenar los treinta y tres cantos por cantiga que se ha propuesto.

Las dos partes que siguen al Infierno no necesitan multiplicación de materia, pues el poeta, ya dueño de una nueva dimensión narrativa en la que materia y medidas no tienen por qué coincidir siempre, pausadamente relata su recorrido por las subdivisiones inicialmente planeadas de los reinos ultramundanos. Pero el programa que se ha impuesto ahora es de cien cantos, para completar el número perfecto. Hace falta un canto más en una de las tres

cantigas, y me inclino a suponer que, si algún canto se agregó después en la parte inicial, haya sido el segundo, evidentemente un paréntesis en la narración, que se hubiera visto perfectamente coherente pasando del “allor si mosse e io li tenni retro” del primer canto, al atroz letrero de la boca del infierno que ahora se encuentra en el *incipit* del tercero. La inserción del segundo canto significa un transcurrir de tiempo sin narración: si el primer canto inicia al despuntar del sol, el segundo relata en sus primeros tres versos el caer de la noche. En este segundo canto se plantea la doble misión de Dante —regenerar la Iglesia y el Imperio— y se conectan las dos figuras alegóricas de Virgilio y Beatriz, haciendo que la segunda “mueva” al primero como la Gracia divina mueve el intelecto humano para emprender el camino de la salvación. Y todo este canto está estructurado y redactado con una maestría de medios expresivos, con una inteligencia constructiva, con sobreentendidos, juegos psicológicos, vuelos pindáricos y *anticipaciones de la materia venidera* que nos hacen pensar en un poeta maduro, madurado en el ejercicio largo y preciso de una poesía llena de significados profundos.

Pero esto es correr demasiado detrás de una hipótesis sin comprobación. El segundo canto puede haber sido redactado junto con los otros, tal y como lo conocemos; en este caso, el “programa corto” que nos hemos atrevido a suponer conjuntaría, como leemos ahora, avaros y pródigos, iracundos y acidiosos (dos pecados opuestos estos últimos) en el canto séptimo, envidiosos y soberbios en otros dos cantos, más uno de cierre con la salida por el otro lado de la tierra. El admitir la presencia desde un principio del segundo canto devolvería al canto de la profecía su número seis, ya que se sabe que Dante, en homenaje a Virgilio, en cada canto sexto de las tres cantigas inserta una alocución profética como la que se encuentra en el canto sexto de la *Eneida*. O sencillamente, al encontrarse después de la remodelación, la profecía en el sexto canto del Infierno, Dante se propondría repetir este modelo en las otras dos cantigas, como excelente constructor de canciones que era...

Regresando a la realidad del texto, es un hecho que la lectura del Infierno presenta a veces contradicciones o incongruencias, repeticiones o ausencias, en el plano de la subdivisión moral; lo que más se nota, sin embargo, es la diferencia entre los primeros siete cantos, en los que la materia tratada se

reparte con precisión, creando un ritmo narrativo en el que los segmentos del mundo imaginado y los del poema coinciden, y el resto de la narración donde dicha coincidencia no se vuelve a repetir sino en contados momentos.

La hipótesis de un doble tiempo de redacción —pero sobre todo de un doble proyecto estructural— puede ofrecer una explicación a estas inquietudes. La falta de todo dato que confirme —o desmienta— esta hipótesis, nos deja solos frente a un texto cuya magnitud intelectual y poética nos determina únicamente la gratitud para quien decidió legárnoslo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, DANTE, *Divina commedia*. Con il commento Scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Milán: Hoepli, 1949.
- , *La divina commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Milán-Nápoles: Ricciardi, 1957.
- , *Divina commedia*, commentata da Manfredi Porena, Bologna: Zanichelli, 1958.
- CASAGRANDE, CARLA y SILVANA VECCHIO, *I sette vizi capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*, Torino: Einaudi, 2000.
- CASELLA, MARIO, “*Divina commedia*”, *Dizionario letterario delle opere e dei personaggi*, Milán: Bompiani, 1950, vol. II, 749-783.
- FERRETTI, G., *I due tempi della composizione della Divina Commedia*, Bari: Laterza, 1935.
- , “La data dei primi sette canti dell’Inferno”, *Saggi danteschi*, Florencia: Le Monnier, 1950.
- SAPEGNO, NATALINO, “Introduzione” a Dante Alighieri, *La divina commedia*, Milán-Nápoles: Ricciardi, 1957, ix-xxxvii.

## Máscaras, disfraces y sustituciones en la *nouvelle* medieval

María Cristina Azuela Bernal  
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

En este trabajo examinaremos cómo la recurrencia de las máscaras, los disfraces y las sustituciones en tres obras de *nouvelles* medievales, el *Decamerón*, *Les Cent Nouvelles nouvelles* y los *Cuentos de Canterbury*, no debe ser considerada como un motivo más, que aparece en numerosas obras de la literatura medieval, sino como un elemento esencial dentro de la estructura del género, que responde a otros rasgos del mismo, como son el marco narrativo, la multiplicidad de narradores y los juegos de palabras.

En efecto, la literatura medieval se encuentra inundada por máscaras, disfraces, sustituciones de identidades o ignorancia de ellas. En la tradición artúrica, y en los *lais* de Marie de France, varios personajes, al igual que el famoso mago Merlín, realizarán o sufrirán toda clase de transformaciones pasmosas provocadas por encantamientos; en otros casos, como el de Tristán, que puede aparecer como leproso, como loco o como juglar (al igual que Nicolette), o el de Renart, quien adoptará una multitud de personalidades, se trata de metamorfosis más o menos sofisticadas, pero sin recurrir a medios sobrenaturales.

En obras de *nouvelles* como el *Decamerón*, y *Les Cent Nouvelles nouvelles*, es este último tipo de disfraz y sustitución de identidades —probablemente derivado de la tradición cómica del *Roman de Renart* y los *fabliaux*— el que pare-

cería constituirse en rasgo característico del género.<sup>1</sup> Incluso en los *Cuentos de Canterbury*, donde los ejemplos podrían parecer más escasos dado que tratamos menos historias,<sup>2</sup> este recurso resulta notable.

En las tres obras, la mayoría de los relatos presentan situaciones donde los personajes realizan de una u otra manera alguna disimulación o engaño. Hay incluso todo un vocabulario específico relacionado con el tema del enmascaramiento y el disimulo que se repetirá a lo largo de ellas. Verbos como *figir*<sup>3</sup> o *simular*<sup>4</sup> se conjugan en todos los tiempos y para todas las personas gramaticales. Los personajes “hacen” o no, “como si” experimentarían ciertas emo-

---

<sup>1</sup> A partir de *Il Novellino* (c. 1300) surge en Italia un nuevo género de relato corto que encontrará en el *Decamerón* de Boccaccio (1351) su muestra más acabada. Unos cuarenta años más tarde, Chaucer presentará en sus *Cuentos de Canterbury* (escritos entre 1387 y 1400) una colección de narraciones de diversas filiaciones, aunque una gran parte de ellas pueden ser clasificadas como *nouvelles*. En el ámbito francés, no es hasta 1462 cuando, con la aparición de *Les Cent nouvelles nouvelles* surge tanto el término para definir al género, como el género mismo en esa lengua. A grandes rasgos se puede decir que la *nouvelle* se caracteriza por aparecer formando parte de un conjunto de relatos unidos por un marco narrativo y narrados por distintos narradores (Zumthor, *Essai*, 44; Pérouse, *Nouvelles françaises*, 24; Cooper, *The Structure*, cap. 1). Se trata de historias breves, de tono, personajes y escenarios más bien urbanos, que en buena parte comparten con los *fabliaux* temas, intrigas e intención cómica, aunque su elaboración narrativa difiera por ser de una complejidad mayor, tanto en lo que respecta al tratamiento de los personajes y su psicología, como al desarrollo y ritmo de las intrigas. Por otra parte existen otras *nouvelles* que son historias más bien ejemplares o de aventuras, que se alejan de los *fabliaux*.

<sup>2</sup> En particular en este trabajo nos interesarán sobre todo aquellos relatos de los *Cuentos de Canterbury* cuya estructura, temática y estilo se emparentan con las *nouvelles* de los otros dos autores, como son los más cercanos a los *fabliaux*: el “Cuento del molinero”, el “Cuento del mayordomo”, el “Cuento del marinero”, el “Cuento del comerciante”, el “Cuento del fraile” y el “Cuento del alguacil”. Esto no implica que ignoremos el resto de la obra, donde, en ocasiones, encontraremos argumentos de apoyo al análisis que aquí realizamos.

<sup>3</sup> *Feindre* en francés, y en inglés *feyne(n)*: *she ferde*, “ella fingió” en el “Cuento del molinero” (I [A] 3606); *feyne*, en el “Cuento del jurisconsulto” (II [B]) 351); en el “Cuento del cocinero” (*for contenance*, I [A] 4421, “para cubrir las apariencias”). Como se verá, aunque en los *Cuentos de Canterbury* no existe una analogía significativa en cuanto a la frecuencia del vocabulario de la disimulación, las expresiones relacionadas con el tema no dejan de estar presentes. Todas las traducciones son mías.

<sup>4</sup> En francés *contrefaire* (n. 45, l. 72); véase también n. 63, l. 80; n. 64, l. 83, *contraffare* en italiano (II-1, § 16; III-8, § 65).

ciones<sup>5</sup> y “ponen cara de”<sup>6</sup> o “se muestran”<sup>7</sup> de cierta forma; o, por el contrario, disimulan lo que sienten.<sup>8</sup>

Los constantes fingimientos se apoyan muchas veces en disfraces<sup>9</sup> que producen auténticos cambios de identidad. Tal vez el más escandaloso sea el del escocés que, fingiéndose mujer, durante catorce años fue admitido en todos lados como “lavandera”, lo que le permitía seducir cómodamente a las amas de casa (n. 45).<sup>10</sup> Pero también hay personajes honestos que sólo bajo otra apariencia lograrán salvar su vida (II-8, II-9) y, en un registro menos dramático, hombres y mujeres disfrazados del sexo opuesto con variados fines: maridos vestidos de cura para oír la confesión de sus esposas (n. 78 y VII-5), amantes con hábito de monje (III-7), las tres señoras con tonsura y hábito para circular por el convento de sus amantes frailes (n. 60), príncipes de incógnito e incluso máscaras del más allá: ángeles (el arcángel Gabriel en IV-2 y n. 14) y diablos (VIII-9 y n. 72),<sup>11</sup> además de una divertida escenificación del Purgatorio (III-8).<sup>12</sup>

---

<sup>5</sup> *Faire “bien de l’esbahie”* (n. 37, l. 129 y 138-9). Habrá constantes “hacer como” o “hacer como si”, véase n. 89 l. 34. En el *Decamerón*: “hacer como” (*fare semblante*: VII-5, § 23; VII-7, § 39 y 44; VII-9, § 57; VIII-3, § 25, 30). *Fare vedere*: VII-9, § 42. Véase también *fare vista* [“hacer como”]: II-5, § 34; VII-3, § 22; *quasi* [“como si”]: II-5, § 15. También “hacer creer”, *fare credere* (VII-9, § 1; IX-3, § 1).

<sup>6</sup> “poniendo cara de tener mayor temor del que en realidad sentía” *monstrant plus de semblant d’effroy qu’elle ne sentoit beaucoup* (n. 72, l. 115-116); véase también n. 9, l. 31.

<sup>7</sup> *si mostrare*: III-3, § 36; VII-9, § 77; VIII-3, § 54.

<sup>8</sup> “aunque no demostró que...” *combien que semblant n’en fist* (n. 73, l. 125), también n. 89.

<sup>9</sup> Al respecto de los disfraces como elemento carnavalesco en *Les Cent Nouvelles Nouvelles*, y a pesar de varias inexactitudes en el artículo, véase Beauchamp, “Procédés”, 90-93. En cuanto al *Decamerón*, véase Donaggio, “Il travestimento”.

<sup>10</sup> Aunque no se trata propiamente de un disfraz, habría que mencionar aquí a Masetto, jardinero de las monjas que se finge mudo para que éstas tengan la confianza de gozar con él, sin peligro de ser denunciadas (III-1).

<sup>11</sup> Véase también en los *Cuentos de Canterbury* el “Cuento del fraile”, aunque aquí, más bien, se trata de un diablo que se hace pasar por humano.

<sup>12</sup> Cabe mencionar aquí un relato donde un personaje sufre una transformación no intencional: en efecto, en II-6, Beritola pierde, durante un naufragio, a toda su familia e

Bastante ligado a lo anterior, y sin necesidad de llegar al disfraz, veremos un constante juego de sustituciones. A veces, aprovechando la oscuridad, unos se hacen pasar por otros: mujeres que dejan a sus doncellas (n. 35, VII-8 y VIII-4) o a sus vecinas (n. 38) al lado del marido o del amante (n. 65), esposas que sustituyen a sus rivales (n. 9; III-6; III-9), o desconocidos, e incluso amigos, que toman el lugar de los maridos en la cama de las esposas (n. 30; IX-6; X-8; "Cuento del mayordomo"), y en todos los casos ¡sin que la pareja se percate del cambio!

Esta insistencia en que los personajes se confundan unos con otros parecería ocupar un lugar importante en la estructura de las obras. Probablemente debido a que tenemos que vérnoslas con personajes tipo muy poco individualizados, pero también por la verdadera vocación de enredo que las obras de *Nouvelles* demuestran, el hecho es que en ellas hay constantes malentendidos por identificaciones defectuosas.<sup>13</sup> Una reina no se percata de que ha sido con un sirviente y no con el rey con quien pasó la noche (III-2). Y, como en otros ejemplos, el marido suplantado opta por no revelar lo sucedido,<sup>14</sup> pero, sospechando de alguno de los criados, planea descubrirlo por lo acelerado de los latidos de su corazón, después del hecho (y del lecho). Y, en efecto, aunque finge dormir como los demás sirvientes, el culpable tiene el pulso agitadoísimo. El rey se contenta entonces con cortarle un mechón de pelo, esperando reconocerlo así al día siguiente para castigarlo discretamente. Pero el adúltero resulta más astuto.

---

incluso su propio nombre, y termina adoptando un comportamiento animal: abandonada en una isla desierta, al principio Beritola sólo come hierbas y Boccaccio la describe "pastando" (*pascere l'erbe*, § 14); después, amamanta unos cabritos, que son su única compañía (§ 15), y finalmente será descrita como *la gentil donna divenuta fiera* (§ 17).

<sup>13</sup> A los ya mencionados podríamos añadir el primer relato, sobre un marido que, aunque sospecha, no logra reconocer cabalmente a su propia esposa en la cama de su vecino (sólo la ve por detrás [n. 1]) Véase también n. 12.

<sup>14</sup> En este caso, el narrador precisa explícitamente que no sólo se trataba de ahorrarle el disgusto a la esposa, sino de evitar que se le despertara el deseo de repetir la experiencia del cambio de compañía. En cuanto a damas que no se percatan de que no es con el marido con el que duermen, véase entre otras, n. 9, n. 30; también el arriba mencionado X-8, y IX-6, análogo al "Cuento del mayordomo" de Chaucer.

Llegada la mañana, cada uno de los servidores del palacio llevará un mechón cortado, con lo que la identificación del culpable se torna imposible. Con la imagen casi chaplinesca de producción en serie de criados con mechones trasquilados, llegamos a la idea de la falta de individualización con que se considera a las personas en estas historias. Idea que parece encarnarse en aquel médico (de la n. 81) que, sin distinguir enfermos ni enfermedades, recetaba el mismo remedio (¡lavativas!) para todos los males. Pero con este ejemplo pasamos a los casos en que la sustituciones no requieren de la oscuridad para realizarse.

Y aquí veremos constantes trueques de seres humanos: una madre que trata de intercambiar a sus hijos (*nouvelle* 22), o un cura que, debiendo casar a dos parejas al mismo tiempo, confunde las manos y une equivocadamente a los cuatro desdichados (*nouvelle* 53).

Como si se quisiera subrayar la naturaleza indistinguible y, por lo tanto, intercambiable de las personas. Hay, así, un diálogo conyugal que el narrador reporta de la siguiente manera: “Cuando la puede pescar sola [el marido a la esposa] le dice ‘Bueno, Juana o Beatriz, como la llamaba [...]’.”<sup>15</sup> Aquí, las palabras del narrador revelan el mismo desinterés por la identidad de la mujer que los propios relatos acusan respecto a los personajes.

Los numerosos triángulos amorosos de las *nouvelles* son indicio suficiente de esta perpetua intercambiabilidad de los individuos, ya que, en el fondo, todos los amantes no son, en realidad, sino sustitutos de los maridos, como el narrador de *Les Cent Nouvelles nouvelles* lo hace notar al llamarlos “lugartenientes” (*lieutenant*).<sup>16</sup> Y, por si esto fuera poco, la amplia muestra de remplazos de unas personas por otras se extiende al contar un número notable de damas que tienen más de un amante a la vez. Si en la tradición cortés, la idea de tomar un

<sup>15</sup> “Quand il la peut avoir seulle [el marido a la esposa] il luy dist: ‘Or ça, Jehanne ou Betrix’, ainsi qu’il appelloit...” (n. 91, l. 27-29).

<sup>16</sup> *Lieutenant* (lugarteniente): n. 16, lin. 80; n. 19, l. 35; n. 38, l. 124 (“lieutenante”); n. 43, l. 20; n. 52, l. 110; n. 73, l. 22; n. 88, l. 22. *Tenir son lieu* (ocupar su lugar): n. 9, l. 100, 128, 134; n. 38, l. 89; n. 99; *Tenir la place* (ocupar el lugar): n. 31, n. 179; n. 38, l. 86. Desafortunadamente no he podido consultar aún el artículo de Madeleine Jeay, “Ruse ou obsession? La ‘Coucherie pas substitution’ dans les *Cent Nouvelles nouvelles*”, en *Ecriture de la Ruse*, Amsterdam, Rodopi, 2000, 297-307.

amante podía resultar aceptable, ya que se consideraba una cuestión de elección en el amor, aquí parece ya no tratarse de elección sino, por el contrario, de indiferenciación en las preferencias.

Los relatos donde una mujer tiene varios amantes abundan sobre todo en *Les Cent Nouvelles nouvelles*,<sup>17</sup> pero no se puede ignorar a la mujer de Bath de los *Cuentos de Canterbury*,<sup>18</sup> ni ciertos relatos del *Decamerón* como aquel de la viuda que da hospedaje a un caminante y, como su amante la ha dejado con la cena, le permite al extraño ocupar su lugar (II-2).<sup>19</sup> En ellos, aunque hay una carga de misoginia evidente por la alusión a la lujuria femenina, se puede resaltar la falta de discriminación con que los caballeros son tratados. Como se jactaba la mujer de Bath al afirmar que, aparte de sus cinco maridos: “no tomaba en consideración si el hombre era rubio o moreno, alto o bajo, pobre o rico”.<sup>20</sup> O el extremo de la mujer de *Les Cent Nouvelles nouvelles*, a quien no le importaba “si el hombre era viejo, feo, jorobado, contrahecho o con cualquier deformidad; ...” (*nouvelle* 91).<sup>21</sup> En

<sup>17</sup> Las mujeres de las *nouvelles* 22, 31, 33, 34, 36, 39, 46, 62, 76 y 87 tienen dos amantes; otras tienen más de dos: 47, 49, 51, 55, 78 y 91. Las *nouvelles* 40 y 92 presentan a dos mujeres para un solo hombre. En todo lo anterior no tomamos en cuenta los casos de infidelidad conyugal sencilla (es decir con un solo amante), ni a las mujeres que por viudez u otra circunstancia tiene más de un marido (n. 69 y n. 67).

<sup>18</sup> Aunque también aparecen chicas con dos enamorados, pero sin carga de misoginia: en el “Cuento del caballero”, en registro serio, y en el “Cuento del molinero”, en registro cómico.

<sup>19</sup> En este caso, Rinaldo no solamente sustituye al amante de la dama (en el baño, en la mesa y en la cama), sino que además usa las ropas del marido muerto, que es así el primer reemplazado. Habría que precisar que aunque la historia de Alatiel (II-7) viene a la mente cuando se trata de multiplicación de amantes, este caso supone una situación totalmente distinta, ya que ella no los escoge ni es responsable por lo que le sucede.

<sup>20</sup>

“I ne loved nevere by no discrecioun,  
But evere folwede myn appetit,  
Al were he short, or long, or blak, or whit;  
I took no kep, so that he liked me,  
How poore he was, ne eek of what degree”

(Prólogo de la *Mujer de Bath* III [D] 622-626). La trad. es mía.

<sup>21</sup> “Il y avoit peu d’hommes en toute la contrée ou elle repairoit pour estaindre une petite estincelle de son grand feu [...], fust l’homme vieil, layt, bossu, contrefait ou d’aulture quelque deffigurance; bref nul ne s’en alloit sans denrée reporter” (n. 91, l. 7, 18-20 y 21-24).

ambos casos, vemos que las palabras mismas que subrayan las diferencias individuales de los hombres “usados” por estas mujeres funcionan para realzar la propia falta de distinción entre ellos.

Una vez expuesto lo anterior, resulta más sencillo recordar que las anécdotas de las *nouvelles* se van hilando como una serie de engaños y trampas que los personajes perpetran unos contra otros. Y a lo largo de este desfile de burladores y burlados, de víctimas y victimarios, las sustituciones y los disfraces son instrumentos clave. Pero no son los únicos. Toda simulación, todo engaño, tiene como apoyo la palabra para lograr su objetivo. Y en estos relatos los personajes la emplean muy rara vez para comunicarse de manera inequívoca o transparente. El tejido lingüístico de las *nouvelles* está conformado por toda clase de juegos de palabras (desde los más inocentes hasta los más atrevidos), por infinidad de transgresiones verbales, paradojas y metáforas más o menos osadas que colorean las versiones mendaces, las verdades a medias, las refundiciones de la “realidad” que los personajes se espetan entre sí. Y estos procedimientos, muchos basados en la mentira, no constituyen sino un disfraz más, esta vez verbal. Así pues, los fingimientos y los cambios de identidad se ven reflejados en el nivel lingüístico como una suerte de máscaras verbales que permiten sustituir una versión “veraz” por otra que lo es menos.<sup>22</sup>

El abanico de sustituciones que se despliega en los relatos no se reduce pues al reemplazo de una personalidad por otra —a través del disfraz— o al del amante por el marido. En otro nivel, es la suplantación de un sentido por otro lo que define los juegos de palabras, así como es gracias al relevo del sentido literal por el sentido figurado como funcionan las metáforas que pueblan los textos. Sin embargo, hay una sustitución más notable, de mayor alcance, que abarca toda la estructura de las obras de *nouvelles*: se trata del desplazamiento que el narrador general de la obra

---

<sup>22</sup> Hay multitud de ejemplos. Basten como muestras la n. 1 y la 38, cuyo análogo aparece en VII-8, además de VII-4 y VII-9, cuyo análogo en los *Cuentos de Canterbury* es el “Cuento del comerciante”. Todas, historias donde las esposas hacen creer a los maridos que lo que vieron con sus propios ojos (casi siempre el adulterio) no era tal, sino algo más.

(narrador-autor) sufre en el momento en que cada relato es producido por cuenta de los narradores individuales (narradores-personajes): los diez jóvenes florentinos del *Decamerón*, los peregrinos de los *Cuentos de Canterbury* y los personajes de la corte del duque de Borgoña en el caso de *Les Cent Nouvelles nouvelles* son, en última instancia, sustitutos del propio autor, quien, a través de esta multiplicidad de narradores,<sup>23</sup> oculta su identidad o, si se quiere, la enmascara.

El interés del autor por disimularse tras los disfraces de sus narradores es sólo una estrategia entre muchas otras a través de las cuales parece querer evitar ser aprehendido por el lector.

A continuación intentaré describir brevemente otras estrategias del autor, que se ligan a este rechazo a ser aprehendido.

Por una parte, un rasgo notable de las obras de *nouvelles* es la presencia de relatos pertenecientes a tradiciones literarias tan distantes como las de la hagiografía y los *fabliaux*, la poesía alegórica y la farsa, la novela artúrica y los *exempla*. En el caso de *Les Cent Nouvelles nouvelles*, esta superposición de tradiciones se da en el interior de un mismo relato donde se puede apreciar una constante mezcla de estilos.<sup>24</sup> Hay en esta obra una tendencia a introducir las historias con un tono elevado que alienta ciertas expectativas en el lector, para dar paso de inmediato a elementos bur-

---

<sup>23</sup> Como se sabe, las tres obras comparten la característica de que, por medio del recurso al marco narrativo, el narrador general —que identificamos con la voz autorial— delega su responsabilidad como productor del texto a través de una serie de narradores-personajes (los jóvenes florentinos del *Decamerón*, los peregrinos de los *Cuentos de Canterbury* y los personajes de la corte del duque de Borgoña de *Les Cent Nouvelles nouvelles*), que son quienes relatarán las historias de cada obra. El narrador general repetirá, en varias ocasiones, que su función es simplemente transmitir estos relatos. Hay que precisar que todos los narradores son personajes del marco narrativo, excepto en *Les Cent Nouvelles nouvelles*, donde éste no es explícito. En este último caso, sin embargo, cada relato aparece narrado por un personaje de la corte y al interior de las historias hay numerosas alusiones al grupo de narradores cuya finalidad es contar cien historias (n. 93, l. 5-6; n. 32, l. 4-10; n. 81, l. 6-7), además de las referencias al “ustedes” que “escuchan” las narraciones” (n. 42, l. 148; n. 4, l. 154; n. 5, l. 164; n. 16, l. 158; n. 27, l. 170).

<sup>24</sup> Que Diner ha analizado (*Comedy* y “The Courtly-Comic”).

dos y cómicos.<sup>25</sup> También sobresale el empleo de elementos del estilo jurídico en contraste con la sustancia ligera de los relatos.<sup>26</sup> Y, finalmente, se hacen comentarios ligeros en los relatos serios o trágicos, que llegan incluso a dismantelar la aparente intención edificante o moral de la narración.<sup>27</sup>

Dicha mezcla de estilos aparece en los otros dos textos. Branca ha comentado cómo se codean en el *Decamerón* lo cómico con lo trágico, lo vulgar con lo cortés, lo vicioso y lo heroico. Hay historias contiguas cuya intriga es idéntica, aunque se narra en registros distintos (VIII-1 y VIII-2). Esto aparece también en los *Cuentos de Canterbury* (el “Cuento del caballero” presenta básicamente la misma historia que el “Cuento del molinero”: dos amantes para una sola chica, pero una historia es de estilo elevado y la otra de estilo bajo).<sup>28</sup> Igualmente esta obra parece edificarse a partir de oposiciones como *sentence and solaa*<sup>29</sup> (“edificación y diversión”), *ernest and game*<sup>30</sup> (“juego y seriedad”), o *gentils and churls*<sup>31</sup> (“los nobles y los patanes”), oposición que funda la diferencia entre los relatos de distintos estilos.

Si bien esta tensión estilística puede provenir, en el caso de las obras inglesa e italiana del modelo de las compilaciones, estructuradas como misceláneas de textos diversos con la finalidad de provocar la reflexión ante los contrastes temáticos y estilísticos, como lo señala la crítica re-

<sup>25</sup> Véase Sozzi, “La nouvelle”. Este rasgo responde también al imperativo de producir una sorpresa al final del relato.

<sup>26</sup> Véase Rasmussen, *La Prose*.

<sup>27</sup> Véase Azuela, “¿Edificación?”, donde se dan varios ejemplos y se discute el de la última historia del *Decamerón*.

<sup>28</sup> Siguiendo esta dualidad, que emplea como base de su análisis, Kendrick divide también al público de la obra: los “patanes” (*churls*) buscarán únicamente la “diversión” (*solaas*) de los relatos, mientras que los “nobles” (*gentils*) los apreciarán por su mensaje (*sentence*) (Kendrick, *Chaucerian Play*).

<sup>29</sup> *Prólogo general* I (A), 797.

<sup>30</sup> Prólogo al “Cuento del molinero” (I [A] 3186) y también el prólogo al “Conte de l'économe” VER (IX [H] 100).

<sup>31</sup> Prólogo al “Cuento del molinero” (I [A] 3171-3184).

ciente (Nolan, "Promiscuous", Revard, "From French"), el hecho es que dicha tensión impide al lector construir un horizonte de expectativas estable. Esto se refuerza, por otra parte, con las múltiples ocasiones en que los narradores se comportan como narradores poco fiables.

En efecto, los narradores de los relatos a veces se niegan a dar algún nombre o cierta información: "en un pueblo que no quiero nombrar" (n. 88, l. 4); otras no están seguros de lo que afirman, o eluden precisar los detalles, dando varias posibilidades como explicación de los hechos<sup>32</sup> y dejando incluso a la imaginación del auditorio el final de su historia, como en la *nouvelle* 14, cuyo personaje "se fue a otro país, no sé cual, a engañar a otra mujer o niña, o al desierto a satisfacer, con el corazón contrito, la penitencia de su pecado. Fuera como fuere, o como haya sido...".<sup>33</sup> Como se ve aquí, la incertidumbre contagia incluso el nivel gramatical obligando al narrador a dudar entre dos tiempos verbales.

Aunque este tipo de cierre para los relatos abunda en *Les Cent Nouvelles nouvelles*,<sup>34</sup> Boccaccio también los presenta (el *Decamerón* se inaugura con un final abierto en el relato de Ciappelletto [I-1],<sup>35</sup> y también VII-1).

Por otro lado, todas las expresiones que señalan ignorancia o desinterés por la precisión de la historia que relata son contrarias a la supuesta omnisciencia y total control del narrador con respecto a su obra. Si producen un fuerte efecto de realidad,<sup>36</sup> no dejan sin embargo de constituir

<sup>32</sup> En *Les cent nouvelles nouvelles*, véase n. 3, 6, 16, 47, 53, 72, 76, 83, 84, 88, 89, 96, 98. En el *Decamerón*, III-1, III-3, VII-1; en los *Cuentos de Canterbury*, el "Cuento del mayordomo" (I [A] 4015).

<sup>33</sup> "s'en fuyt en aultre país, ne sçay quel, une aultre femme ou fille decevoir, ou es desers d'Egipte de cueur contrit la penitence de son peché saitsfaire. Quoy que soit ou fust..." (l. 219-222).

<sup>34</sup> También es notable la n. 7.

<sup>35</sup> Véanse los comentarios de Almansi al respecto de este relato (*The Writer*, 54-55), y también Russo (*Lecture critique*, 60). Véase también VII-1, cuya narradora ofrece diferentes versiones del relato que narró.

<sup>36</sup> No olvidamos que se trata de una estrategia de verosimilitud, con el fin de dar un toque de oralidad a estas historias que fueron "narradas" en un "círculo de lectores" (véase Azuela, "L'activité orale").

elementos que marcan una postura ante la narración, un deseo del autor de aparecer como no involucrado con lo que narra.

Hay otros rasgos de estilo que se ligan a esta postura: la constante utilización equívoca del lenguaje: las antífrasis del tipo “el buen padrote”<sup>37</sup> y “una gentil ramera”,<sup>38</sup> el empleo del estilo indirecto, los dobles sentidos de los juegos de palabras y de las metáforas. Todo ello funciona, al igual que la ironía que permea las tres obras, a partir de varios niveles de interpretación.<sup>39</sup> Y esto permite al autor escabullirse en cierto modo, ya que la duplicidad de los recursos estilísticos multiplica los puntos de vista y las posibilidades de interpretación. El hecho de que ciertas palabras, o ciertos hechos puedan ser leídos de diversas maneras por diferentes personajes, o por los propios lectores, sugiere la conciencia de que el texto no pertenece al autor, sino que es el lector quien confiere el sentido último del mismo.

De hecho el interés de los abundantes juegos de palabras de doble sentido reside en que obligan a una participación más activa del lector en la interpretación del texto, forzándolo a llenar, con los elementos concretos de su propia experiencia y de su imaginación, los espacios vacíos dejados por las alusiones que el narrador le propone. Es pues el lector quien descifra el sentido prohibido, y él quien infringe las buenas costumbres al leer “indecencias y vulgaridades” ahí donde el texto no propone más que palabras o expresiones aparentemente neutras.<sup>40</sup> Se trata así, en realidad, de otra estrategia de desentendimiento del narrador, quien delega toda la responsabilidad de la interpretación al lector.

---

<sup>37</sup> “Le bon macquereau”.

<sup>38</sup> “A gentil harlor” (Prólogo general, I [A] 647).

<sup>39</sup> “Los dos niveles de significación deben coexistir estructuralmente a la vez en la ironía [...] como es de hecho el caso en la metáfora, e incluso en los juegos de palabras [*calembour*]” (Hutcheon, “Ironie”, 469; Kerbrat-Orechioni, “L’Ironie comme”, 117, y Muecke, “Analyse”, 418). Hay que recordar que el interés principal de este tropo reside en la “confusión semántica y la incertidumbre interpretativa que instituye” (Kerbrat-Orechioni, “L’Implicite”, 105).

<sup>40</sup> Éste es uno de los puntos fuertes del albur.

De manera análoga, al ocultarse tras una multitud de narradores, el “narrador general” de la obra podrá marcar su ausencia de compromiso con lo que cuenta. Chaucer justifica así los atrevimientos de algunas de sus historias. Él no las ha inventado, aduce, sino que es el simple relator de lo que los peregrinos cuentan, y, dado que algunos de ellos son bastante vulgares, nadie debería sorprenderse de que sus narraciones lo sean. Así pues, no solamente rechaza la responsabilidad sobre la producción del texto, sino que también se desentiende acerca de los efectos de los textos sobre el lector, ya que, dado que la obra funcionaba a la manera de una compilación,<sup>41</sup> era el propio lector quien debía elegir bien lo que había de leer: “No me culpéis si elegís mal”,<sup>42</sup> dirá el narrador del prólogo.

De esta manera la multiplicación de los narradores —e incluso la variedad de historias relatadas— parecería estrategia para eludir la posición de autoridad y de responsabilidad que su papel de narrador general normalmente le concedería.

Esto resulta aún más evidente al examinar al personaje del peregrino Chaucer, que es el narrador general de los *Cuentos de Canterbury* dentro del marco de la peregrinación. Este personaje se caracterizará por narrar el único relato de la obra deliberadamente mal escrito, y de una pobreza poética sólo comparable a las opiniones que emite, tan candorosas y carentes de profundidad interpretativa<sup>43</sup> que nuevamente parecen conducir a la negativa del autor a detentar un punto de vista privilegiado sobre el de los otros. Algo similar sucede en el *Decamerón*, no solamente con un personaje que lo podría representar y que siempre es engañado,<sup>44</sup>

<sup>41</sup> Este asunto lo examino en Azuela, “¿Edificación?”.

<sup>42</sup> “Blameth nat me if that ye chese amis” (I [A] 3181). Este mismo argumento ya había sido empleado por Boccaccio: “Quien tenga que decir sus padrenuestrros o prepararle pasteles a su confesor, déjenlas en paz [a las *nouvelles*]; ellas no correrán detrás de nadie para hacerse leer” (Conclusión, § 15).

<sup>43</sup> Como afirma Cooper, la valoración de la genialidad que revela la pobreza poética de este poema se reserva al lector, quien es el único que aprecia el grado de sofisticación del propio poeta (*The Structure*, 168).

<sup>44</sup> Se trata del personaje de Calandrino, que en varios relatos reaparece como víctima de las burlas y bromas de los demás. Calandrino es un artista, con lo que Marcus afirmará

sino que, cuando ofrece un relato adjudicado al narrador general —que automáticamente identificamos con el autor—, lo descalifica como menos logrado que los relatos de los narradores personajes,<sup>45</sup> negando así, de alguna manera, el predominio de su propia perspectiva en tanto que creador de la obra.

En resumen, a pesar de que el narrador general es quien realmente dirige y controla su texto, a lo largo del mismo va desplegando una serie de señales que parecerían indicar lo contrario, como si quisiera no responsabilizarse por lo escrito, o delegar esta responsabilidad en sus narradores-personajes o en el propio lector, cuando éste otorgue significado a lo que lea. Esta estrategia parecería ocultar una mala conciencia por parte de los autores. Y, en efecto, las *Nouvelles* se saben transgresivas. Por un lado, no se consagran a la transmisión de un mensaje moral edificante,<sup>46</sup> como se esperaba de la obra literaria en general, en especial de un género tan ligado a los *exempla*. Por otro lado, existe una pretensión de este género a la oralidad y a la “verdad”: a no reproducir más que historias narradas oralmente a partir de hechos de la realidad (las constantes menciones a la veracidad de lo que se relata son otro rasgo constitutivo del género). Así, el simple hecho de reconocerse creación poética que forzosamente se aleja de la supuesta transparencia y de la directa transcripción de lo “real” las vuelve doblemente transgresoras.

Podríamos concluir observando que el empleo de los disfraces y la omnipresencia de la sustitución y confusión de identidades pueden con-

---

que, al poner a un colega del medio artístico en esta posición de debilidad e ingenuidad tan notorias, Boccaccio se niega a sí mismo el punto de vista privilegiado del autor: “By making this quintessential dupe himself an artist, Boccaccio calls into question his own exemption from gullibility and in so doing denies the privileged status of his perspective” (Marcus, *An Allegory*, 92).

<sup>45</sup> Es la historia de Filippo Balducci del *Proemio* a la cuarta jornada, que parece bastante terminada, a pesar de que Boccaccio la califica de incompleta (habla de “il suo diffeto stesso”, IV-Proemio, § 11). Krömer supone que esto es porque el autor la contempla como artísticamente no trabajada y por ello le niega el mismo estatus que al resto de los relatos de la obra (Krömer, *Formas*, 119).

<sup>46</sup> Este asunto lo examino en Azuela, “¿Edificación?”.

siderarse como motivos esenciales del género dado que se relacionan de manera seminal con otros elementos de la propia estructura del mismo —como sería la multiplicación de narradores tras los cuales se enmascara el propio narrador general—. Tanto los recursos estilísticos que implican una doble interpretación como la duplicidad de ese narrador general que se niega sistemáticamente a ser identificado pueden verse como otros tantos disfraces textuales (con lo que se demuestra el control genial y bien enmascarado del autor sobre su texto).

Finalmente, al atreverse a defender el derecho de la literatura a no transmitir un mensaje moral y a no reproducir fielmente la “realidad” y la “verdad”, los autores de las *Nouvelles* reivindican, con el motivo del disfraz, el derecho de la obra literaria a enmascarar la realidad a través del lenguaje poético y a transgredir la pretendida univocidad y transparencia del lenguaje cotidiano con el velo de la ilusión retórica que tan magistralmente supieron desplegar en sus obras.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AZUELA, MARÍA CRISTINA, “¿Edificación en la *nouvelle* medieval?”, *Medievalia*, 29-30, 1999, 60-81.
- , “L’activité orale dans la nouvelle médiévale: *Les Cent Nouvelles nouvelles*, le *Décameron* et les *Canterbury Tales*”, *Romania*, 115, 1997, 519-535.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Decameron*, ed. de Vittore Branca, Milán: Mondadori, 1985.
- BORSELLINO, NINO, “*Decameron* come teatro”, en *Rozzi e intronati. Esperienze e forme di teatro dal Decameron al Candelaiò*, Roma: Bulzoni, 1974, 11-50.
- BRANCA, VITTORE, *Boccaccio medievale e nuovi studi sul Decameron*, Florencia, G. C. Sansoni, 1986.
- , *Boccaccio. The Man and his Works*, trad. al inglés por Richard Monges, Nueva York, The Harvest Press-New York University, 1976.
- BUCHAMP, PIERRE, “Procédés et thèmes carnavalesques dans *Les Cent Nouvelles nouvelles*”, *Le Moyen Français*, 1, 1975, 90-118.
- CAZALE-BERARD, CLAUDE, “Jeux de masques. Fonctions narratives et thématiques dans le *Décameron*”, *Revue des Études Italiennes*, 14, 1987, 32-59.

- Cent Nouvelles nouvelles (Les)*, ed. crítica de Franklin P. Sweetser, Ginebra: Droz, 1966.
- COHEN, GUSTAVE, *La vida literaria en la Edad Media*, México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- COOPER, HELEN, *The Structure of the Canterbury Tales*, Londres: Duckworth, 1983.
- CHAMPION, PIERRE, *Les Cent Nouvelles nouvelles*, París: Droz, 1928.
- CHAUCER, GEOFFREY, *The Canterbury Tales*, en Larry Benson (ed.), *The Riverside Chaucer*, Oxford: Oxford University Press, 1988.
- DINER, JUDITH, *Comedy and Courtliness: The Form and Style of "Les Cent Nouvelles nouvelles"*, [tesis doctoral], New York University, 1984.
- , "The Courtly-Comic Style of *Les Cent Nouvelles nouvelles*", *Romance Philology*, 47-1, 1993, 48-60.
- DONAGGIO, MONICA, "Il travestimento nel *Decameron*. Orizzonti e limiti di una rigenerazione", *Studi Sul Boccaccio*, 17, 1988, 203-214.
- DUBUIS, ROGER, *"Les Cent Nouvelles nouvelles" et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Âge*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- HUTCHEON, LINDA, "Ironie et parodie: stratégie et structure", *Poétique*, 36, 1978, 467-477.
- JEAY, MADELEINE, "L'Enchâssement narratif: un jeu de masques. L'exemple des *Cent Nouvelles nouvelles*", en Marie-Louise Ollier (ed.), *Masques et Déguisements dans la Littérature Médiévale*, Montreal: Presses de l'Université de Montréal, 1988, 193-201.
- KENDRICK, LAURA, *Chaucerian Play*, Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1988.
- KERBRAT-ORECCHIONI, CATHERINE, *L'Énonciation de la Subjectivité dans la Langue*, París: Armand Collin, 1980.
- , *L'Implicite*, París: Armand Collin, 1986.
- KRÖMER, WOLFRAM, *Formas de la narración breve en las literaturas románicas hasta 1700*, Madrid: Gredos, 1979.
- MARCUS, MILLICENT, *An Allegory of Form*, Saratoga, Calif., Anma Libri, 1979.
- MUECKE, D. C., "Analyse de l'ironie", *Poétique*, 36, 1978, 478-498.
- NOLAN, BARBARA, "Promiscuous Fictions: Medieval Bawdy Tales and their Textual Liaisons", en Piero Boitani y Anna Torti (eds.), *The Body and the Soul in Medieval Literature*, Cambridge: D. S. Brewer, 1999, 79-105.
- PÉROUSE, GABRIEL, *Nouvelles françaises du XVIe siècle*, Ginebra: Droz, 1977.
- PIERDOMINICI, LUCA, "Les styles indirects dans les *Cent Nouvelles nouvelles*. Les douze premières Nouvelles", *Lingua e Stile* XXXI-1, 1996, 147-159.

- RASMUSSEN, JENS, *La Prose narrative française du XVe siècle*, Copenhague: Ejnar Munksgaard, 1958.
- REYARD, CARTER, "From French 'fabliau manuscripts' and ms Harley 2253 to the *Decameron* and the *Canterbury Tales*", *Medium Aevum*, 69-2, 2000, 261-279.
- SIZZI, LIONELLO, "La Nouvelle Française au XVe siècle", ponencia para el XXII Congreso de la Association Internationale des Études Françaises en julio de 1970, pub. en *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, 23, 1971, 67-84 (Discusión 337-342).
- ZUMTHOR, PAUL, *Essai de Poétique médiévale*, Paris: Seuil, 1972.

## LAS FUENTES CLÁSICAS



*Los Proverbios de Séneca*  
en la discusión en torno al humanismo  
castellano del siglo XV

Laurette Godinas  
El Colegio de México

*Para Leonardo Funes, amigo y colega,  
por sus comentarios y los materiales.*

Aun sin ocuparnos de límites cronológicos, la palabra “humanismo” ha planteado problemas desde que fue utilizada por primera vez en el siglo pasado por los historiadores alemanes Hagen y Voigt:<sup>1</sup> en efecto, ha demostrado ser tan polisémica que sus definiciones pueden abarcar desde la visión laxa de que el humanismo se refiere a todo lo humano<sup>2</sup> hasta la reducción operada, según Di

---

<sup>1</sup> Está bien documentada la historia tan peculiar de la terminología que rodeó el movimiento humanístico: si bien *umanista* es un concepto que se formó en el seno del mismo movimiento para designar, en paralelo con el *legista* o el *canonista* —maestro de leyes— o el *artista*, al maestro de *studia humanitatis* en la jerga de los estudiantes del *quattrocento*, “humanismo” es una palabra que vio la luz en el siglo de los *-ismos*, el *XIX*, para designar de manera más abstracta a ese movimiento de difícil aprensión; véase por ejemplo Kristeller, *El pensamiento renacentista*, 139.

<sup>2</sup> Basta con leer las palabras de Lluís Nicolau d'Olwer citadas en Martín de Riquer: “L'humanisme no és altra cosa que la projecció de l'home: consisteix a esguardar-ho tot amb ulls humans, a capir-ho tot amb intel·ligència humana, a estimar-ho tot amb cor humà. Per això l'humanisme podria acceptar com a fórmula aquella de Protàgoras d'Abdera: 'L'home és la mesura de tot', i aquella altra de Menandre: 'sóc home, i res d'humà no m'és estrany'” (*L'humanisme català*, 8).

Camillo, por los seguidores de Bataillon que lo han confundido con el erasmismo, pasando por un abanico de posibilidades.<sup>3</sup>

En cuanto a las manifestaciones culturales del siglo xv castellano, aunque fueron Puymaigre y Amador de los Ríos quienes llamaron primero la atención sobre lo que se podía considerar un posible renacimiento en el mundo del saber, el concepto de “humanismo castellano del siglo xv” no hubiera tenido éxito de no ser reexaminado por el representante más importante de la crítica literaria decimonónica. Menéndez y Pelayo introduce el término “humanismo” en su *Antología de poetas líricos castellanos* (82), aunque, una vez cristalizado su interés hacia los verdaderos humanistas del siglo xvi (es decir, más o menos desde sus *Poetas de la corte de don Juan II*), lo reduce a una especie de “pórtico de nuestro Renacimiento” y habla de sus representantes como “meros latinistas, y, por consiguiente, humanistas de segunda clase” (“La filosofía”, 57). No importó su desapego posterior hacia estos aprendices de humanistas, y el asunto del “humanismo prehumanístico” siguió cautivando a lo largo del siglo xx. Este interés llevó a adelantar cada vez más estas fronteras del humanismo del siglo xv.<sup>4</sup>

Las investigaciones en torno a este periodo se han centrado en algunos insignes personajes del siglo xv español: Pero López de Ayala, Alonso de Cartagena, Nuño de Guzmán, Íñigo López de Mendoza y Juan de Mena. A este último, María Rosa Lida dedicó en 1950 un amplio estudio en el que se hace evidente desde el título —*Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*— la visión transicionista de una época de cambios.<sup>5</sup> Nuño de Guzmán es

---

<sup>3</sup> Hay, además, quienes sitúan el humanismo medieval en el siglo xii, como por ejemplo Walsh, *Medieval Humanism*.

<sup>4</sup> En el ámbito de la historiografía, Benito Sánchez-Alonso, en su *Historia de la historiografía española*, llegó incluso a reconocer como iniciador de esta época prehumanista a Pero López de Ayala, aunque esta visión sufrió algunos cambios documentados por Robert B. Tate (véase “López de Ayala”, 33-34); y no es raro, en la amplia oferta de manuales literarios sobre el Renacimiento español, encontrar opiniones como las de Aubrey Bell, que sitúa los orígenes de la literatura humanística en la exuberante personalidad de Juan Ruiz, quien rompió con el “anonimato de la Edad Media” (*El Renacimiento*, 15).

<sup>5</sup> “No es aventurado, sino necesario, postular una transición entre Juan Ruiz y Garcilaso; y Mena es la más alta figura de esa poco indagada transición” (*Juan de Mena*, 7). Resulta interesante destacar el sentido común del que hace muestra Nicholas Round cuando dice del

el centro del artículo de Fernando Rubio titulado “Don Juan II de Castilla y el movimiento humanístico de su tiempo”. Frente a los trabajos de Nicholas Round, quien desde los años sesenta viene afirmando que no existe ningún humanismo en el siglo xv porque no hay, ni en los monarcas ni en el posible público noble, nadie interesado en desafiar a la teología imperante, sobre todo porque la figura del noble letrado no formaba parte de los esquemas de la época,<sup>6</sup> encontramos la obra de Jeremy Lawrance que se da como tarea responder, desde principios de los ochenta, a esta visión negativa en los sucesivos artículos que publica sobre el tema; en éstos se vislumbra una solución mediante el uso del concepto de “humanismo vernáculo”, que permite explicar que haya en la Castilla del siglo xv un interés por los textos de la Antigüedad en un ámbito en el que la filología en lengua latina brilla por su ausencia (véase particularmente “The spread of lay literacy” y “On Fifteenth-century”). Mientras tanto, Di Camillo presentó en 1976 su libro *El humanismo castellano del siglo xv*, cuyo propósito era evidente desde la portada: tejer alrededor de Alonso de Cartagena un siglo xv “humanísticamente correcto”, que en algunos lugares resulta poco convincente. La ventaja de Cartagena, como lo reconoce el propio Di Camillo, es que su producción literaria le permite evitar la problemática poesía del siglo xv, tan medieval aún,<sup>7</sup> porque es fácil demostrar que la pocas poesías que le fueron atribuidas en cancioneros son apócrifas. Lo que más resalta en Di Camillo es que, pese a las afirmaciones tajantes del título, el texto está lleno de matices y el capítulo final, en un

---

término “pre-Renaissance” que “presumably means ‘early Renaissance’ since, strictly speaking, what is pre-Renaissance is medieval” (“Renaissance culture”, 204).

<sup>6</sup> Añade incluso que los intentos de los reyes católicos de darle prestigio a esta idea de un caballero letrado sólo tienen un éxito parcial y que, puesto que “these attitudes were not appreciably shaken by the cultural development of Juan II’s reign, but continued to be those of many —perhaps a majority— of the nobles, for half a century after the monarch’s death [...], it is misleading to call it a ‘pre-Renaissance’” (“Renaissance culture”, 214).

<sup>7</sup> Como bien lo hace notar Di Camillo, los estudios de Lapesa acerca del marqués de Santillana, y el *Juan de Mena* de María Rosa Lida, “aunque han contribuido inmensamente a nuestra comprensión de estos poetas, no aclaran la cuestión del humanismo de Santillana y Mena, ni la relación de estos poetas con el humanismo italiano”; lo mismo dice del artículo de Inés McDonald, “The ‘coronación’” (*El humanismo*, 69-71).

último intento de defender a los humanistas del siglo xv español, consiste en la demostración de que Nebrija no era tan humanista como se creía.<sup>8</sup> Tanto el *Nebrija frente a los bárbaros* de Francisco Rico, respuesta directa a Di Camillo publicada en 1978, como los numerosos artículos sobre Nebrija publicados después —como por ejemplo la III Academia Literaria Renacentista cuyo título, *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, no es fruto del azar— se encargarán de matizar esta visión.<sup>9</sup>

Un año después de la publicación de este libro de Di Camillo, Karl Kohut publica un artículo en el que, al contrario, sitúa la producción de los autores del siglo xv en un contexto donde teología y nobleza son los factores principales, vehículos de un conservadurismo en el que no tienen lugar las novedades humanistas. Esto le permite explicar que, partiendo de la hipótesis de Martín de Riquer en cuanto a su existencia, el humanismo catalán floreció porque contaba entre los representantes de la cultura a principios del siglo xv a miembros de un nuevo grupo emergente en la sociedad medieval de la Península: los burgueses (Kohut, “Der Beitrag”, 225-226), grupo social que no se dio en Castilla sino hasta mucho después.<sup>10</sup> Y, como Lawrance lo hará después, Peter Russell participa en el debate buscando términos que permitan rescatar la complejidad del fenómeno del supuesto humanismo del siglo xv: opone el “humanismo clasicizante” de los autores castellanos al “humanismo clásico” de los italianos (“Las armas”, 229).

Salvo Lawrance y Kohut, el problema del humanismo conoce cierto reposo por parte de la crítica en la década de los ochenta, y vuelve a cobrar vigor alrededor de 1992; uno de los mejores resultados es sin duda alguna la publi-

<sup>8</sup> “En muchos sentidos, y sin que se interprete negativamente, la producción de este autor es más característica del siglo xv que del siguiente, con el que frecuentemente se le asocia” (Di Camillo, *op. cit.*, 271).

<sup>9</sup> Lo mismo pasa en la mayoría de los artículos sobre Nebrija publicados a raíz del Quinto Centenario; véase por ejemplo *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*.

<sup>10</sup> En una reflexión posterior, Kohut no vuelve a mencionar este factor social; al contrario, presta más atención a la ausencia en España del término *studia humanitatis* y a la renuencia del cuerpo eclesiástico a la adquisición del saber por parte de los legos, hasta que el surgimiento del Imperio acarree la necesidad de un cuerpo diplomático bien formado (“El humanismo castellano”).

cación del libro de Gómez Moreno, cuyo título —*España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*—, aunque no niega la tendencia del autor a percibir ciertas relaciones (innegables) entre nuestros autores del siglo xv y los humanistas italianos, resulta ser lo suficientemente prudente para no despertar la furia de los defensores de un siglo xv profundamente medieval. Otra aportación a la causa del humanismo castellano del siglo xv, y esta vez desde el punto de vista textual, es la edición de las traducciones realizadas por Cartagena de los tratados *De senectute* y *De officiis* de Cicerón, en las que María Morrás intenta demostrar que Cartagena depuró los manuscritos medievales sobre los que realizó su traducción (Alonso de Cartagena, *Libros de Tulio*, 135-142), acción que no puede sino recordar lo que hizo Poggio con el texto de la *Institutio oratoriae* de Quintiliano (Rico, *El sueño*, 40).

De todos estos estudios, sólo se puede sacar una conclusión: los textos del siglo xv castellano pueden ser o no humanistas, todo depende del enfoque. Mientras Di Camillo ve en la traducción del *De Inventione* la prueba clara, según las tesis de Kristeller,<sup>11</sup> de la instalación de las ideas humanistas italianas en Castilla (*El Humanismo*, 65-66), Kohut matiza esta opinión acudiendo al juicio contrario a la retórica expresado por el obispo de Burgos en su *Oracional*:

E desplazeme qua[n]do veo tender a aquel stillo de hablar antiguo gentil & pagano & con grande estudio inq[ue]rir aquellas or[aci]ones & viejos tractados que fizieron los griegos & a vn los romanos, ante q[ue] la sancta fe rescibiessen, e arredrarse dela suaue & sana eloque[n]cia de los sanctos doctores, que agora nombré, & de otros muchos q[ue] los seguieron, & siguen mesclando en sus fablas & scrip[ur]as auctorizables dichos del cano[n] muy sacro que por duque & guiador d[e] nuestras fablas a vn pensamiento deuemos tener & tenemos

(*Apud* Kohut, "Der Beitrag", 199n)

---

<sup>11</sup> "El movimiento humanista no surgió en el campo de los estudios filosóficos o científicos, sino en aquel de los gramáticos o retóricos. Los humanistas continuaron en esos campos con la tradición medieval, representada, por ejemplo, por el *ars dictamini* y el *ars arengandi*, pero dándole una dirección nueva que buscaba las normas y los estudios clásicos, posiblemente debido a la fuerza de las influencias recibidas de Francia mediado ya el siglo XIII [...]" (Kristeller, *El pensamiento*, 124).

Esta desconfianza hacia la elocuencia antigua está además ligada con un elemento reconocido por Di Camillo en las páginas que dedica a Cartagena, y es que el lenguaje representa para el obispo “el elemento esencial sobre el que en última instancia descansa la fábrica política y social de la ciudad o del estado” (Di Camillo, *El humanismo*, 56). Si, para Kristeller, los humanistas no eran filósofos sino retóricos, Cartagena se muestra medieval al subordinar enteramente la retórica a la filosofía moral. En este sentido, su traducción del *De inventione* sirve como el eslabón necesario para llegar a los tratados morales, primero del mismo Cicerón, y después de Séneca.

Además del cristal con el que se mira, podemos afirmar también que la noción de “humanismo” depende mucho de los representantes y su contexto de formación: por su lugar de origen y de formación literaria, Villena está más cerca de la corte aragonesa, que —si creemos a Martín de Riquer y a la geografía— estaba mucho más expuesta a las influencias francesas e italianas. Mena es —formal e ideológicamente, no nos dejemos engañar por sus metáforas clasicizantes— todavía medieval. Santillana es, antes que nada, una mente curiosa que buscó rodearse de gente importante —tanto del extranjero (por ejemplo su correspondencia con Angelo Decembrio, Pier Candido Decembrio y Tommaso Morroni da Rieti) como española (entre otros Pero Díaz de Toledo)— y no dudó en experimentar cosas nuevas, pero su desconocimiento del latín es un freno para su clasificación en la categoría de humanista en el sentido que daban al término los propios italianos que, incluso a finales del siglo XV, no emprendían sin ciertos temores el viaje hacia territorios bárbaros donde ni siquiera se hablaba un buen latín.<sup>12</sup> Los demás, como Cartagena o Madrigal —o Pero Díaz de Toledo—, son representantes de la nueva clase que definió Maravall como “letrados” (“Los hombres de saber”): formados en un ambiente intelectual definido (la Universidad), comparten

---

<sup>12</sup> “Certainly, in the eyes of Italian scholars, living in a society where the prestige of humanism was immense and unchallenged, the outlook for a man of letters in Spain in the later years of the fifteenth century appeared bleak. [...] In the correspondence of [Pedro Martyr] there are many references to the efforts of friends and patrons in Italy to dissuade him from going. The nobles of Rome warned him that no Italian ever prospered in Spain” (Round, “Renaissance culture”, 210).

con su comunidad intelectual los métodos escolásticos de enseñanza y cierto interés en mantener el control sobre el mundo del saber. Este interés se ve reflejado en su *Epistula directa ad inclitum et magnificum virum dominum Petrum Fernandi de Velasco, comitem de Haro* [...] (publicada en Lawrance, *Un tratado*), en la que define tres categorías de lectores: los que no leen, los *scholastici viri*, que por su formación tienen la posibilidad de leer cualquier cosa, y el *medium genus*, que, bajo estricta vigilancia de los anteriores, sólo debe leer obras edificantes (véase Godinas, “Saber y poder”, 274-276).

Ante tanta relatividad, que parece ser antes que nada el resultado de la confusión que se refleja en la crítica entre el concepto y el término de “humanismo”, lo único que nos queda es un minucioso examen de los textos bajo cuya luz se pueda examinar el problema. Y tal vez recordar lo que dijo Weiss, aunque sólo de pasada: “It is above all in the approach and attitude towards the classics rather than in the actual study of them that the features of Humanism may be detected” (*Humanism in England*, 3). Para ilustrar este cambio de actitud, me parece pertinente la comparación entre dos textos: por un lado, un proverbio glosado por Pero Díaz de Toledo; por el otro, el comentario que hizo Erasmo en sus *Adagia* a un proverbio semánticamente relacionado.

Resulta poco menos que innecesario presentar a Erasmo de Rotterdam; sus *Adagia*, que fueron uno de los primeros libros con caracteres griegos impresos en París, fueron uno de sus intereses más tempranos y duraderos, y se incrementó el número de 818 en la primera edición de 1500 hasta 4151 a su muerte. Pero Díaz de Toledo, doctor *in utroque iure* por la Universidad de Salamanca, vivió numerosos años en la corte del marqués de Santillana, cuya muerte inspiró su única obra original, el *Diálogo e razonamiento en la muerte del marqués de Santillana*. A instancias del marqués, tradujo numerosas obras del latín entre las cuales destaca el *Phaedo* de Platón,<sup>13</sup> pero la que le proporcionó más fama fue sin duda la traducción y glosa de los apócrifos *Proverbio de Séneca* —compilación de sentencias de las que poco más de la mitad son del mimo latino Publilio Siro—<sup>14</sup> y la glosa posterior de los *Proverbios del mar-*

<sup>13</sup> Recientemente editado por Nicholas Round bajo el título de *Libro llamado Fedrón*.

<sup>14</sup> Para la atribución de la autoría, véase el estudio de Blüher, *Séneca en España*, 141-145.

*qués de Santillana*, dedicados el primero a Juan II y el segundo a su hijo, el futuro Enrique IV. Diez manuscritos y más de diez ediciones entre 1492 y 1600 en ambos casos son la muestra de un innegable éxito en el público receptor.

Por desgracia, la comparación entre ambos testimonios no puede ser textual, puesto que, si bien Erasmo utiliza algunas veces las sentencias de Publilio Siro para ilustrar otros dichos,<sup>15</sup> sólo comenta una que justamente no se encuentra en la rama de la tradición manuscrita de los *Proverbios* a la que debió de pertenecer el modelo de Pero Díaz. Esto no nos impide, sin embargo, observar el tratamiento de los textos a los que cada uno de los autores se refiere.

*A tu padre amalo si fuere bueno, & si non sufrela*

Segund pone Aristotiles en el primero libro de las Eticas, la honrra non es otra cosa sinon vn ofreçimiento que se faze a alguno en señal de virtud, & por tanto si el padre es bueno & virtuoso, asy por ser su padre & su mayor & de quien rreçibio benefiçio por le auer engendrado & criado & por ser virtuoso, por todas estas cosas el buen padre es de amar & de honrrar. E si fuere malo dize que le deuemos sofrir, ca non le podemos nin deuemos castigar, segund dize el testo de la ley çeuil, que vengança ha la ley que los fijos sean castigadores de los padres. Non podemos nin deuemos burrlar dellos, ca pecariamos, segund que fizo Cayn, fijo de Noe, que burlo de su padre quando estaua beuido & tenia descubiertas sus verguenças, lo qual commo [f. 18v] sopo el padre despues que torrnó en seso, maldixole & comprendiole la maldiçion, segund dize el testo. Mas podria alguno dezir que nuestro saluador dixo en el Euangelio que si alguno non aborreçiese a su padre & a su madre por el, que non seria digno del, & asi que el mal padre non es solo de sofrir, mas de aborreçer. Puede rresponder que vna de las mayores perfeçiones de la ley euangelica es que nos mando que

---

<sup>15</sup> Como por ejemplo cuando para "Funem abruptere nimium tendendo" dice "[...] Near is the Hebrew saying, shrewd and not unpicturesque: 'Blow your nose too hard and you'll make it bleed'. And so says Publilius' well-known maxim: 'Off-wounded patience will to madness turn'. And the similar saying, by the same author I think, even if it bears the name of Seneca: 'A kind heart woundes makes for deeper rage'" (*Adages* I, v, 67).

amasemos a nuestros enemigos & fiziesemos bien a quien nos fiziese mal. Pues si a los enemigos auemos de amar & fazer bien, quanto mas al padre aunque sea malo. E lo que dize nuestro saluador que auemos de querer mal a nuestro padre & a nuestra madre por el es de entender que auemos de querer mal a sus obras malas & non comunicar con ellos en ellas, non embargante que sea nuestro padre & madre. Mas non se niega, segund que los doctores determinan, que avnque sean infieles o malos, que somos obligados a los mantener & gouernar por la naturaleza que les auemos & amarlos & a lo menos sofrirlos, asi que bien dize el prouerbio: 'A tu padre &c.'

(Pero Díaz, *Proverbios de Séneca*, BNM, ms. 9964, f. 18r)<sup>16</sup>

*Feras non culpes, quod vitari non potest*  
(What can't be cured must be endured)

Aulus Gellius writes that certain sayings of Publius the Moralist, which were couched in everyday language, were often bandied about in common speech. There is one of them, more wholesome than any dictum of the philosophers: "What can't be cured must be endured". These words warn us that destined evils, when they cannot by any means be avoided nor warded off, can at least be alleviated by resignation. The same thing, in different words, is taught by Euripides in the *Phoenissae*, when he says: "The will of the gods one must endure", and again at the end of the same play, "What the gods will, mortals need must endure". Homer, *Odyssey*, book 9: "A sickness sent from great Jove can never be avoided". Varro's saying comes in here: "The fault of a wife must be cured or endured", and the proverb which I shall mention in its place, "You shall not kick against the pricks".

(Erasmus, *Adages*, I, III, 14)

El estudio de las glosas de Pero Díaz de Toledo arroja datos interesantes:

1) La estructura del texto, circular, pone de manifiesto el interés principal del autor, que no es explicativo (es decir, no se pretende dar ninguna explica-

<sup>16</sup> Transcribo el ms. conforme a los siguientes criterios: no acentúo; mantengo la grafía <y> y la vacilación u/v, pero resuelvo la vacilación i/j según el uso moderno; mantengo el signo tironeano para la conjunción "y"; en cuanto a la interpunción, opté por el uso moderno intentando respetar, sin embargo, el ritmo peculiar de la prosa medieval.

ción del sentido de la sentencia) sino acumulativo: el propósito principal de la encadenación de citas es apoyar lo que dice la sentencia, lo cual en el texto se traduce como “asi que bien dize el proverbio” y la repetición del mismo, con poca variación textual. Raras veces, la sentencia latina presenta problemas de compatibilidad con la religión cristiana; en estos casos, el glosador ni suprime el proverbio ni abandona la estructura circular, salvo que añade restricciones para su entendimiento, como por ejemplo en “Quando las maldades aprovechan, peca quien obra derechamente”:

Segund lo qual non es verdad lo que el prouerbio dize que quando las maldades aprouechan que peca quien faze bien ca las maldades non aprouechan en efecto ca non quedan syn pena en esta vida & la otra. E lo que dize Seneca es segund comun fabla de los omnes e fablando apasionadamente & por eso dize el prouerbio “Quando las maldades aprouechan &c.”

(Ms. 9964, f. 54v-55r)

En el caso de “La prosperidad de los malos es ynfiliçidad de los buenos”, después de discernir dos posibles, entendimientos termina así:

Asy que lo que dize el prouerbio, que la prosperidad de los malos es ynfiliçidad de los buenos, se entiende quanto a los trabajos desta vida presente, mas non quanto al gualardon que se espera por venir. E fablando vmanamente & en la primera manera bien dize el prouerbio que la prosperidad de los malos es ynfiliçidad de los buenos.

(f. 89r)

En cuanto al número de citas, resulta directamente proporcional al grado de importancia del proverbio para la ética cotidiana. La voluntad del autor de ir más allá de la información proporcionada por el cuerpo de la sentencia está explicada en el prólogo:

Seneca puso aqui algunas sentençias breues & conpendiosas a las quales por que mas se entiendan o mas verdaderamente fablando por que ay an causa de

pensar los que mas querran porne alguna esplanacion & declaracion a aquellas segund mi pobre juizio sentira.

(Ms. 9964, f. 3r)

2) Aparte de esta forma circular, y como corolario de su voluntad no explicativa, el glosador suele proceder por el encadenamiento de autoridades con la mayor economía posible: repite pocas veces el texto mismo de la sentencia. Cuando no remite a un proverbio anterior de la misma colección, la glosa suele empezar con “segund dize” o “segund pone”, fórmula tradicional para la introducción de la referencia textual.

3) Las glosas presentan la estructura lógica de los tratados escolásticos: oraciones introducidas por “mas”, “así que” o “por tanto”, por citar sólo algunos, son apoyos invaluable para la configuración de un discurso cuyo propósito es sin duda convencer al lector de la verdad contenida en las sentencias. No faltan las exposiciones de contra-argumentos refutados en el mismo texto, como se puede ver en el ejemplo:

Mas podria alguno dezir que nuestro saluador dixo en el Euangelio que si alguno non aborreçiese a su padre & a su madre por el, que non seria digno del, & asi que el mal padre non es solo de sufrir, mas de aborreçer. Puede rresponder que vna de las mayores perfeçiones de la ley euangelica es que nos mando que amasemos a nuestros enemigos & fiziesemos bien a quien nos fiziese mal. Pues si a los enemigos auemos de amar & fazer bien, quanto mas al padre aunque sea malo. E lo que dize nuestro saluador que auemos de querer mal a nuestro padre & a nuestra madre por el es de entender que auemos de querer mal a sus obras malas & non comunicar con ellos en ellas, non embargante que sea nuestro padre & madre.

(Ms. 9964, f. 18v)

4) Los textos a los que remite Pero Díaz para su comentario son de procedencias muy distintas. La mayoría de las citas son sacadas del derecho civil (la ley civil, los fueros y los doctores juristas), de los tratados de Aristóteles (sobre todo la *Ética*, la *Política* y la *Retórica*) y de la Sagrada Escritura; en un segundo nivel destacan ejemplos sacados de Valerio Máximo, referencias a

Boecio, san Gregorio Magno, san Agustín, Cicerón (sobre todo la Retórica a Herenio), Séneca (aparte de las autorreferencias a los proverbios, los otros tratados morales y las tragedias, de las que extrae fragmentos de diálogos como preceptos morales) o proverbios populares, y la lista no es exhaustiva. Sin ocuparnos aquí de la forma de citar, que casi nunca es literal (o depende de etapas de la tradición hoy perdidas), creo importante destacar la completa falta de jerarquización de estos juegos intertextuales. Como se puede ver en el ejemplo, el proverbio, Aristóteles, el Antiguo Testamento, el Nuevo y los doctores tienen la misma pertinencia en la construcción lógica del discurso.<sup>17</sup>

En oposición a lo que podemos observar en Pero Díaz de Toledo, el propósito de Erasmo en sus comentarios es doble: por un lado, buscar el origen de las sentencias,<sup>18</sup> y se puede observar que, al contrario de Pero Díaz, restablece la autoría de los *Proverbios* a Publilio Siro; por el otro, explicar su sentido profundo y dar muestras de su difusión, con una forma similar, en distintos autores y de su presencia en la sabiduría popular.<sup>19</sup>

Lo que salta a los ojos al comparar ambos textos es que, a pesar de la profusión en ambos de referencias a otros textos como parte de la construcción del comentario, la actitud frente a estos textos es fundamentalmente opuesta.

Pero Díaz de Toledo está, como toda la literatura didáctica de la Edad Media, inscrito en el paradigma —en el sentido que le da Kuhn de “la constelación de creencias, valores, técnicas, etc. que comparten los miem-

<sup>17</sup> Se podría pensar en cierto tipo de jerarquización al constatar que, además de la cantidad relativa de referencias sacadas del derecho civil o de Aristóteles, cuando algunos proverbios presentan una sola referencia textual, se trata por lo general también de estos ámbitos textuales. Sin embargo, estos casos son excepciones, y lo que cabe destacar aquí es que, cuando son numerosas las referencias en una misma glosa, no hay posibilidad de discernir cuál tiene más peso para la construcción lógica de la misma.

<sup>18</sup> No es pues de extrañar que haya sido uno de los primeros libros impresos en París con caracteres griegos, puesto que estas sentencias eruditas remontan a autores helénicos.

<sup>19</sup> Me parece importante destacar que, si bien es cierto lo que afirma Chevalier en cuanto a que Erasmo “réunit des matériaux folkloriques qui ont déjà passé au crible de l’écrit, des matériaux admis de longue date dans la littérature érudite”, el propósito esencial de la búsqueda histórica parece ser, en numerosos casos, establecer el origen del dicho popular (Chevalier, “Proverbes”, 107).

bros de una comunidad dada” (*La estructura*, 269)— medieval, el cual por razones históricas se vio colocado bajo el signo de las autoridades.<sup>20</sup> La *auctoritas* o autoridad va acompañada con cierta noción de prestigio, y no es de extrañar que cuando Alonso de Cartagena, al traducir el pseudociceroniano *Ad Herennium* en su *Retórica*, presenta en castellano lo que había sido la base de toda la retórica posclásica,<sup>21</sup> la “autoridad” ocupa un lugar de honor:

El primer fundamento es de abtoridat quando rremenbramos quanto cuydado ouieron de la cosa que fablamos los dioses no mortales o aquellos omnes cuya abtoridat fue muy grande. Este fundamento se toma de las suertes de las rreuelaciones de los prophetas de las cosas que acaesçieron contra natura, de los miraglos, de las rrespuestas que se dan por manera de rreuelaçion & de las semejantes cosas. E eso mesmo de nuestros mayores, de los reyes, de las çibdades, de las gentes, de algunos onbres que fueron muy sabidores, del senado, del pueblo, de los que escriuieron las leys. El segundo fundamento es [...] [la] razon [...]. El tercero fundamento es quando preguntamos que inconuenientes vernian si fazen otros lo que este fizo.

(Cartagena, *Retórica*, f. 41v)

<sup>20</sup> El desarrollo de las *universitates* o comunidades organizadas en torno a la enseñanza llevó a la reflexión teórica acerca del propósito de las nuevas escuelas. De *scholasticus*, término con el que se designaba al que enseñaba las artes liberales en los primeros siglos medievales y que se utilizó luego para el profesor de filosofía o teología, proviene la palabra *scholastica* que se aplica a la filosofía cristiana medieval, cuya finalidad era justamente difundir y dar a entender la religión cristiana. Este propósito de la escolástica de llevar al hombre a la comprensión de las verdades reveladas, vigente no sólo en las facultades de teología sino en todos los ámbitos de la vida académica, iba de la mano con la adopción de definiciones dogmáticas de estas verdades, que se encontraban naturalmente en los libros sacros; éstos, inspirados por la gracia divina, eran los pilares necesarios para evitar que el hombre quedara librado a sus propias fuerzas (y sus propios excesos). Esto explica el uso permanente en la filosofía escolástica de *auctoritates*, no sólo dichos bíblicos, decisiones de concilios u opiniones de los Padres de la Iglesia, sino también fragmentos escogidos de filósofos paganos; eso sí, siempre teniendo en cuenta el hecho de que “la filosofía como tal no es para la escolástica más que un medio: *ancilla theologiae*” (Abbagnano, *Historia de la pedagogía*, 156).

<sup>21</sup> “De los tratados clásicos latinos, el *De inventione* de Cicerón y la *Rhetorica ad C. Herennium* son con mucho los más corrientes durante esta época, siendo esta última la obra de la que hay más ejemplares: ocho” (Faulhaber, “Retóricas clásicas”, 153).

Esta dominación de la autoridad se hace patente no sólo en obras producidas por representantes de los “letrados” de los que hablamos arriba, sino también en obras de autores cuyo vínculo directo con la universidad no ha sido demostrado, como por ejemplo el marqués de Santillana. Íñigo López de Mendoza, quien sigue levantando polémicas en cuanto al estado real de su conocimiento del latín y que, si bien no parece haber llevado una formación universitaria, vivió toda su vida rodeado de gente culta, hace el mismo uso de las *auctoritates* al intentar definir la superioridad del metro en su *Prohemio e carta*, muestra casi única de su prosa:

E asy faziendo la vía de los stoycos, los quales con grand diligencia inquiren el origine e causas de las cosas, me esfuerço a dezir el metro ser antes en tiempo e de mayor perfección e más auctoridad que la soluta prosa. Ysidoro Cartaginés, santo arçobispo yspalensy, asy lo aprueua e testifyca, e quiere que el primero que fizo rimos o canto en metro aya seydo Moysen [...]

(*Poetas completas*, 211)

Ahora bien, el trabajar con autoridades eximía a nuestros antepasados medievales de reflexionar sobre el origen real de los textos que apoyaban a sus argumentos. Esto permitió las numerosas atribuciones erróneas que pasaron inadvertidas —como todos los libros, entre ellos los *Proverbios de Séneca* que fueron atribuidos al cordobés por su reputación de gran filósofo moral y autor de una correspondencia (apócrifa) con San Pablo—<sup>22</sup> hasta que se dio la revolución del paradigma en la Italia del siglo XIV. Al buscar en los autores ya no el peso de una opinión reconocida sino a los hombres dignos de imitación, “los que no únicamente nos enseñan qué es el vicio y qué es la virtud, llenándonos los oídos de nombres, sino lo que despiertan en el corazón todo amor y el deseo del bien y el odio y el desprecio del mal”, como dice Petrarca en el *De sui ipsius et multorum ignorantia*, se restablecieron muchas de estas atribuciones y corrigieron muchos “fraudes”, como la falsa donación de Constantino denunciada por Lorenzo Valla (véase Rico, *El sueño*, 56). Re-

<sup>22</sup> Para conocer un resumen de la controversia, véase Sevenster (*Paul and Seneca*, 2-24).

chazando el ideal de la *reductio artium ad Theologiam* —aunque sin llegar a la negación de la fe cristiana: es preciso matizar el concepto de “antropocentrismo” que se difunde con cierta ligereza en la enseñanza media y superior—<sup>23</sup> se proclama la autonomía de las artes. Los autores, dignos de imitación, ya no funcionan como *auctoritates* vacías: se vuelven las fuentes del saber a las que se tiende, para lo cual es imprescindible deshacerse de todos los escolios medievales. Este concepto de fuente es comparable con el que manejamos hoy para definir las remisiones que hacemos a textos que nos inspiran y/o apoyan nuestras opiniones, cargado de sentido positivo al designar al texto original del que brotó toda la sabiduría posterior pero que carece del sentido de eminencia inherente al concepto de la “autoridad”.

Si tomamos como punto de referencia la actitud de nuestros antepasados de esta época “bisagra” que fue el último siglo medieval, el siglo XV español no puede ser llamado humanista, porque está sumamente arraigado en su paradigma medieval. El trabajo con autoridades, además de encontrarse anclado en las técnicas didácticas vigentes en la época, refleja perfectamente la visión acrónica de la Edad Media. Como bien lo apunta Kristeller, la principal diferencia entre los hombres del medievo y los humanistas es que los primeros tenían una visión desprovista del más mínimo sentido de la cronología, y a sus ojos no había límites claros entre pasado y presente; los humanistas, al buscar un regreso a la edad clásica y buscar tras las máscaras de las autoridades a los hombres de carne y hueso, tenían la firme idea de un corte de diez o más siglos entre su presente y el pasado clásico. Ciertamente, como pasa en toda revolución científica,

---

<sup>23</sup> Leonardo Bruni, uno de los humanistas del *Quattrocento* que ha tenido más influencia en España gracias a su correspondencia con eruditos como Alonso de Cartagena, dice al respecto que “el nuevo ideal educativo y las técnicas que implicaba no ponían en juego al cristianismo como fe religiosa. Hombres que practicaron el cristianismo encontraban en la reflexión del mundo antiguo y de los propios orígenes históricos un excelente instrumento de formación humana [...]. Los mismos padres de la Iglesia y la tradición cristiana misma [...] lejos de repudiar la *paideia* clásica, la absorbieron; sólo que, precisamente por no haberla entendido en su significado y su valor, perdieron los aspectos fecundos, la deformaron y, a veces, se dejaron corromper. El problema del conflicto entre estudios clásicos (*studia humanitatis*) y fe cristiana como tal, o al menos como lo presentaban determinados adversarios de la *humanitas*, se consideraba inconsistente” (*apud* Garin, *La educación*, 116).

hubo cerca de la fecha del cambio —en este sentido, el siglo xv es una bisagra— una acumulación de pequeñas modificaciones al paradigma, como el notable aumento de redescubrimientos y traducciones de textos clásicos —lo que Lawrance llama “vernacular humanism”. Pero el paradigma sigue siendo medieval hasta que se da la revolución. Queda como tarea definir el momento en el que las modificaciones acumuladas causaron el cambio de paradigma en España... y puede ser fundamental al respecto el papel de la Universidad de Alcalá.

#### BIBLIOGRAFÍA

##### 1. MANUSCRITOS CITADOS

DÍAZ DE TOLEDO, PERO, *Proverbios de Séneca*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9964.

##### 2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, N. y A. VISALBERGHI, *Historia de la pedagogía*, trad. de Jorge Hernández Campos, México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

BELL, AUBREY, *El Renacimiento español*, trad. de Eduardo Juliá Martínez, Zaragoza: Ebro, 1944.

BLÜHER, KARL, *Séneca en España. Investigación sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid: Gredos, 1983.

CARTAGENA, ALONSO DE, *Libros de Tulio. De Senectute. De officiis*, ed. de María Morrás, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

CODOÑER, CARMEN y JUAN ANTONIO GONZÁLEZ IGLESIAS, *Antonio de Nebrija: Edad Media y Renacimiento*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.

CHEVALIER, MAXIME, “Proverbes, contes folkloriques et historiettes”, en *L’Humanisme dans les lettres d’Espagne (XIX Colloque International d’Études Humanistes, Tours, 5-17 juillet 1976)*, París: Vrin, 1979, 105-118.

DI CAMILLO, OTTAVIO, *El Humanismo castellano del siglo xv*, Valencia: Fernando Torres, 1976.

ERASMUS, DESIDERIUS, *Collected works. T. 31: Adages Ii1 to Iv100*, Margaret Mann Phillips (trad.), R.A.B. Mynors (notas), Toronto: University of Toronto Press, 1982.

FAULHABER, CHARLES, “Retóricas clásicas y medievales en bibliotecas castellanas”, *Abaco*, 4, 1973, 151-300.

- GARCÍA DE LA CONCHA, VÍCTOR (ed.), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España (Actas de la III Academia Literaria Renacentista, Salamanca, 9, 10 y 11 de diciembre de 1981)*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1983.
- GARIN, EUGENIO, *La educación en Europa, 1400-1600*, trad. de María Elena Méndez, Lloret, Barcelona: Crítica, 1987.
- GODINAS, LAURETTE, "Saber y poder en la época de Juan II de Castilla", en Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde (eds.), *Discursos y representaciones (Actas de las VI Jornadas Medievales)*, México: UNAM-El Colegio de México, 1999, 271-288.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL, *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*, Madrid: Gredos, 1994.
- KOHUT, KARL, "Der Beitrag der Theologie zum Literaturbegriff in der Zeit Juans II. von Kastilien", *Romanische Forschungen*, 89, 1977, 182-226.
- , "El humanismo castellano del siglo xv. Replanteamiento de la problemática", en *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, Roma: Bulzoni, 1985, 639-647.
- KRISTELLER, PAUL OSKAR, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, trad. de Federico Patán López, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- KUHN, THOMAS S., *La estructura de las revoluciones científicas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1971.
- LAWRANCE, JEREMY, *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1979.
- , "The spread of lay literacy in late medieval Castile", *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 1985, 79-94.
- , "On fifteenth-century Spanish vernacular Humanism", en Ian Michael y Richard A. Cardwell (eds.), *Medieval and Renaissance Studies in honour of Robert Brian Tate*, Oxford: The Dolphin Book, 1986, 63-79.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *Juan de Mena: poeta del prerrenacimiento español*, México: El Colegio de México, 1950.
- LÓPEZ DE MENDOZA, ÍÑIGO, MARQUÉS DE SANTILLANA, *Poetas completas. II: Poemas morales, políticos y religiosos. El "Prohemio e carta"*, ed. de Manuel Durán, Madrid: Castalia, 1986.
- MARAVALL, JOSÉ ANTONIO, "Los 'hombres de saber' o letrados y la formación de su conciencia estamental", en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera: Edad Media*, Madrid: Cultura Hispánica, 1973, 355-389.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, "La filosofía platónica en España", en *Ensayos de crítica filosófica*, Madrid: V. Suárez, 1918, 52-89.

- MENÉNDEZ Y PELAYO, MARCELINO, *Antología de poetas líricos castellanos*, t. 3, Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1952.
- RICO, FRANCISCO, *Nebrija frente a los bárbaros*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978.
- , “*Laudes litterarum*: Humanisme et dignité de l’homme dans l’Espagne de la Renaissance”, en Augustin Redondo (ed.), *L’humanisme dans les lettres d’Espagne (XIX Colloque International d’Études Humanistes, Tours, 5-17 juillet 1976)*, París: Vrin, 1979, 31-50.
- , *El sueño del Humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid: Alianza, 1997.
- RIQUER, MARTÍN DE, *L’humanisme catalá*, Barcelona: Barcino, 1934.
- ROUND, NICHOLAS G., “Renaissance culture and its opponents in fifteenth-century Castile”, *Modern Language Review*, 57, 1962, 204-215.
- , *Libro llamado Fedrón. Plato’s “Phaedo” translated by Pero Díaz de Toledo (Ms. Madrid, Biblioteca Nacional, Vitr. 17,4)*, ed. e intr. de Nicholas G. Round, Londres: Tamesis, 1993.
- RUSSELL, PETER, “Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español”, en *Temas de “La Celestina”*, Barcelona: Ariel, 1978, 209-239.
- SEVENSTER, JAN NICOLAAS, *Paul and Seneca*, Leiden: E. J. Brill, 1961.
- TATE, ROBERT BRIAN, “López de Ayala, ¿historiador humanista?”, en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid: Gredos, 1970, 33-54.
- WALSH, B., *Medieval Humanism*, Oxford: The Dolphin Book, 1945.
- WEISS, R., *Humanism in England during the Fifteenth Century*, Oxford: The Dolphin Book, 1957.

## La *Historia destructionis Troiae* como fuente de las prosas mitológicas de Joan Roís de Corella

Josep Lluís Martos  
Universitat d'Alacant

La producción de Joan Roís de Corella es aparentemente diversa, aunque, en realidad, goza de una gran coherencia. Desde la prosa al verso y desde la literatura profana a la religiosa, Corella pone su obra al servicio de la moralización, mayor o menormente directa. Además de la *Tragèdia de Caldesa*, del *Debat epistolar amb el príncep de Viana*, del *Triomf de les dones* y de un fragmento de una *Letra consolatòria*, su obra profana en prosa cuenta con nueve piezas mitológicas, que suponen la mayor parte de dicha producción. Estas nueve prosas se han relacionado, principalmente, con las *Heroidas* y con las *Metamorfosis* de Ovidio.

Las clasificaciones de las obras de Corella desde una perspectiva temática ayudan, asimismo, a un tipo de ordenación que facilita el establecimiento de la secuencia cronológica, ya que se fundamenta en ciclos establecidos para las fuentes principales, básicamente (Martos, *Fonts*). Es por eso que considero fructífero establecer una subdivisión en el grupo de prosas mitológicas que tradicionalmente se ha entendido como *rifacimenti* ovidianos. Así, por un lado, tendríamos las *Lamentacions*, la *Biblis* y el *Parlament*, tres prosas mitológicas que dependen muy directamente de las *Metamorfosis* de Ovidio. Por otro lado, se puede establecer un momento en el que Corella se siente atraído por otra obra del de Sulmona de manera más directa que antes —sin negar su conocimiento y aprovechamiento anterior, evidente en

la *Letra*, la *Biblis* y las *Lamentacions*. Me refiero a las *Heroidas*. Tres de los últimos mitos de la producción corellana, el de Jasón y Medea (*Medea*), el de Leandro y Hero (*Leànder y Hero*) y el del juicio de Paris (*Lo johí*), respectivamente, parten de estas epístolas, en primera instancia; el cuarto de éstos, el *Plant de la reyna Ècuba* (*Plant*), se encuentra muy relacionado con la *Medea* —por su dependencia de las tragedias de Séneca, principalmente— y adopta el modelo del discurso femenino en primera persona, ahora ya no de una heroína enamorada, sino de una *mater dolorosa*. Y eso sin negar la yuxtaposición de otras fuentes e, incluso, la importancia mayor de otros textos desde la óptica de los motivos argumentales concretos, como la *Historia destructionis Troiae*, una narración latina de la caída y destrucción de Troya, acabada en 1287 por el juez de la ciudad siciliana de Messina, Guido delle Colonne.<sup>1</sup>

Cuando Lola Badia hace su clasificación de las obras de Corella, advierte que “*La història de Jasó i Medea* es podria incloure en el cicle troià, si les fonts de Corella calgués anar a buscar-les a les *Històries troianes* de Guido delle Colonne” (“En les baixes”, 171). Y creo que así es, como intentaré demostrar en este estudio. Badia se refiere a las fuentes de todo el ciclo troyano: es coherente y esperable que, en el caso de que las cinco composiciones de tema troyano —e incluyo la *Medea*— dependiesen de la *Historia destructionis Troiae*, todas formarían una constelación propia. Sin embargo, la *Letra* y el *Rahonament* son obras tempranas —aunque, no lo olvidemos, con una segunda redacción posterior—, frente a la *Medea*, el *Plant* y *Lo johí*, que muestran un grado de elaboración mucho mayor, con un entramado de fuentes amplio y aprovechado, sin que ello implique un seguimiento tan fiel del texto original como en las primeras obras.

---

<sup>1</sup> Esta obra fue traducida al catalán entre 1367 y 1374 por el protonotario de la Cancillería real de Pere el Cerimoniós, Jaume Conesa (Columpnes, *Histories*). Joan M. Perujo Melgar ultima en estos momentos su tesis doctoral en la Universidad de Alicante, bajo la dirección del doctor Rafael Alemany Ferrer, en la que hace una nueva edición crítica y estudia esta traducción catalana. Es excelente, en otro orden de cosas, la traducción castellana que hace Marcos Casquero de este texto latino (Colonne, *Historia*).

LA LETRA QUE ACHILLES SCRIBI A POLÍXENA: EL AMOR ENTRE UN GRIEGO  
Y UNA TROYANA

El tratamiento de Aquiles por parte de los poetas se ha hecho, principalmente, desde la perspectiva caballeresca;<sup>2</sup> no obstante, hacia fines de la Edad Media, empieza a proliferar el enfoque amoroso de este héroe griego, aspecto que despierta el interés de Roís de Corella:<sup>3</sup>

Classical scholars rarely feel the need to concern themselves with Achilles's sex-life, for to the classical poets of both Greece and Rome the hero's major importance lay in his behavior as the wrathful warrior either mowing down Trojans on the battlefield or adamantly refusing to compromise his honor by helping his fellow Greeks. Twelve centuries later, however, erotic passion closely rivaled the traditional wrath as the key to understanding Achilles's life and death, and by 1321 Achilles's lust had placed him in the company of Paris in the second circle of Dante's *Inferno* rather than in the first with noble Hector or in the fifth with other irascible spirits. This change in the perception of Achilles is indeed a radical one (King, "Achilles", 21)

El amor entre Aquiles y Políxena, especialmente, ha sido objeto de una atención literaria menor que la relación de éste con Briseida,<sup>4</sup> de manera que sólo encontramos referencias a este amor cuando se pone en relación con la muerte del enamorado griego, según una de las cinco versiones de ésta —la menos extendida en época clásica, pero la más conocida en los textos medievales. Incluso Ruiz de Elvira sólo referencia este amor en relación con el tópico de la muerte del héroe griego, motivo argumental que acreditan cinco tradiciones diferentes, a pesar de que únicamente la última

---

<sup>2</sup> Asimismo, es una buena muestra el hecho de que el aspecto caballeresco de Aquiles sea el que se ha mantenido y haya originado paralelismos en el folclore (Martínez Rodríguez, "Paralelos").

<sup>3</sup> Stefano M. Cingolani ("Anticavalleria") advierte la anticavallería corellana, frente a un interés por temas amorosos.

<sup>4</sup> Para un estudio de la tradición mitográfica clásica de esta relación amorosa, véase King, "Achilles", 31-44.

pone en relación la muerte de Aquiles con otra historia del mismo, la de su amor a la Priávide Políxena [...]. Según esta versión, Aquiles fue víctima de la perfidia troyana; habiéndole citado los troyanos en el templo de Apolo Timbreo, con el pretexto de celebrar un pacto para su boda con Políxena, lo abrazó Deífobo como en señal de afecto a su futuro cuñado, y mientras lo tenía así sujeto, le traspasó Paris el vientre con su espada [...], o de un flechazo, o, finalmente, con una o varias lanzas (Ruiz de Elvira, *Mitología*, 427-428)

Fulgencio presenta brevemente este amor y su relación con la muerte del enamorado, provocada por una flecha: “Denique et amore Polixenae perit et pro libidine per talum occiditur. Polixene enim Grece multorum peregrina dicitur, seu quod amor peregrinari faciat mentes ab ingenio suo, siue quod apud multos libido peregrinabunda uagetur” (*Mit.* III, 7).<sup>5</sup> Esta misma versión —con la variante del tópico de la flecha en el talón— es la que aparece en Servio, a partir de quien se difunde a lo largo de la Edad Media e impregna cualquier manifestación concreta de este mito:

DARDANA QVI PARIDIS Achilles, a matre tinctus in Stygem paludem, toto corpore invulnerabilis fuit, excepta parte qua tentus est. qui cum amatam Polyxenam ut in templo acciperet statuisset, insidiis Paridis post simulacrum latentis occisus est: unde fingitur quod tenente Apolline Paris direxerit tela. et bene *ait* “direxti”, quasi ad solum vulnerabilem locum (*Comm. in Verg. Aen.* VI, 57)<sup>6</sup>

Las palabras de Servio son tomadas casi literalmente por el mitógrafo vaticano I: “Achilles, a matre tinctus in Stygia palude, toto corpore invulnerabilis fuit, excepta ea parte, qua tentus est. Qui quum amatam Polyxenam in templo accipere statuisset, insidiis Paridis post simulacrum latentis occisus est. Unde fingitur, quod, tenente Apolline, Paris direxerit

<sup>5</sup> Siempre que cito a Fulgencio, lo hago por la edición de Helm (*Fulgentius, Opera*). Tanto en este caso como en otras obras que cito en este trabajo, las referencias en números romanos son a los libros y, cuando es necesario, utilizo números arábigos para los párrafos o los versos.

<sup>6</sup> Cuando cito esta obra, lo hago a partir de la edición de Thilo (*Servii Grammatici*).

tela” (Myth. Vat. I, 36).<sup>7</sup> El mitógrafo vaticano II, a pesar de mantener el tópico básico de la muerte de Aquiles en relación con el amor por Políxena, presenta la siguiente ampliación del pasaje del mito:

Quo facto, Polyxena, Hectoris soror, in turre stans, armillas et inaures illo, quo fratris pensabatur corpus, projecit. Qua visa, Achilles, si sibi daretur, promisit, ut Hectoreum corpus redderet, et Trojanos cum Graecis, reddita tamen Helena, pacificaret. Quum autem, promissa sibi a Trojanis Polyxena, in templum Thymbraei Apollinis ad firmandum foedus venisset, insidiis Paridis, post simulacrum latentis, missa vulneratus sagitta, moritur, ante obitum tamen petens, ut evicta Troja, Polyxena ad sepulcrum ejus immolaretur; quod etiam post a Pyrrho, ejus filio, impletum est (Myth. Vat. II, 205)

También aparece esta relación entre la muerte de Aquiles y su amor por Políxena en el mitógrafo vaticano III, con una versión dependiente de Fulgencio y de Servio, por este orden:

Denique et amore Polyxenae apud Trojam perit, et propter libidinem per talum occiditur. Polyxena autem Graece *multorum peregrina* dicitur, seu quia amor mentes ab industria sua faciat peregrinari, seu quia juxta Fulgentium apud multos peregrinabunda vagetur libido. De Achilles morte sic Servius scribit. Achilles, inquit, in Stygem mersus paludem, toto corpore invulnerabilis fuit, excepta parte qua tentus est. Qui quum amatam Polyxenam ut in templo acciperet statuisset, insidiis Paridis post Apollinis simulacrum latentis occisus est (Myth. Vat. III, 11, 24)

Asimismo, Boccaccio recoge sólo el amor de Aquiles y Políxena cuando relata la muerte de éste:

Quo dolore commota Hecuba, superstitibus timens et patrie, si longum vivat Achilles, astu femineo insidias in vitam eius tetendit. Noverat autem

---

<sup>7</sup> Cito a los mitógrafos vaticanos por Bode, *Scriptores*. Los cito como Myth. Vat. a los tres, con el número romano correspondiente a cada uno de ellos, seguido del número de párrafo en arábigos.

eum Polysenam diligere, eo quod illi induciarum tempore visa placuisset, et id circo per intermedium sponndit illi nuptias suas, si a prelio absteret. Cui cum assensisset Achilles, in talem compositionem itum est, ut clam solus nocte veniret in templum Tymbrei Apollinis, quod fere secus muros Ylionis erat, et ibidem eam cum filia inveniret, eamque desponsaret. Quod amans et cupiens Achilles, credens iuxta compositum inermis et solus nocte templum intravit. In quem evestigio Paris ex insidiis prosiliens, cum esset arcu doctissimus, sagicta eius calcaneum petiit atque vulneravit, eumque frustra gladio in hostes discursantem interemit, et tandem in Sygeo Troiano promontorio a suis sepultus est. In tam longa hystoria, paucis tamen recitata verbis, nil fictum est, preter Achillem Stigiis mersum undis excepto calcaneo, et quod eo vulnerato mortuus sit (*Gen. deor.* XII, 52)<sup>8</sup>

Sorprende, pues, que, a pesar de no encontrarse en los textos clásicos un desarrollo amplio del amor entre Aquiles y Políxena, ni tampoco tener referencias en los manuales mitográficos medievales más allá de la relación con el tópico de la muerte del enamorado, el *Roman de Troie* (vv. 17043 y ss.) y otros textos que dependen de éste —directa o indirectamente— desarrollen *in extenso* esta historia, como ocurre con la obra de Guido delle Colonne (*Hist. dest. Troiae* 23-24)<sup>9</sup> y con el *Ovide moralisé* (*o. m.* XII, 4305-4610) y su prosificación (*o. m. en prose* XII, 18).<sup>10</sup> Roís de Corella conocía, al menos, uno de estos textos que contenían el relato de esta relación amorosa y compuso la *Letra que Achilles scriu a Polixena* tomando dicha obra como referente —sin negar la utilización, también, de las *Heroidas* como modelo retórico a imitar—. Como se puede prever, me refiero a la *Historia destructionis Troiae*. Los argumentos en que funda-

<sup>8</sup> Cito siempre esta obra por la edición de Vincenzo Romano (Boccaccio, *Genealogie*).

<sup>9</sup> Sobre todo estos dos libros, en los que se trata, respectivamente, el momento en que se conocen los enamorados y la decisión de Príamo y de Hécuba de otorgar su hija a Aquiles a cambio de ayuda y/o neutralidad en el asedio y guerra contra su reino; no obstante, la historia continúa hasta la muerte de Políxena, en el libro XXX.

<sup>10</sup> Cito estas obras por Boer, *Ovide moralisé* y *Ovide moralisé en prose*, respectivamente.

mento mi hipótesis son los siguientes, además del hecho de que Corella utilice la obra de Guido delle Colonne para la elaboración de otras prosas mitológicas, como intentaré demostrar más adelante:

1. En el texto corellano, encontramos tres motivos que responden a una amplia visión del mito de la guerra de Troya, a partir de la *Historia destructionis Troiae*. Estas referencias responden a una concepción global del mito troyano, tal como la que nos ofrece Guido delle Colonne. Estos motivos son:

a) El símil de Medea, cuya crueldad sería comparada por Aquiles con la de Políxena, si esta última permitiese y provocase su muerte: “E si, a la fi, la mia lletra no-t parrà de semblant resposta mereixedora, supplique los déus contra mi a semblant ira-t moguen a la de Medea contra Jàson, perquè, desesperat de guardó, ab presta mort prenga fi tan penada vida” (*Letra*, 54–58).<sup>11</sup> La tradición del mito de Jasón y Medea presenta dos ramas, principalmente, cada una de las cuales intensifica la culpa de la tragedia final en Medea y en Jasón, respectivamente. Corella conoce este mito por diferentes fuentes, pero las dos principales son las *Heroïdas* y la *Historia destructionis Troiae*, con una concepción de la figura de Medea bien diferente: mientras que Ovidio la trata positivamente y carga las culpas en la infidelidad de Jasón, Guido delle Colonne muestra un antifeminismo feroz en este episodio, con el cual empieza su obra. Medea es cruel en la *Historia destructionis Troiae*, como lo es en este símil enunciado por Aquiles; Corella tendrá tiempo, más adelante, de corregir la visión que pudiese tener su lector de Medea para el que sería su mito más extenso, que se tiñe de una concepción positiva de ésta, tal como lo hace Ovidio.

b) La referencia al robo del Paladio por Ulises, que aparece al final del libro vigesimonoveno y al principio del trigésimo: “Ne ab cautela é pensat, com Ulixes, furtar los cavalls, fills de l’Aurora, per la pèrdua dels quals són

---

<sup>11</sup> Cito siempre las prosas mitológicas por las líneas de la edición de Martos, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: estudi i edició*, que pronto será sustituida por Martos, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: edició crítica*.

vostres sperances del tot fallides” (*Letra*, 24–27). Como se puede comprobar, Corella modifica el motivo,<sup>12</sup> pero deja bien claro que se trata del amuleto que aporta la seguridad, la imbatibilidad última a los troyanos, tal como lo advierte Guido delle Colonne: “Hec est enim spes certissima Troyanorum, propter quam securi uiuunt Troyani” (*Hist. dest. Troiae* XXIX); “e aquesta es esperança molt certa dels Troyans, per la qual viuen segurs en Troya, no temens destrucció daquela Ciutat” (Columpnes, *Histories*, 298).<sup>13</sup>

c) La mención de las críticas de Agamenón si Aquiles dejase las armas en la lucha contra los troyanos: “Só content més no offendre los murs de la tua ciutat, ab tot que Agamènon, perdudes ses sperances, me reptara de poch ànimo o de necligent cavaller” (*Letra*, 32-35). Efectivamente, este motivo argumental aparece más adelante en el desarrollo de los hechos en la obra de Guido delle Colonne (*Hist. dest. Troiae* 25-26).

2. La otra prueba de la relación entre las prosas mitológicas corellanas y la *Historia destructionis Troiae* radica en que el final del libro vigesimotercero de la obra de Guido delle Colonne es la fuente de la carta que Aquiles envía a su enamorada:

Ve michi, quia me, quem uiri fortissimi et robusti uincere minime potuerunt, quem nec etiam ille fortissimus Hector, qui fortissimos omnes excessit, unius fragilis puelle deuicit et prostrauit intuitus. Et si ea est causa efficiens mali mei, cuius sapientis medici possum sperare medelam, cum ipsa sit que sola michi potest esse medicus et medela salutis, quam nec preces mee nec multarum precia facultatum nec mearum uirium fortitudo nec mea generosa nobilitas mouere poterunt ad lubricum pietatis? Quis enim furor sic meum animum occupauit ut illam diligam et affectem que me habet odio capitali, cum ego in regnum suum aduenerim eam suis orbare parentibus et ian orbauerim

<sup>12</sup> Lo que hace, realmente, es mezclar dos gestas que Boccaccio presenta juntas: “Post hec ipse una cum Dyomede fatali Palladium ex Troia rapuit. Sic et Dolone perempto, equo cum Dyomede explorator factus, Rhesum Tracie obruncavit nocte, et albos eius equos, ante quam Xantum gustassent, eduxit in casta Grecorum” (*Gen. deor.* XI, 40).

<sup>13</sup> Siempre que cito la *Historia destructionis Troiae*, lo hago a partir de la edición de Nathaniel Edward Griffin (Columpnes, *Histories*). Además, incluyo también la traducción catalana medieval de Jaume Conesa, ya que no se sabe qué versión podría haber conocido Corella: la latina o la catalana.

inclito fratre suo? Qua igitur fronte, ut amantes ceteri, ipsam allicere potero ad motum flexibilis uoluntatis, cum ipsa in nobilitate et diuiciarum potencia me penitus antecellat et tanto uigore pulchritudinis uigeat super alias mulieres, que omnia animum eius in elaccione conseruant? Sane omnis uia michi uidetur esse preclusa per quam michi prouidere ualeam in salute”. Et conuersus ad parientem funditur totus furtiuus in lacrimis ne aliquis percipiat suos dolores. Et demum suas lacrimas astringendo eas in suspiria crebra commutat. Et sic deliberacione multa correptus, tacitus in mente sua uias plures exquirat quibus ad sue salutis beneficium ualeat peruenire. A strato igitur surgit, et a famulis suis aqua petita, faciem suam lauat ut suarum signa lacrimarum abstergat (*Hist. dest. Troiae* 23)<sup>14</sup>

Este fragmento comienza con un estilo directo, con un monólogo interior, que muestra la confesión íntima de Aquiles, cuyo heroísmo no radica aquí en las armas, sino en la explicitación clara de su pasión amorosa, que acaba en lágrimas. Precisamente, este tópico, así como la comparación de Polixena con Héctor, ya que ésta, sin espada, ha sido capaz de vencerlo, es decir, ha conseguido lo que no pudieron hacer los mejores caballeros —entre los cuales destacaba, precisamente, este hijo de Príamo—, aparecen en la *Letra* y se toman

---

<sup>14</sup> “O, desestruch yo, lo qual forts homens e robusts no han pogut vençre, ne encara aquell tan forts Hector qui tots los pus forts sobrepujaua! Per esguart de vna freuol donzella son vensut e deurat! E si es ella la raho qui fa lo meu mal ¿de qual metge pusch esperar medicina, com ella sola quim pot esser metge e medicina de salut, la qual, ne pregaries mies, ne preus de moltes riqueses, ne fortalea mia, ne la noblesa de mon linyatge, no poran moure a pietat? ¿Quina ora dura, donchs, ha pres lo meu coratge axi, que am e desig aquella quim ha en oy mortal? E no sens raho, com yo en lo seu Regne sia vengut per tal que li ocia son pare e sa mara, e ia li haze mort tan notable frare. E ¿ab quina cara, axi com fan los altres amants, la pore afalagar a mouiment de ma uolentat, car ellam sobrepuge de tot en noblesa e en poder de riqueses, e puyes que ha ballesa sobre totes les fembres, les quals totes coses lo seu coratge tenen en erguy? Verament, tota carrera me par quem sia tanchada per la qual puxa prouehir a ma salut”. E girant se a la paret, tot se conuerteix en lagremes amagades, per tal que alcu no conega ses dolos. E finalment, exugant ses lagremes, aquellas muda en sospirs espessos; e axi ab molta angoxa posat, callablement cerca en sa penssa moltes maneras que puxa aconseguir ço que desige. E en apres leuas del lit, e, demanada aygua a sos seruidors, leuas la cara e torchas los senyals de les lagremes” (Columpnes, *Histories*, 243-244).

prestados, claramente, del fragmento referido de la *Historia destructionis Troiae*. Decía el Aquiles corellano:

E no-m desplaui, per fer majors mos mèrits en sguart teu, diguen que aquell qui ha sobrat les forces e ànimo del gran Èctor, sol de tu, desarmada, sinó de strema bellea sia vençut. E, encara que, com a dona, mes sperances tengua en llàgremes, les quals, banyant ma lletra, crech per elles, millor que per més poch avisades paraules, te serà manifesta la sobresgran dolor que de continu de mi no s'absenta, la qual, si no-t parrà merexedora de ser per amor satisfeta, mereixqua de present me comportes enamorat (*Letra*, 36-46)

Además, el fragmento de Guido delle Colonne incluye el tópico de la enfermedad de amor. Cuando Aquiles lo menciona, dice que sufre un mal que ningún médico puede curar, sino Políxena misma. El motivo de la enfermedad y la muerte por amor, como última vía de escape del estado de sufrimiento, son dos tópicos muy cultivados en la tradición literaria de carácter amoroso. Roís de Corella explica esta misma idea con el tópico de la muerte por amor de Aquiles, si Políxena no le correspondiese. Por último, aparece el tópico del odio que siente la troyana amada por el griego, que ha sido enemigo —uno de los más cruentos, si no el que más— de su pueblo. Corella no deja de lado este motivo de la crueldad de Aquiles hacia los troyanos. El caudillo griego lo menciona en su carta e intenta justificarse aduciendo que las reglas de la caballería regían sus acciones. La carta de Políxena, redactada como contestación a la de Aquiles, incide en el tópico de la crueldad de éste y de la duda que le provoca la correspondencia amorosa. No obstante, un juego argumentativo como el que aparece en el segundo párrafo de su carta permite a Políxena concluir la inocencia de Aquiles y la culpabilidad de los dioses, con lo que ésta acepta el requerimiento amoroso del griego.

EL MITO DE JASÓN Y MEDEA: DE LA *HISTORIA DESTRUCTIONIS TROIAE*  
A ROÍS DE CORELLA

Ramon Miquel i Planas ("Introducció", LXVI) estableció como fuentes principales de la *Medea* corellana "primerament Ovidi (*Heroida* XII) y després

Sèneca (tragedia de *Medea*); emperò, no's pot dir que, en la lletra, segueixi l'escriptor valencià a l'un ni a l'altre dels autors llatins, encara que'l to general de la narració coincideixi ab tots dos". La filiació del text de Corella fijada por Miquel i Planas tomó peso en la tradició crítica catalana, sobre todo a partir de su aceptación por parte de Martí de Riquer (*Història*, 310). Lola Badia ("En les baixes", 171) considera muy sugestiva la hipótesis senequiana y apunta la posibilidad de que pueda depender también de la *Història destructionis Troiae*. Asimismo, Stefano Maria Cingolani (*Joan*, 140) propone

les *Històries Troyanes* (llibres II i III) per a la primera part del relat, i la *Medea* de Sèneca per a la segona, a més de detalls i suggeriments que li vénen de les *Metamorfosis* (VII, 1-424) i les *Heroides* d'Ovidi, en concret la XII. A més hem de considerar els autors amb els quals dialoga de manera, diguem-ne, polèmica, com ara el Boccaccio de la *Fiammetta* i Ausiàs March.

Así pues, trataré de establecer la filiació de la *Medea* de Joan Roís de Corella a partir de estas obras y de otros testimonios medievales que recogen este mito: el comentario de Servio a las *Geórgicas* (*Comm. in Verg. Georg.* II, 140), los dos primeros mitógrafos vaticanos (Myth. Vat. I, 25; Myth. Vat II, 136-137), el *Ovide moralisé* (*o. m.* VII, 1-1680) y su prosificación (*o. m.* VII, 1-9), el *Ovidius moralizatus* (*O. M.* VII, 2-8) y el manual mitográfico de Boccaccio (*Gen. deor.* IV, 11-12; XIII, 26 y 65).

En la *Medea* de Corella se pueden diferenciar dos partes claramente, como ya advirtió Miquel i Planas ("Introducció", LXVI-LXVII): una primera sobre el episodio del vellocino de oro y una segunda que se centra en el de Creúsa, el rechazo de Jasón hacia Medea y la venganza de ésta, motivo argumental sobre el que se construye la *Medea* de Séneca.<sup>15</sup> Cingolani es partidario de esta misma división macroestructural, aunque completa la filiació establecida hasta entonces: la primera dependería de la *Historia destructionis*

<sup>15</sup> Para un estudio contrastivo de las tragedias sobre Medea de Eurípides y Séneca, véase, principalmente, García Gual, "El argonauta", y Kaliss, "Anouilh".

*Troiae* y la segunda de la tragedia senequiana.<sup>16</sup> Esta estructura es evidente; no obstante, se podrían establecer dos subapartados también en la primera macrosecuencia, con un límite que viene determinado por la obtención del vellocino de oro.

Jasón, hijo de Esón y sobrino de Pelias, recibe un encargo de su tío: ir a la Cólquide para encontrar el vellocino de oro. Pelias ofrendaba cada año un sacrificio a su padre, Neptuno, de acuerdo con lo establecido por un oráculo, que determinaba también que, durante alguna de estas celebraciones aparecería alguien con un pie descalzo, lo que sería señal de su muerte inminente. La diosa Fortuna consintió que éste fuese Jasón, quien, por las prisas para asistir a la ceremonia sagrada, perdió el calzado de un pie en el lecho de un río. Por eso, Pelias envió a su sobrino a esta empresa, con la esperanza de que nunca volviese. Jasón prepara la expedición: recluta hombres y encarga la construcción de una nave a Argos, de quien ésta toma el nombre de Argo y sus tripulantes el de argonautas. Aunque se producen diversos episodios antes de llegar a Colcos —el reino de Eetes, padre de Medea—, Corella comienza aquí su historia:

A les fèrtils daurades pacífiques ribes de Colcos arribà aquell grec que, primer de tots los hòmens, mostrà als velosos vents les blanques veles stendre e a les inquietes honcs de la indòmita mar sofferir ésser llaurades ab la primera nau, nomenada del nom qui la havia feta: Argon. Acompanyat de noble companya de animosos strenus jóvens de Grècia, entre-ls quals Èrcules, Orfeu, Càstor, Pòlux, Linteus e altres, los noms dels quals en virtuosos actes scriure seria, en prolixitat de llargues istòries, canviar la fi de ma breu scriptura (*Medea*, 22-32)

A pesar de que este fragmento que da inicio a la historia corellana de Medea tiene grandes deudas con las *Genealogiae deorum* de Boccaccio (Martos, “La presència” y “Boccaccio”), hay un elemento que no está presente en este manual mitográfico: la presentación de Jasón como el pri-

<sup>16</sup> He estudiado la influencia de las tragedias de Séneca en las prosas mitológicas de Roís de Corella en Martos, “Sèneca”.

mer navegante de la Historia y de Argo como la primera nave que surcó el mar. Podría tratarse de una deuda de Corella con las *Metamorfosis* (VI, 721); no obstante, la *Historia destructionis Troiae* también lo recoge y debemos tener en cuenta que Corella no sólo la conocía, sino que esta obra es la base de casi todo el desarrollo de su *Medea*:

Iussit ad se uocari de regno Thesalie quendam fabrum, Argum nomine, lignorum artificii multa discretione uigentem. Quid ad regis iussum mire magnitudinis quendam nauim in multa congerie lignorum extruxit, que de sui actoris nomine proprio uocata est Argon. Hanc quidam asserere uoluerunt primam fuisse nauim que primo uelis institutis adire loca remota presumpsit (*Hist. dest. Troiae* I)<sup>17</sup>

La primera parte de esta sección, previa a la obtención del vellocino de oro, gira alrededor del encuentro de Jasón<sup>18</sup> con el rey Eetes. Ésta es relativamente extensa en la *Historia destructionis Troiae*:

Rex autem Oetes, innate sibi nobilitatis gratie non oblitus, statim sibi ex quo Grecorum aduentus innotuit, solio consurgens a regio, Grecis obuiam in multorum comitiua suorum exiuit. Quos fronte illari et facie leta recipiens fouet amplexibus, signis salutationis exillarat, et in dulcium uerborum primitiis placidas amicitias illis spondet. Qui postmodum per gradus marmoreos loca sublimia conscenderunt, palatii intrant cameras, picturis variis illustratas et appositu auri mirifico fulgore micantes. Postquam uero eis est sedendi concessa facultas, Iason, multa animositate repletus, in modesta pronuntiatione uerborum aduentus sui causam Oeti regi exprimit, et aurei uelleris ordinata discrimina secundum statuta legis impositae humiliter temptare deposcit. Eius autem rex

<sup>17</sup> “Mana a si venir del Regne de Tesalia .j. mestre de fust, per nom Argus, lo qual per molta discrecio e subtilitat era sabent en construir vexells de fusta, lo qual, per menament del Rey, construi molt sauaiament vna nau molt gran e molt meraueloysa, la qual, per lo nom propri de son actor, fon appellada Argon. E, segons que alguns afermen, aquesta fon la primera nau qui primerament nauega ab velas teses en mar a lunyes parts” (Columpnes, *Histories*, 14).

<sup>18</sup> Corella omite la figura de Hércules, que acompaña a Jasón en la obra de Guido delle Colonne, y se centra en la figura masculina contra la que se establecerá la diatriba de Medea.

benigne petitis obtemperans se impleturum uota Iasonis non negauit (*Hist. dest. Troiae* II)<sup>19</sup>

Este episodio se encuentra muy desarrollado en el texto de Corella e incluye unos tópicos concretos que demuestran la relación de su *Medea* con esta historia troyana medieval. En primer lugar, no pasa inadvertido el magnífico recibimiento que Eetes concede a Jasón (*Medea*, 33-35). En segundo lugar, Guido delle Colonne hace que Jasón se siente antes de comenzar su conversación con el rey (*Medea*, 35-38). Pero, en tercer lugar, lo más importante es que esta conversación, sólo aludida en la *Historia destructionis Troiae*, aparece *in extenso* en la *Medea* de Corella, con los mismos contenidos que en la obra de Guido delle Colonne: el hacer explícita la causa de la ida a Colcos por parte de Jasón, la referencia a las pruebas que ha de superar para obtener el vellocino de oro y el *placet* final del rey de la Cólquide.

El motivo principal que mueve a Jasón es coherente con las reglas de la caballería coetánea a éste: la búsqueda de la fama.<sup>20</sup> Éste es el motor de su aventura, cuyos peligros parecen menores a Jasón por su juventud (*Medea*, 39-45). Eetes pretende desanimarlo, porque es consciente de la dificultad de la empresa y de la cantidad de hombres que han muerto en el intento. Sin

---

<sup>19</sup> "E lo Rey Cetes, no oblidat de la gracia de la sua innada noblea, encontinent que sabe laueniment dels dits Grechs, hixent de la sua reyal cambra feu se a ells a carrera ab companya de molts, e aquells ab alegra cara reebe, abessant los e saludan, e dient los paraules molt agradables e amigables. E pus que per les graus de marbres en los lochs alts foren pujats, entren en les cambres del palau ilustrades de diuerses pintures e resplendents de la claror del aur alli meraueylosament sobreposat. E en apres quels fo donada facultat de seura, Jason, axi com aquell qui era ple de molta animositat, ab temprada pronunciació de paraules declara la causa de la sua venguda al Rey Cetes, e demana humilment que pogues assajar los perills ordonats segons los estatuts de la ley imposada a la custodia del vellor d'or. E lo Rey, obtemperant benignament a les coses per ell demanades, li atorga de complir son desig" (*Columpnes, Histories*, 21).

<sup>20</sup> Precisamente, este tema caballeresco es lo que asegura gran parte del éxito medieval al mito de los argonautas y lo que favorece una proliferación de representaciones iconográficas de éstos y de Medea medievalizadas en gran parte en cuanto al aspecto (Filippi, "Reception").

embargo, Jasón insiste en su decisión y argumenta al padre de Medea que comprende que un hombre como él pueda vivir de las gestas pasadas, pero que su juventud le requiere estas pruebas para conseguir la fama que le corresponde como caballero (*Medea*, 85-105). El rey de la Cólquide se sorprende del ingenio de la respuesta de Jasón y, a pesar de todo, se muestra favorable a tal empresa (*Medea*, 109-113). De esta manera, le explica las diferentes pruebas que ha de pasar antes de llegar al vellocino de oro (*Medea*, 114-134).

Esta estructura argumentativa se corresponde con un esquema narrativo tradicional: lo que mueve al héroe se encuentra en medio de diferentes círculos concéntricos, de diferentes barreras que lo separan de su objetivo último. Es el mismo esquema que encontramos en esencia en la representación de las islas, como ha estudiado Axayácatl Campos García Rojas ("Centros"). Llegar a una isla implica enfrentarse a muchos peligros, a muchas pruebas. Es el centro último de uno de estos sistemas concéntricos. En una isla se encuentra el vellocino de oro, pero hay más barreras, además de la acuática. Corella menciona tres: en primer lugar, la lucha contra los toros, guardianes del vellocino de oro; después, la presencia de otro guardián, un dragón dentro de la cueva en la que se encuentra el despojo dorado, de manera que el dragón es una barrera y la cueva otro mundo<sup>21</sup> —como la isla—, al cual no se puede acceder sin haber superado aquello que lo impedía; por último, muerto el dragón, los dientes de éste se convierten en caballeros, a los que debía vencer Jasón, como barrera última para conseguir el vellocino.

Estos motivos son de gran importancia para determinar la tradición de la que bebe Corella, ya que presentan variaciones concretas en diferentes testimonios. Ovidio elabora en las *Metamorfosis* la versión más extensa, según la cual Jasón amansa los toros y, con la ayuda de éstos, labra la tierra (*Met.* VII, 104-121), en la que siembra los dientes de un dragón que llevaba guardados

---

<sup>21</sup> El tópico de la cueva está implícito en la obra de Petrus Berchorius, ya que el dragón vigila y obstruye el camino *a los que entran*: "Erat ibi draci vigilans: & igne quem emittebat: omnia circumstantia inflammas: qui arietem aurei velleris custodiebat: & iter intransibibus obstruebat" (*O. M.* VII, 2). Cito esta obra por la edición de Engels (Berchorius, *Ovidius*).

dentro de su casco (*Met.* VII, 121-148); por último, adormece al dragón que custodiaba el vellocino de oro (*Met.* VII, 149-155). Cabe destacar, al menos, dos aspectos que considero fundamentales para mi argumentación: la alteración del orden de las dos últimas pruebas y la variación respecto del motivo de los dientes del dragón. En cuanto a este último, la tradición —desde Apolonio de Rodas (III, 1176-1180)— dice que se trata de los dientes del dragón de Cadmo y no del que guarda el vellocino de oro. Asimismo, aunque más brevemente, estos tópicos aparecen en la heroida de Medea a Jasón:

Lungis et acripedes inadusto corpore tauros  
 Et solidam iusso uomere findis humum.  
 Arua uenenatis pro semine dentibus imple,  
 Nascitur et gladios scutaque miles habet.  
 Ipsa ego, quae dederam medicamina, pallida sedi,  
 Cum uidi subitos arma tenere uiros,  
 Donec terrigenae —facinus mirabile!— fratres  
 Inter se strictas conseruere manus.  
 Insopor ecce uigil squamis crepitantibus horrens  
 Sibilat et torto pectore uerrat humum  
 (*Her.* XII, 93-102)<sup>22</sup>

Este motivo se modifica en la Edad Media en dos aspectos: el orden de las dos últimas pruebas y la identificación de los dientes del dragón de Cadmo con aquel que guarda el vellocino de oro. La inversión del orden depende de la presencia de otro cambio, ya que es necesario que el episodio del dragón se anteponga al de los caballeros, dado que éstos nacen de los dientes de ese animal. El testimonio más antiguo conservado con estas modificaciones medievales es el de Servio, que, a partir de dos versos de Virgilio —“Haec loca non tauri spirantes naribus ignem / inuertere satis immanis dentibus hydri” (*Georg.* II, 140-141)—, comenta:

Iason Colchos profectus ad tollendum vellus aureum, quod dicaverat  
 Marti Phryxus, Medae auxilio et pervigilem draconem occidit et eius

<sup>22</sup> Cito siempre esta obra por la edición de Moya del Baño (Ovidio, *Heroidas*).

dentes sevit, iunctis tauris ignem efflantibus: unde nati armati sunt, qui primum fecerunt impetum in Iasonem frustra, postea mutuis se vulneribus conciderunt (*Comm. in Verg. Georg. II, 140*)

Los dos primeros mitógrafos vaticanos beben de Servio y, junto con éste, extienden esta variante del tópico a lo largo de la Edad Media:

Iason quum responso Apollinis Colchos peteret ad rapiendum vellus aureum, quod Phrixus Marti dicaverat, eo obtentu, ut tauros, qui apud Colchos erant indomabiles, primum sub juga mitteret; Medea, summa veneficarum, pulchritudinem ejus mirata, egit suo veneficio, ut tauros subjugaret, et pervigilem draconem occideret. Quo occiso, ejusdem dentes sevit iunctis tauris, Vulcani ignem efflantibus: unde nati homines mutuis vulneribus se conciderunt. [Myth. Vat. I, 25]

Iason autem, quamvis accipiendi aurei velleris cupidus, viso pervigili dracone, veritus est. Aeeta autem rex potestatem ipsi velleris auferendi ea lege concessit, si tauros, ignem naribus efflantes, qui apud Colchos indomabiles erant, jungens, draconis dentes sereret. Cui quum id difficile videretur, Medea maga, Aeetae regis filia, virtute ejus delectata, eum quum amasset, serpentem incantavit, et in soporem vertit. Quem statim Iason interfecit, ejusque dentes accipiens, iunctis Medae artibus tauris, ignem naribus efflantibus, in campum transiit et sevit. Tertio die armatus inde surrexit exercitus, qui in Iasonem impetum fecit (Myth. Vat. II, 136)

Petrus Berchorius recoge también esta variante medieval del motivo de las pruebas-barreras para conseguir el vellocino:

Erant enim ibi in certo loco tauri cum pedibus aereis qui ignem ore vomebant & totum circumstantem aerem inflammabant & quicquid attingere poterant comburebant: quos primo oportebat per violentiam rapere & eos iugo subiicere: & cum eis terram fulcare pariter & arare. Erat ibi draci vigilans: & igne quem emittebat: omnia circumstantia inflammans: qui arietem aurei velleris custodiebat: & iter intrantibus obstruebat. Istum igitur necesse erat occidere & dentes eius accipere & eos in arato agro cum bobus flamigeris seminare. Ex quibus dentibus seminatis milites armati debebant statim nasci: qui contra seinuicem debebant pugnare: ita quod mutuis caedibus perirent (*O. M. VII, 2*)

La *Historia destructionis Troiae* presenta estas pruebas expuestas por el narrador y no por Eetes ni por Medea:

Hunc aurei ueleris arietem describit ystoria custoditum fuisse mirabili cura et studio dei Martis, cum in eius custodia deputati fuissent quidam boues vrentes flammam ex ore uomentes. Si quis igitur hunc aurei uelleris arietem optaret habere, cum hiis bobus necesse habebat inire certamen et si eorum uictoria potiretur, oportebat eum boues ipsos deuictos iugo subicere et eos compellere aratro terram uertere in qua errant. Item, deuictis bobus ipsis et arare coactis, iterum necesse habebat in quendam draconem squamis orridum et flammam igneam exalantem irruere, ipsumque, bello cum ipso commisso, perimere et, eo perempto, dentes a faucibus eius euellere et euulsos serere in predictam terram a bobus aratam. Ex huius agri semine seges mirabilis pullulabat. Nam ex satis dentibus satatim quidam armati milites nascebantur, fraternum bellum inter se illico committentes, qui se per mutua vulnera perimebant (*Hist. dest. Troiae* I)<sup>23</sup>

Por último, el manual mitográfico de Boccaccio también recoge este motivo según la variante medieval, a pesar de que lo hace muy brevemente, en comparación con el resto del mito, y sólo cuando se alude a la ayuda de Medea y no a través de la conversación entre Eetes y Jasón:

Ab ea doctus est, quo pacto <eripedes> tauros et domare et iugo subigere posset, occidere draconem pervigilem, et eius dentes sulcis immittere, et ex dentibus surgentes armatos in pernicem suam concurrere sineret, et hoc peracto qualiter illi ad aureum vellus iter primum esset (*Gen. deor.* XIII, 26)

---

<sup>23</sup> “E si algu desigas auer aquell molto, necessariament se auia a combatre ab aquells boues; e si dels agues victoria, couenia quels fes arar e girar aquella terra on eren; e apres aço se auia a combatre ab un drach molt escatos e molt espauentable, gitant flames de foch per la bocha, e aquell auia a matar e a traureli les dents de les galtes, e sembrar aquelles en la terra la qual los boues auien arada. E de la sement daquell camp exia marauellosa messa, car de les dites dents encontinent nexien cauallers armats, e combatien entre si tant ferma e tant poderosa batalla, entro que uns ab altres se eren morts” (Columpnés, *Histories*, 10-11).

Así pues, Corella no sigue ninguna fuente clásica para este pasaje, sino la tradición medieval, que se extiende desde Servio hasta las *Genealogiae deorum* de Boccaccio, pasando, al menos, por los dos primeros mitógrafos vaticanos, el *Ovidius moralizatus* y la *Historia destructionis Troiae*. De estas obras, la de Guido delle Colonne y el manual de Boccaccio son las que han tenido una fuerte influencia en las prosas mitológicas, en general, y en la *Medea*, en particular, de manera muy especial. Dada la brevedad del motivo en el repertorio de Boccaccio, así como la disociación de éste respecto de la conversación entre Eetes y Jasón, muy probablemente, el origen de este pasaje es una deuda de la *Historia destructionis Troiae*.

Asimismo, la obra de Guido delle Colonne ofrece a Corella un juego seductor entre Medea y Jasón a lo largo de una extensa conversación; sin embargo, siguiendo la tónica de las prosas mitológicas más tardías, superpone fuentes y este esquema no presenta a la Medea seductora de la *Historia destructionis Troiae*, que usa como argumento su ayuda para la obtención del vellocino, sino a un Jasón activo en el arte de la seducción, como en las *Heroidas* (Cingolani, *Joan*, 144).

Cuando examinamos los textos clásicos y los manuales mitográficos medievales, no encontramos un pasaje que sí aparece en la versión corellana del mito: el banquete y la fiesta que le sigue, con los que el padre de Medea honra a sus invitados, de quienes se ocupa Medea tras hacerla llamar Eetes (*Medea*, 213-230). No obstante, este motivo sí que aparece en la *Historia destructionis Troiae* y es una de las pruebas más evidentes de la dependencia corellana de este texto, al menos desde una perspectiva argumental, ya que la concepción de la obra del valenciano es bien diferente y se acerca más a las *Heroidas*. Uno de los aspectos fundamentales de esta divergencia es la visión negativa de Guido delle Colonne respecto de Medea, en contraste con la filoginia corellana que éste toma de las epístolas ovidianas.<sup>24</sup> Así pues, el con-

---

<sup>24</sup> "És clar que en un mite com el de Jasó i Medea és ben difícil que el primer pugui fer un paper positiu; però, tot i això, les altres versions de la història conegudes per Corella sí que intenten de salvar-ne algun aspecte, a vegades a costa de Medea, i no el dibueixen tan radicalment fals, amb la parcial excepció d'Ovidi" (Cingolani, *Joan*, 106-107). Uno de los

vite y la invitación a Medea a asistir a éste son dos aspectos que Corella parece tomar prestados de la obra de Guido delle Colonne, de la cual, entre otras, depende directamente:

Paratis igitur in multa rerum ubertate cibariis, sternuntur mense, superappositis ciphys aureis multis in illis. Et imminente commoditate uescendi, rex, cupiens omnem sui nobilitatis gratiam Grecis ostendere, pro quadam filia sua mittit ut ueniat iocunda celebratura conuiuium cum nouis hospitibus, quos ipse rex cum multa iocunditate recepit (*Hist. dest. Troiae* II)<sup>25</sup>

Sorprende que, a continuación de la invitación de Eetes a Medea para participar en la fiesta de bienvenida a los argonautas, Corella introduzca un monólogo de ésta, en el cual aprovecha la ocasión para hacer una diatriba contra la costumbre femenina de arreglarse con maquillajes, con tal de agradar físicamente (*Medea*, 232-260). Digo que sorprende porque no aparece en ninguna de las fuentes que contrasto, a excepción de una: de nuevo, la *Historia destructionis Troiae*. Además, conserva la misma distribución macroestructural, a pesar de que Corella elimina un amplio pasaje entre la invitación a Medea por parte de su padre y la referencia a su embellecimiento. Guido delle Colonne presenta aquí la figura de la hija de Eetes, que no había apare-

---

ejemplos más evidentes es la *Historia destructionis Troiae*: “In the Thirteen Century, the Medea theme is given a negative presentation, especially in Guido delle Colonne’s *Historia destructionis Troiae*. The unfavorable evaluation of Medea is all the more remarkable because Guido retains the substance of Benoît’s portrait. The same material is provided with an antithetical interpretation. Guido’s Medea is a type of willful disobedience to authority and insatiable lust, which, in Guido’s opinion, are common feminine traits. In the *Historia*, Medea’s future tragedy is presented as the result of her transgressions against parental authority and her inability to control her sexual urges” (Feimer, *The Figure*, 315). Una visión bien diferente a la corellana, pues.

<sup>25</sup> “E pus que les viandes foren apparaylades en gran habundancia, meten se les taules, sobreposats en aquellas molts anaps e copes e altres vexells dor e dargent. E, per maior ballea e noblea del menjar, lo Rey, cobejant mostrar als Grechs tota la gracia de la seua nobilitat, trames per vna sua filla, que vinga celebradora al nouell conuit ab los nouells hostes, los quals ells ab gran alegria hauia reebuts” (Columpnes, *Histories*, 21-22).

cido anteriormente en su obra. Esta referencia no tiene cabida, pues, en una composición narrada por Medea. El pasaje que sirve de fuente a Corella es el siguiente:

Medea autem, audito patris precepto, quamquam esset virgo nimium speciosa, conata est, ut mulierum est moris, speciem addere speciei per speciosa uidelicet ornamenta. Quare compta pretiosis ornatibus et regio apparatu, decora cuncto gradu, non obesse familiaritate, ad discumbentium mensas accessit. Quam sedere iuxta Iasonem illico iussit pater (*Hist. dest. Troiae* II)<sup>26</sup>

Eetes no hace sentarse a Medea al lado de Jasón en el texto corellano, sino que hay una presentación más formal, para que ésta acompañe al argonauta durante la fiesta. Entonces, se inicia una conversación entre ambos personajes, que en el texto de Guido delle Colonne no se produce aquí, sino en una segunda reunión. Jasón y Medea intercambian un diálogo con cinco intervenciones cada uno, que se extiende hasta el final del libro segundo de la *Historia destructionis Troiae*. Este esquema dialógico se repite igualmente en la *Medea* de Corella, a pesar de que son tres intervenciones de cada personaje (*Medea*, 261-494). Éste es el último argumento que aduzco para intentar demostrar la relación de la *Medea* de Corella con los primeros libros de la *Historia destructionis Troiae*. En el texto corellano, Medea comienza preguntando la causa de su llegada a la Cólquide, a lo que responde Jasón con halagos, ya que la razón es, fundamentalmente, la fama de su belleza y la empresa del vellocino es, tan sólo, una gesta, al más puro estilo caballeresco, para honrar a su dama, es decir, a Medea misma. En segundo lugar, Medea recrimina a Jasón la falsedad de sus palabras y la mala fama de su comportamiento con las mujeres, para lo que aduce el ejemplo de Hipsípila, el cual había oído de su propia boca al principio de la composición, mientras lo espiaba. Jasón se

<sup>26</sup> “E Medea, hoyt lo menament de son pare, jassia que fos verge molt bella, segons que es dit, encara, axi com es costuma de les donas, sesforça bellea ajustar a bellea, es a seber, per preciosos ornaments. E ella, axi ornada e de reyal apparaylament ennobleйда, vench a les taulas on deuien menjar; la qual son pare mana e feu seura de prop Jason” (Columpnes, *Histories*, 22-23).

defiende de su pretendida infidelidad hacia la reina de las lemnias aduciendo que ésta nunca había sido más que una cautiva y que se quería casar con Medea, a quien amaba realmente. Y lo hará, siempre y cuando consiga el vellocino de oro, lo que aportará fama a Medea misma y, si Jasón muere en la empresa, habrá muerto por el amor a ésta. Finalmente, en su última intervención en la conversación con Jasón, Medea continúa sin creerlo, con lo que evidencia el carácter mentiroso de éste, en particular, y del género masculino, en general. Ella sabe que la engaña, pero piensa que, si es capaz de decir tantas mentiras, es porque realmente la ama. Jasón se deshace en agradecimientos.

A partir de este momento comienza el segundo subapartado de la primera sección de la historia de Jasón y Medea, que gira alrededor de la corte de la Cólquide. El límite entre ambas partes de la primera sección es la consecución del vellocino de oro, aspecto éste que se desarrolla en el libro tercero de la *Historia destructionis Troiae* y que aparece muy reducido en el texto de Corella: “Molts dies no passaren que, seguint lo consell de ma indústria, l'ingrat Jàson animosament obtench del daurat anyell gloriosa victòria, que fon als mortals cosa de gran maravel·la, que més déu que home l'estimaven, lo qual, ab humils semblants paraules, me presentà la despulla de tan noble victòria” (*Medea*, 518-523). Una reducció de esta índole evidencia el rechazo del tema caballeresco por parte de Corella, a beneficio del análisis de los sentimientos provocados por una historia amorosa y por su trágico final. Se produce una sustitución del héroe masculino por la heroína, con una clara influencia del Ovidio de las *Heroidas* y en consonancia indudable con las composiciones que forman parte de lo que Alan Deyermond (*Tradiciones y “En la frontera”*) ha llamado ficción sentimental: “La seva [de Corella] elecció d'adreçar la literatura cap a un heroisme moral; un heroisme, doncs, de la interioritat i del drama psicològic, i no de l'acció, feia necessari privilegiar els personatges femenins ja que, segons els models literaris més solvents a l'època, el que conreava Corella era un tipus de dramatisme i d'heroisme naturalment femení i no masculí” (Cingolani, *Joan*, 123-124).

EL RAHONAMENT D'ÀIAX I ULIXES, EL PLANT DE LA REYNA ÈCUBA Y LO JOHÍ DE PARIS: PUNTOS DE CONEXIÓN CON LA OBRA DE GUIDO DELLE COLONNE

Las otras tres prosas mitológicas de tema troyano —el *Rahonament*, el *Plant* y *Lo johí*— tienen una influencia menor que la *Historia destructionis Troiae*, pero remarcable, porque, unida a los argumentos presentados en el estudio de la *Letra* y de la *Medea*, se refuerza la tesis de este trabajo: el conocimiento y aprovechamiento corellano de la obra de Guido delle Colonne.

El *Rahonament* es una *disputatio* clásica que goza de gran interés en la Edad Media, porque posibilitaba la *exercitatio* en géneros retóricos concretos, a partir de la traducción-recreación de textos clásicos con estos esquemas, que servían como modelo de aprendizaje. Los textos que tratan más extensamente este mito son las *Metamorfosis* (XIII, 1-398), la *Historia destructionis Troiae* (XXXI) y el *Ovide moralisé* (o. m. XIII, 1-1335) y su prosificación (o. m. en prose XIII, 1-2). Corella sigue de manera muy literal la obra de Ovidio para la redacción del *Rahonament*, una obra muy primeriza, y no las moralizaciones francesas de Ovidio —deudoras claras de las *Metamorfosis*—, ni la obra de Guido delle Colonne —que no recoge exactamente el juicio de las armas, sino el debate iniciado por Áyax Telamonio ante los príncipes y duques griegos para la atribución del Paladio a Ulises—. Por lo que respecta a la *Historia destructionis Troiae*, sin embargo, hay un motivo temático en el *Rahonament* que relaciona esta obra con la de Guido delle Colonne: la relación entre la muerte de Aquiles y su amor por Políxena —“A la fi, vençut per la strema bellea de Polícena, lo vencedor de tots los hòmens fon mort, ab sola una flexa tirada del flach bras de Aleixandre Paris” (*Rahonament*, 14-17)—. Aunque Corella sigue muy de cerca las *Metamorfosis* de Ovidio, atraído por su retoricismo, esta referencia entra en contradicción con la versión de la muerte del héroe, según nos la narra Ovidio, ya que éste la sitúa en el campo de batalla y sin ningún tipo de relación, por lo tanto, con Políxena:

adnuit atque animo pariter patrique suoque  
 Delius indulgens nebula velatus in agmen  
 pervenit Iliacum mediaque in caede virorum

rara per ignotos spargentem cernit Achivos  
 tela Parim fassusque deum, "quid spicula perdis  
 sanguine plebis?" ait, "siqua est tibi cura tuorum,  
 vertere in Aeaciden caesosque ulciscere fratres!"  
 dixit et ostendens sternentem Troica ferro  
 corpora Peliden arcus obvertit in illum  
 certaue letifera direxit spicula dextra  
 (*Met.* XII, 597-60)<sup>27</sup>

Y Corella extrae este desarrollo concreto de la muerte de Aquiles, en relación con su amor por Políxena, de la *Historia destructionis Troiae*, como ya había anunciado al principio de este trabajo, cuando hablaba de la *Letra*.

Por otro lado, Agamenón es el juez de esta *disputatio* clásica que relabora Corella; sin embargo, aunque el valenciano lo destaca como juez principal, no es el único en la tradición ovidiana. Esta divergencia entre Corella y Ovidio podría tener su origen en la *Historia destructionis Troiae*, ya que Guido delle Colonne hace que los otros reyes destaquen la figura de Agamenón —junto con Menelao— como juez de la disputa, en este caso por el Paladio: "Et dum placuisset regibus Agamenonis et Menelai standum esse iudicio quis eorum alter Palladium habere deberet, Thelamonius uel Vlixes, ipsi eorum arbitrio decreuerunt Palladium penes Vlixem residere debere" (*Hist. dest. Troiae* 31).<sup>28</sup>

Miquel i Planas ya había anunciado una de las más importantes fuentes del *Plant* de Roís de Corella: las *Troyanas* de Séneca. Pero no se quedó aquí, sino que remató la superposición de otras fuentes, "com la historia de *Les Guerres Troyanes*, de Guido de Columnnes (traduida a la nostra llengua per en Jaume Conesa), y també les mateixes obres d'Ovidi"<sup>29</sup> (Miquel i Planas,

<sup>27</sup> Cito esta obra por la edición de Anderson (Ovidius, *Metamorphoses*).

<sup>28</sup> "E com plagues als Reys que estigues hom a juy de Agameoneo e de Menalau qui deuia hauer lo Palladi, o Telamoni o Vlixes, ells determenaren que deuia romanir a Vlixes" (Columpnes, *Histories*, 313).

<sup>29</sup> La referencia a las obras de Ovidio, en plural, que hace Miquel i Planas es porque además de las *Metamorfosis* (XIII, 399-532), donde aparece el mito recogido en el *Plant*, incluye también las *Heroidas*, por lo que respecta a una influencia de la voz femenina que narra sus sentimientos en primera persona.

“Introducció”, LV). Efectivamente, Corella conoce la *Historia destructionis Troiae* y la utiliza para la redacción de las prosas mitológicas, aunque el *Plant* no sea una de las que tenga más deudas concretas con la obra de Guido delle Colonne.

Corella comienza esta obra con una contextualización del episodio que narra la voz literaria de Hécuba: es el fin de Troya, después de la traición de Eneas y Antenor, motivo reincidente a lo largo del *Plant* (4-14) y que responde a la perspectiva de la *Historia destructionis Troiae* (Badia, “En les baixes”; 177). La insistencia en este tema es importante, hasta tal punto que Corella lo menciona en dos ocasiones más, la última de las cuales es la conclusión del *Plant*, con lo que este tópico abre y cierra la composición: “Si-ls recordava de l’inhumà cruel trayment de Eneas e Anthenor, veurien los flachs grechs no han vençut, mas la invariable ordenança dels implacables déus” (*Plant*, 210-213); “en les dures roques, sobre les quals cahent, lo seu delicat cors partit, trosejat e dilacerat de real sanch, ha tintes en recordatió perpètua del trayment de Eneas, de la cruel falsa victòria dels grechs, de la mísera adversa fortuna dels animosos troyans” (*Plant*, 395-399). Precisamente, esta referencia está muy presente en el libro XXX de la *Historia destructionis Troiae*, que es el que contiene el episodio de la lamentación de Hécuba.<sup>30</sup>

Por último, por lo que respecta al mito del juicio de Paris, Corella, a través de la voz literaria de Joan Escrivà, comienza su narración con un tópico que ya había utilizado anteriormente en dos ocasiones —en la lamentación de Narciso y en la historia de Céfalo y Procris—: el descanso del cazador en un *locus amoenus*, es decir, el abandono de la castidad implícita y el libramiento a la belleza natural, en primera instancia, y al amor, como consecuencia, en un segundo momento. Paris, cansado de cazar, se retira a un vergel a descansar,

---

<sup>30</sup> Valga como ejemplo este fragmento, que presenta una de las denuncias más directas de la traición de los troyanos: “Mane autem facta, in ipso lucis diluculo Greci sub ductu Anthenoris et Henee, publicorum sue patrie proditorum, in magnum Ylion irruerunt, nulla ibi defensione per Troyanos inuenta” (*Historia destructionis Troiae* XXX); “E fet lo mati, en la punta del dia los Grechs, guiant los Anthenor e Eneas, traydors publichs de lur terra, se lexaren anar contra lo gran Castell de Ylion, no trobada aqui naguna defencio per los Troyans” (Columpnes, *Histories*, 306).

cuando el sol comenzaba a ponerse (*Lo jobí*, 16-31). En esta situación, favorecido por el cansancio y la frescura del lugar, le entra el sopor. Los límites con la realidad comienzan a difuminarse con un sueño: la mención de la visión de las diosas, inmediatamente después de la referencia a la somnolencia, evidencia el carácter onírico de la aparición (*Lo jobí*, 32-39). Se trata, pues, de una visión pasiva, según la definición de Ribera Llopis (“Viajeros”), que no incluye esta prosa mitológica en su clasificación de los testimonios de la tradición catalana.

Este exordio al mito tiene unas concomitancias muy grandes con el pasaje correspondiente del libro sexto de la *Historia destructionis Troiae*, probable fuente yuxtapuesta a otras, ya que Corella nos dice, al principio de la lectura alegórica del mito, que conoce esta historia por diferentes textos: “Ab tot diversses vegades y en lochs diverssos yo haja lest de Paris la fengida judicatura, però, no ab tal estil ni de tan riches profundes sentències arreada” (*Lo jobí*, 377-380). Muy probablemente, Corella toma prestados algunos motivos iniciales de la obra de Guido delle Colonne, ya que se trata de la única que los contiene. Se trata del cansancio después de cazar, que lo lleva al vergel, el abandono del arco y de las flechas —con toda la carga simbólica que comporta, como abandono/despreocupación de la castidad de Diana— y el sueño que le sobreviene antes de la visión de las diosas:

Propter quod deserui socios, qui me sequi non poterant in celeritate currendi, et elongatus ab eis in ipsius nemoris solitudine quod Ida vocatur perueni solus tenebras ad umbras, in quibus ab aspectibus meis ille ceruus euauit, forte ob frondosas ipsius nemoris arbores uel ob multam celerem fugam eius. [...] Deinde strauit me solo, quod adhuc multo uirebat in gramine (arborum umbraculis eius prohibentibus siccitatem), et depositis arcu et pharetra quam gestabam, fictitium michi ex eis constitui iacenti puluinar. Nec mora, me lentus sopor inuasit, tanta me rapida preoccupans grauitate quod uisum fuit michi nullo preterito tempore dormiuisse. Soporatus igitur tam grauiter vidi in ipso sompno meo mirabilem uisionem ?quod deus, scilicet Mercurius, tres deas in suo comitatu ducebat, Venerem uidelicet, Palladem, et Iunonem (*Hist. dest. Troiae* VI)<sup>31</sup>

<sup>31</sup> “Entant que deseparí molts dells; e fuy en mig daquells boschs molt tenebrosos e espessos, e el ceruo sesuenhí e desparech que nol viu, per ventura per lesspessura del

Las tres diosas no suelen aparecer desnudas<sup>32</sup> en la literatura clásica —nunca en narraciones o menciones del juicio de Paris anteriores a Propertio (II, 2, 13-14): “Cedite iam, diuae, quas pastor uiderat olim/Idaeis tunicas ponere uerticibus” (Propertio, *Elegies*, 31)— (Ruiz de Elvira, “La concha”, 68; *Mitología*, 402). Ovidio también recoge este tópico en dos *Heroidas*: en la de Enone a Paris —“Qua Venus et Iuno sumptisque decentior armis / Venit in arbitrium nuda Minerua tuum” (*Her.* V, 35-36)— y en la de Elena a Paris: “At Venus hoc pacta est et in altae uallibus Idae / Tres tibi se nudas exhibuere deae” (*Her.* XVII, 117-118). Boccaccio también hace que las tres diosas —sin la mediación de Mercurio— se presenten desnudas a Paris: “Que, ut aiunt, illi se sub opacis nemorum umbris, loco, cui Mesaulon dicebatur, remotis vestibus Paridi monstraverē” (*Gen. deor.* VI, 22). No obstante, ni Ovidio ni Boccaccio explican la petición por parte de Paris de poder ver desnudas a las diosas que aparece en *Lo johí* (196-216), que sí encontramos en la *Historia destructionis Troiae*:

Ego autem, talibus a Mercurio auditis promissis et donis, sic sibi respondi quod uerum de hoc iudicium non darem nisi se omnes nudas meo conspectui presentarent, ut per inspectionem meam singulas earum corporis pro uero iudicio ualeam contemplari. Et statim Mercurius dixit michi: “Fiat ut dicis”. Depositis ergo uestibus predictarum trium dearum, sigillatim qualibet earum nuda meo conspectui presentata (*Hist. dest. Troiae* VI)<sup>33</sup>

---

bosch o que fugí ab gran celeritat. [...] E gitem en sol de la terra cuberta de molta viror de gram, car la ombra dels arbres vedaua que nos podia sechar. E, depositat larch e el carcaix, fíumen trausser, posant lo cap sobre aquell; e pres me molt gran son, que nom era viases que james hagues dormit. E estant yo axí adormit fermament, en aquell dormir viu una meraueylosa visio, es a seber, quel deu Marcuri menaua en sa companyia ·iiij· Deesses, es a saber Venus, Pallas e Juno” (Columpnes, *Histories*, 88).

<sup>32</sup> Para un estudio iconográfico sobre las tres diosas del juicio de Paris, véase Martos, “Els mantells”.

<sup>33</sup> “E yo, hoydes aytals coses de Mercuri e enteses les dites promissions e dons, responguí que yo daço vertader juy no podia donar si totes tres nos presentauen a mi nues, per ço que yo les pogues guardar e contemplar en totes les partides de lurs cors. E de continent Marcuri dix: —Ffaces axí com tu ho dius. —Desposades, donques, les vestadures de cascuna de les dites ·iiij· Deesses, e cascuna dellas presetant se a mi tota nua” (Columpnes, *Histories*, 89).

En definitiva, Corella no se limita a los clásicos para la elaboración de sus textos mitológicos, sino que toma en consideración también a los pseudoclásicos, es decir, a los clásicos medievales que, por derecho, se han convertido en referente igual de válido que otros más antiguos para el escritor europeo del siglo xv. Corella bebe de esa tradición europea medieval —ya habrá otro contexto en el cual tratar la tradición local catalana— y, así, la *Historia destructionis Troiae* está presente en la redacción de cinco de sus prosas mitológicas, aunque en un grado muy diferente: la *Letra* y la *Medea* muestran un aprovechamiento mucho mayor del texto de Guido delle Colonne en relación con las otras tres prosas mitológicas de tema troyano.

## BIBLIOGRAFÍA

- BADIA, LOLA, “En les baixes antenes de vulgar poesia’: Corella, els mites i l’amor”, en *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella. Estudis sobre la cultura literària de la tardor medieval catalana*, Barcelona: Quaderns Crema, 1988 (“Assaig”, 8), 145-180.
- BERCHORIUS, PETRUS, *Ovidius moralizatus*, ed. de J. Engels, Utrecht: Werkmaterial, 1962.
- BOCCACCIO, GIOVANNI, *Genealogie deorum gentilium libri*, 2 vols., ed. de Vincenzo Romano, Bari-Gius: Laterza & Figli, 1951.
- BODE, G. H. (ed.), *Scriptores rerum mythicarum latini tres romae nuper reperti*, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1968 [reproducción fotográfica de la edición de 1834].
- BOER, CHARLES DE (ed.), *Ovide moralisé. Poème du commencement du XIV siècle, publié d’après tous les manuscrits connus*, 5 vols., Amsterdam: Johannes Müller, 1915-1938.
- (ed.), *Ovide moralisé en prose (texte du quinzième siècle)*, Amsterdam: North-Holland, 1954.
- BOHIGAS, PERE, *Sobre manuscrits i biblioteques*, Barcelona: Curial Edicions Catalanes-Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1985.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL, “Centros geográficos y movimiento del héroe: de la Ínsola Firme a la Peña Pobre en el Amadís de Gaula”, *Voz y Letra*, 11, 2, 2000, 3-20.

- CINGOLANI, STEFANO MARIA, *Joan Roís de Corella: la importància de dir-se honest*, Valencia: Edicions 3 i 4, 1998.
- , “Anticavalleria com a anticlassicisme a l’obra de Joan Roís de Corella”, en Vicent Martines (ed.), *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Alcoy: Marfil, 1999, 107-123.
- COLONNE, GUIDO DE, *Historia de la destrucción de Troya*, trad. e introd. de Manuel Antonio Marcos Casquero, Madrid: Akal, 1996.
- COLUMNIS, GUIDO DE, *Historia destructionis Troiae*, ed. de Nathaniel Edward Griffin, Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1936.
- COLUMNES, GUIU DE, *Histories troyanes*, ed. de Ramon Miquel i Planas, Barcelona: Casa Miquel-Rius, 1916.
- DEYERMOND, ALAN, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- , “En la frontera de la ficción sentimental”, en José Manuel Lucía Megías (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, 1, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, 13-37.
- FEIMER, JOEL N., *The Figure of Medea in Medieval Literature: A Thematic Metamorphosis*, Nueva York: University of New York, 1983 [tesis doctoral, edición en microficha].
- FILIPPI, PAOLA-MARIA, “Reception du mythe de Médée au Moyen Âge”, en Danielle Buschinger y André Crepin (ed.), *La représentation de l’antiquité au Moyen Âge. Actes du Colloque des 26, 27 et 28 Mars 1981*, Picardie: Université de Picardie-Centre d’Études Médiévales, 1982, 91-101.
- FULGENTIUS, FABIVS PLACIADIUS, *Opera*, ed. de R. Helm, Stuttgart: Teubner, 1970 [1ª ed., 1898].
- GARCÍA GUAL, CARLOS, “El argonauta Jasón y Medea. Análisis de un mito y su tradición literaria”, *Habis*, 2, 1971, 85-107.
- KALISS, EVA MARÍA, “Anouilh through Euripides and Seneca: Three Versions of the Medea Myth”, *Classical Folia*, 25, 1971, 212-217.
- KING, KATHERINE CALLEN, “Achilles amator”, *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 16, 1985, 21-64.
- MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, ANTONIO MARÍA, “Paralelos folclóricos en la figura de Aquiles”, en Jesús María Nieto Ibáñez (ed.), *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma. X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León*, León: Universidad de León, 1995, 247-257.
- MARTOS, JOSEP LLUÍS, *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: estudi i edició*, Alicante: Universitat d’Alacant, 1999 [tesis doctoral].

- MARTOS, JOSEP LLUÍS, "Els mantells de les deesses en *Lo jolt de Paris* de Roís de Corella: tradició i innovació iconogràfica", en Vicent Martines (ed.), *Estudis sobre Joan Roís de Corella*, Alcoy: Marfil, 1999, 283-301.
- , (ed.), *Les proses mitològiques de Joan Roís de Corella: edició crítica*, Alacant-Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana-Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2001 ("Biblioteca Sanchis Guarner", 55).
- , *Fonts i cronologia de les proses mitològiques de Joan Roís de Corella*, Alicante: Universitat d'Alicant, 2001 ("Biblioteca de Filologia Catalana", 10).
- , "La presència de Boccaccio en les proses mitològiques de Joan Roís de Corella", en Anna Maria Compagna (ed.), *Napoli, Paesi Catalani, Europa. Momenti di cultura catalana in un millenio. Arte, letteratura, lingua e storia*, Nápoles: Università Federico II, en prensa.
- , "Boccaccio y Roís de Corella: las *Genealogiae deorum*", *Cuadernos de Filología Italiana*, en prensa.
- , "Sèneca i Roís de Corella", en Carmen Parrilla (ed.), *Actas del IX Coloquio Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Coruña, en prensa.
- MIQUEL I PLANAS, RAMON, "Introducció" a *Obres de J. Roïç de Corella*, Barcelona: Casa Miquel-Rius, 1913, IX-XC.
- OVIDIO, *Heroidas*, ed. de Francisca Moya del Baño, Madrid: CSIC, 1986.
- OVIDIUS, *Metamorphoses*, ed. de W. S. Anderson, Stuttgart y Leipzig: B. G. Teubner, 1996 ("Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana").
- PITOU, SPIRE, "Ajax, Ovid, and Chateaubrun", *Revue de Littérature Comparée*, 39, 1965, 91-101.
- PROPERCI, SEXT, *Elegies*, ed. de J. Balcells y trad. de J. Mínguez, Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1946.
- RIBERA LLOPIS, JUAN MIGUEL, "Viajeros catalanes a Ultratumba", *Revista de Filología Románica*, 8, 1991, 121-131.
- RIQUER, MARTÍN DE, *Historia de la literatura catalana*, 3, Barcelona: Ariel, 1964.
- RUIZ DE ELVIRA, ANTONIO, "La concha de Venus y la manzana de la discordia", *Jano*, 48, 1972, 65-68.
- , *Mitología clásica*, Madrid: Gredos, 1982 [1ª ed., 1975].
- SENECA, LUCIUS ANNAEUS, *Tragedies*, 2 vols., ed. y trad. de Frank Justus Miller, Londres-Cambridge, Massachusetts: William Heinemann Ltd.-Harvard University Press, 1968.
- SENECA, L. A., *Tragèdies. Traducció catalana medieval amb comentaris del segle XIV de Nicolau Trevet*, 2 vols., ed. de Tomàs Martínez Romero, Barcelona: Barcino, 1995 (Els Nostres Clàssics, B14-15).

- [SERVIO], *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii Carmina Commentarii*, 2 vols., ed. de Georgius Thilo, Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1961.
- STANFORD, WILLIAM BEDELL, *The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford: Blackwell, 1954.



## Fuentes medievales de un confesionario novohispano del siglo XVI

Verónica Murillo Gallegos  
Universidad Autónoma de Zacatecas

### INTRODUCCIÓN

Los religiosos del siglo XVI que laboraron en la evangelización novohispana tuvieron que discutir y resolver muchos problemas originados en su trato con los indios. Contaban ya con un bagaje de conocimientos que les ayudaron a resolver las dificultades que América les presentaba, pues tenían una gran tradición evangelizadora, y fueron influidos también por los temas que se discutían en ese momento en Europa. Dos son las fuentes de ideas que influyeron en el tratamiento de estos temas: por una parte la influencia de los temas tratados por los humanistas (en especial, para este trabajo, los surgidos a propósito de las reformas) y por otra la presencia de la escolástica.<sup>1</sup>

Este escrito tratará principalmente de los autores medievales citados en un manual para confesores titulado *Advertencias para los confesores y ministros de los naturales*, publicado en el año 1600, cuyo autor es el franciscano fray Juan Bautista de Viseo.

---

<sup>1</sup> Cf. Beuchot, *Historia*, 53 y ss. El autor señala algunos rasgos generales de cada una. El *humanismo* propone el cultivo de un latín correcto y elegante, el estudio del griego y una vuelta a las fuentes clásicas (grecolatinas y evangélicas); con ello se muestra un afán por imitar la simplicidad de la Iglesia cristiana primitiva y se resalta la dignidad del hombre (54). La *escolástica*, por su parte, sigue distintas escuelas: la tomista, la escotista y la suareciana (109).

Este texto complementó el *Confesionario en lengua mexicana y castellana*<sup>2</sup> del mismo autor, publicado en 1599. El confesionario incluye un conjunto de preguntas que deben hacerse en la confesión y algunas recomendaciones para llevarla a buen efecto. Por su parte las *Advertencias para los confesores* exponen problemas originados en la evangelización novohispana, sobre todo en torno al ejercicio de la confesión, los cuales son resueltos mediante la referencia a distintos autores.

#### ANTECEDENTES

La Iglesia cristiana estuvo sujeta a grandes críticas, cambios, escisiones y ajustes en el siglo XVI. Los humanistas del Renacimiento influyeron en las reformas, tanto protestantes como católicas, no sólo porque algunos de ellos opinaron abiertamente sobre temas religiosos candentes, sino también porque sus estudios filológicos no se limitaron a la antigüedad grecorromana. Los estudios humanistas incluyeron traducciones de los Padres de la Iglesia griegos y nuevas traducciones de los padres latinos y de la Biblia, lo cual motivó algunas polémicas.<sup>3</sup> En términos generales los humanistas prefieren lo práctico a lo especulativo en religión,<sup>4</sup> por lo que atacan el método escolástico e inten-

---

<sup>2</sup> Bajo este título se agrupan cuatro textos diferentes: 1) *Confesionario mayor* (que el autor llama "copioso"), 2) *Confesionario más breve* (denominado "menor"), 3) *Otro confesionario más breve* (llamado "más recopilado") y 4) *Examen para los que han de comulgar, que están ya aprovechados*. Cf. Durán, *Monumenta*, 691.

<sup>3</sup> Según Kristeller, *El pensamiento*, 97, los estudios filológicos humanistas motivaron una forma diferente de considerar la religión. Para ilustrar esto basta con resaltar algunas traducciones de importancia como la versión del Nuevo Testamento de Erasmo y sus traducciones de san Jerónimo y san Hilario, así como la Biblia Políglota de Alcalá de Henares. Entre las controversias tenemos que, Erasmo, por ejemplo, señala que el Espíritu Santo no es llamado Dios en el Nuevo Testamento (si bien nunca afirma que no sea Dios), lo cual desatará una polémica en torno al dogma de la Trinidad. Cf. Bataillon, *Erasmo*, 242 y ss. El tema es fundamental; baste recordar al hereje antitrinitario español perseguido por protestantes y católicos: Miguel Servet. Cf. Bainton, *Servet*.

<sup>4</sup> Y en este sentido prefieren el aspecto "interior" de la religión. Esto es notorio por ejemplo en las discusiones sobre la oración privada y en la crítica a algunas prácticas, como la

tan interpretar y traducir a los clásicos grecolatinos “sin los elementos medievales” (por ejemplo, el caso de Aristóteles). Por otro lado, también insisten en un regreso a los clásicos; en el caso religioso, a los Padres de la Iglesia y a la Biblia.<sup>5</sup>

Las ideas humanistas llegaron a la Nueva España a través de las reformas españolas. La más importante de ellas fue la que realizó el cardenal Jiménez de Cisneros a fines del siglo XV y que culminó en el XVI. Ella proponía un regreso a la *observancia* de la regla de san Francisco ante la corrupción de las órdenes religiosas.<sup>6</sup> A ella siguieron varios movimientos reformadores en España con parecidas características: promovidos por monjes procedentes de las minorías monásticas que discutían sobre la pobreza y tenían fuerte tendencia hacia la espiritualidad, que buscaban el retorno a la observancia de la regla de san Francisco (o de san Agustín), sospechosos de luteranismo conforme avanzaba la reforma protestante y que simpatizaban con las ideas de Erasmo de Rotterdam. Todos los franciscanos venidos a estas tierras pertenecían al grupo de la *Observancia*.

No obstante lo anterior, la división entre *observantes* y *conventuales* se dio desde los inicios de la orden franciscana,<sup>7</sup> cuenta con antecedentes medievales. La influencia de Erasmo (muy fuerte en la España de Carlos V, ya por sus

---

devoción a los santos, las peregrinaciones e incluso, con los protestantes, la negativa a la confesión sacramental. Cf. Bataillon, *Erasmus*, 572 y ss.

<sup>5</sup> Kristeller, *El pensamiento*. El autor señala varias veces en su libro que el *humanismo* es una tendencia fundamentalmente en el campo de las letras (en gramática y retórica), pero que hubo influencia de los humanistas en las reformas, por lo que, dice: “...probablemente convenga emplear la expresión humanismo cristiano en un sentido más específico, limitándola a aquellos intelectuales con una preparación clásica y retórica humanista que de un modo explícito examinaron en todos o algunos de sus escritos problemas religiosos o teológicos” (107); entre ellos tenemos a Erasmo, Vives, Budé, Moro, Calvino y Melanchton.

<sup>6</sup> Corrupción generalizada en la sociedad española de la época. Según Bataillon, *Erasmus*, 5: “La reforma del cardenal Cisneros consistió esencialmente en quitar a los conventuales sus monasterios, por las malas o por las buenas, e instalar en ellos a los observantes.”

<sup>7</sup> Para una breve historia de la orden franciscana en torno a la “observancia”, véase Gómez Canedo, *Evangelización*, sobre todo el capítulo titulado “La reforma interna de la orden franciscana como antecedente para la evangelización de América”. También Bataillon, *Erasmus*, 5 y ss.

obras, ya a través de su discípulo Juan Luis Vives), si bien humanista, remonta sus antecedentes religiosos a la *Devotio moderna* de los hermanos de la vida común, surgida en los Países Bajos hacia la segunda mitad del siglo XIV. Esto es importante porque muchos de los primeros franciscanos llegados a México, y maestros de las demás generaciones de frailes menores, provenían de esa región y/o se formaron en París, donde también influyeron, a fines del siglo XV, las ideas de los hermanos de la vida común a través de autores como Gabriel Biel.<sup>8</sup> Por ello cabe señalar que no hay propia ni completamente una ruptura entre los humanistas del Renacimiento y la tradición medieval.<sup>9</sup>

La presencia escolástica en los autores novohispanos es clara si se recuerda que los religiosos de la época se formaban dentro de la tradición medieval y trataban diversos temas a la manera escolástica, leyendo a las grandes autoridades y argumentando con ellas. También hay que destacar el nuevo impulso de la escolástica en España: cuando discuten sobre la racionalidad del indio americano y los títulos de guerra y conquista justa apelan siempre a los escolásticos medievales (y a través de ellos a otros autores como Aristóteles o san Agustín). Es fuerte la presencia del tomismo, sobre todo en temas de teología y principalmente entre dominicos, presencia que luego se extendió a otras órdenes. Sabemos también de la importancia de Duns Scoto en los franciscanos, así como de Suárez en los jesuitas, y en el XVI la presencia de los nominalistas es muy importante, pero, según los temas que se traten y según las órdenes religiosas, predomina uno u otro autor.

Los autores novohispanos presentan una mezcla de ambas tendencias, la humanista y la escolástica, en sus obras. Así, hay quienes tratan temas propios del humanismo sin abandonar a los autores escolásticos y quienes tratan temas escolásticos y se refieren a autores humanistas; tampoco faltan las po-

---

<sup>8</sup> Este autor concedió gran autoridad a Jean Charlier Gerson (1363-1429), cancellor de la Universidad de París en 1395, quien como teólogo estaba más inclinado al espiritualismo y la mística que a la especulación, lo mismo que admiraba a los escritores paganos. Cf. Jolivet, *La filosofía*, 343-344. Fray Juan Bautista cita a Gerson en sus *Advertencias*, lo mismo que al doctor parisino fray Juan Fochoer y a Gabriel.

<sup>9</sup> Para un estudio más completo, cf. Kristeller, *El pensamiento*.

lémicas entre los antiguos y modernos (escolásticos y nominalistas) expuestas en algunos textos de la época.

En el terreno religioso no podemos olvidar el Concilio de Trento y sus disposiciones. Sin embargo, hay que recordar que éste acentuó sólo algunos aspectos del cristianismo para hacer frente a las herejías reformistas:<sup>10</sup> algunos dogmas, como el de la Santísima Trinidad; algunas prácticas, como la devoción a los santos; algunos sacramentos, como el del orden sacerdotal y la confesión. Los problemas tratados por la Contrarreforma no son los problemas de la evangelización americana: en la Nueva España no hay herejes luteranos o calvinistas o cualesquiera otros, sino idólatras indígenas a quienes hay que enseñar la religión, a quienes hay que convertir.

Esto permite también resaltar la presencia medieval en los confesionarios novohispanos, porque los temas de evangelización novohispana son semejantes a los que la Iglesia enfrentó en la Edad Media: el encuentro con diversos pueblos que tenían diversas costumbres y lenguas, su evangelización.

#### FRAY JUAN BAUTISTA DE VISEO: EL AUTOR Y SU OBRA

Fray Juan Bautista de Viseo nació en Nueva España en 1555. Se sabe que profesó en 1571 en el Convento de San Francisco el Grande de México; fue lector de teología, guardián de varios conventos y definidor de la Provincia del Santo Evangelio.<sup>11</sup> Fue discípulo de fray Miguel de Zárate y de fray Francisco Gómez y maestro de fray Juan de Torquemada, a quien dio la copia de la *Historia eclesiástica indiana* que su maestro fray Gerónimo de Mendieta le confiara. Murió entre 1607 y 1613.

Bautista de Viseo, además de las *Advertencias* y el *Confesionario*, publica otros textos como el *Libro de la miseria y brevedad de la vida del hombre: y de sus cuatro postrimerías en lengua mexicana* (1604), la *Vida y milagros del bienaventurado san Antonio de Padua: primer predicador general de la orden del*

<sup>10</sup> Como señala Aranguren, *Catolicismo*, 161-162.

<sup>11</sup> Durán, *Monumenta*, 670 y ss. También puede verse la biografía de fray Juan Bautista en la *Biblioteca mexicana* de Juan José Eguiara y Eguren. Algunos datos biográficos los da el mismo fray Juan Bautista en el prólogo a su *Sermonario*.

*seráfico p.s. Francisco* (1605) y un *Sermonario en lengua mexicana* (1606, cuya segunda parte quedó inconclusa). En forma manuscrita han llegado hasta nosotros su *Vocabulario Eclesiástico*, una *Exposición del Decálogo* y *Tres libros de comedia* (el primero, de la penitencia y sus partes; el segundo, de los principales artículos de la fe y parábolas del Evangelio; y el tercero, de vidas de santos). Además publica, amplía y adapta los *Huehuetlatolli* compilados por fray Andrés de Olmos.<sup>12</sup>

Fray Juan se destacó también por su dominio del náhuatl; entre sus traducciones se encuentran: *Vanidades del mundo* del p. Estella, *Flos sanctorum o Vidas de santos*, *Contemptus mundi o imitación de Cristo* y *La vida y muerte de tres niños de Tlaxcalla, que murieron por la confesión de la fe*, de fray Toribio Motolinía.

Nuestro autor, en el prólogo a su *Sermonario en lengua mexicana y castellana*, nos da noticia de los autores que le sirvieron para la composición de sus obras y de la ayuda de los indios en las traducciones y composiciones de libros en náhuatl. Los autores son, entre otros, fray Arnaldo de Basacio, fray Andrés de Olmos y fray Alonso de Molina.<sup>13</sup> Para la composición de las *Advertencias*, Bautista se apoya sobre todo en autores novohispanos de la primera mitad del siglo, principalmente en fray Juan Focher,<sup>14</sup> pero destacan otros como Sahagún, Toribio de Benavente “Motolinía” y Alonso de la Veracruz. También tienen mucho peso las citas de algunos autores europeos del mismo siglo: el doctor Navarro Martín de Azpilcueta, Francisco Titelman, Alonso

<sup>12</sup> De esta obra hay una edición en el FCE y la SEP, por Miguel León Portilla y Librado Silva Galeana.

<sup>13</sup> Este último resulta esencial en la composición de su *Confesionario*; según la doctora Alejos Grau, *Análisis*, 487-488, el confesionario de Bautista de Viseo es una copia del de Molina.

<sup>14</sup> Fray Juan Bautista cita extensamente varios opúsculos de fray Juan Focher: *Compendiolo privilegiorum concessorum fratribus mendicantibus, instructionis simplicium, De matrimonio clandestino, Expositio Bullae Pauli 3, Compendio de los breves concedidos por diversos pontífices*. Contrariamente a lo que dice el padre Antonio Eguluz en su estudio introductorio al *Itinerarium* de Focher, Bautista no se basó en esta obra, ni los opúsculos que transcribe corresponden a los manuscritos en los que se supone se basó la construcción del *Itinerarium* por parte de Valadez.

de Castro, Antonio de Córdoba, Domingo de Soto, Manuel Rodríguez y otros.

ADVERTENCIAS PARA LOS CONFESORES Y MINISTROS DE LOS NATURALES:

DESCRIPCIÓN

El título completo en la portada del libro es el siguiente: *ADVERTENCIAS/ PARA LOS CONFESORES/ de los Naturales./ COMPVESTAS POR EL PADRE/ Fray Ioan Baptista, de la Orden del Seraphico/ Padre Sanct Francisco, Lector de Theologia, y/ Guardian del Conuento de Sanctiago Tla/ tilulco: de la Prouincia del Sancto/ Euangelio./ Primera Parte./ Con Priuilegio/ En Mexico, En el Conuento de Sanctiago/ Tlatilulco, Por M. Ocharte. Año 1600.*

Este libro consta de dos partes: una donde se exponen diversos temas y otra que consiste en una tabla sumaria de las materias tratadas a lo largo de la primera parte, donde también se exponen algunos temas extensamente; en algún momento habla de una tercera parte de las *Advertencias para los confesores*, pero no se sabe que haya sido escrita.

En este texto se tratan diversos temas como la confesión, el matrimonio, la extremaunción, la eucaristía, los ayunos, la abstinencia de carne, los días festivos, varios problemas de traducción, del uso de intérpretes para la confesión y del adoctrinamiento de indios. También se da noticia de diversas costumbres y creencias indígenas y de los obstáculos que el religioso enfrenta en su labor con los indios de la Nueva España.

El interés de fray Juan Bautista, y el principal problema de la época, es hacer que los indios aprendan la doctrina cristiana suficiente para ser cristianos, esto es, para ser capaces de cumplir con los sacramentos que la religión demanda, sobre todo el de la confesión. Grandes son los problemas que hay que enfrentar en la evangelización novohispana y los religiosos deben ser advertidos de ellos. Fray Juan Bautista señala al inicio de sus *Advertencias* que

ALGVNAS cosas destos naturales desconsuelan notablemente y causan grandes scrupulos en los ánimos de sus ministros, y avn a algunos los han

retrahido deste ministerio apostolico, las quales miradas con pia affeccion y consideración del poco talento de algunos, causan por vna parte lastima, y por otra parte ponen nuevo brio y pecho Christiano, para ocuparse en instruyrlos y alumbrarlos en el conocimiento de Dios, prouecho y saluacion de las almas. Animense pues los obreros Euangelicos a trabajar en esta viña del Señor, y lean los siguientes apuntamientos, que con estos mediante nuestro Señor, podran quietar sus consciencias, y trabajar fructuosamente en esta viña.<sup>15</sup>

Lo que quiere el autor es ayudar a los confesores a enfrentar y resolver problemas de la evangelización en general, y de la confesión en particular, según las costumbres y usos aceptados por la Iglesia de su tiempo. También es claro el interés de este franciscano por los indios, pues ya en las *Aprobaciones* de las primeras páginas del libro se dice que es un texto muy provechoso para los naturales y sus ministros al contener cosas muy dignas de ser sabidas especialmente en estos reinos. Fray Juan incita a los frailes para que conozcan los usos indígenas con el fin de saber cuáles modificar, para que pongan más empeño en hacerlos entender las cosas de la fe y para que, no habiendo tenido éxito, se consuelen porque ya han hecho todo lo que podían hacer, lo demás ya no concierne sino a Dios.

Siendo un libro para evangelización no deja de hacer referencia a la gran experiencia que la Iglesia cristiana tiene en ella, a través de autores que tratan y dan solución a las dificultades que enfrentan los confesores. Fray Juan Bautista, a la manera escolástica, gusta de presentar en cada una de sus advertencias diversas opiniones acerca de un tema, argumenta en torno a ellas y luego recomienda la solución o soluciones adecuadas al caso, explicando la conveniencia de seguir a un autor y no a otro. Por ejemplo, en cuanto a la venta de naipes y dados nos dice:

Acerca desto nota (para euitar muchos escrupulos) que el P. F. Manuel vbi supra un. 13. pone esta concl. Los artifices que hazen nappes para jugar, y

---

<sup>15</sup> *Advertencias*, f. 1. En adelante sólo se pondrá entre paréntesis el número de foja después de cada cita.

los que los venden, no peccan mortalmente, vendiendolos a aquellos que los compran para jugar con ellos, aunque sepan que han de peccar mortalmente jugando. Saluo si el peccado mortal que han de cometer redundan en daño de tercero, conuiene a saber, porque han de jugar la hazienda agena attento que esto no es otra cosa, sino dar armas para matar, al que esta aparejado para esto. Esta conclusion es de Cayetano, F. Luys Lopez y Aragon, contra Medina y Nauarro. Los quales dizen absolutamente sin distincion alguna, que los dichos artifices y vendedores peccan mortalmente haziendo, o vendiendo los dichos naypes a personas que saben que han de peccar mortalmente, jugando con ellos (168).<sup>16</sup>

En ambas citas, importantes tanto por los temas que tratan como porque están hechas para la evangelización de los indios, se descubre claramente una influencia humanista: su tendencia a la simpleza y caridad, a la dignificación del indio y una profunda abnegación en la evangelización. Esta tendencia se observa a lo largo de todo el texto, pero no pueden faltar las grandes autoridades de la tradición medieval, además de los autores contemporáneos y los maestros del autor, para solucionar diversos problemas de evangelización que surgen del trato con los indios. Por ejemplo, la discusión que fray Juan Bautista realiza sobre la administración de la eucaristía a los indios, bello ejemplo de su defensa de la racionalidad y dignidad del indio, se basa principalmente en santo Tomás.

FUENTES MEDIEVALES DE LAS *ADVERTENCIAS PARA LOS CONFESORES*  
*DE LOS NATURALES*

Hacia el siglo XVI la Iglesia cristiana ya contaba con una larga experiencia en evangelización debida al contacto que a través de su historia tuvo con distintos pueblos. Podemos mencionar a los griegos y romanos en sus inicios, los germanos al comienzo de la Edad Media y las guerras que sucedieron al interior o fuera de la cristiandad, contra el islam por ejemplo. Muchas de las dificultades que se presentaron en la Nueva España eran semejantes a las que

---

<sup>16</sup> Lo mismo se arguye respecto a la venta de vino y afeites a los indios.

se habían presentado antes frente a otros pueblos, por lo que ya habían sido tratadas y resueltas por los autores medievales. Si a esto añadimos que los religiosos estaban familiarizados con los autores medievales, ya que se formaban dentro de la tradición escolástica medieval, no es extraña su presencia en textos novohispanos sobre evangelización.

Los autores medievales mencionados expresamente por fray Juan Bautista son san Agustín, san Beda el Venerable, san Buenaventura, Juan de Duns Scoto, Santo Tomás de Aquino y Jean Charlier Gerson, entre otros. Todos ellos son usados para resolver problemas en torno a diversos temas: la contrición de los pecados necesaria para la confesión, los intérpretes en caso de que se desconozca la lengua del indio que se quiere confesar, la confesión por señas en distintos casos, la absolución *in articulo mortis*, la doctrina suficiente o necesaria para recibir el sacramento, la administración de la eucaristía a los indios, los ayunos, el débito conyugal, la absolución de censuras en casos reservados, etcétera.

Así, por ejemplo, sabemos que una de las polémicas más importantes surgidas del tema americano se refiere a la racionalidad del indio, con la que pretendieron justificar, entre otras cosas, el dominio español sobre los indígenas. Esta polémica se presenta en la evangelización novohispana, principalmente cuando se discute si los indios son aptos para recibir los sacramentos. Aquí también tienen gran peso los autores medievales; como muestra, transcribo una parte de las *Advertencias*:

El Angélico doctor S. Thomas en la 3p.q. 80 art. 9. mueve esta question que tratamos, si a los faltos de razon se les ha de negar la sancta Comunion, y responde no solo en favor destes naturales, mas aun de otros de mas torpes ingenios que ellos, y dice assi. Algunos hombres se dizen no tener vso de razon, porque tienen debil y flaco vso de razon, como acostumbramos a dezir que no ve y carece de vista el que poco vee. Y porque estos tales pueden concebir alguna deuocion de este Sacramento, no se les ha de negar. Estas son palabras formales de sancto Thomas, y no se podían dezir mas fauorables para estos indios que ellas: aun concediendo con los que les notan de baja e infima capacidad. Y es razon considerar lo que dize este doctor sancto. Lo primero, que teniendo renombre de los faltos de razon por la poca discrecion que tienen: no por esto se les deue negar la comunion. Y la razon es, porque pueden

tener alguna deuocion a este sancto Sacramento, que es lo segundo que deuemos considerar: que no es menester toda la deuocion y reuerencia possible, sino alguna, y no dize que la tenga, sino que la puedan tener (59)

Las citas de los autores medievales en las *Advertencias* suman un total de 36, de las cuales 18 son citas de citas. En estos casos se tiene la ventaja de conjuntar varios autores sobre un mismo tema. Tomemos como ejemplo la cita que nuestro autor hace de Henrico Henríquez sobre el débito conyugal antes de la comunión, donde se mencionan varios autores medievales:

No impide la comunión el concúbito conyugal para la procreación de la prole o como respuesta a un pedimento del cónyuge, y no se la puede negar ni siquiera la noche anterior a la misma si no se ha podido mediante súplicas disuadir al consorte. Esto dice Henríquez 2, tomo c. 51. Allí mismo cita a importantes doctores entre los cuales Tomás, Buenaventura y Ricardo, quienes afirman que los que han cohabitado después de una convivencia y comulguen con alguna distracción no pasa de pecar venialmente. Según Alberto después de que se ha comulgado ese día no debe pedirse el débito conyugal ni aceptarlo sin ninguna dificultad, aunque juzgue que en ningún caso llegue a faltarle gravemente. Y Ricardo afirma que el decreto *De consecratione*, distinción 2, que dice que todo hombre debe abstenerse de la mujer algunos días antes de comulgar, no habla de necesidad sino de conveniencia en relación al débito. Así se puede entender aquel capítulo *Vir cum propria* 33.q. 4, de donde la glosa habla de prohibición o disuasión. Así Nicolás de Orbellio en 4 distinción 9 cuestión 6 y Scoto 4 distinción 32 (73-74)<sup>17</sup>

Las 18 citas en que aparecen citados los autores medievales son de diversos autores: Henrico Henríquez, fray Alonso de la Veracruz, fray Miguel de

---

<sup>17</sup> Advertencia 37: *Concubitus coniugalis ob prolis procreationem aut debiti redditionem, non impedit Communione sub mortali, nec enim licet exigendi negare debitum, etiam pridie ante communionem, si coniungem precibus diuertere non potest. Haec pater Henriquez 2. Tom.c. 51. & ibidem multos & graues citat Doctores inter quos d. Thom. Bonauen. & Ricardus asserentes quod licet coniugatus post congressum spontaneum cum quadam distractione mentis communicet, non exedit peccatum veniale. Secundum etiam Albertum, post factam communionem non debet illo die debitum exigere, nec etiam exactum redere nisi cum difficultate: sed tamen contrarium non putat esse mortale. Rchar. Autem dicit quod decretum de Consecr. dist. 2. Omnis homo dicens. Ante*

Medina y, sobre todo, fray Juan Focher, de quien se sabe que era consultado para resolver casos problemáticos aprovechando su conocimiento en cánones y cuyos manuscritos circulaban de mano en mano.

El autor medieval más citado es santo Tomás de Aquino, 17 veces de las cuales 8 son citas de citas. Le sigue Scoto, citado 12 veces, 6 de ellas por otros autores. Las dos veces que fray Juan Bautista menciona a san Buenaventura es por medio de otros autores. Dos veces cita a san Agustín, una de ellas indirectamente. En cambio cita directamente a Gerson dos veces y una a san Beda el Venerable.

Es de notar también que algunas veces la cercanía que el autor tiene con las ideas de las reformas europeas puede deberse más bien a autores medievales. Así, por ejemplo, mientras que en las fojas 21 a 23 señala la importancia de la confesión para la salvación diciendo que no es permitido confesarse a cualquier fiel como lo hacen los luteranos (herejía condenada por el Concilio de Trento) sino sólo a los sacerdotes con licencia para ello, en una de las citas de Gerson recomienda un tipo de confesión sin confesor, según la cual, pronunciando las “tres verdades” recomendadas por Gerson, que Bautista luego traduce al náhuatl, se puede lograr la salvación:

Todo el que en cualquier lugar y tiempo haya pronunciado (las tres verdades antes mencionadas) sinceramente desde el corazón, sin fingimiento o falsamente, esté seguro de merecer la vida eterna que descansa en el estado de salvación y de gracia. Así, aun cuando muriese sin otra confesión, durmiendo en ausencia del sacerdote o de cualquier otro modo, prevenido de esta forma para la muerte, sería salvado. Hasta aquí Gerson (79)<sup>18</sup>

---

*Eucharistiae sumptionem esse ab uxore aliquot diebus abstinendum, non loquitur de debito necessitatis, sed congruitatis. Et sic posset exponi illud cap. Vir cum propria 33.q. 4. Vnde glosa exponit prohiberi idest dissuaderi, Ita Nicolaus Orbellis in 4 dist. 9.q. 6. Et Scot in 4 dist. 32. La traducción es mía.*

<sup>18</sup> Advertencia 44: *Quisque qualicumque loco & tempore sincere, non fecte, aut mendaciter ex corde pronunciauerit securus existat se instatu salutis & gratiae consistere, & vitam aeternam promereri. Si etiam absque alia confessione deceret continuo in absentia Sacerdotis, dormiendo, aut alio quouis modo, morte subita praeuentus, saluaretur. Haec Gerson.*

## CONCLUSIONES

A pesar de que las *Advertencias para los confesores* es un texto del siglo XVI y fue escrito por alguien fuertemente influido por las reformas españolas a través de sus maestros y los primeros evangelizadores de la Nueva España, el autor trabajó directamente a los medievales en temas muy importantes como se puede deducir de los fragmentos antes leídos. Las referencias a los autores medievales no están hechas con la pretensión de mostrarse seguidor de la tradición eclesiástica que en esos años se oponía a las reformas (católicas y protestantes), ni todas las referencias a autores medievales son indirectas.

La Edad Media se encuentra presente en la obra de los novohispanos porque los medievales ya se habían enfrentado a pueblos no cristianos y habían ensayado formas y resuelto dificultades de evangelización. De esta forma los medievales sirven de base e inspiración en el tratamiento y solución de problemas originados en la conversión de los indios americanos. Los demás autores citados en las *Advertencias* también conocen a los medievales.

Hay que señalar que si bien el *Hombre* como tema central de la reflexión en el Renacimiento se ha atribuido a los humanistas, las discusiones sobre la racionalidad y dignidad del indio americano fueron objeto principal de la escolástica española del siglo XVI. En el terreno estrictamente religioso estas polémicas se encarnan en la discusión sobre la aptitud de los indígenas para recibir la eucaristía, tema que, como vimos, nuestro autor trata a partir de autores escolásticos medievales.

Para terminar este escrito quiero también señalar que la tendencia a la caridad y simpleza cristiana, la cual prescinde de algunas formalidades que tienen que ver con el papel institucional de la Iglesia y son en alguna medida contrarias a las disposiciones del Concilio de Trento, también proceden en este texto, como hemos visto, de fuentes medievales.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEJOS, CARMEN, "Análisis doctrinal del confesionario de fr. Juan Bautista", en *Actas del III Congreso Internacional sobre Los Franciscanos en el Nuevo Mundo* (Siglo XVII, La Rábida, 18-23 de septiembre de 1989).

- ARANGUREN, JOSÉ LUIS, *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, 3ª ed., Madrid: Revista de Occidente, 1963 (1ª ed. 1952).
- BAINTON, ROLAND H., *Servet, el hereje perseguido*, trad. de Ángel Alcalá, Madrid: Taurus, 1973 (Boston 1972).
- BATAILLON, MARCEL, *Erasmus y España*, trad. de Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica, 1982 (1ª ed. en francés 1937).
- BAUTISTA DE VISEO, JUAN, FRAY, *Advertencias para los confesores de los naturales, Primera Parte*, México: Convento de Santiago Tlatelolco, por M. Ocharte, 1600.
- , “Prólogo a su *Sermonario en lengua mexicana*”, en Lino Gómez Canedo (ed.), *La educación de los marginados durante la época colonial*, México: Porrúa, 1982, 371-379 (Biblioteca Porrúa, 78).
- , *Confesionario en lengua mexicana y castellana*, Convento de Santiago Tlatelolco, México, M. Ocharte, 1599, en Juan Guillermo Durán (ed.), *Monumenta catechetica hispanoamericana, (siglos XVI-XVIII)*, vol. I, Buenos Aires: Teología, 1987, 669-692 (Col. Estudios y Documentos).
- , *Huehuetlatolli. Testimonios de la antigua palabra*, trad. de Librado Silva Galeana y est. introd. de Miguel León Portilla, México: Secretaría de Educación Pública-Fondo de Cultura Económica, 1991.
- BEUCHOT, MAURICIO, *Historia de la filosofía en el México colonial*, Barcelona: Herder, 1996.
- DURÁN, JUAN GUILLERMO, *Monumenta catechetica hispanoamericana (siglos XVI-XVIII)*, vol. I, Buenos Aires: Teología, 1987, 669-692 (Col. Estudios y Documentos).
- EGUIARA Y EGUREN, JUAN JOSÉ, “Biografía de fray Juan Bautista”, de la *Biblioteca Mexicana*, en José Quiñones Melgoza, *Ramillete neolatino*, México: UNAM, 1986, 265-271.
- FOCHER, JUAN, O. F. M., *Itinerario del misionero en América*, texto latino, versión castellana, int. y notas de Antonio Eguiluz O. F. M., Madrid: 1960.
- GÓMEZ CANEDO, LINO, *Evangelización, cultura y promoción social. Ensayos y estudios críticos sobre la contribución franciscana a los orígenes cristianos de México (siglos XVI-XVIII)*, México: Porrúa, 1993 (Biblioteca Porrúa, 109).
- JOLIVET, JEAN, *La filosofía medieval en Occidente*, trad. de Lourdes Ortiz, en *Historia de la filosofía*, vol. 4, México: Siglo XXI, 1974.
- KRISTELLER, PAUL OSKAR, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, comp. de Michael Mooney y trad. de Federico Patán López, México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

## LOS VIAJES MEDIEVALES



## Espacios sagrados y espacios míticos. La retórica del viaje en las *Andanças* de Pero Tafur

María José Rodilla

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

*Ha llegado el momento tan anhelado  
por la gente para emprender peregrinaciones  
y visitar remotos países y célebres santuarios.*

Cuentos de Canterbury, *Geoffrey Chaucer*

La tradición de la alta Edad Media tendía a dar prioridad al testimonio del oído sobre el del ojo; desde el siglo XIV en adelante, la vista fue sustituyendo al oído en su función de fuente de conocimiento (Zumthor, *La medida*, 295). En el relato *Andanças e viajes*, de Pero Tafur (realizados entre 1435 y 1439), son importantes ambos tipos de información. La mirada y la comprobación *in situ* son imprescindibles para todo viajero, por el valor de la experiencia y el conocimiento, y se demuestra a cada paso en la abundancia de expresiones como “era singular cosa de ver”, “non me quedaría cosa de ver”, “mirando muchas çibdades e villas”. El oído, porque la imagen del mundo y el marco de referencia de Tafur se basan en la tradición oral de mitos sobre el Oriente y leyendas locales que escucha en el camino, y que al referirlos, a su vez, en su relato, antepone el verbo decir y hace juicios de valor como “a esto non me paresçe que se deve dar grant fe”, o, por el contrario, las cree a pies juntillas y aflora su deseo y entusiasmo por conocer lo que sólo le refieren de oídas.

Estas dos dimensiones sensoriales influyen en la retórica del relato: la vista le permite ir construyendo un espacio sacralizado que puede admirar e inclu-

so palpar como peregrino, y el oído, un espacio mítico que busca y desea conocer, pero que sólo logra contactar oralmente.

Pero Tafur corresponde al tipo de viajero peregrino, obsesionado por visitar los lugares santos, conocer reliquias y ganar indulgencias, aunque en su trayectoria, a veces, se convierte en embajador portador de cartas del rey de Chipre al sultán de Egipto o en aventurero deseoso de alcanzar el paraíso terrenal, la tierra del Preste Juan o las riquezas del Oriente, los mitos que buscan incansablemente los viajeros y que Michel Mollat ha considerado “mitos motores del Descubrimiento” (Mollat, *Los exploradores*, 97).

Su peregrinación no es un camino lineal premeditado sino que se va extendiendo por los lugares sagrados cercanos, ya sea porque surgen imprevistos en el viaje, por ejemplo, cuando cumple el voto, hecho durante una tempestad, de ir al santuario de la Coronata; o ya sea porque se presenta la oportunidad de ausentarse de la comitiva y acercarse a otros lugares santos no contemplados en el itinerario. Si tuvieramos que elegir una figura hermenéutica, como propone Otmar Ette en sus estudios de viajeros, para dibujar el itinerario de Tafur, sería una estrella con un centro conocido, familiar, Venecia, al que siempre se regresa desde una periferia (él mismo se refiere a ella: “parescióme como que ya estava en mi casa”). Encrucijada de mercaderes y peregrinos, Venecia es el puerto a donde se vuelve y de donde se parte: Ahí llega el viajero desde España y de allí sale para el Oriente, regresa al mismo sitio y va hacia el norte de Europa, vuelve al mismo lugar y desde allí de nuevo a su patria.

Para el peregrino es importante el destino final, pero también las etapas en el camino permiten visitar los lugares en los que hay reliquias y, sobre todo, Roma, que desde el 1300, año del primer jubileo, se convirtió en un lugar santo cuando “el papa Bonifacio VIII prometió gracias espirituales a quienes acudieran a la ciudad a ganarlas” (García, *Los viajeros*, 10). En todas las iglesias italianas que visita Tafur se custodia alguna reliquia, y en cada una de ellas no se olvida de avisar a los lectores o futuros viajeros del día del santo en el que se ganan indulgencias, de tal manera que la repetición insistente se convierte en una especie de letanía, y es que el peregrino, autor de su relato, además de “exaltar estos lugares de gracia” (Zumthor, *La medida*, 286) desea

dar testimonio de sus visiones, de sus padecimientos, e informar desde la posición privilegiada del yo experimentado, como un guía de viajeros; por eso cuando, a su regreso de Tierra Santa, ve en Venecia la “galea del Santo Sepulcro” lista para partir a Jerusalén, no vacila en informar a

muchos castellanos, con los quales yo uve muy grant plaçer,  
e non menos ellos conmigo, porque lo a (*sic*) que yvan a Ierusalem  
les era menester enformarse de mí de la manera que avían de  
tener, e yo les dixe cómo avían de tener, e yo les dixe cómo  
avían de fazer, e quanto les avía de costar el camino  
(Tafur, *Andanças*, 108)

Como signo corporal, el peregrino se deja crecer la barba en su viaje a Tierra Santa, en cambio, antes del itinerario europeo, se la corta en Ferrara, provocando la extrañeza del emperador de Constantinopla, a quien explica que los castellanos se dejan la barba “por grant dapño”, o sea, por una especie de penitencia, que es la peregrinación misma; y como escudo protector, enarbolan los pendones de Jerusalén para evitar posibles asaltos y gozar de una suerte de inmunidad por la ruta marítima mediterránea hacia el espacio sagrado.

Las etapas de su viaje son como peldaños que cumplen una función iniciática en el camino del creyente. Después de cada tramo, acude a alguna iglesia para dar gracias, y las varias veces que pasa por Italia va a visitar al papa.

El espacio sacralizado de la ruta se le va mostrando al peregrino en esos objetos y símbolos de santidad que son las reliquias. Contemplarlas y palparlas son gestos corporales con los que se participa de una porción de gracia o de milagro (recordemos, por ejemplo, la fama de sanador que tenía el cordón de Melibea por haber tocado reliquias de Roma y Jerusalén).

Dos etapas importantes antes de Tierra Santa son las ciudades de Roma y Constantinopla, prestigiados lugares pletóricos de sacralidad por el arsenal de reliquias que custodian, y, por tanto, espacios merecedores de alabanzas para cuya descripción acude a los tópicos de la afectada modestia por su mengua para describir las grandezas y al de la *Laudatio urbem*: su historia, los monumentos, sobre todo, religiosos, las reliquias y su fama. La lanza de la

crucifixión que vio primero en Constantinopla y de nuevo, en Nüremberg, donde estuvo a poco de salir malparado por atreverse a decir que ya la había visto antes, el cuerpo de santo Domingo y el de santa Catalina, la soga de Judas, la silla de san Pedro o los cuerpos de los apóstoles son algunos de los prestigiados tesoros sacros.

La contemplación del desierto o del “mar Vermejo”, el contacto con el río Jordán o la ascensión al monte Sinahí también son etapas importantes que despiertan la memoria bíblica del peregrino con la historia de Moisés o la leyenda de san Jorge y el dragón.

Sin embargo, la ruta hacia la gracia no está exenta de obstáculos prosaicos; a veces, es necesario costear la visita, el guía, alquilar los animales de carga y transporte o pagar a las comunidades de gentiles o cristianos que custodian los lugares sagrados.

También ese espacio puede ser símbolo de tentación y pecado, como las calles de la ciudad de Brujas, en donde tiene gran poder la “dehesa Luxuria”, pues se le ofrecen abiertamente las mujeres; Roma, cuyos habitantes no saben hablar de los lugares famosos de la antigüedad, pero sí de las “tavernas e lugares desonestos”; la iglesia de la Valayerna en Constantinopla, con una entrada en cuyos arcos “se fallaron en el pecado de la sodomía; e una vez cayó un rayo del cielo e quemó toda la yglesia, que non quedó nada nin uno con aquellos que estaban ayuntados en uno en aquel pecado” (Tafur, *Andanças*, 98).

Hay un encuentro crucial y fascinante en nuestro relato en el que se funden el espacio sacralizado y el mítico: el desierto, lugar de meditación y penitencia, que invita a la santidad y a la emulación de historias bíblicas, pero también de inmensidad, aislamiento y soledad que abren la dimensión imaginaria propia del relato de viajes hacia el misterio y la maravilla. Tafur, el peregrino, convive en el desierto con el famoso viajero veneciano, Niccolò da Conto, que había pasado 25 años en el Extremo Oriente y se había visto forzado a su conversión al Islam (Wade, *Viajeros*, 261-262). En las jornadas que hacen juntos por el desierto, Niccolò es la voz y Tafur escucha las experiencias y los cuentos del viajero, que, a su vez, son reproducidos por el Tafur narrador, bajo la óptica del veneciano y atribuyéndole la fuente con la fór-

mula “él vido”; por ejemplo, la isla de antropófagos, las bestias de extrañas figuras y, sobre todo, la tierra del Preste Juan, tan renombrada por misioneros, mercaderes y embajadores al Oriente. Esta dimensión maravillosa se intercala en su relato siempre bajo el signo de la oralidad, al igual que uno de los tópicos de la literatura de viajes, el recuerdo de viandantes anteriores, cuyas fabulosas narraciones son el incentivo para otros posteriores, por ejemplo, las anécdotas que le cuenta el trujamán sobre el pirata castellano Pedro de Randa, o la alusión a “las cosas bien estrañas” que vieron los embajadores al Gran Tamorlán, a principios del xv, “segúnt ellos dizen”.<sup>1</sup> También por fuentes orales nos presenta las leyendas locales del itinerario y Tafur pone especial cuidado, antes o después de haberlas narrado, en avisar al lector. “Dizen que vieron” o “Esto yo non lo vi, pero dicho me fue e que avía poco que avía acaesçido”, por ejemplo, son las fórmulas para narrar la fabulosa historia del ángel hermoso que recorría las almenas de Constantinopla cada noche por una promesa; o el maravilloso cuento de la desaparición de mujeres en un golfo de Esclavonia a causa de un monstruo marino “medio pescado de la çinta ayuso e de allí arriba forma humana con alas de morciélago” (Tafur, *Andanças*, 107).

Émulo de Marco Polo, su compatriota Niccolò le describe a Tafur las propiedades extrañas de ciertas criaturas, como los gatos de la India o de Algalia, que segregan una sustancia almizclada por una glándula que tienen cerca del ano, y por esto son muy cotizados para perfume; o los elefantes que “tienen el cuerpo muy duro, e si resçiben alguna ferida, pónenle donde le dé la luna, e luego otro día es sano”. Se acerca también a lo maravilloso de los bestiarios en el relato sobre el país del Preste Juan, en el que Nicolo vio un elefante blanco, un asno pequeño de variados colores y “muchos onicornios”, aunque cosas monstruosas de forma humana, como las que gustaba describir Mandavila, esto es, “onbres de un pie o de un ojo, o tan pequeños como un

---

<sup>1</sup> Se cree que Tafur quería llegar hasta la tierra del Gran Tamorlán, porque en la corte de su rey habría escuchado los pormenores de la embajada castellana de principios de siglo y deseaba convertirse en ese ser privilegiado que es el viajero para transmitir a su vez sus vivencias. Véase la Addenda de José Vives Gatell a las *Andanças e viajes de un hidalgo español (Pero Tafur, 1436-1439) con una descripción de Roma*, 419-527.

cobdo o tan altos como una lança; dize que non sintió nada de todas estas cosas" (Tafur, *Andanças*, 65-66). Estas fuentes orales que acabo de nombrar son, sin duda, un aliciente para el viajero que desea conocer y pasar cada vez más allá. Sin embargo, la voz del experimentado veneciano lo disuade: "non te entremetas en tan grant locura, porque el camino es muy largo e trabajoso e peligroso, de generaciones estrañas sin rey e sin ley e sin señor [...] Después, mudar el ayre, e comer e beber estraño de tu tierra, por ver gentes bestiales que no se rigen por seso" (Tafur, *Andanças*, 61) y el espacio mítico, inalcanzable y prohibido, se desvanece como espejismo y Tafur se conforma con permanecer tres días contemplando el lugar sagrado del Mar Rojo.

En todo relato de viajes el punto de vista es autobiográfico y esto da pie a la transformación o deformación de los hechos en la escritura, y tal vez al alejamiento de como realmente habrían sucedido; esta dimensión permite también crear una imagen de sí mismo un tanto heroica: Tafur, además de peregrino, es un soldado dispuesto a ayudar, incluso enfermo, en alguna ciudad sitiada. Sus pretensiones guerreras se deslizan en su escritura a cada rato cuando imagina que ciertos galeones vienen a combatir contra ellos, e incluso lucha contra turcos por liberar a unos cautivos cristianos y en cuya trifulca gana una herida de flecha en el pie y la convicción de haber servido a Dios.

También alardea de su astucia cuando se disfraza de moro para visitar un lugar prohibido a los cristianos o se aleja de la comitiva para visitar tal otro. Extraña, en cambio, que en muy pocas ocasiones hable de las dificultades del viaje o de los rigores del clima, apenas se acuerda del frío al atravesar una sierra, y de que se le cayeron los dientes y las muelas, cuando que el común de los viajeros gusta de resaltar el hambre, las fatigas y otras penurias, como su antecesor Ruy González de Clavijo, quien se difuminaba en el plural con el que se refería a los embajadores. En las *Andanças e viajes*, en cambio, el yo aflora continuamente a lo largo del relato y el punto de vista se enuncia desde una posición jerárquica alta. Su yo experimentado va llenando también un espacio social, urbano y cortesano, en donde la presencia humana es muy importante. Nuestro viajero tiene una vasta red de relaciones; en todos los estados y las tierras lo reciben y lo honran, unos le ofrecen camisas para el viaje y otros florines, y todo lo rechaza cortésmente porque es autosuficiente;

visita varias veces al papa, lleva cartas y recomendaciones de su rey y se codea con duques, reyes, emperadores y sultanes. Pasea, va de caza con las familias reales, come en sus mesas, asiste a las fiestas cortesanas y se permite aconsejar en asuntos de guerra. No es un viajero común, gracias a su hábito o a las divisas que lleva, es recomendado para pasar por encima de las leyes que rigen a los mercaderes de Venecia e importa esclavos de regreso a su tierra; lo encarcelan cerca de Maguncia y no sólo es liberado al decir quién es sino que el mismo Duque pone más ahínco en recuperar y devolverle la espada que le habían robado, que en ganar una villa; posee además letras de cambio que valen en los países que atraviesa y trujamanes que le resuelven el problema de la comunicación. Algunos de estos datos podrían ser signos inequívocos del tráfico terrestre y marítimo y de la gran movilidad de personas en la Edad Media. Llama sobremanera la atención la cantidad de venecianos, genoveses, castellanos, sevillanos, vizcaínos y catalanes que parecen estar desperdigados por toda la geografía, e incluso instalados en las costas mediterráneas y asiáticas. En Pera, por ejemplo, hay toda una colonia castellana que sale a recibir al viajero y le brinda hospitalidad.

Esta movilidad se refleja también en la diversidad de viajeros; además de los representados en la variada tipología del *Homo viator* que estableció Michel Mollat (*L'Homo*, 9-14), como los mercaderes o los peregrinos, otros curiosos viandantes se encuentran en la ruta: obispos y embajadores del Concilio de Basilea, personas que van a tomar los baños en los Alpes, ciegos que tañen vihuelas de una corte a otra y ladrones de caminos, hidalgos pobres que necesitan robar para seguir manteniendo un linaje.

En el camino de regreso de Venecia a España o más bien hasta Cerdeña, donde se corta el manuscrito, siguen alternándose el espacio sagrado y el espacio mítico, siempre bajo el juego del ojo y del oído, respectivamente: en Florencia visita uno de los mejores hospitales de la Cristiandad, para cuyos enfermos hay “grant perdonança [...] e si allí mueren plenaria indulgencia” y la preciada reliquia del Santo Grial, “que es de una esmeralda”, en Génova, “do agora está, el qual yo vi”.

Fuera de la tierra firme italiana, el espacio mítico se presenta en la travesía marina de regreso, en las islas, lugares maravillosos por excelencia. Cerca de

Sicilia, Tafur evoca el mito de las Sirenas “e dizen que esta natura de pescados en parte pareçe fembra de la çinta arriba e de allí abaxo pescado”, pero lo recrea de una manera original, pues desaparece el erotismo y el encanto femenino, no son seductoras ni devoradoras de navegantes, ni símbolo de deseos y tentaciones, aunque prevalece su función de mensajeras de la muerte, pues son indicios de tormenta y naufragio. A pesar de que en la clásica mención de las sirenas de la *Odisea* haya una “sosegada calma”, amaine el viento y se calmen las olas cuando cantan para Ulises, hay bestiarios medievales que asocian la sirena con la tempestad, como el *Bestiare* de Philippe de Thaün, en el que se menciona que “canta contra la tormenta y llora si hace buen tiempo”. Tafur, no obstante, parece cambiar el significado del canto, pues afirma que cuando ellas sienten que comienza el viento

se muestran en la cara del agua faziendo un canto, e dizen que  
 quien las oye non puede bevir, esto es, que es triste  
 canto condoliéndose de aquella fortuna que se apareja a aquellos  
 a quien ellas paresçen, e el non bevir, es, porque ellas nunca  
 cantan sinon quando la fortuna es tan grande, que aquellos  
 que están en la mar seríe maravilla escapar (Tafur, *Andanças*, 156)

También por fuentes orales, en otras tres islas, la del Bolcán, Estrángulo y Catánea, en las faldas de Mongibello, sitúa las tres bocas del infierno. Estas tres islas son una referencia obligada en los libros de viajeros al Oriente y en las visiones del Purgatorio. Mandavila, por ejemplo, dice que “aqueste nombre Vulcán es el camino del infierno”.

Romero en Roma y palmero en Jerusalén, Tafur encarna las múltiples facetas del peregrino, pero también del hombre que viaja por puro placer estético y ansia de conocimiento. Su espíritu puede arrojarse en la contemplación de una reliquia o del monte santo, o fascinarse por la narración de historias de países lejanos, pero también se apropia de un espacio profano, la ciudad comercializada, el tráfago de la “Venecia del Norte” o la Brujas flamenca, para cuyas descripciones recurre a la *enumeratio* con alguna que otra dosis de hipérbole y que recuerdan el deslumbramiento de otros viajeros por las riquezas del Oriente:

allí vi las naranjas e las limas de Castilla, que parece que entonçes las cogen del árbol; allí las frutas e vinos de la Greçia, tan abundantemente como allá; allí vi las confaçiones e espeçerías de Alexandría e de todo el Levante, como si allá estuviera; allí vi las pelleterías del Mar Mayor, como si allí nasçieran; allí estava toda Italia con sus broccados e sedas e arneses e todas las otras cosas que en ella se fazen; ansi que non ay de parte del mundo cosa donde allí non se fallase lo mejor que en ella ay (Tafur, *Andanças*, 135)

Y como sombras o figuras de contraste, nos presenta las huestes de mendigos, leprosos o niños abandonados en Venecia; la carestía del pan, la cantidad de prostitutas que mueren de hambre en Brujas o la pestilencia que le impide llegar a Normandíe y a París.

El relato de Tafur es un fabuloso pasaporte a lugares sagrados, de encantos y prodigios, pero también un valioso documento de época: el Concilio de Basilea, las ferias comerciales, los juegos cortesanos, las ciudades populosas y los puertos plétóricos de mercancías del mundo conocido colman la vista y el oído de este viajero medieval cuyas andanzas siguen deslumbrando al lector y viajero de finales o principios de milenio.

#### BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA DE CORTÁZAR, JOSÉ ÁNGEL, *Los viajeros medievales*, Madrid: Santillana, 1966.
- MOLLAT, MICHEL, *Los exploradores del siglo XIII al XIV. Primeras miradas sobre nuevos mundos*, trad. de Ligia Arjona, México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- , "L'Homo viator", *Temas medievales*, 5, 1995, 5-14.
- POPEANGA, EUGENIA, "El discurso medieval en los libros de viajes", *Revista de Filología Románica*, 8, 1991, 149-162.
- TAFUR, PERO, *Andanças e viajes de un hidalgo español*, ed. de Marcos Jiménez de la Espada, Madrid: Miraguano y Polifemo Ediciones, 1995 (Biblioteca de Viajeros Hispánicos, 13).
- WADE LABARGE, MARGARET, *Viajeros medievales: Los ricos y los insatisfechos*, Madrid: Nerea, 1992.



## Juan de Mandevilla en España: variaciones textuales y cambios culturales

Mercedes Rodríguez Temperley  
Seminario de Edición y Crítica Textual-CONICET  
Universidad Nacional de La Plata

Dentro del marco del proyecto de investigación llevado a cabo en el Seminario de Edición y Crítica Textual (Secrit-Conicet) acerca de la variación lingüística y textual del discurso narrativo en la prosa histórica y ficcional castellana, presento aquí algunas variaciones operadas en un muy difundido libro de viajes, el *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandevilla. Para ello, he tomado el único manuscrito en lengua aragonesa de finales del siglo XIV<sup>1</sup> y la edición castellana impresa en Valencia en 1524.<sup>2</sup> Adelantándome a las conclusiones, es posible referir que las variaciones más notorias introducidas en el impreso castellano guardarían relación con el momento histórico imperante en España luego de la Reforma. Ello habría obligado a revisar el contenido de ciertos libros para luego reescribir o remozar aquellos pasajes que, referidos

---

<sup>1</sup> Manuscrito M-III-7 de la Biblioteca de El Escorial. Para las citas, utilizo mi propia transcripción del manuscrito, realizada según las normas del Hispanic Seminar of Medieval Studies (Madison).

<sup>2</sup> Conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid, R 13148. Existe reproducción facsimilar a cargo de J. E. Martínez Ferrando (1958-1960) y en formato electrónico en Admyte II, que presenta además su transcripción. G. Santonja (1984) ofrece una edición del texto consistente en la transcripción del texto con regularizaciones gráficas. He preferido manejarme con la transcripción de Admyte, ya que he advertido algunos errores de transcripción en la edición de Santonja.

sobre todo a cuestiones de índole religiosa, pudieran malinterpretarse (como en el caso de la administración de algunos sacramentos) o se mostraran complacientes en las duras críticas hacia el clero.

El *Libro de las maravillas del mundo* narra un viaje a Tierra Santa, Egipto, Armenia, las tierras del Gran Khan, India y Cathay, pasando por las lejanas comarcas del mítico Preste Juan. Si bien es posible que la primera parte del viaje (Jerusalén y Santos Lugares) pueda haber sido realizada por el autor, el texto es, en su mayor parte, el relato de un viaje ficticio, un itinerario libresco en el que han cabido las narraciones de viajeros precedentes como Odorico, el Boldense, Haytón o Vitry, entre otros.

Aunque el texto original fue escrito en francés alrededor de 1360, habría entrado a la península a través de la Corona de Aragón, cuando el infante Juan, hijo de Pedro el Ceremonioso, solicitó copia del libro en agosto de 1380 y luego en septiembre del mismo año al rey de Francia y a la duquesa de Bar, respectivamente (Rubió y Lluch, II, docs. CCXXXIII y CCXXXVIII). Si bien el texto fue conocido y leído en España, tal como lo demuestra su presencia a nivel intertextual en el *Libro del infante don Pedro de Portugal* de Gómez de Santo Estevan, en el *Jardín de flores curiosas* de Torquemada, en el *Tirant lo Blanch* de Martorell y hasta en los escritos colombinos (Colón, *Historia del almirante*, 32, 35, y Bernáldez, *Memorias*, 234, 269-270, 307-308, 315, 318-319), paradójicamente se encuentran pocos testimonios en relación con tan fecunda difusión. En España se conservan el citado manuscrito aragonés, un fragmento en catalán inserto dentro de otra obra, el *Thrésor de l'histoire des langues de cest univers* o *Histoire admirable de plantes et herbes* de Claude Duret (1605 y 1613)<sup>3</sup> y varias ediciones castellanas del siglo XVI.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Ediciones modernas: F. Secret, "Une version oubliée des 'Voyages' de Jean de Mandeville", *Studi Francesi*, V, 1961, 480-483, y A. Rossebastiano Bart, "La 'langue romanesque' del 'Voyage d'outremer' di Jean de Mandeville", *Aevum*, LVIII, 1984, 287-300.

<sup>4</sup> Ediciones documentadas aunque no conservadas: 1483, 1500 y 1515. Se conservan: Valencia, 1521 (dos ejemplares); Valencia, 1524 (un ejemplar); Valencia, 1531 (un ejemplar); Valencia, 1540 (un ejemplar), y Alcalá de Henares, 1547 (un ejemplar). Existe además un manuscrito francés del siglo XIV, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid con la signatura 9602.

Alda Rossebastiano (*La tradizione*), en un libro reciente, se animó a la difícil tarea de establecer el *stemma* correspondiente al manuscrito aragonés y a las ediciones castellanas, cuyos trazados permiten ver una *familia virtual* conformada casi en su totalidad por testimonios no conservados, tal vez inexistentes. La complicadísima tradición textual del libro de Mandevilla en España nos concientiza acerca de la conformación del *corpus* de la literatura medieval: extraña genealogía en la que fragmentos de fragmentos, ediciones o manuscritos perdidos y lazos textuales hipotéticos ocupan más espacio que los testimonios efectivamente conservados. En tal sentido, Rossebastiano sostiene que para el libro primero y gran parte del libro segundo, la versión castellana sigue una fuente continental que no es la traducción aragonesa sino un antígrafo francés que ambas traducciones tienen en común, mientras que la última parte seguiría un modelo de tradición insular, en consonancia con la traducción catalana. Su análisis de la tradición ibérica revela que la versión aragonesa es rica en francesismos, que la catalana presenta un carácter lingüístico fuertemente local y que la traducción castellana conserva trazos de catalanismos, tanto gráficos como léxicos. Su hipótesis es que en el *scriptorium* de Juan I de Aragón el texto francés habría sido traducido a distintas lenguas (aragonés, catalán y castellano), lo cual justificaría el intercambio de modelos en las diversas traducciones.<sup>5</sup>

La principal dificultad a la que nos enfrentamos en este trabajo consiste en el hecho de contar con testimonios que, si bien son tomados como *la misma obra* de Juan de Mandevilla, distan entre sí casi un siglo y están escritos en lenguas diferentes (aragonés y castellano). Ante este obstáculo, no caeremos en una audacia comparatista por más que la tentación sea mayúscula. La problemática *vida en variantes* de los textos medievales es una realidad ante la que caben básicamente dos soluciones: la edición crítica, que toma en cuenta todos los testimonios conservados, y el elogio de la variante, que lleva a interpretar cada versión conservada como única y, como tal, a ser estudiada como texto autónomo. En cuanto al *Libro de las maravillas*, han sido editados tanto el manuscrito aragonés (Liria Montañés, *Libro*) como la

---

<sup>5</sup> Para una lectura crítica del libro de Rossebastiano, véase mi reseña del mismo.

edición castellana de 1524 (Santonja, *Libro*). Sin embargo, la realidad del hecho literario nos muestra en este último caso una materia con variantes que exceden lo meramente lingüístico, que por su importancia no dejan de llamar nuestra atención y cuyo estudio no debe soslayarse a causa de un dilema metodológico. Las diferencias lingüísticas (aragonés-castellano), temporales (finales del siglo XIV, primer cuarto del siglo XVI) y materiales (manuscrito-impreso) disminuyen al pasar del registro de una mera comparación entre variaciones al análisis de éstas como producto de dos momentos en la recepción del texto.

El manuscrito aragonés es, muy probablemente, traducción de un manuscrito francés (Liria Montañés, *Libro*, 20) cronológicamente más cercano a la fecha de composición del original. De hecho muestra gran afinidad con el más temprano manuscrito francés que se conserva, que habría pertenecido al rey Carlos V de Francia (Bibliothèque Nationale de Paris, Nouv. Acq. Franç. 4515), y con el de la Bibliothèque Nationale de Paris, Nouv. Acq. Franç. 10723, datado en una fecha no anterior a 1380. En cambio, una lectura atenta de la edición castellana de 1524 permite apreciar innovaciones notables no sólo respecto de los textos más tempranos y cercanos al original a los que hemos aludido, sino también respecto de versiones inglesas como el manuscrito Egerton —British Museum, Eg. 1982— (Letts, *Mandeville's Travels*)<sup>6</sup> o la Bodley Version —Bodleian Ms. e Musaeo 116— (Seymour, *The Bodley*) y latinas —British Museum Ms. Royal 13 E. IX— (Seymour, *The Bodley*).<sup>7</sup> En este sentido, interesa en este trabajo registrar los cambios introducidos en la edición castellana y sugerir sus posibles motivaciones. Podrá argumentarse que tal vez dichas variaciones se deban a un testimonio no conservado, el cual pudo haber sido utilizado

---

<sup>6</sup> Este manuscrito está considerado como el más completo en lengua inglesa (Letts, vol. I, LXII). Tanto los mss. franceses como el ms. aragonés pertenecen a la denominada tradición *continental*, mientras que las versiones inglesas son representantes de la tradición *insular*. No tomamos en cuenta una tercera tradición, la llamada *de Lieja*, por ser ajena a la tradición española del libro de Mandevilla, la cual se entronca en la continental, con breves incursiones en la insular. Al respecto, véase el citado libro de Rossebastiano.

<sup>7</sup> Las versiones inglesas tienden a resumir el texto original, contrariamente a la edición castellana de 1524 que, aunque también resume, amplifica mucho más.

por el editor del impreso castellano. Es una interpretación posible. Sin embargo, el tenor de las modificaciones introducidas y la ausencia de dichas modificaciones en otros testimonios textuales que sí se conservan inclina a afirmar que dichas variaciones textuales son índices de cambios culturales producto de la adecuación de la materia narrada, operada en el transcurso de su recepción y difusión.<sup>8</sup>

Ya en 1991, en un trabajo sobre la edición castellana de 1524, Pedro Tena Tena había llamado la atención acerca de la inclusión de un capítulo sin numerar ajeno a la composición original de Mandevilla, el “Capítulo de los mamellucos y d’el soldan. Fo[lio] VIII”, extraído y copiado íntegramente de la traducción española llevada a cabo por Martín Martínez de Ampíes del *Viaje de la Tierra Sancta* de Bernardo de Breidenbach. Dicha inclusión servía a Tena Tena para configurar modos de composición medievales y renacentistas en los que la *copia* no poseía un sentido negativo. Sin embargo, y hasta donde tengo conocimiento, Tena no menciona otros cambios que a mi entender tienen gran importancia, y que parecerían obedecer a un contexto histórico en el que la introducción de dichas modificaciones se hacía necesaria para salvaguardar al libro de posibles interdicciones frente a las sospechas de contenidos heréticos.

Del cotejo de diversas calas efectuado sobre el texto, he elegido un episodio para dar cuenta de las variaciones operadas: las creencias de los jacobitas. Asimismo, me referiré tangencialmente a otros pasajes, como la descripción de los habitantes de la isla de Bragmep y las consideraciones finales sobre los paganos, con el objeto de demostrar que tales variaciones no parecen constituir un fenómeno aislado sino una ejecución cuidadosamente planificada.

El episodio de los jacobitas es uno más dentro de aquellos destinados a informar acerca de las sectas de cristianos de oriente.<sup>9</sup> Más allá de la expli-

---

<sup>8</sup> Las modificaciones del impreso castellano de 1524 o bien le pertenecen, o bien debieron estar presentes en un mismo estadio redaccional, concordante con el espíritu de la Reforma. Lamentablemente, no hemos podido consultar la edición de 1521, también impresa en Valencia, de la cual la de 1524 parece ser copia.

<sup>9</sup> Se adjuntan como Anexo al final del trabajo las dos versiones enfrentadas de este episodio.

cación etimológica de su denominación (“se claman jacobitas porque sant jaques (Sanctiago) los conuertio”), el episodio se centra en el sacramento de la confesión y en cómo los jacobitas se confiesan sólo ante Dios, sin la intermediación del sacerdote. Para reforzar dicha postura, transcribe citas bíblicas y hasta pensamientos de san Agustín, san Gregorio y san Hilario. Describe cómo, cuando quieren confesarse, encienden una fogata, echan en ella incienso y otras hierbas aromáticas y piden perdón a Dios. Dicha confesión es definida como “natural y primitiva” por el narrador en oposición a la ordenada por los papas, que debe realizarse a través de un hombre (el sacerdote), quien en definitiva “reglamenta” el perdón según el tipo de pecado. En primer lugar, es posible notar algunas variantes de interés entre los dos textos:

## MANUSCRITO ARAGONÉS

## EDICIÓN CASTELLANA DE 1524

*la confesión**su confesión*

adaqueill

a *dios*

las otras

las *autoridades*

nos leyemos en la santa escriptura

*seyendo* en la sancta escriptura

santos hombres

*doctores* santoslur *opinion*sus *yerros*

(citas bíblicas en latín)

(citas bíblicas en castellano)

dizen

dizen *ellos*

santos padres papas qui son depues

santos padres que han seydo

[venidos

[*vicarios de*

fazer confession a hombre

Nuestro Señor

que se confiessen a hombre *en*[*lugar de dios*por *buena* Razonpor *muchas* & *buenas* razonescalidad del *fecho*qualidad del *delito*natura del *fecho*natura & qualidad del *delito* y*pecado*

//amplificatio

Como es posible apreciar, en el impreso de 1524 existe una tendencia a completar el sentido de algunos sintagmas (adaqueill/a *dios*; las otras/las *autoridades*;<sup>10</sup> *dizen/dizen ellos*) y a resemantizar negativamente todo lo referido a las prácticas jacobitas (*opinión/yerros*; *fecho/delito*; *fecho/pecado*). Se advierten, además, cambios léxicos en vistas de un refuerzo semántico que insiste sobre la autoridad eclesiástica (doctores, vicarios, autoridades) y una diferenciación entre el discurso de los jacobitas (“su” confesión; *dizen* “ellos”) y el del narrador, que toma una prudente distancia.

A ello le sigue una extensa, reiterativa e insistente *amplificatio* acerca de los motivos por los cuales la Iglesia ha instituido la confesión auricular que debe efectuarse frente al sacerdote o, en el caso de peligro mortal, frente a un lego. Los argumentos incluyen la carta del apóstol Santiago (5,16): “Confesad los unos a los otros vuestros pecados”, las glosas a los Decretales de Clemente V (“segund se dize en la glosa In clementinis I, De Hereticis et In Clementinis, De penis facit ad propositum y en la glosa In clementinis prima de clerico non ordinato ministrante, etc.”) y la afirmación de que la confesión sacerdotal no es solamente un derecho humano y positivo sino divino y evangélico. Por ello, concluye: “assi en este passo se deue guardar. y no como eillos lo dizen” (f. 26v).

Presumo que estos cambios han sido introducidos en relación con factores históricos suficientemente conocidos que en los años previos pudieron haber influido sobre distintos modos de producción cultural entre los que se destaca el libro. Me refiero a la Reforma luterana, a la introducción de la doctrina reformada en España y a los problemas que se suscitaron a partir de esos años. Según afirma González Novalín, “desde 1521 hasta 1558, el protestantismo estuvo pulsando con variada intensidad a las puertas de España. [...] La Inquisición hizo triunfar en España el espíritu y la letra de la Contrarreforma bastante antes de que finalizara el concilio de Trento” (175). Es un hecho suficientemente conocido que la Reforma empezó en 1517, cuando Lutero colgó en la

---

<sup>10</sup> Tal vez haya en el manuscrito aragonés un erróneo desarrollo de la abreviatura; de la misma manera en que “*seyendo en la sancta escriptura*” puede corresponder a una lectio facillior en la edición de 1524.

puerta de la iglesia de Wittemberg ciertas propuestas contra las indulgencias. Se sabe que en febrero de 1519 Juan Froben, impresor de Basilea, había enviado a España una cantidad importante de tratados del monje agustino escritos en latín, los cuales estaban teniendo gran éxito editorial. En marzo de 1521, León X solicitó al condestable y al almirante de Castilla (que gobernaban el reino en ausencia de Carlos V), que adoptaran medidas tendientes a impedir la introducción en España de los libros de Lutero y sus defensores. Un mes más tarde el cardenal Adriano de Utrecht, inquisidor general desde 1516, encargaba a los inquisidores el secuestro de libros de esa índole, orden que se repetiría en 1523. Mientras tanto, los españoles leían ávidamente a Erasmo hasta el estallido de la polémica antierasmista, surgida en la Universidad de Alcalá en 1519 a partir de los escritos de Diego López de Estúñiga en contra de la edición del Nuevo Testamento realizada por Erasmo. Ya en 1527, la congregación de Valladolid preparaba la denuncia contra Erasmo como perturbador del orden constituido, lo que escondía el verdadero problema: los principios de reforma eclesiástica habían suscitado “una violenta reacción de las órdenes mendicantes, cuyo género de vida había proporcionado a Erasmo un lugar común para sus sátiras y reproches a la insinceridad con que se practicaban los consejos de perfección evangélica” (González Novalín, 168).

En cuanto a la difusión de ideas “prerreformistas” se hace obligatorio mencionar al “precursor” Pedro de Osma, quien en 1478 da a conocer su opúsculo *De confessione*, en el cual afirma que la confesión sacramental no proviene de la institución divina, que el sacramento de la penitencia es sacramento *natural*, no instituido en el Antiguo ni en el Nuevo Testamento, que los malos pensamientos no deben confesarse ya que se borran por la sola contrición, y que el papa no puede otorgar a nadie indulgencias de las penas del Purgatorio. En el proceso inquisitorial al que fue sometido, que finalizó con la quema de todas las copias de *De confessione*, el fiscal Pedro Ruiz de Rianza “prueba con información de testigos que muchos, por haber leído el libro de Pedro de Osma, no se querían confesar, y decían que *no había sino nacer y morir*” (Menéndez Pelayo, III, 285). Como afirma Menéndez Pelayo, Pedro de Osma “no fundó secta, ni tuvo discípulos, ni es más que un hecho aislado, como voz perdida de los wiclefitas y hussitas en España. Pero al rechazar la infalibilidad

de la Iglesia, no ya de su Cabeza, la potestad de las llaves, las indulgencias, y reducir la confesión sacramental a los pecados ocultos, y no de pensamiento, destruyéndola casi con tales límites, cortapisas y laxitudes, precedía y anunciaba a los reformistas” (Menéndez y Pelayo, III, 289).

En España, el conocimiento sobre la teología luterana anterior a 1524 no parecía ser demasiado profundo y estaba basado sobre los siguientes presupuestos: a) negación del primado del papa, b) rechazo de la confesión y lucha contra las indulgencias, y c) negación de la sacramentalidad del matrimonio. En este contexto no parecen casuales las modificaciones introducidas en episodios “sensibles” a cuestiones de fe y dogma como el de la confesión de los jacobitas. Procedimientos similares se advierten en el episodio de la isla de Bragmep, cuyos habitantes son descritos en la versión aragonesa como poseedores de todas las virtudes de que carecen los cristianos, además de llevar una vida más austera que la de muchos religiosos (ff. 84r a 85r), mientras que la edición de 1524 no incluye el extenso pasaje dedicado a dichas críticas (f. 59v).<sup>11</sup> Algo similar aparece al final del libro, donde se exponen consideraciones acerca de los paganos de las lejanas tierras visitadas: la tolerancia de la versión aragonesa contrasta con la intransigencia del impreso del XVI, manifestada en procedimientos aclaratorios similares a los descritos en nuestro análisis o en la omisión de pasajes que favorecen la comprensión de prácticas idólatras.

Mis sospechas parecerían confirmarse al traer a colación un episodio del ámbito italiano: el proceso inquisitorial sufrido en el siglo XVI por Domenico Scandella, un molinero friulano más conocido como Menocchio, sospechoso de herejía y condenado a morir en la hoguera por orden del Santo Oficio. Entre otras cosas, se lo acusaba de considerar los sacramentos como “mercancías”. De la confesión llegó a decir

ir a confesarse a los curas y frailes es como ponerse delante de un árbol. Si ese árbol supiese hacer saber la penitencia, ya bastaría; y si algunos hombres van a los sacerdotes es por ignorar la penitencia que hay que hacer por los pecados,

---

<sup>11</sup> Para un análisis en particular del episodio, véase mi trabajo “Inventiones preutópicas medievales: Juan de Mandevilla y la isla de Bragmep”.

hasta que se la enseñan, que si la supieran, no necesitarían ir, y aquellos que la conocen no necesitan ir. [Estos últimos deben confesarse] a la majestad de Dios dentro de su corazón, rogando que les perdone sus pecados (Ginzburg, 40)

Posteriormente, ante las preguntas de sus inquisidores, respondió: “Señor, yo no sé que nunca haya enseñado a nadie [...] ni nunca he tenido compañeros en estas opiniones mías; y lo que he dicho **lo he dicho por aquel libro de Mandavilla que he leído**”<sup>12</sup> (Ginzburg, *El queso y los gusanos*, 78). No parece necesario marcar los paralelismos entre los dichos de Menocchio acerca de la confesión y los pasajes que hemos leído del libro de Mandevilla.

El episodio de Menocchio nos ilustra acerca de cómo, en lugar de leerse la alteridad como un discurso referido y meramente informativo sobre conductas ajenas, se la toma como un discurso pragmático, potencialmente viable, latente de factibilidad y generador de nuevas formas de conducta que, en el contexto de la Reforma, resultarían, si no audaces, seguramente peligrosas. Llama incluso la atención que uno de los dos únicos episodios de la edición de 1524 que no contiene ilustraciones es el correspondiente a Mahoma y las creencias islámicas, cuando lo habitual es contar con una, dos o tres viñetas por folio. La impresión es que el texto ha sido revisado y enmendado o corregido en aquellos pasajes ideológicamente problemáticos. Ante las continuas requisas de libros prohibidos, vemos en cartas de la época cómo no pudiendo los protestantes divulgar sus libros en la península “cautelosamente y mañosamente han exerido muchas de sus dañadas opiniones debaxo de nombres de otros autores cathólicos yntitulando los libros a ellos falsamente, y en otras partes, glosando y addicionando libros cognoscidos y aprobados, de buena doctrina, con falsas exposiciones y errores” (Pinta Llorente, *La Inquisición*, 241).

Para finalizar, debemos decir que las variantes o cambios mencionados no parecen haber sido realizados caprichosamente o al azar sino bajo un “plan” que contemplara la “corrección” o “adecuación” de la totalidad del libro de Mandevilla acorde con los nuevos tiempos. Tal vez la historia de la literatura no sea más que eso: ver cómo los textos se alejan, sinuosos, por las sendas, dejando atrás las rutas anchas trazadas por sus auténticos creadores.

---

<sup>12</sup> Las negritas son mías.

## MANUSCRITO ARAGONÉS

## EDICIÓN CASTELLANA DE 1524

«...los vnos se claman jacobitas por que sant jaques los conuertio.

Et sant johan euuangelista los batizo/ Eillos dizen que hombre deue fazer la confession adios solament & non pas a hombre. Car **adaqueill** se deue hombre Render culpable enta *qui* ha fecho el pecado/ ni dios non deuisa jamas ni el **propheta** tampoco como eillos dizen que hombre non se confiesse a otro que adios/ assi que moyses l'escriue enla biblia/

Et por esto dize dauid enel psalterio «Confitebor *tibi domine* in toto corde *meo*»

Et a otra *part*/ «**Dilictum meum cognitum tibi feci deus meus es tu & confitebor tibi**»

Car eillos saben toda la biblia & el psalterio/ Et por esto allegan assi la *letra*/ Mas eillos nos alegan pas assi las otras enlatin/ Mas enlur **lengoage** mucho *apartament* Et dizen que dauid & el otro *propheta* les dize/

Et toda uez nos leyemos enla santa *escriptura* que algunos delos otros santos hombres se acuerdan fascas alur **oppinion**

Assi como san agustin & sant gregorio Sant hilario Car Sant agustin dize «**Qui scelera sua quam verba Respicis**

“...vnos dellos se llaman Jacobitas: porque Sanctiago los conuertio:

y Sanct Joan su hermano.

y estos dizen que deue fazer hombre su confession a dios tan solamente: y no a *hombre*: porque a dios se deue mostrar culpable al qual ha offendido que el no a ordenado de fazer mal alguno: segun el demuestra enlos **prophetas** segun que ellos dizen y por ende que se deue hombre confessar a otro sino a dios: assi como moysen escriuio enla B(a)[i]blia.

y por esto dixo Dauid enel psalterio. Confitebor tibi *domine* in toto corde meo.

y en otro lugar. yo confesse **ati mi delito**:

y estos saben toda la Biblia y el psalterio. y por tanto alegan assi: empero no alegan las **auctoridades** en latin. sino en **romance** suyo muy descompuestamente. & dizen que Dauid: y los otros *prophetas* dizen assi

& muchas vegadas seyendo enla sancta *escriptura* vemos que algunos **doctores sanctos** conuerdan en parte con sus yerros: assi como sant Agustin:

hilario longorum temporum crimj-  
na in ictu oculi *pereunt* si cordis nata  
fuerit compunctio Deus». Et por  
tanto dize que adios deue hombre  
**Rogar su mal fecho** en si Rendiendo  
se culpable & cridando *merce* Et  
*prometiendo* se aemendar

Et por esto *quando* eillos se quie-  
ren confessar eillos prenden del fue-  
go/ et lo alumbran de cerca eillos et  
echan dentro **póldras de jncens &  
de otras cosas aromatiqvas/** et ensu  
fumo eillos *se confiessan adios/ &  
crydan merce/* Et verdat es que esta  
confession sea natural & *primitiua*  
Mas los **santos padres papas qui son  
depues venidos** han ordenado *afazer*  
confession a hombre/ Et por buena  
Razon/ Car eillos han Regoardado  
que *ninguna* maladia *non* puede es-  
tar curada/ nj buena medicina *non*  
puede *ser* dada si hombre *non* sabe la  
natura del mal. Et assi *non* puede  
hombre dar penitencia conuenible  
*que non* sabe la calidat del fecho.  
Car todos vn mesmo peccado es mas  
griueu avno que aotro/ Et por esto  
conuiene que hombre seppa la  
natura del fecho/ Et segunt aqueill  
dar penitencia.» (73-74; ff. 30r-30v)

sant Gregorio: sant Ylario. porque  
sant agustin dixo. **el que sus peca-  
dos confessare y se conuertiere a  
dios: crea que aura perdon** y sant  
gregorio dize. señor *demandamos* te  
que mires nuestra voluntad: y la li-  
bres. y assi mesmo sant ylario. si el  
pecador houiere arrepentimiento de  
coraçon dios aura piedad del: & le  
mirara con ojos de misericordia: y  
por tanto dizen ellos. que a dios se  
deue hombre mostrar culpable de  
sus defallimientos & pedirle miseri-  
cordia prometiendole de se *emen-  
dar*. & por ende quando ellos se  
*confiessan* toman fuego y ponenlo  
çerca dellos.

y meten en sus orejas cosas bien  
olientes.

y enel fumo ellos *se confiessan:*  
& **llaman a dios** pidiendole perdon  
aquesta es la verdad *que* esta  
confession es natural: & *premitiua*  
mas los **santos padres que han  
seydo vicarios de nuestro** señor han  
ordenado *que* se *con-fiessen* a hom-  
bre en lugar de dios por muchas &  
buenas razones.

por quanto ellos an visto *que* la  
enfermedad no se puede melezinar  
ni sanar sino *que* sepa el hombre la  
natura del mal: y alli no puede

hombre dar la penitencia conuenientemente si el hombre no sabe la qualidad del delito. porque vn mesmo pecado es mas graue *que* otro segun el lugar y tiempo. y assi segun la natura & qualidad del delito y pecado se deue dar la penitencia:

y por esto *que* cada qual es passionado y affectado assi mesmo no podria bien ser castigado ni aconsejado de si: como ninguno pueda esser juez en su causa. E porque ante *que* dios sencarnasse era razon confessarse solamente a dios: empero despues *que* tomo dios carne humana. y tuuimos en el cielo dios hombre. de neçesidad fue *que* nos confesemos al hombre: y por ende dixo Santiago en su canonica. «Confitemini alterutrum peccata vestra» *que* quiere dezir tanto como confessad los vnos a los otros vuestros pecados: & no solamente al saçerdote: mas avn otro qualquier lego en *tiempo* de neçesidad quando no se pude auer saçerdote: y esta vno en peligro de muerte deue confessar sus peccados a vn lego: como es en batalla: o en mar: segun se dize en la glo. in. cle. j. de hereti. & in. cle. de penis facit ad propositum. glo. in cle. prima de. cle. non. ordi. minis. &c. E tambien porque la mayor

p(e)[a]rte dela penitencia es la verguença & cierta cosa es *que* mayor verguença a vno del hombre *que* visiblemente vee *que* de dios al qual no ve(r) [e] &c. Y por tanto la yglesia ordeno la confession saçerdotal. Y avn la mas comun opinion y *que* la confession saçerdotal sea no solamente de derecho humano y positiuo. mas de derecho diuino y euangelical. assi en este passo se deue guardar. y no como ellos lo dizen.

(ff.26r, 26v)

#### BIBLIOGRAFÍA

- ADMYTE II (Archivo Digital de Manuscritos y Textos Españoles), Micronet.
- AUGUSTIJN, CORNELIS, *Erasmus de Rotterdam. Vida y obra*, Barcelona: Crítica, 1990.
- BATAILLON, MARCEL, *Erasmus y España*, 3 vols., Ginebra: Droz, 1991.
- y EUGENIO ASENSIO, “En torno a Erasmo y España”, en *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, 71-84.
- BEINERT, WOLFGANG, *Diccionario de teología dogmática*, Barcelona: Herder, 1990.
- BELLOC, HILAIRE, *Cómo aconteció la Reforma*, Buenos Aires: Emecé, 1945.
- BERNÁLDEZ, ANDRÉS, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, ed. de Manuel Gómez Moreno y Juan de M. Mata Carriazo, Madrid: Real Academia de la Historia, 1962.
- CASTRO, AMÉRICO, *Aspectos del vivir hispánico. Espiritualismo, mesianismo, actitud personal en los siglos XIV al XVI*, Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1949.
- COLÓN, FERNANDO, *Historia del Almirante de las Indias Cristóbal Colón*, México: Latino Americano, 1958.
- DELUMEAU, JEAN, *La confesión y el perdón*, Madrid: Alianza, 1992.
- DURET, CLAUDE, *Histoire admirable de plantes et herbes*, París: 1605.

- DURET, CLAUDE, *Thrésor d'histoire de langues de cet univers*, Colonia: 1613.
- ENTWISTLE, WILLIAM J., "The Spanish Mandevilles", *Modern Language Review*, XVII, 1922, 251-257.
- GINZBURG, CARLO, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona: Muchnik, [1981] 1996.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, JOSÉ LUIS, *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*, en Ricardo García-Villoslada (dir.), *Historia de la Iglesia en España*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1980.
- LETTS, MALCOLM (ed.), *Mandeville's Travels*, vol. I: *The Egerton Text (British Museum, Egerton 1982)*, vol. II: *The Paris Text (Bibliothèque Nationale, Nouv. Acq. Franç. 4515); The Bodleian Ms. (Rawl. D. 99)*, Londres: The Hakluyt Society, 1953.
- LIRIA MONTAÑÉS, PILAR (ed.), *Libro de las maravillas del mundo, de Juan de Mandevilla*, Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1979.
- M'CRUE, TOMÁS, *La Reforma en España en el siglo XVI*, Buenos Aires: La Aurora, 1950.
- MENÉNDEZ y PELAYO, MARCELINO, *Historia de los heterodoxos españoles*, t. IV, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1951.
- ORDUNA, GERMÁN, "Coexistencia y diacronía léxica en el campo de las variantes de un mismo texto", *Anuario de Letras*, XXXV, 1997, 489-508.
- PARKER, ALEXANDER, "Dimensiones del Renacimiento español", *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona: Crítica, [1969] 1980, 54-70.
- PINTA LLORENTE, MIGUEL DE LA, *La Inquisición española*, Madrid: Archivo Agustiniiano, 1948.
- RICO, FRANCISCO, "Temas y problemas del Renacimiento español", en *Historia y crítica de la literatura española, Siglos de Oro: Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1980, 1-27.
- , "Laudes litterarum: humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento", en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, 895-914.
- RODRÍGUEZ TEMPERLEY, MARÍA MERCEDES, "Invenciones preutópicas medievales: Juan de Mandevilla y la isla de Bragmep", *Hispanic Journal*, XX, 2, 1999, 341-349.
- , "Rossebastiano, Alda: *La tradizione ibero-romanza del 'Libro de las maravillas del mundo' di Juan de Mandavila*. Alessandria, Studi, Biblioteca Mediterranee, Edizioni dell'Orso, 1997" (reseña crítica), *Olivar. Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 1, 2000, 216-220.

- ROSSEBASTIANO, ALDA, *La tradizione ibero-romanza del "Libro de las maravillas del mundo", di Juan de Mandavila*, Alejandría: Studi, Biblioteca Mediterranea, Edizioni dell'Orso, 1997.
- RUBÍO I LLUCH, ANTONI, *Documents per l'Historia de la Cultura Catalana Mig-eval*, vols. I y II, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Palau de la Diputació, 1908-1921.
- SANTONJA, G. (ed.), Juan de Mandavila, *Libro de las maravillas del mundo*, Madrid: Visor, 1984.
- SEYMOUR, M. C., *The Bodley Version of Mandeville's Travels. From Bodleian Ms. E Musaeo 116 with Parallel Extracts from the Latin Text of British Museum Ms. Royal 13 E. ix*, Londres-Nueva York-Toronto: The Early English Text Society by the Oxford University Press, 1963.
- TAYLOR, BARRY, "Los libros de viajes en la Edad Media hispánica: bibliografía y recepción", en *Actas do IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval, I*, Lisboa: Cosmos, 1991, 57-70.
- TENA TENA, PEDRO, "Notas a la obra de Juan de Mandeville: edición valenciana de 1524", en *Actas do IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval, I*, Lisboa: Cosmos, 1991, 233-236.
- WATERS BENNETT, JOSEPHINE, *The Rediscovery of Sir John Mandeville*, Nueva York: Modern Language Association, 1954.

## Babel historiada, traducida: un episodio del *Libro de Alexandre*

Simone Pinet  
Yale University

*Bien se está San Pedro en Roma:  
quiero decir, que bien se está cada uno  
usando el oficio para que fue nacido.*

Don Quijote, II, 53.

Entre las frecuentes digresiones en el *Libro de Alexandre*, la de Babilonia es en apariencia una de las menos enigmáticas. Al centro de esta digresión, el episodio de Babel figura como parte del pasado de la ciudad que se describe, ilustrando una vez más, como suele observarse, el tema de la soberbia, hilo de la narración. En las páginas que siguen me ocupo específicamente del episodio de Babel, trazando primero su génesis y transmisión, para luego señalar los motivos más representativos del pasaje en cuestión. Además del episodio mismo, hay una serie de fragmentos en el *Libro de Alexandre* que hacen referencia a Babel. Con base en estos fragmentos y en el episodio pueden establecerse entonces varias series de relaciones, de motivos elegidos por el poeta, así como énfasis particulares que sugieren interpretaciones generales del poema, tales como la caracterización del héroe, el didactismo de la obra, o el uso de fuentes. Las últimas páginas del artículo presentan algunas hipótesis de interpretación, volcadas sobre la idea de historia y la tarea de traducir, que funcionan no sólo como parte del episodio, sino también como reflexiones que subyacen al poema como género y que articulan, quizá, una poética.

## MONUMENTO / DOCUMENTO

La imagen más familiar de Babel es la del espacio arquitectónico de la Torre, símbolo que desde el texto bíblico articularía un paralelo, a la vez moral que físico, entre la construcción y la figura humana, en la que los pies corresponderían a los cimientos, el torso al cuerpo de la torre, los ojos a las ventanas. La Torre de Babel acumula sobre este espejeo inicial muchos otros planos de significación, donde el primero que viene a la mente es su enormidad: una Torre de Babel debe ser forzosamente gigantesca. Esta monumentalidad es el motivo central en las representaciones de la escuela de pintura de Flandes. Entre éstas, es sin duda la Torre de Babel de Bruegel el Viejo la más familiar a nuestra mirada. Allí, la Torre rebasa las nubes, su extremo más alto; ya en ruinas, sólo logra sugerir la altura vertiginosa que podría haber tenido. A sus pies, a la derecha, un puerto, y a la izquierda, la villa. Con aspiraciones de Coliseo romano, la Torre se rige por la espiral que la asciende y que se interrumpe en un arco que no se logra distinguir. Como interpretación de la Torre, ésta no deja de ser ambigua: no se sabe si representa un éxito vuelto monumento o un desastre universal. La construcción se figura ahí como la cifra de un momento de la historia de los hombres, una historia que acaso debiera haber elegido como primera imagen alguna otra figura antes de Babel. Ahí, torre, lenguaje y hombre han quedado unidos inevitablemente en el principio de la historia.

El episodio de Babel se narra en los versículos del 1 al 9 de Génesis 11. El pasaje contiene una serie de motivos que han sido objeto de estudio de numerosas disciplinas, de la arqueología a la filosofía y a la semiótica. Cito la versión del manuscrito escurialense, de prosa hebrea y con letra del xv, que proponen Castro, Millares Carlo y Battistesa en su *Biblia medieval romanceada*:

[1] E fue toda la tierra vna fabla e vnas palabras.

Et fue quando movieron de oriente, e fallaron una vega en tierra de Baulonia, e estouieron ay.

Et dixeron cada vno a su companzero: Labremos adobes e quememos quemadura. E fue a ellos el adobe por piedra, e la cal era a ellos por barro.

Et dixeron: Dad aca, fagamos a nos villa e torre que su cabo llegue a los çielos;

e fagamos a nos nombradia, porque no nos derramemos sobre la faz de toda la tierra.

[5] Et decendio la virtud de Dios a ver la villa e la torre que fraguaron los fijos del omne.

Et dixo: Ahe, un pueblo e una lengua tienen todos; e esto es lo que començaron a fazer, e agora se prouara todo lo que pensaron fazer.

Dad aca, decindamos e reboluamos ay su fabla, que no entienda uno fabla de otro. E derramolos Dios de ay por toda la tierra, et vedaronse de fraguar la çibdad.

[9] Por tanto llamo el su nombre Bauilonia, que ay boluio Dios habla de toda la tierra, et de ay

los derramo Dios por toda la tierra (12-13)

A partir del vocabulario podemos distinguir tres campos, tres motivos, el espacio, la construcción y el lenguaje,<sup>1</sup> resumidos en el versículo cuarto: se proponen, los hijos del hombre, primero, la construcción de una villa y una torre, y después, la formulación de un nombre —un nombre propio— que los mantenga unidos, el lenguaje como lazo o garantía de comunidad. Iniciada la construcción, Dios observa los logros de los hombres y, quizá sorprendido, imagina las posibilidades, anticipa que ahora los hombres podrán hacer cualquier cosa que se propongan. Parece entonces como si, ante la posibilidad de independencia de los hombres, Dios mismo se sintiera abandonado o innecesario, y por ello es que desciende y confunde la lengua de los hombres, derramándolos por toda la tierra. Roto el lazo del lenguaje, dividida la comunidad, la dispersión resulta en el abandono del proyecto común. La obra de los hombres permanece, pues, inacabada. El pasaje se cierra con una explicación etimológica, por demás falsa, ya que se basa en la palabra hebrea, cuyo significado es “confusión”, cuando que el nombre que ha rescatado la arqueología corresponde al acadio *bab-ilu* o *babili*, que significa “puerta de los dioses”.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Véase Zumthor, *Babel*, 34 y ss.

<sup>2</sup> La referencia hebraica y, más allá, al acadio, sirven para resolver el problema de nomenclatura en el *Libro de Alexandre* (Babel frente a Babilonia y Babilón) que ocupa a Arizaleta, “Del texto de Babel”, 47-49, 59 y notas. Para las investigaciones arqueológicas e identificaciones arquitectónicas de la obra, incluyendo la suposición de un templo encima de la torre de Babel —que apoya la interpretación del episodio como un acto de idolatría, luego el castigo divino—, véanse Parrot (*La tour de Babel*) y Contenau (“La tour de Babel”, en *Le déluge babylonien*).

La versión que nos transmite el Génesis de la historia fue establecida entre los siglos XII y VII (a. C.), y es a la tradición Yahvista que debemos el pasaje que narra lo ocurrido en Babel. El texto de la Vulgata distingue claramente, a partir del uso de *divisio* frente a *confusio*, lo sucedido a los hombres y lo ocurrido en el lenguaje, una *divisio populorum* y una *confusio linguarum*, separando de este modo lo que en el texto hebreo parece consecuencia doble de una causa única.

Las referencias a Babel en nuestro texto se manifiestan principalmente en la forma de una digresión histórica dentro de la descripción de Babilonia en el *Libro*, y responden a la popularidad de la cual gozó la Torre a partir del siglo XI. Entre las reproducciones correspondientes a la época que termina en el siglo XII podemos encontrar doce representaciones, según el catálogo Minkowski, que incluyen la primera representación conocida de la Torre en un manuscrito, la de la Biblia Cotton, del siglo VI, mientras que para la época correspondiente a los siglos XIII, XIV y XV, encontramos cincuenta y siete representaciones (entre ellas dos manuscritos judíos copiados en España en el XIV) además de mapamundis como el de Ebsdorf o el de Hereford (ambos del siglo XIII), que dan constancia topográfica de la Torre. Paul Zumthor sugiere que, entre otras circunstancias, pudieran haber provocado este interés por el episodio las cruzadas españolas y los lazos con un mundo judío intensamente activo, ya que en la conciencia europea la transmisión de las fábulas babélicas responde más a ecos lejanos del Talmud que al texto bíblico mismo (*Babel*, 34). La filiación hebraica del episodio no responde solamente al *Bereshit Rabba*, la compilación talmúdica más antigua, la cual recoge textos referentes al Génesis, en particular sobre Babel, sino que incluye a Flavio Josefo y sus *Antigüedades judaicas*, cuya relevancia para el Alejandro de la Edad Media castellana quedó asentada por María Rosa Lida.<sup>3</sup> La transmisión judía del episodio también debería incluir al viajero Benjamín de Tudela, quien describió la Torre dos veces, y el *Barlaam y Josafat*, el cual atribuye la construcción de la Torre a los gigantes semi-divinos, semi-humanos del Génesis (los Nephilim

---

<sup>3</sup> Véanse “Notas para el texto del *Alexandre* y para las fuentes del *Fernán González*” y, especialmente, “Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media castellana”.

de 6:1-4).<sup>4</sup> Ésta es una referencia equívoca que continúa una larga tradición iniciada por Flavio Josefo,<sup>5</sup> seguida por el pseudo-Filón y asegurada por la Haggada. El mismo San Agustín ancla implícitamente el pasaje de Babel en la epopeya de los gigantes primitivos, citando directamente a “Nebroth” (Zumthor, *Babel*, 71). El episodio se comenta desde muchas perspectivas en tanto cifra de una verdad histórica: Isidoro confirma en sus *Etimologías* la veracidad literal del relato, apoyándose en Agustín, mientras que viajeros y cronistas confirman el carácter histórico en su facticidad geográfica, desde el 1100 hasta entrado el siglo XVI al menos, de Bruneto Latino a Benjamín de Tudela, como ya mencionaba antes (Zumthor, *Babel*, 86-87). Por último, el gran número de referencias que articulan el episodio con la historia tendrá importantes consecuencias teóricas que sugiere Umberto Eco en *La búsqueda de la lengua perfecta*, al señalar que “únicamente a partir de aquí el episodio de la confusión se contemplará no sólo como ejemplo de un acto de orgullo castigado por la justicia divina, sino como el inicio de una herida histórica (o metahistórica) que de algún modo debe ser sanada” (Eco, “La búsqueda”, 26-27). Este motivo, el de la historia, parece ser “externo” a los versículos del Génesis dedicados al episodio de Babel. La discusión medieval en torno a la idea de historia imprime así una marca sobre la interpretación del episodio que asegura la relevancia del motivo de Babel en la exégesis bíblica; como vía de conocimiento, y no solamente ligada a la imagen popular de Babilonia

---

<sup>4</sup> Más de los Nephilim en la Biblia, Núm. 13:33, Dt. 2:10-11. En su traducción del Génesis, Robert Alter explica: “The idea of male gods coupling with mortal women whose beauty ignites their desire is a commonplace of Greek myth, and E. A. Speiser has proposed that both the Greek and the Semitic stories may have a common source in the Hittite traditions of Asia Minor. The entourage of celestial beings obscurely implied in God’s use of the first person plural in the Garden story here produces, however fleetingly, active agents in the narrative. As with the prospect that man and woman might eat from the tree of life, God sees this intermingling of human and divine as the crossing of a necessary line of human limitation, and He responds by setting a new retracted limit...”. (*Génesis*, 26).

<sup>5</sup> Josefo incluye a Nemrod en su relato en relación con el texto bíblico, reteniendo de los motivos del relato Yahvista tan sólo la confusión de las lenguas. La dispersión de los hombres no aparece en este relato, de modo que la ruptura parece tener consecuencias más espirituales que de otra naturaleza.

como lugar de perdición. Pero hay que preguntarse si este motivo es realmente externo al episodio bíblico. Volveré más adelante a la interioridad de la historia, al episodio y su integración con el tema de Alejandro.

#### MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN

El *Libro de Alexandre* articula los materiales sobre la Torre en torno a tres motivos: el ya referido de la historia, el bien conocido de la soberbia y el más sutil del inacabamiento. El episodio de Babel mismo figura como centro narrativo de la digresión de Babilonia. La digresión es, principalmente, una descripción de la entrada de Alejandro en la ciudad y una detallada descripción de la ciudad misma, mientras que el episodio de Babel es, precisamente, la narración de la “historia” —entendida como pasado— de Babilonia. Es interesante notar esta estructura en la cual, dentro de la narración de la historia de un individuo, Alejandro Magno, el motivo de la soberbia en tanto pecado individual funciona a manera de bisagra con la historia colectiva. Hay pues una articulación entre historia colectiva e historia individual a partir de la soberbia o desmesura, por decirlo así. Para desarrollar estos motivos, el autor del *Alexandre* dedica mucho más de nueve versos —que son los que dedica la Biblia— al episodio. El autor de nuestro *Libro* despliega, además de la larga exposición específica a Babel, una serie de referencias a lo largo del texto que anticipan y recuerdan el pasaje,<sup>6</sup> las cuales conviene examinar para poder establecer el motivo en su totalidad.

Son siete los distintos pasajes en el *Alexandre* que se refieren al episodio de Babel, en seis momentos diferentes. En la estrofa 948 hacen su aparición primera los gigantes y la Torre, emparentados con los hombres de Darío.

(1)

Los gigantes corpudos, unos omnes valientes,  
que la torre fizieron, vuestros fueron parientes;  
torpe es Alexandre que tan mal para mientes,  
si non, non bolveríé guerra con tales gentes.

<sup>6</sup> Cito por la edición de Jesús Cañas, *Libro de Alexandre*.

La segunda aparición es en la descripción del escudo de Darío (estr. 990), en la que se ubica la torre en Babilonia, y se establece nuevamente el lazo con el rey de esta ciudad (estr. 1005).

(2)

Avié en el escudo mucha bella estoria:  
 las gestas que fizieron los reys de Babilonia;  
 yazié de los gigantes y toda la memoria,  
 quando de los lenguajes prisieron la discordia.

La tercera ocasión en que aparecen Torre y gigantes es en el sepulcro de la mujer de Darío (1241), tallado por Apeles.

(3)

Estava más delant Noé el patriarca,  
 los montes de Armenia do arribó el arca,  
 e Sem, Cam e Jafet cad'un en su comarca,  
 los gigantes confusos e la torre que es alta.

Nuevamente se menciona a los gigantes, esta vez sin Torre, del lado de Darío, siguiendo la tradición bíblica de hacer gigantes a los babilonios, y es Geón, en la estrofa 1369, quien dice venir del linaje de los “guerreros” de Babel.

(4)

Yo só de los guerreros que la torre fizieron,  
 que con los dios del çielo la guerra mantovieron;  
 vuestros grieves pecados mala çaga vos dieron  
 quando en la fazienda de Geón vos pusieron.

Sólo en las estrofas 1505-1522 encontramos referido el episodio de la torre propiamente dicho.

(5)

Creo que bien podiestes alguna vez oír  
 que quisieron al cielo los gigantes sobir,  
 fizieron una torre —non vos cuido fallir—,  
 non ha quien la pudiese mesurar ni medir.

Vío el Criador que fazién gran locura,  
metió en ellos çisma e grant mala ventura,  
non conoçié ningunt omne de su natura,  
ovo sí a seer por su mala ventura.<sup>7</sup>

Fasta essa sazón toda la gent que era  
fablava un lenguaje e por una manera,  
en ebraico fablavan una lengua señera,  
non sabién al hablar nin escribir en çera.

Metió Dios entre ellos tamaña confusión  
que olvidaron todos el natural sermón;  
fablavan sendas lenguas cad'uno en su son,  
non sabié un del otro quel dizié o quel non.

Si uno pedié agua, el otro dava cal;  
el que pedía mortero, dábanle el cordal;  
lo que dizié el uno, el otro fazié al;  
ovo toda la obra por ende a ir mal.

Non se podién por guisa ninguna acordar,  
ovieron la lavor por esso a dexar,  
ovieron por el mundo todos a derramar,  
cad'un por su comarca ovieron a poblar.

Assí está oy día la torre empeçada,  
pero de fiera guisa sobra mucho alçada,  
por la confusión que fue en ellos dada,  
es toda essa tierra Babilonia llamada.

---

<sup>7</sup> La reconstrucción de D. A. Nelson presenta variantes de algún interés en esta estrofa:  
Fizieron la tan alta que fue sin mesura:  
vío el Criador que fazién grant locura;  
metió en ellos cisma et grant mala ventura  
non conocié ninguno omne de su natura.  
Gonzalo de Berceo, *Libro de Alexandre*, estr. 1506.

Sigue la enumeración de las lenguas, que no recojo,<sup>8</sup> para terminar con:

Por quanto es la villa de tal buelta poblada  
que los unos a otros non se entienden nada,  
por tanto es de nombre de confusión honrada,  
ca Babilón *confusio* es en latín llamada.

Esta explicación etimológica es nuevamente y en más de un sentido falsa. La fuente del *Libro de Alexandre* es la *Historia Scholastica* de Pedro Comestor, “babel erim hebraci confusionem apelant” (en Francisco Marcos Marín, “La confusión de las lenguas”, 177), pero el poeta sustituye “latín” por el “hebreo” de Comestor. En caso de cuestionarnos sobre la lengua original y no sólo aquí hablar de la lengua de Dios o la lengua adánica, sino de la lengua de los hombres, es interesante (nos recuerda Derrida) pensar en la lengua en la que ocurre la *confusión* de las lenguas —¿hebreo, latín?— particularmente si al citar el pasaje mismo ocurre, como por contagio, una “confusion”, como en este caso.

Después de la larga narración del episodio, el autor volverá a referirse a gigantes y Torre en la descripción de la tienda, primero en la parte propiamente histórico-bíblica (2552) y, finalmente, en la parte de la descripción que constituye el mapamundi, en el que aparecen sólo los gigantes (2586).

(6)

Çerca estas estorias e çerca un rincón,  
alçavan los gigantes torre a grant misión,  
mas metió Dios en ellos atal confusión  
por que avién de ir todos en perdiçión.

(7)

Los castillos de Asia, con las sus heredades,  
ya nos fablamos dellos, si bien vos acordades,  
las tribus, los gigantes, los tiempos, las edades,  
todos yazién en ella con sus propiedades.

---

<sup>8</sup> Tanto Francisco Marcos Marín como Amaia Arizaleta discuten el catálogo lingüístico específicamente.

En casi todos los fragmentos referidos, salta a la vista que el autor del *Alexandre* ha unido el tema de los gigantes, aunque mantiene una colectividad al no nombrar un protagonista. Las leyendas primitivas de Babel habían, de hecho, enfatizado el anonimato, subrayando la colectividad del episodio con la ausencia de un héroe. Fueron los comentaristas del texto bíblico quienes mezclaron la figura de un Nemrod, héroe cazador tomado de Génesis 10 (8-12) (Zumthor, *Babel*, 41), con el motivo de la rebeldía, interpretación que se daba a la arrogancia de querer hacerla “llegar al cielo”. La figura de Nemrod, cuyo nombre significa “rebelde”, adquirió cada vez mayor importancia, y ya para Isidoro de Sevilla Nemrod era uno de los símbolos históricos del Demonio. Beda el Venerable también alude a Nemrod y Pedro Comestor continúa la tradición. Estructuralmente, el episodio de Babel en el *Alexandre* lograba, con el tema de los gigantes, amoldarse mejor al esquema medieval de la épica (Zumthor, *Babel*, 88).<sup>9</sup> Alfonso el Sabio le dedica a Nemrod un capítulo de su *General estoria* al nuevo (anti)héroe (el diecinueve del primer libro), llamándolo primer rey del mundo.<sup>10</sup> En la *General estoria* es por consejo de Nemrod que los hijos del hombre se mantienen juntos y van a buscar una tierra ancha donde puedan caber todos, y llegan de este modo y con esas intenciones a Senaar en el capítulo veintiuno: permanecer juntos, en contra del deseo divino de que se dispersen. Alfonso X mezcla aquí otra tradición ligada al episodio de Babel, en la que el objetivo de la construcción de la Torre sería hacerse un resguardo de un nuevo diluvio que pudiera enviar Dios. En este caso, el

---

<sup>9</sup> En la *Divina comedia*, Dante dedica tres pasajes al orgullo de los constructores y la confusión de las lenguas: uno en el Infierno, otro en el Purgatorio, otro más en el Paraíso. Sin embargo, no menciona el nombre de Babel, ni siquiera habla de una torre, pero *Nembròt* es el responsable de la pérdida de la primera lengua, la lengua original (Zumthor, *Babel*, 89).

<sup>10</sup> “Et sobrel linnage deste Nemphtrot, de qual de los fijos de Noe unie por la linna uerdadera, fallamos como desacuerdo entre los sabios que desta estoria fablan. Los unos dizen que fue delos de Sem, como Methodio que cuenta que fue Nemphtrot fuert omne, e malo, e forçador, e uenador, e apremiador delos omnes ante Dios, e que fue delos fijos de Yray, fija de Heber, que fue delos de Sem [...] yl diera Dios alli el saber dell astronomia, e sabie por y las cosas que auien de uenir e las dizie e las ensennaua” (Alfonso el Sabio, *General estoria*, 40).

pecado castigado por la divinidad en el episodio de Babel sería el de la incredulidad.<sup>11</sup> La incredulidad frente a la promesa divina de no volver a castigar a la humanidad con un diluvio, promesa que se hace repetidas veces y que recogen la *Biblia romanceada* y Alfonso X como un motivo importante. La construcción de una torre tan alta que pudiera entonces salvar a los hombres sin la necesidad de que Dios mandara un mensaje individualizado de aviso gracias al cual uno, como Noé, pudiera construirse su arca y meter en ella parejitas de animales se interpretó como incredulidad ante un Dios que, al menos en esta interpretación, parece impredecible y poco digno de confianza. El *Libro de Alexandre*, sin embargo, no parece conocer esta tradición interpretativa de otros textos peninsulares. Del episodio, el *Libro* toma para sí principalmente los motivos de la soberbia —representada físicamente en la desmesura, en el gigantismo de los protagonistas—, y el motivo de la multiplicidad y del inacabamiento.

Lo que sabemos por estas referencias en el *Alexandre* es que los gigantes eran hombres corpudos, valientes, guerreros y parientes de Darío —en otras palabras, babilonios. De la lengua original sabemos que ésta era el hebreo, “una lengua señera”, una lengua natural, y que los hombres no sabían hablar otra cosa ni “escribir en cera”. De la Torre sabemos de su increíble altura que nadie podría medir —su desmesura— y de su carácter de obra inacabada.

La primera y la cuarta referencias son meramente anecdóticas: sirven sólo para darnos la filiación de algún personaje. El resto de los pasajes, sin embargo, merece atención individual.

La segunda referencia a Babel la encontramos en la descripción del escudo de Darío, cuya fuente es la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon. Justo antes, en la estrofa 978, el autor ha introducido el tema de la vanidad. El escudo funciona dentro de la trama casi como un mal augurio a partir de lo que

---

<sup>11</sup> Capítulos XI y XX del Libro primero. La *General estoria* narra una versión del episodio que presenta a Nemrod como un *gobernante*, no sólo como un constructor o figura incidental. Esta figura del *tirano* sería recogida dentro de la tradición hispánica, por ejemplo, por Calderón en *La torre de Babilonia*, representada en Sevilla en 1657, la cual cifra en el episodio no como reflexión histórica sino política.

representa. Nos encontramos ante un caso de écfrasis, sobre lo que hablaré un poco más adelante, pero debe tomarse en cuenta, ya que, por el contexto de la referencia, es ésta la más histórica de todas: las estrofas que le siguen se dedican a narrar el antagonismo entre Nabucodonosor y el pueblo judío, junto con las historias que no quiso pintar el artista en el escudo, representando así verbalmente lo no representado visualmente.

La tercera referencia es de nuevo una descripción, esta vez del sepulcro de la mujer de Darío. Es la referencia que se presenta dentro de un contexto bíblico más completo: caída de los ángeles, Adán y Eva, Noé, plagas de Egipto, el ángel exterminador. Casi todos los episodios bíblicos que se mencionan en esta parte del *Alexandre* son castigos divinos (las excepciones son la mención de Abraham e Isaac, y la de Sem, Cam y Jafet). Cuando termina esta descripción, la estrofa (1244 cd) indica: “todo era notado tan bien e tan en çierto / que lo veríe tod’ omne com’ en libro abierto”, donde nuevamente hay un énfasis en el carácter visual, quizá una señal hacia una “estoria” en un libro abierto.

La referencia más extensa, como ya dije, es la digresión histórica sobre Babel inserta en medio de la descripción de la ciudad de Babilonia, entre las estrofas 1505 y 1522.<sup>12</sup> El pasaje completo, en gran parte dedicado a la descripción de Babilonia, no tiene paralelo en la *Alexandreis* (sólo coinciden algunos datos: los gigantes, la mención de Nemrod, la confusión de las lenguas, ya que el episodio es muy breve en la *Alexandreis*— 351-353, 499-503).<sup>13</sup> Por otro lado, Raymond S. Willis ha escrito que el pasaje tiene lazos con la descripción de Babilonia en *Flores y Blancaflor* y con la descripción del palacio en la *Epístola del preste Juan* que ya señalaba Morel-Fatio, similitudes que encuentran su fuente directa en el manuscrito B del *Roman d’Alexandre*, conocido como manuscrito de Venecia (Willis, *The Debt*, 24-31). Las diferencias entre los textos pueden ser explicadas de varias maneras,

---

<sup>12</sup> Para una lectura de esta referencia a Babel como parte de una interpretación de la descripción de Babilonia como “lente de aumento a través de la cual se distinguen otros episodios y otros elementos del *Libro de Alexandre*”, véase Arizaleta, “Del texto de Babel”, 35-69.

<sup>13</sup> Véase Bañeza Román, *Las fuentes bíblicas*, 98-99.

aunque es el autor mismo quien indica, en la estrofa 1517, que está “abreviando” la “estoria”, es decir, su fuente.

El omne que criado fuese en Babilonia  
de duro entendrí la lengua de Iconia;  
más son de otros tantos que cuenta la estoria,  
mas yo pora saberlos de seso non he copia.

Willis nos recuerda que es costumbre de nuestro autor condensar o eliminar material escritural que pareciera una digresión en sus fuentes. Esta tendencia explicaría por un lado la ausencia en el *Libro de Alexandre* de materiales que se encuentran en el manuscrito B o de Venecia y, por otro lado, la versión abreviada del episodio babilónico (*The Debt*, 31).

Las dos últimas referencias ocurren en la descripción histórico-bíblica de la tienda y en el resumen al final de la descripción del mapamundi. La tienda de Alejandro es un tema estudiado por J. M. Cacho Blecua y que también ha sido visto como fuente para la tienda de Don Amor en el *Libro de buen amor*. La tienda de Alejandro tiene “estorias” pintadas por Apeles, “suso era redonda, a derredor quadrada”, en el techo está el cielo, con el lugar de Lucifer “yermo, pobre y desonrado” (historia divina), la primera pared tiene, a grandes rasgos, un calendario; la segunda, las historias paganas; y la tercera, un mapamundi, que podría llamarse historia científica o experiencial en este contexto, mientras que en la cuarta pared están escritas / pintadas las gestas del rey, la historia individual. Los dos casos presentan, una vez más, descripciones de una “estoria”. Es interesante recordar la posición de la Torre en el escudo de Darío, en la que se encontraba en un primer plano, mientras que las “estorias paganas” estaban marginadas. La referencia a la Torre en la tienda se presenta en un rincón del techo, justo después de la referencia a Lucifer, lo que apunta lógicamente hacia la soberbia, reina de los pecados, como nos dice el mismo autor en otra estrofa (2406). Curiosamente, mientras que el pasaje se asemeja, tanto en su estructura general como en muchos detalles, a la descripción de la tienda de Alejandro encontrada en el *Roman d'Alexandre*, los pasajes bíblicos que ocupan el techo de la tienda en el *Libro de Alexandre* no tienen paralelo en la descrip-

ción del roman francés. Willis señala como fuente para estos pasajes la descripción de las paredes de Babilonia contenida en el manuscrito B, pero ausente de la descripción misma de Babilonia en el *Libro de Alexandre*, la cual según el crítico habría sido desplazada a este nuevo contexto (*The Debt*, 46).

#### HISTORIAS DE LA DIVISIÓN INACABADA: EL TRABAJO DE TRADUCIR

El episodio de Babel en el *Libro de Alexandre* ha recibido una menguada atención de la crítica. Ian Michael le dedica un par de páginas en *The Treatment of Classical Material in the "Libro de Alexandre"*, homologando a la figura de Nemrod la advertencia general del *Libro* contra el pecado de soberbia. Celso Bañeza Román, en su estudio de fuentes bíblicas, patrísticas y judaicas presenta una útil serie de comparaciones de textos y matiza las identificaciones de fuentes de Willis, proponiendo algunas nuevas, tales como compilaciones midrásicas y señalando vagamente hacia una interpretación del episodio, una vez más, como ejemplo del castigo de la soberbia. Sin intentar resolver el discutido problema del "castigo" de Alejandro al final del *Libro*, quisiera apuntar algunas hipótesis interpretativas para postular un papel más complejo del episodio de Babel en el entramado del *Libro*, más allá de la figura del héroe.

La primera hipótesis se articula en la diversidad de usos de la palabra "estoria" en este autor. El término funciona de manera general en su significado de "la historia de los hombres". En la Biblia, el pasaje de Babel se sitúa justo antes de que comience, con Abraham, la historia de Israel, es decir, la historia en sí, la Historia con mayúscula. El primer versículo del pasaje en la versión romanceada, que sigue al hebreo y no al latín, traduce como "fabla" el hebreo *sâphâh*, que encontraría una traducción más cierta en "labio" (la Vulgata traduce *labia*), o también "borde", "límite"; mientras que *dâbhâr*, traducido como "palabras", designa también el "acontecimiento", la "historia". Esta palabra, observa Zumthor, ausente en los diez capítulos primeros del Génesis, hace en este episodio su primera aparición. El episodio se encuentra pues en el labio, en el borde de la historia. El proyecto de nombrarse, "hacerse un nombre", *fagamos a nos nombradia, porque no nos derra-*

*memos sobre la faz de toda la tierra*, parece formularse entonces como proyecto de inserción en la Historia. Escribe Zumthor:

Le nom est une parole appliquée à un être ou une chose et qui dès lors est sienne, constitutive de son essence, lui conférant un pouvoir, signifiant intérieurement un appel à la vie. “Se faire” un nom à soi-même, de la part d’un peuple comme de celle d’un héros, c’est revendiquer hautement son droit à l’existence, affirmer l’éternité d’une présence active parmi les communautés humaines et au regard des dieux: ce que nous appellerions entrer dans l’Histoire (*Babel*, 123, 51-52)

La Biblia (en Génesis 17) dice que los hombres no podrán darse un nombre a sí mismos. Éste, como enseña el ejemplo de Abraham, debe venir de Dios. El versículo bíblico sobre el nombre no se desarrolla en el *Libro*, aunque es indiscutible que nuestro autor conociera el pasaje. Por lo demás, pudiera pensarse en su cita directa como innecesaria. “Hacerse un nombre”, expresión que se refiere a una entrada colectiva pero también individual —piénsese aquí, del gran Alejandro—, en la Historia, es una expresión que no puede parecer ajena o sorprendente, ni en el *Libro* ni en un contexto literario más amplio. Hacerse un nombre, para Alejandro, pone de nuevo en entredicho el castigo final del héroe, si se quiere una interpretación exclusivamente cristiana del poema. El texto sugiere que la soberbia es un pecado necesario si se desea entrar en la historia. Es una forma más de la fama.

En el episodio de Babel coinciden también en la voz “estoria” los significados de pintura-escultura y anécdota o trama. De las tres referencias más importantes a la Torre en el *Libro* dos son casos de écfrasis, mientras que el tercero corresponde a una digresión histórica que pudiera haberse tomado de un caso igualmente ecfrástico en el *Roman d’Alexandre*. Incluso la referencia al libro abierto, antes señalada, puede apuntar a que una de estas “estorias” se refiriese al caso de una miniatura en una de las fuentes del autor del *Libro*, al menos a la graffa misma, la visibilidad de la letra.

Después del pecado, llega el castigo: la confusión de las lenguas y la dispersión de los hombres. Indica Eco que de la Edad Media en adelante “la iconografía babélica ha sido orientada hacia la exhibición en primero o se-

gundo plano del trabajo humano, albañiles, poleas, sillares, montacargas, plomadas, escuadras, compases, árganas, técnicas de mortero, etcétera”, y se pregunta si la idea de Dante en el *De vulgari eloquentia* —donde el poeta da una versión particular de la confusión de las lenguas en la que más que el nacimiento de lenguas de diversos pueblos, el resultado de Babel sería la proliferación de lenguajes técnicos, “un concepto de división del trabajo al que acompaña una división del trabajo lingüístico” (Eco, 286)—, no procede de un contacto del poeta con la iconografía de su época (*La búsqueda*, 287). La interpretación del pasaje a través de los siglos llevaría, en algunos casos, como en Lutero, a una identificación entre pueblo y lengua que se repetirá en Hegel. Señala Eco que en Hegel, sin embargo, esta especie de fundación del vínculo que articula el Estado se presenta también como una “celebración casi sagrada del trabajo humano” (Eco, 285-286), dando paso a la idea *particular* del Estado, es decir, su peculiaridad de no ser universal en ese sentido porque deja paso a la existencia de varias naciones, pero que es universal en tanto origen social, político, científico, e incluso, podría argüirse, ético. No sólo ocurre entonces entre las naciones una división después de Babel, sino que también dentro de cualquier comunidad existe tal división. Desde ese límite o acontecimiento en adelante la comunidad estaría marcada siempre por la división, y conviene ahora acordarse de la estrofa en la larga referencia a Babel en el *Alexandre* que dice “si uno pedía agua, el otro daba cal / el que pedía mortero, dábanle el cordal” etc., como “lenguajes técnicos”. La historia propiamente dicha según este argumento, comienza entonces con la confusión de lenguas, la división de naciones y la escisión de la comunidad. Muchos datos de la descripción de la Babilonia en que se inscribe la Torre en el *Libro de Alexandre* sustentan esta interpretación, además de sugerir un contacto iconográfico que puede rastrearse en las descripciones minuciosas de puerto y villa al pie de la Torre. El uso recurrente de la écfrasis y el uso de “estoria” en el sentido de “pintura” debería completarse con un estudio minucioso de este tipo de referencias, no sólo para la Torre sino para los múltiples pasajes en los que algún tipo de representación parece orientar la escritura.

Poco a poco hay una progresión desde la *confusio* hasta la *divisio*, sobre la cual se hace el énfasis. Incluso en Dante hay ya, como decíamos, este énfasis

en la “división del trabajo” a través de los “lenguajes técnicos”. Si sustituimos estos “lenguajes técnicos” por “mesteres”, la idea de “obligation laid upon every man, in his station, to make himself master of his ‘sciences’ and put it to service, to make it his lifework, or ministry” (Willis, “Mester”, 212-214), de mester como *menester*, entonces ese camino nos lleva a las más discutidas y conocidas estrofas del *Libro de Alexandre*, “mester traigo fermoso”, y conocemos el resto. En este sentido, la palabra mester tendría que remitirnos no sólo a la forma final sino más minuciosamente a la serie de técnicas que implica y, muy particularmente —más allá de conteo de sílabas y de curso rima—, a la tarea específica del autor del *Libro* de recopilación y traducción de materiales diversos.

La definición de “mester” como “ministerio” evoca algunos lazos con la idea de soberbia y comunidad, de individuo y colectividad, al recordar la expresión de “excederse a uno mismo” en la *República* de Platón (343A, 19). Grube, el traductor al inglés de Platón, indica que *pleonectein* es una noción importante para todo el libro, ya que está conectada a *pleonexia*, que es aquello en lo que se cae cuando se quiere sobrepasar a todos los demás, tomando y recibiendo cada vez más. *Pleonexia* es en sí, y es a la vez la causa de la injusticia (359C, 35), ya que tratar de sobrepasar a los demás siempre lleva al individuo a tratar de obtener lo que pertenece a los otros, lo que no es “de uno”. Se contrasta este concepto con “hacer o tener lo de uno”, que es, o es la causa de, la justicia (434A, 109; 441E, 117), en donde las relaciones entre individuo y colectividad, entre trabajo y ética quedan claras. Los pasajes en la *República* remiten directamente a la restricción a que debería someterse cualquier hombre en tanto que su capacidad, su *technè*, su “mester” le señalan naturalmente estos límites: “No hay dos personas exactamente iguales por naturaleza, sino que en todas hay diferencias innatas que hacen apta a cada una para una ocupación”, indica Sócrates a Adimanto, “Por consiguiente, cuando más, mejor y más fácilmente se produce es cuando cada persona realiza un solo trabajo de acuerdo con sus aptitudes, en el momento oportuno y sin ocuparse de nada más que de él” (Platón, *La República*, 370B-C). Cualquier intento de trasponer, de superar, de ir más allá de este límite de la propia especialización es la causa de todo mal, es la injusticia, el error —el pecado,

en términos clericales. En esta segunda hipótesis, el exceso o la desmesura y la soberbia se relacionan directamente con la infracción del deber de cumplir con el “mester”, con la conciencia de los límites de la *technè* propia, lo que nos llevaría a pensar nuevamente en el debate crítico sobre las referencias en el *Libro* a juglaría y clerecía, pero también en la tarea de traducir.

Es inevitable recordar el soberbio ensayo de Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, que analiza Derrida en “Des Tours de Babel”, haciendo un juego con “torres” y “desviaciones”. El título en alemán del ensayo de Benjamin dice *Aufgabe* donde traducen “tarea”. Esta palabra puede significar tanto “tarea” o “mester” como “darse por vencido”. En este sentido es que la traducción se presenta como un ejercicio necesario pero imposible de realizar, de totalizar, y volvemos ahí al motivo del inacabamiento que señalé al principio de estas páginas como uno de los que el autor del *Libro de Alexandre* elige elaborar.

Orgullo de los hombres, castigo divino convertido en confusión, la torre y la unidad lingüística pertenecen pues a la serie de hechos que anteceden a la historia y la anticipan. Historia entendida como el principio de una gran herida, como lo que existe *después* de Babel. Después de Babel, este borde de la historia en que vivimos los hombres bajo el principio de diferencia, se ha convertido, sobre todo en el último siglo, en figura de un nuevo intento de unidad. De Steiner a Benjamin o Derrida, Babel es el nombre de la traducción, del intento de restañar el derrame de todos los hombres pensando menos en la fabricación de una Torre que en la formulación de un nombre.

De Babel nos queda la confusión, y de los gigantes, el exceso. Del autor del *Alexandre* ni siquiera el nombre: sólo su mester, el de la traducción, fabulosa arquitectura de la historia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALFONSO EL SABIO, *General estoria. Primera parte*, ed. de Antonio G. Solalinde, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1930.
- ALGER, ROBERT (trad. y comentario), *Génesis*, Nueva York: Norton, 1996.
- ARZAMEIA, AMAIA, “Del texto de Babel a la biblioteca de Babilonia. Algunas notas sobre el Libro de Alexandre”, en Francisco Crosas (ed.), *La hermosa cobertura*.

- Lecciones de literatura medieval*, Pamplona: EUNSA, Ediciones Universidad de Navarra, 2000, 35-69.
- BANEZA ROMAN, CELSO, *Las fuentes bíblicas, patrísticas y judaicas del "Libro de Alexandre"*, Las Palmas de Gran Canaria: Pérez Galdós, 1994, 98-99.
- BERCEO, GONZALO DE, *Libro de Alixandre*, reconstrucción de Dana A. Nelson, Madrid: Gredos, 1979.
- Biblia medieval romanceada*, ed. de Américo Castro, Agustín Millares Carlo y Angel J. Battistessa, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, 1927.
- CONTENAU, G., *Le déluge babylonien*, París: Payot, 1952.
- DERRIDA, JACQUES, "Des tours de Babel" *L'Art des confins: Mélanges offerts à Maurice de Gandillac*, París: Presses Universitaires de France, 1985, 209-237.
- ECO, UMBERTO, *La búsqueda de la lengua perfecta*, Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1994.
- Libro de Alexandre*, ed. de Jesús Cañas, Madrid: Cátedra, 1995.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, "Notas para el texto del *Alexandre* y para las fuentes del *Fernán González*", *Revista de Filología Hispánica*, VII, 1945, 47-51.
- , "Datos para la leyenda de Alejandro en la Edad Media castellana", *Romance Philology*, XV, 4, 1962, 412-423.
- MARCOS MARIN, "La confusión de las lenguas. Comentario filológico desde un fragmento del *Libro de Alexandre*", en *El comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid: Castalia, 1987, 149-184.
- MICHAEL, IAN, *The Treatment of Classical Material in the "Libro de Alexandre"*, Manchester: Manchester UP, 1970.
- MINKOWSKI, H., *Aus dem Nebel der Vergangenheit steigt der Turm zu Babel*, Berlín: Rembrandt Verlag, 1960, tr. italiana en *Raasegna*, 16, 1983.
- PARROT, ANDRÉ, *La tour de Babel*, Neuchâtel y París: Delachaux-Niestlé, 1970.
- PLATON, *Republic*, trad. de G. M. A. Grube, Indianapolis-Cambridge: Hackett, 1992.
- WILLIS, RAYMOND S., *The Debt of the Spanish "Libro de Alexandre" to the French "Roman d'Alexandre"*, Princeton-París: Princeton University Press, Presses Universitaires de France, 1935.
- , "Mester de clerecía: A Definition of the *Libro de Alexandre*", *Romance Philology*, X, 1956-1957, 212-224.
- ZUMTHOR, PAUL, *Babel ou l'inachèvement*, París: Seuil, 1997.



## LA HISTORIA EN LA EDAD MEDIA



## El encuentro de la historia y de la ley en el discurso cronístico post-alfonsí

Leonardo Funes

Seminario de Edición y Crítica Textual

Universidad de Buenos Aires

Este trabajo es parte de mi contribución a un proyecto de investigación del Secrit sobre “La variación lingüística y textual del discurso narrativo en la prosa histórica y ficcional castellana. De la baja Edad Media al primer Renacimiento”, proyecto dirigido inicialmente por Germán Orduna y ahora coordinado por José Luis Moure, del que ya podemos ofrecer unas primeras conclusiones.

El estudio de las crónicas es una tarea especialmente ardua porque obliga a manejarse con un corpus nutrido de obras extensas, cuya relación con lo literario no es obvia y en las que, a diferencia de las obras ficcionales, sus valores literarios y artísticos no son inmediatamente visibles. El investigador se ve sometido a largos periodos de trabajo silencioso para ofrecer luego frutos, científicamente valiosos, pero normalmente despojados del brillante atractivo de los análisis de las obras consagradas del canon literario hispano-medieval. Baste recordar el ejemplo de Diego Catalán y su equipo en el campo de la crónica alfonsí y el más directo de Germán Orduna y el Secrit en el campo de las crónicas de Ayala. Sin embargo, hay razones de peso que justifican esta tarea y revelan su importancia: Inés Fernández-Ordóñez, experta en el tema como miembro del equipo de Diego Catalán, lo ha expuesto con toda claridad: mientras que las escasas obras literarias castellanas se nos conservan en muy pocos manuscritos o incluso en ma-

nuscritos únicos, nos han llegado decenas y decenas de códices cronísticos. Esto nos habla de la importancia que la crónica tuvo para el público medieval, lo que sólo se explica si la consideramos un fenómeno literario: la crónica ocupó en Castilla el lugar central que en otros países ocupó la fabulación (“La historiografía alfonsí”, 101-102).

En efecto, en el sistema de los géneros narrativos del siglo XIV es posible comprobar manifestaciones variadas de este fenómeno general de interdiscursividad: así como en la etapa de emergencia (periodo alfonsí) la crónica constituyó un campo de experimentación de procedimientos narrativos que culminó con el trazado de un espacio textual —paralelo al que en el ámbito de la narrativa breve trazaron las grandes colecciones de origen oriental (*Sendebat, Calila e Dimna, Barlaam e Josafat*)—, en la fase posterior de este proceso puede verificarse un complejo fenómeno de influjos mutuos, en el que se detecta la omnipresencia de ciertos recursos narrativos (por migración, préstamo, modalización) en una textualidad que engloba tanto a la historiografía postalfonsí como a las narraciones caballerescas surgidas en los comienzos del siglo XIV (el *Zifar*, el *Amadís primitivo*).<sup>1</sup>

Todo esto nos lleva a considerar un marco más amplio, objetivo general de mi investigación: el proceso evolutivo de la prosa narrativa, enfocado como parte no de una historia de la literatura sino de una historia de los discursos. Por lo tanto, para llegar a entender de qué modo ciertos procedimientos y ciertos universos narrativos más familiares literariamente (didácticos, hagiográficos, caballerescos) fueron haciendo pie en la prosa en lengua romance, es necesario estudiar primero el proceso evolutivo del discurso cronístico en sí mismo.

Creo que es posible enfocar, dentro de este proceso, un ciclo completo, perfectamente acotado en el tiempo, que va desde Alfonso X hasta el Canciller Ayala (1270-1400 aproximadamente): el paso del latín al castellano

---

<sup>1</sup> He esbozado este panorama general en “El surgimiento de la prosa narrativa”. También es sugerente el planteo panorámico de Ruth H. Webber, “La narrativa medieval”. El concepto de “espacio textual” ha sido acuñado por Fernando Gómez Redondo en “Fórmulas juglarescas”.

marca el comienzo de este ciclo, cuyo final coincide con el impacto de la nueva recepción de la tradición clásica en el siglo XV, que hizo de la historia la disciplina más desarrollada de los *studia humanitatis*, con rasgos e intereses radicalmente distintos.

Otros autores han ofrecido una caracterización de este proceso o de algunas de sus etapas, con valiosos aportes para la comprensión del fenómeno, pero por diversas razones ninguno alcanza una visión totalmente satisfactoria. Este juicio obliga a una discusión detenida de cada argumento, para lo cual no hay tiempo en esta ocasión; de modo que les ruego acepten que lo sostenga con una rápida alusión al problema a fin de poder ingresar luego en el tema central de esta comunicación.

Diego Catalán (“Poesía y novela”) demostró que las continuaciones de la inconclusa *Estoria de España*, luego de la muerte de Alfonso X, suponen un corte con las pautas del modelo alfonsí, al punto de conformar una verdadera “revolución historiográfica”, especialmente visible en el lapso que va de la *Versión amplificada de la Estoria de España* de 1289 a la *Crónica general de 1344*. Muy discutible es, en cambio, su planteo de un desarrollo consistente del modelo “novelizante” de la historiografía postalfonsí, sin discriminar entre crónicas generales y particulares, que alcanzaría su punto culminante con la *Crónica del rey don Pedro* del Canciller Ayala.

Gerald Gingras (“Medieval Castilian Historiographical Tradition”) propone, correctamente, la existencia de un tercer modelo, que denomina “aristocrático”, pero falla en su caracterización y aplicación a los textos. En efecto, considera que este “modelo aristocrático” se diferenciaría del modelo “novelizante” postalfonsí por el estilo inartístico y burocrático propio de crónicas oficiales como la *Crónica de Alfonso XI* y las propias *Crónicas* de Ayala, a excepción de la de Pedro I, cuando en realidad este “modelo aristocrático” asume la ficcionalidad caballeresca como el principal recurso de su eficacia comunicativa.

Por su parte, Fernando Gómez Redondo (“Historiografía medieval”; *Historia de la prosa*, I, 959-979, y II, 1226-1284) dibuja un proceso homogéneo que arranca en Alfonso X y llega hasta Alvar García de Santa María, cronista oficial de Juan II, ya en el siglo XV esquema supeditado a

su tesis de la conformación de un entramado cortesano regio, único foco de producción cronística, lo que distorsiona el paisaje ideológico concreto del siglo XIV y quita relevancia a su propio aporte de una distinción entre crónica general, crónica particular y crónica real.

Lo que propongo, para avanzar un poco más en la comprensión de este proceso, es, en primer lugar, tomar en cuenta la interrelación de los siguientes elementos:

1) Lugar de enunciación cronística (corte regia, corte señorial o centro religioso).

2) Sistema de modelos cronísticos (configuración e interjuego de la crónica general, la crónica particular, la crónica real, con formas menores como las memorias y las genealogías).

3) Los modos concretos de configuración narrativa del hecho histórico.

En segundo lugar, considerar el proceso global desde la perspectiva que ofrece la hipótesis de una estrecha relación entre el discurso historiográfico y el discurso jurídico.

Trataré de reseñar, en lo que sigue, mis conclusiones sobre el esquema evolutivo general del discurso cronístico y sobre los modos concretos de narrar el pasado en el periodo postalfonsí.

La correlación entre la representación del Pasado y la formulación de la Ley en las escuelas alfonsíes puede afirmarse, en principio, por su encuadramiento solidario en el proyecto político-cultural del Rey Sabio. Otros rasgos comunes a las compilaciones cronísticas y legales alfonsíes, además del lugar y del momento de la enunciación, son su permanente estado de revisión y reelaboración y, fundamentalmente, su fuerte impronta didáctica y su aspiración a la universalidad y la exhaustividad.

Los letrados de la corte alfonsí, con su concepción regalista del Poder y de la Justicia, venían a terciar en un terreno dominado por el particularismo señorial de la nobleza y el localismo foral de los centros urbanos. Esto se hace evidente en los prólogos del *Fuero Real* y del *Espéculo*, donde se afirma que con esos textos el rey venía a remediar la mengua de justicia que representaban los fueros locales y el derecho consuetudinario de la nobleza.

Como principal perjudicada por el nuevo orden jurídico y político que intentaba imponer el rey Alfonso, la nobleza reaccionó con violencia en defensa de sus privilegios. Por un lado, la llamada Conjuración de Lerma (1271-1272) marcó el inicio de una rebelión que, luego potenciada por el conflicto sucesorio, terminaría con el derrocamiento del Rey Sabio en 1282. Por otro lado, como respuesta a la acción discursiva alfonsí, impulsó la redacción y fijación por escrito de su propia versión de la historia y del derecho.

Ésta es mi hipótesis básica y en ella he encontrado una clave importante para entender la lógica evolutiva del discurso cronístico castellano. He desarrollado extensamente en otros trabajos una descripción de los diferentes estadios de este proceso (“Historia, ficción, relato” y “Dos versiones antagónicas”). En esta ocasión quiero concentrarme en el periodo postalfonsí (1284-1325) y en el periodo de Alfonso XI (1340-1350).

Sabemos que antes del último cuarto del siglo XIII ninguna versión nobiliaria de la historia o del derecho alcanzó la formalización del registro escrito, por lo que es necesario conjeturar la existencia de una suerte de prehistoria oral de estos discursos que abarcaría aproximadamente la segunda mitad del siglo XII y los dos primeros tercios del siglo XIII. En el ámbito de la historia, se habría tratado de un conjunto amorfo de anécdotas y leyendas atribuidas a figuras notables de los principales linajes de la nobleza vieja (los Lara, los Haro, los Castro). En el ámbito de la ley, sabemos que la nobleza se regía por el llamado derecho territorial, obviamente de tradición oral, alimentado por la costumbre y la jurisprudencia sentada por las sentencias de sus jueces.

La puesta por escrito y la compilación de sentencias judiciales, privilegios reales y prescripciones consuetudinarias dieron como resultado obras tales como el *Libro de los fueros de Castilla* y el llamado *Pseudo-Ordenamiento de Nájera*, conservadas en un códice formado en época de Pedro I, el ms. BNM 431, pero redactadas según mi hipótesis en el contexto de la rebelión nobiliaria antialfonsí comenzada en 1271. En cuanto a la actividad cronística, fruto del mismo impulso aunque de fecha posterior, habría consistido, por un lado, en la elaboración de relatos originales re-

feridos a la historia contemporánea de Castilla, condensados en la *Historia nobiliaria*, hoy perdida como texto independiente, y en la *Historia dialogada hasta 1288*, conservada como parte de la compilación llamada *Estoria del fecho de los godos* en el ms. BNM 9559. Por otro lado, habría consistido en la relaboración y continuación de los borradores alfonsíes de la inconclusa *Estoria de España*, cuyo fruto más destacado es la *Crónica de Castilla*, refundición retórica y novelesca de la Cuarta Parte de la Crónica General (de Fernando I a Fernando III), elaborada poco antes de 1312, que da preferencia a las versiones más legendarias de sucesos y personajes. El público acogió con entusiasmo esta versión de la historia castellana que daba espacio al relato novelesco de lo heroico y lo caballeresco con una vivacidad inusitada, lo que explica que sea la forma cronística postalfonsí conservada en mayor cantidad de testimonios.

En un punto intermedio entre estos dos cauces de producción cronística nobiliaria hay que situar la *Crónica particular de San Fernando*, que inaugura la forma “crónica particular”, acotada a un solo reinado, ajena al patrocinio regio, de clara ideología aristocrática y elaborada según las nuevas pautas del relato caballeresco.

En cuanto a los rasgos más sobresalientes de esta producción nobiliaria jurídica y cronística, creo que lo esencial es su carácter reactivo (ya que no estrictamente reaccionario): es la respuesta puntual al planteo inicial del rey Alfonso; no deriva, pues, de una iniciativa original sino que surge y depende de aquello que viene a impugnar. El objeto (ley y pasado histórico) y los modelos (textuales, discursivos, narrativos) que el discurso nobiliario presupone son los alfonsíes, aunque sea para transformarlos, desviarlos, desdecirlos.

La ruptura nobiliaria se verifica, en el plano de la forma, con el abandono del orden y del pautado temático del modelo tratadístico alfonsí y la adopción de un criterio acumulativo, episódico, que privilegia una casuística en torno de los conflictos básicos del derecho. También, con la disgregación del *decorum* historiográfico alfonsí y el favorecimiento de una narración digresiva, detallista, episódica, “novelesca”.

En cuanto a la función de los textos, así como las *Estorias* alfonsíes proyectan modelos de conducta y principios de buen gobierno a fin de

regular la convivencia política de gobernantes y gobernados, así como los códigos alfonsíes subrayan el didactismo de una Ley que demuestra su lógica y basa su autoridad en esa *ratio* jurídica, en los textos nobiliarios importa su función testimonial como antecedente jurídico, como registro fehaciente del modo de ser de las cosas según la tradición; de allí que el modelo constructivo, tanto para las compilaciones legales como para los textos cronísticos, sea la *fazaña*, punto de encuentro de la Ley y de la Historia en el ámbito privilegiado del relato.

El modo historiográfico nobiliario buscaba contextualizar en el gran relato de la historia los fundamentos jurídicos de un grupo social; por un lado, se registraban los hechos de los nobles que habían colaborado con (y aún superado a) los reyes en la forja del reino; por otro —y esto nos interesa aquí especialmente—, se registraban los antecedentes y la jurisprudencia que legitimaban derechos, privilegios y libertades de la nobleza. El texto cronístico era, pues, tanto como la compilación legal, el respaldo escrito al que podía acudir para dirimir un conflicto o fundamentar un reclamo. En estos textos es particularmente notable cómo se alienta una lectura histórica de la ley (que comprueba la antigüedad de un derecho) y una lectura jurídica de la historia (que identifica las causas y las circunstancias de una determinada costumbre).

La relación entre *fazaña* e historiografía ya ha sido puesta de relieve por la crítica.<sup>2</sup> Es mi intención dar un paso más en esta dirección y sostener que la *fazaña* es la forma narrativa esencial del modo historiográfico y jurídico nobiliario. En otras palabras, a partir de la reacción discursiva postalfonsí, el acontecimiento histórico se configura según el modelo de la *fazaña*.

Conviene recordar que las *fazañas* recogidas en fueros y códigos son narraciones de hechos que no siempre poseen una naturaleza jurídica; tales narraciones sólo a veces culminan con la mención de una sentencia que dirime un conflicto: en la mayoría de los casos el principio jurídico

---

<sup>2</sup> Véase el trabajo liminar de José Luis Bermejo, "Fazañas e historiografía", que tengo muy en cuenta en lo que sigue.

se desprende del relato a partir de una operación de lectura que identifica la juridicidad implícita.

El caso más notable que encontramos en el *Libro de los fueros de Castilla* es la fazaña que refiere la subida al trono de Fernando III y la rebelión de los Lara:

Esto es por fazannya del Rey don anrique fijo del Rey don alfonso que vençio la batalla de vbeda & murio en palençia de una teia quel firio don yennego de mendoça en la cabeça. Et tenyale el conde don aluaro en su poder. Et quando fue muerto el Rey don anrique. fizieron et erzieron Rey en castiella al jnfante don ferrando fijo del Rey de Leon & dela Reyna donna berenguela & en toledo & en estremadura & en burgos & en toda castiella. Et fizieron le omenaie. don lope diaz de faro & rodrigo diaz delos cameros & su hermano aluar diaz & alfonso tellez & gunçalo Royz girron & sus hermanos & otros muchos[. E]t hijos del conde don nunnos (.Et) erzieron se con la tierra & con los castiellos que tenian et vinieron a bilforado & mataron y omnes et quebrantaron la villa & Robaron & leuaron quanto y fallaron & quisieron quebrantar las yglesias & vinieron a sancta maria por quebrantar la yglesia & cegaron y omnes & non quisieron yr quebrantar mas ninguna yglesia dela villa & fueron se dela villa & a cabo de ocho dias fueronse para herrera & el Rey yua se para palençia. Et salio a el el conde don aluaro & lidio con el Rey & fue preso el conde don aluaro & ouo de dar toda la tierra el & sus hermanos & sus atenedores. Et fuesse del Reyno el & sus hermanos & murio el conde don aluaro en tierra de Leon. & el conde don ferrando & el conde don gunçalo murieron en marruecos en tierra de moros.<sup>3</sup>

La crítica apunta que se trata de un fragmento de pura historiografía, que no difiere en nada de cualquier pasaje cronístico. Sin embargo, creo que la mención del ataque a Bilforado es la punta que permite recuperar la juridicidad implícita. Ese ataque habría sido un episodio menor en la contienda que enfrentó al joven rey Fernando con parte de la nobleza castellana y con su padre Alfonso IX de León, en lo que fue la última guerra entre León y

<sup>3</sup> Ms. 431, Biblioteca Nacional, Madrid, f. 92r-v. Sigo la transcripción de Kathryn Bares y J. R. Craddock del *Libro de los fueros de Castilla*, con una intervención editorial marcada entre corchetes y una supresión indicada entre paréntesis.

Castilla. La mención de este episodio en particular (la devastación de Bilforado) se relaciona con la perspectiva general del texto, que parece recoger sus casos de la región burgalesa. De modo que la fazaña ilustra el impacto del conflicto político global en la pequeña comarca: el desastrado final del conde don Alvar Núñez de Lara y de sus hermanos, además de afirmar el acto de justicia que implica su derrota, subraya el carácter delictivo de la conducta de los rebeldes, quebrantaron villas y santuarios sin derecho. Hay, en suma, un anclaje de la alta política del reino en la realidad concreta y menuda de unos grupos sociales; una reformulación en los términos de unos principios jurídicos tradicionales a mantener.

Esta misma perspectiva, particularista y —hasta cierto punto— jurídica, se encuentra en los relatos cronísticos, reductibles, como se dijo, al modelo de la fazaña. De la *Historia nobiliaria* proviene, por ejemplo, el episodio de “La pecha de los hidalgos”, que podemos leer en las versiones incluidas en la *Crónica de Castilla* y en *Crónica general de 1344*. Se cuenta que el rey Alfonso VIII, deseoso de reanudar la guerra contra los moros y falto de dineros, decide solicitar un impuesto extraordinario de cinco maravedís sobre cada hidalgo del reino; su consejero don Diego López de Haro empeña toda su energía “mostrandole muchas rrazones en commo los fijos dalgo non eran para pechar” y le advierte de lo peligrosa que es su iniciativa, pero acepta secundarlo. Frente a una asamblea de 3 000 hidalgos el rey efectúa su pedido, apoyado por don Diego, pero el conde don Nuño de Lara rechaza el pedido y se retira, seguido por casi todos los presentes. Al día siguiente se presentan armados y con los cinco maravedís atados en las puntas de sus lanzas, el conde don Nuño envía al rey el mensaje de que puede enviar a quienes le aconsejaron tal demanda para recoger el impuesto si se atreven. Don Diego aconseja en este punto: “Çierto señor yo bien vos dixе que esto que fijos dalgo non eran para pechar, mas lo que desto mejor me paresçe es que seades vos escusado & yo culpado”, así se llega a un acuerdo que deja a salvo tanto la investidura regia como el privilegio de la nobleza. El episodio vale, entonces, como una manera de reivindicar el derecho nobiliario de no pagar impuestos mediante un relato que inscribe en la historia del reino la afirmación de un estatuto jurídico estamental.

Con la consolidación de Alfonso XI en el poder ingresamos en un nuevo estadio evolutivo. Mediante el Ordenamiento promulgado en las cortes de Alcalá de 1348 y la reanudación de la labor cronística, el rey ponía nuevamente en orden la Ley y la Historia.

De la actividad cronística de este periodo surge una nueva forma historiográfica: la “crónica real”, que es el resultado de una especial conjunción de la recepción del modelo alfonsí, el modelo de la crónica particular y la perspectiva aristocrática de narrativización de la historia; a esto se agrega la peculiar posición del cronista: un funcionario del reino que redacta bajo la mirada vigilante de su señor la propia historia de este rey. En efecto, la *Crónica de Alfonso XI* será la primera redactada en vida del propio rey.

Pero lo más interesante quizá sea la persistencia de la *fazaña* como patrón configurador del acontecimiento histórico relevante. Doy un solo ejemplo tomado de la *Crónica de Alfonso Décimo*, primera parte de la *Crónica de tres reyes* compuesta por Ferrán Sánchez de Valladolid: cuando los nobles declarados en rebeldía (infante don Felipe, los Lara, los Castro, los Haro y otros “ricos omnes”) se exilian en el reino moro de Granada, el cronista nos cuenta que, pese a la tregua establecida de 30 más 9 más 3 días, los rebeldes provocan saqueos y desmanes a su paso.<sup>4</sup> Los capítulos siguientes transcriben mensajes del rey a cada uno de estos aristócratas para hacerles entrar en razón y deponer su actitud. Frente al reclamo regio por los saqueos realizados en su huida, la respuesta de los nobles es que “fuero es de Castilla que sobre tales cosas commo estas que [el rey] deue dar sus pesqueridores e mandar facer la pesquisa” (cap. XXXVII, p. 29b). De modo que, pese a la gravedad de los crímenes cometidos bajo pretexto de rebelión, la crónica pone en primer plano una cuestión de procedimiento legal que no hace sino reafirmar la condición privilegiada del noble; la ausencia de todo comentario cronístico al respecto parece así convalidar la pertinencia de la respuesta.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Capítulo XXVII de la *Crónica de Alfonso Décimo*.

<sup>5</sup> Tal comentario es perfectamente esperable, pues así se da cuando el rey responde a las demandas de la nobleza en las Cortes de Burgos (cap. XXV): “E en todas estas cosas mostro

Este caso ilustra hasta qué punto persiste la incidencia de lo jurídico en la configuración narrativa de los hechos históricos y también de qué modo la mentalidad aristocrática se cuela en el proyecto historiográfico regio.

Quiero concluir este panorama haciendo hincapié en la tendencia que parece regir la evolución de la historiografía romance en la Castilla medieval. Surgidas como resultado de un proceso de acción (regia) y de reacción (nobiliaria) en el campo de la Historia y de la Ley, en evidente correlación con una larga contienda política e ideológica, estas dos versiones antagónicas tienden, en las etapas subsiguientes (periodo postalonsí, época de Alfonso XI, afianzamiento trastámara), a contaminarse mutuamente en lo que hace a sus procedimientos narrativos, sus configuraciones temáticas, sus perspectivas ideológicas, para culminar en un modelo muy complejo que funda la legitimidad de una nueva dinastía y afirma la centralidad del poder regio en los valores caballerescos de la ideología aristocrática.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BERMEJO, JOSÉ LUIS, "Fazañas e historiografía", *Hispania*, 32, 1972, 61-76.
- CATALÁN, DIEGO, "Poesía y novela en la historiografía castellana de los siglos XIII y XIV", en *Mélanges offerts à Rita Lejeune*, Gembloux: J. Duculot, 1969, vol. I, 423-441.
- Crónica de Alfonso Décimo*, ed. de Cayetano Rosell, *Crónica de los reyes de Castilla desde Alfonso X hasta los reyes católicos*, vol. I, Madrid: Atlas, 1953, [1ª ed. 1875-1878].
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, INÉS, "La historiografía alonsí y postalonsí en sus textos. Nuevo panorama", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 18-19, 1993-1994, 101-132.

---

el Rey tan bien su razon, que todos los que estaban y entendieron que el tenia razon e derecho, e que don Felipe e aquellos ricos omnes fazian aquel alborozo muy sin razon" (22b).

- FUNES, LEONARDO, "El surgimiento de la prosa narrativa en Castilla: un enfoque histórico-cultural", en *Studia Hispanica Medievalia IV. Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 1999, 162-171.
- , "Historia, ficción, relato: invención del pasado en el discurso histórico de mediados del siglo XIV", en Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Castellón: Universitat Jaume I, 1999, vol. II, 175-186.
- , "Dos versiones antagónicas de la historia y de la ley: una visión de la historiografía castellana de Alfonso X al Canciller Ayala", en Aengus Ward (ed.), *Teoría y práctica de la historiografía hispánica medieval*, Birmingham: University of Birmingham Press, 2000, 8-31.
- GINGRAS, GERALD L., "The Medieval Castilian Historiographical Tradition: From Alfonso X to López de Ayala", en Tamburri y Genelin (eds.), *Romance Languages Annual*, West Lafayette, IN: Purdue Research Foundation, 1990, 419-424.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, "Fórmulas juglarescas en la historiografía romance de los siglos XIII y XIV", *La Corónica*, 15, 1987, 225-239.
- , "Historiografía medieval: constantes evolutivas de un género", *Anuario de Estudios Medievales*, 19, 1989, 3-15.
- , *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid: Cátedra, 1998, y *II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballerescas y el orden religioso*, Madrid: Cátedra, 1999.
- Libro de los fueros de Castilla*, edición de Kathryn Bares y J. R. Craddock, *Text and Concordances of the 'Libro de los fueros de Castilla'. Ms. 431, Biblioteca Nacional, Madrid*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989, en microfichas.
- WEBBER, RUTH H., "La narrativa medieval: consideraciones estructurales", en *Actas del Octavo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid: Istmo, 1986, vol. II, 715-722.

## Tipología y valor de la *divisio textus* en las obras del taller alfonsí<sup>1</sup>

Alejandro Higashi

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

### INTRODUCCIÓN

A caballo entre la codicología, la ecdótica y la interpretación literaria, el valor de la *diuisio textus* (la segmentación analítica de la materia en libros, capítulos, cuestiones, etc.) y de las herramientas materiales que permiten identificar esta segmentación (epígrafes, mayúsculas ornamentales, números, calderones, etc.) suele pasar inadvertido para todas estas disciplinas. En codicología, no hay un acuerdo sobre el lugar que corresponde a marcas de la *diuisio* como las rúbricas y se les estudia dentro de la ornamentación del códice, en un apartado dedicado a las tintas o dentro del estudio de la transcripción del texto (César Domínguez, “*Ordinatio*”, 78-80). Por lo que toca a la ecdótica, la naturaleza aparentemente accesoria de la *diuisio* y la *rubricatio* hace que resulten zonas propicias para la manipulación; así, el editor introduce una *ordinatio* propia para facilitar la lectura del texto y el acceso a la información —el caso de la *Historia Roderici* en sus ediciones críticas moder-

---

<sup>1</sup> Este artículo es una versión considerablemente ampliada de la ponencia leída en las VIII Jornadas Medievales. Agradezco las valiosas sugerencias de Leonardo Funes y de los dictaminadores anónimos seleccionados por el Proyecto Medievalia, pues me han brindado la oportunidad de enriquecer la perspectiva original del análisis. De los errores, por supuesto, sigo siendo el único responsable.

nas—,<sup>2</sup> mezcla los sistemas de *ordinatio* de los testimonios —los casos del *Calila e Dimna* alfonsí, del *Libro de buen amor*, del *Libro del caballero Zifar* y de otros muchos en la mayoría de sus ediciones—<sup>3</sup> e incluso crea e incorpora epígrafes donde no los había originalmente —el caso de una buena parte de nuestra épica medieval, desde las obras mayores como el *Cantar de mio Cid* o el *Poema de Fernán González*, hasta reconstrucciones cronísticas como *Los siete infantes de Salas* (éstos y otros ejemplos en Menéndez Pidal, *Reliquias*); ello, pese a que la ausencia de epígrafes parece una marca de género de la epopeya medieval (Genette, *Seuil*, 272) y la discontinuidad de lo narrado se indica oportunamente por el cambio de asonancia. La interpretación literaria no ofrece tampoco una alternativa a este problema, pues su punto de partida son a menudo los textos críticos fijados por la ecdótica.

La medicina contra esta actitud generalizada (pero, en ocasiones, justificable) es una vuelta a los testimonios de la tradición manuscrita, pues tampoco son escasas las ocasiones en que los copistas y editores tempranos de las obras modificaron los criterios de *ordinatio* originales para “mejorar” los textos. Queden como testigos de esto los trabajos de Leonardo Funes y José Manuel Lucía Megías para llegar, respectivamente, a la partición original del *Libro de*

<sup>2</sup> Aunque los testimonios *I* (xii-xiii) y *S* (xv) presentan una *diuisio* propia, señalada por el uso de mayúsculas ornamentales al principio de párrafo, en cada caso Foulché-Delbosc, A. Bonilla, Ramón Menéndez Pidal y Emma Falque Rey han introducido una *diuisio* editorial; Menéndez Pidal, por su parte, añade incluso un conjunto de títulos entre corchetes para cada segmento.

<sup>3</sup> Aunque Cacho Bleuca y María Jesús Lacarra eligen como texto de base el ms. *A*, incluyen los títulos del ms. *B* (con enmiendas, siempre que ha sido necesario ajustar la ortografía de los nombres propios a los empleados en el ms. *A*) y subtítulos para cada ejemplo. En el caso del *Libro de buen amor*, es muy probable que los 93 epígrafes transmitidos por *S* se deban al copista de principios del siglo xv, Alfonso de Paradinas o a la rama *S*; este hecho, sin embargo, pocas veces se destaca en el espacio textual de la edición crítica, aunque Alberto Bleuca, últimamente, ha optado por transcribirlos con una tipografía más pequeña. En los dos casos anteriores, las intervenciones editoriales aparecen convenientemente anunciadas; el caso contrario, con todos los riesgos y equívocos que ello puede arrastrar, está representado por la edición de Cristina González del *Libro del Caballero Zifar* que, al reproducir el texto crítico de Wagner sin el aparato crítico correspondiente, mezcla los *tituli* de *P* y *S* sin advertirlo.

*los estados* y del *Libro del caballero Zifar*; las reflexiones de Lawrance y César Domínguez sobre la *rubricatio* de la rama S del *Libro de buen amor* y la de Hugo O. Bizarri sobre la de la rama G; el esfuerzo de Cruz Montero Garrido para separar las dos crónicas de don Álvaro de Luna, que se nos han conservado como una sola (*La historia*, 79-156); el de Lillian von der Walde y Georgina Olivetto, en este mismo volumen, a propósito de dos textos fundamentales de la ficción sentimental; o el del llorado profesor Germán Orduna para restituir la unidad de la *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano*, de López de Ayala, encubierta durante muchos años por las desafortunadas enmiendas ecdóticas de Llaguno y Rosell. Esto, sin olvidar las preciosas y profundas contribuciones al tema que menudean en la reciente *Historia de la prosa medieval castellana* de Fernando Gómez Redondo.

A pesar del valor indiscutible de cada una de estas empresas en la transmisión de las obras particulares y sus aplicaciones ecdóticas, faltan todavía estudios monográficos que nos permitan construir una idea de conjunto sobre los hábitos de composición que preceden y dan forma al hecho literario en distintos momentos de la Edad Media. El presente artículo pretende ser una contribución a esta historia inaplazable de las técnicas de composición medieval, en el terreno abundante pero al mismo tiempo bien acotado del *scriptorium* alfonsí.

La decisión sobre los límites del *corpus* no es totalmente arbitraria: el carácter empírico de dichas prácticas —pocas o ninguna vez consignadas en manuales— sugiere privilegiar aquellos espacios sociales en los que su empleo y transmisión fue un acto colectivo sujeto a convenciones aceptadas por una comunidad, con la reflexión y negociaciones que todo acuerdo social trae consigo. Aunque no descarto el valor de las prácticas individuales, un conocimiento sistemático sólo puede lograrse si se adopta una perspectiva que tome en cuenta el consenso detrás de una cierta práctica.

Desde una perspectiva cuantitativa, el estudio se reduce a los códices más importantes de dicho *scriptorium*. No es ésta, por supuesto, la única frontera. Por el lado cualitativo del *corpus*, he preferido soslayar la consulta directa de los testimonios, desperdigados por distintas bibliotecas, para aprovechar, en cambio, las transcripciones informatizadas preparadas por Kasten, Nitti

y Jonxis-Henkemans. Esta decisión tiene desventajas (no se me oculta la posible existencia de preciosa información codicológica que probablemente podría haber enriquecido este trabajo), pero también tiene sus ventajas. Entre estas últimas, hay que contar que los criterios de paleografía estrecha seguidos por el equipo Kasten, Nitti y Jonxis-Henkemans resultan coherentes con el propósito de mi estudio. A la conservación de información codicológica pertinente (rúbricas, capitales, calderones, disposición física de las columnas, puntuación no regularizada según los usos del manuscrito, etc.), hay que agregar sin duda las ventajas que representan la posibilidad de búsqueda automatizada y manipulación de los textos que son inherentes a toda transcripción informatizada. He procedido de esta forma porque creo que en esta etapa las conclusiones son todavía esbozos muy gruesos y confío en que, con el tiempo, yo mismo o alguien más pueda volver sobre el tema para hilar más fino donde sea necesario, sobre bastidores amplios y, hasta donde sea posible, firmes.

#### VALOR DE LA *DIUISIO* Y *RUBRICATIO* DENTRO DEL *SCRIPTORIUM* ALFONSI

Las licencias que muchos editores se toman ante tales herramientas de composición y lectura de la *diuisio* se corresponden poco y mal con la relevancia que puede percibirse en los manuscritos del *scriptorium* alfonsí cuando se trata de la *ordinatio* y la *rubricatio*. Ya en el *Libro de las cruces* de 1259 avisa el maestre Johán que “[...] por q<ue> este libro en el arauigo non era capitulado, [el rey Alfonso] mandolo capitular & poner los capitulos en compeçamento del libro, segont es uso de lo fazer en todos los libros por fallar mas ayna & mas ligero las razones & los iud[i]zios q<ue> son en el libro”.<sup>4</sup> En el *Liber scale Machometi*, anterior a 1264, será Abraham, médico judío de la corte de

---

<sup>4</sup> *Libro de las cruces*, f. 2r (en adelante, cuando no se indique otra cosa, cito por las transcripciones digitalizadas de Kasten, Nitti y Jonxis-Henkemans; respeto sus transcripciones en lo posible y sólo omito los cortes de línea y repongo cedillas y calderones donde ellos colocaron c' y %, respectivamente).

Alfonso, quien cuente cómo el rey Sabio le encomendó traducir este libro “de arabica loquela in hispanam”, “[...] diuidens librum per certa capitula et distingens, ut querentibus de his que in eo continentur facilius possint quesita ostendi et cicius eis satisfieri de quesitis” (*Scale Machometi*, 78). En el prólogo del *De configuratione mundi*, traducción latina de fecha indeterminada por intermedio de una previa romance de la obra de Ibn al-Hayṭam, dirá el rey Sabio que mandó al mismo maestro Abraham “quod transferret librum istum de arabico in yspanam et quod ordinaret modo meliori quam ante fuerat ordinatus et quod diuideret in capitula” (*De configuratione*, 143).

La *diuisio textus* no es un ornato ni un mero accidente para los miembros del taller alfonsí; por el contrario, cumple con una función cuyo propósito se empareja al que persigue la noble labor de traducción: “espaladinar los saberes”. Si en el *Libro conplido en los iudizios de las estrellas* (1254) se halaga a los sabios de la corte alfonsí “porq<ue> cada uno dellos se trabaia [para] espaladinar los saberes enq<ue> es introducto. & tornar los en lengua castellana [...]” (f. 1r), en el *Libro de las formas e de las ymágenes* (1276-1279) dirá Alfonso que

[...] por que este nuestro libro sea mas paladino & se pueda mejor entender et sepan los que leyere<n> mas ayna las obras que en el son pora ayudar se dellas quando las ouieren mester & lo touieren guisado, pusiermos aqui enel comienço deste libro sus partes & las obras de cada parte sennalada mente cadauna por si [...] (f. 1r)

Esta sencilla práctica para “espaladinar los saberes” estaba bien respaldada no sólo por razones prácticas (“espaladinar”, “fallar mas ayna”, aminorar la fatiga del lector), sino por el ejercicio de los autores antiguos: Moisés había dividido el cuerpo de la Vieja Ley en cinco partes para no cansar a quien leyese,<sup>5</sup> Aristóteles, por costumbre, dividió sus libros para que las razones se encontra-

---

<sup>5</sup> Según el “maestre Pedro” en su *Escolástico*, “[...] Moysen partio tod el cuerpo dela uieia ley en çinco partes. et a cada una dellas llamamos libro por si. ¶ & muestra q<ue> fizo esto Moysen por q<ue> los q<ue> por ellos leyessesmos q<ue> nos no<n> enoiassemos` ende tanto” (*General estoria*, BNM 816, f. 130v).

sen con más facilidad,<sup>6</sup> y hasta Mahoma pensó en ello, según divide su *Libro de las animalias* en cinco tratados y cada tratado, a su vez, en capítulos.<sup>7</sup>

A menudo, la confrontación de las traducciones del taller con sus fuentes confirma el propósito didáctico de la empresa. Así, mientras el *Fī hay'at al-ālam* de Ibn al-Haytam está dividido en quince capítulos corridos sin indicios de ninguna otra división superior, la versión latina del taller alfonsí se divide en dos libros primero, y luego cada libro en 30 y 18 capítulos respectivamente. Esta reestructuración, como ha demostrado Julio Samsó ("El original", 119), no carece de justificación. Por lo que toca a la primera división en dos libros, parecía una forma de distinguir entre un núcleo temático del *Fī hay'at al-ālam*, la descripción del universo estático (capítulos 2-8 del original árabe) y un segundo núcleo temático, la "pars secunda huius libri que loquitur de motibus planetarum et de eorum celis, de cursibus suis et de motibus aliorum celorum et de quatuor elementis" (*De configuratione*, 142), es decir, de los movimientos del universo. Por lo que toca a la nueva capitulación, la versión del *scriptorium* "tiende, como el resto de la obra astronómica alfonsí, a estructurarse en capítulos breves con títulos suficientemente explícitos como para que resulte fácil al lector acceder a los materiales que contiene" ("El original", 122). La comparación de los epígrafes de la fuente árabe con los del texto latino ejemplifica bien este procedimiento: mientras el capítulo 3 del original árabe se titula llanamente "Sobre la esfera celeste", el traductor alfonsí ha segmentado el capítulo y agregado epígrafes en el caso de la formación de "nuevos capítulos" (en realidad, sólo subcapítulos del original). No sin intención, seguramente, el traductor se explaya en los contenidos de dichos epígrafes, como puede advertirse en los casos donde coinciden

---

<sup>6</sup> "Dixo aristotil. yo contare aqui ymagenes que ordene sob<r>e` la eguation dellas estrellas fixas que en cada cient annos andan un grado. Et parti este libro en doz capitulos. por las doze figuras celestiales; que son los doze signos. por tal quelas aya mas ligero de fallar. el que las quisiere buscar. & por que yo e por uso siempre de partir por capitulos los libros que fago" (*Libro de Picatrix*, f. 25v).

<sup>7</sup> "Dixo mafomat este libro parti en .v. tractados. e nombrare en cada tra[\*ct]ado el numero de sos capitulos" (f. 2r).

los títulos del original árabe y los de la versión latina conservada (también Samsó, “El original”, 121): “Capitulum tercium quid dicitur per hoc nomen ‘celum’ et in quot partes diuiditur et qualiter mouetur generaliter” (en el original, sólo “Sobre la esfera celeste”). El resto de los capítulos se encabezan por epígrafes compuestos en el *scriptorium* alfonsí para la nueva segmentación de la materia que se propone: “Capitulum quartum de punctis et circulis qui fiunt in celis”, “Capitulum quintum de circulo equatoris et de alijs eidem circulo paralelis”, “Capitulum sextum de diuisione omnium circuloꝝ qui sunt in celis” (*De configuratione*, 144-146).

En consonancia con la alta estima que tuvieron estas prácticas, los autores, traductores y copistas del taller alfonsí contaban con una dotación nada despreciable de herramientas para conceptualizar la *ordinatio* o, como se llama en el *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*, el “dep<ar>timiento” (f. 1r) de la materia: existe “libro” como unidad material que puede dividirse en “partes”<sup>8</sup> —raras veces, “tractados”<sup>9</sup> o “partidas”—,<sup>10</sup> las “partes” pueden

<sup>8</sup> “Et fizo partir este libro en .xvj. partes` cada una con sos cap<ito>los q<ue> muestran llanamientre las razones q<ue> enellas son” (*Libro del saber de astrología*, f. 1v); como se sabe, por “partes” se refiere aquí a los XVI “libros” que componen el códice. La misma *diuisio* se sigue en el *Libro de las formas y de las ymagenes*: “Et dezimos primerame<n>te delas partes deste libro; que son onze partes” (f. 1r). En el *Libro de la açafeha* (encabezado en los ff. 106v y ss.) se avisa que “Este libro se parte en dos partes. La primera dellas es de como deue seer fecha la Lamina & la figura della. La segunda es de como deuen obrar por ella” (*ibid.*, f. 106v).

<sup>9</sup> En el *Libro de las animalias que caçan* (1250), el traductor apunta sobre la *ordinatio*: “Dixo mafomat este libro parti en .v. tractados. e nombrare en cada tra[<sup>\*</sup>ct]ado el numero de sos capitulos” (f. 2r); “Aq<u>` se acaba el .xiiiijo`. capitulo e el p<r>`mer tractado deste n<uest>ro libro” (*ibid.*, f. 90r); “E aq<u>` se acaba el .Lxiiijo`. cap<ito>lo. e el segundo tractado del nuestro libro” (*ibid.*, f. 174v).

<sup>10</sup> En *Los libros del saber de astronomía* se avisa: “& yo te mos`trare adelante en la segunda partida deste libro; de co<m>mo obraras con las éstreilas fixas eneste estrumente maguer q<ue> no<n> son puestas en la red” (f. 200r) y en el *Libro de los iudizios de las estrellas*, “La q<u>a`rta parte desta q<u>a`rta partida de todo el libro co<n>plido fabla enla q<u>a`rta casa & en sus significaciones [...] La qui<n>ta p<ar>te desta q<u>a`rta partida de todo el volume<n> fabla en la qui<n>ta casa & en sus sig<n>ificat<i>o<n>es & delo q<ue> l p<er>tenece” (f. 135r).

subdividirse en “capítulos”;<sup>11</sup> a su vez, “libro” y “parte” pueden significar simultáneamente grandes secciones de una obra (las 16 “partes” del *Libro del saber de astrología* son en realidad 16 “libros” según los encabezados en los folios respectivos y las divisiones internas, pero en el *Libro conplido en los judizios de las estrellas* se avisa que “& este libro es partido en .viii. libros” (f. 1r). En cuanto a las “robricas”, las hay *verbales* e *icónicas*;<sup>12</sup> las primeras, siempre percibidas en estrecha relación con los epígrafes de cada “libro” o “parte”;<sup>13</sup> las segundas, bajo la forma de mayúsculas ornamentales al principio del capítulo y como calderones que ordenan la materia al interior de estos capítulos. Esto, sin olvidar la existencia de unidades de contenido prestigiosas como “títulos” o “leyes” —afincadas en la terminología legal y, por lo tanto, delegadas exclusivamente a las obras con este carácter—<sup>14</sup> o la posibilidad de segmentación que propician las unidades temáticas de los propios

<sup>11</sup> “La primera part es de abolays que fabla delas ymagenes & de sus obras que se fazen en las piedras, por los grados delos doze signos. & a en ella trezientos & sessae<n>ta cap<ito>los” (*Libro de las formas y de las ymagenes*, f. 1r); “Aqui se acaba la primera parte deste libro. & se comiença la tercera. & a en ella {BLNK.} cap<ito>los” (*Libro del saber de astrología*, f. 92v).

<sup>12</sup> Sigo a César Domínguez en esta distinción (“*Ordinatio*”, 85).

<sup>13</sup> “Et este libro es partido en tres partes. & en la primera fabla; de como se deue fazer de nueuo este estrume<n>te. & en la segunda; de como es el firmamie<n>to delos cielos & sus mouimie<n>tos sobrela espera dela tierra. & en la t<er>cera; de como obran con este Astrolabio. Et en la p<r>i<mera> parte destas a; xxvj. cap<ito>los. Et estas son las s<us> robricas” (*Libros del saber de astronomía*, f. 40r); “Aqui comiença la segunda parte deste libro en q<ue> fabla de como obran con ell astrolabio redondo. & a en ella cient & treynta & cinco capitulos. & estas so<n> las robricas dellos assi como uan por orden” (*ibid.*, f. 53r); “Et por q<ue> entendiemos q<ue> era cosa apuesta & con pro. Mandamos a samuel el leui de Toledo n<uest>ro iudjo q<ue> fizesse este libro [el *Libro del relogio*] en q<ue> fabla de cuemo se deue fazer este relogio. & de cuemo deuen obrar con el. Et a enel .xiiij. cap<ito>los. Et estas son las rubricas` [sigue a continuación un índice con los *tituli* de los capítulos]” (*ibid.*, f. 189r); “et en la primera parte deste libro a .vij. cap<ito>los. Et estas son las sus rubricas” (*ibid.*, f. 195r).

<sup>14</sup> La única muestra conservada del taller alfonsí es, por supuesto, el *Libro del fuero de las leyes* (ms. British Library Add. 20787): “{RUB. Tit<u>lo p<r>i<mero> de las leyes. L<ey> .ia`.}”; “{RUB. Q<ue> Leyes so<n> estas. L<ey> .ija`.}”; “{RUB. Quales deuen seer las leyes. L<ey> .iija`.}”; “{RUB. Q<u>i<en> puede faz<er> leyes. L<ey> .iiija`.}”, etc. (f. 2r).

textos, como sucede con los “señoríos” o con los nombres de las personalidades gestoras en la *Estoria de España*.

No se trata, por supuesto, de meras estrategias para organizar una información determinada. La tendencia a la segmentación de la materia en porciones más o menos breves muy probablemente deba comprenderse desde la perspectiva de los métodos vigentes para la lectura reflexiva y/o la lectura de estudio. Para Hugo de Saint-Victor (1097-1141), por ejemplo, la lectura consistía justamente en una forma de *diuisio* mental que permitía concentrarse en porciones específicas de información: “Modus legendi in dividendo constat. Divisio fit et partitione et investigatione. Partiendo dividimus, quando ea quae confusa sunt, distinguimus. Investigando dividimus, quando ea quae occulta sunt, reseramus” (*Eruditiones* 6, 12).

Y en otra parte, a propósito del mejor modo de leer y memorizar contenidos historiográficos, el mismo Hugo de Saint-Victor recomienda al joven alumno interesado en historia que “ubi [...] continua series est lectionis” “primum tota series in certas aliquas partes dividatur, et illae rursus in alias, illae iterum in alias, donec tota prolixitas ita restringatur, quo eam animus in singulis facile complecti posse” (*De tribus*, 490). Se trata de una estrategia de lectura de la que suelen estar conscientes los historiógrafos<sup>15</sup> y que sin duda orienta sus estrategias de composición frente a un público específico y a unas prácticas de consumo también específicas. En el prefacio que escribe Widukindo a Mathilde en su *De rebus saxonum gestis* hacia 980, el autor deja bien claro que ha compuesto su crónica con concisión y por partes para que no resulte fastidiosa a su lector (“nec tamen omnia eorum gesta nos posse comprehendere fatemur, sed strictim et per partes scribimus, ut sermo sit legentibus planus, non fastidiosus”, *PL* 137, 124). El propósito es abreviar

---

<sup>15</sup> Gaufredo Malaterra, por ejemplo, recomendaba al principio del índice de su *Historia sicula* (finales del siglo XI): “Libris hujus sunt diversa distincta capitula: / Quae passim subtitulare nostra debet pagina / Ut quae voles perscrutando citius invenias” (*PL* 149, 1093). Por estas mismas fechas, Arnulfo (ms. 1079) avisa a su lector que las biografías de sus *Gesta archiepiscoporum Mediolanensium* pueden leerse por separado y que justamente, para ello, “regum vero ac pontificum nomina scripta sunt ante oculos subjacenti in pagina” (*PL* 147, 287).

y allanar los caminos entre la historiografía y un público que, por lo visto, requiere de ciertas facilidades para “digerir” el que de otro modo sería un alimento recargado por lo abundante, como apunta Arnulfo con esta metáfora alimenticia.<sup>16</sup>

#### HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA *DIUISIO*

El verdadero reto de una *diuisio* eficaz consiste, por supuesto, en ser todo lo económica y precisa que sea posible para cumplir, de cara al lector, con su función de “espaladinar los saberes”; y al mismo tiempo, ser lo suficientemente compleja como para dar cuenta, con la mayor coherencia posible, de los contenidos que desean presentarse e, incluso, de un trasfondo simbólico excedente en algunos casos. Aunque es bien cierto que en muchas ocasiones “el proceso de la *ordinatio* textual [...] favorece la introducción de rúbricas con el fin de identificar cada uno de los segmentos” (César Domínguez, “*Ordinatio*”, 81), esto no vale para una buena parte de los códices conservados del *scriptorium* alfonsí. A menudo, la complejidad de la ordenación textual no se corresponde con las aparentes facilidades que ofrecen la rubricación y los epígrafes para el lector. La sencillez del aparato de la *diuisio* del primer *Lapidario* en el códice escurialense, caracterizado por un epígrafe rubricado donde se apunta el nombre de la piedra, una inicial ornamental para identificar el principio de la ficha y, en muy pocos casos, con calderones interiores para dar cuenta de distintas variantes de una misma piedra,<sup>17</sup> contrasta notablemente con la motivación de su *ordinatio*. Aunque a primera vista el *Lapidario* sólo

<sup>16</sup> Escribe Arnulfo a propósito de las biografías de su episcopologio milanés que “qui scire desiderat, legat per singula; procul dubio inueniet, unde pascat animum, non cibis lautioribus et copiosis, sed sanis ac digestibus” (PL 147, 287).

<sup>17</sup> “[RUB. Dela piedra aque llaman Adehenich.] // {IN11. {MIN=}} DE primero grado del signo de cancro es la piedra aque dizen adehenic. & so<n> della cinco maneras ¶ La primera a color de azauarget aque llama<n> prasme. & a esta dizen adehenich uerde. ¶ La segunda es de color de pe<n>nolas de pauo<n> & a esta llaman adehenich pauonada. ¶ La tercera es de color del uerde del arambre aque llaman uerdet. ¶ La quarta es pintada de muchas colores. ¶ La quinta es de dos colores no mas. Et de cada una destas fablaremos en este libro en el logar do co<n>uiene” (f. 31r).

parece la sucesión acumulativa de descripciones de piedras y metales, hay que recordar que cada entrada restituye el vínculo sutil entre las piedras mismas y “los cuerpos celestiales *co<n>que auien atamiento*” (f. 1r), por lo que no es de extrañar que en el libro se hable “de trezientas & sessenta piedras segund los grados delos signos que son en el cielo ochauo” (f. 1r). En el caso del *Libro de las cruces*, que Alfonso mandó capitular, Fernando Gómez Redondo (*Historia*, 418-419) ha demostrado últimamente que bajo la división, en apariencia plana, de 65 capítulos de extensión variable, subyace una compleja segmentación en cinco núcleos temáticos: el primero teórico (capítulos 1-13) y otros cuatro que recuerdan las preocupaciones de un régimen de príncipes, sólo que desde una perspectiva astrológica: la influencia de las constelaciones en la vida del rey y de sus súbditos (14-27), signos relacionados con las acciones del gobierno (27-39), constelaciones que ejercen influencia en el ámbito militar (40-52) y signos relacionados con las propiedades físicas y geográficas del señorío (53-65). Otra vez, a una estructura argumentativa compleja corresponde una *rubricatio* uniforme y continua. Esta obsesión por la claridad se confirma con una lectura del índice: aquí, los enunciados de las rúbricas se vuelven más extensos y descriptivos que en la mayoría de los casos.<sup>18</sup>

Preocupados por facilitar la lectura de los textos, pero a la vez fieles a la compleja estructura original de sus fuentes, no queda otra opción a los traductores del taller alfonsí que considerar la *diuisio* y la *rubricatio* con cierta independencia una de otra. Si revisamos, por ejemplo, la *diuisio* y *rubricatio* del *Libro conplido en los iudizios de las estrellas* traducido por Yehudi ben Mosé ha-Kohén, también traductor del *Lapidario* y del *Libro de las cruces*,

---

<sup>18</sup> “[IN1.] El capitulo .xxxio`. fabla del enfermo quando sanara. & del preso q<ua>n<d>o saldra. & del qui a miedo. quando sera fuera del miedo. & del hombre pobre. quando en requicera. & el richo quando se fara pobre. & de algu<n> hombre quando morra. & de algun hombre quando uencera sus enemigos. & en conocer quales signos son amigos. & quales enemigos. & en saber q<ue> sera de la baraia q<ue> accaece entre el uaron. & so muger. & en saber de dos om<ne>s q<ue> [\*uaraio]ron qual uençera. / [IN1.] El capitulo .xxxijo`. fabla en las el<e>cciones de las costellationes en q<ue> hombre gana en carreras. & meiora su fazienda / [IN1.] El capitulo .xxxijio`. fabla en saber el tiempo en que el hombre a de seer preso. aq<u>i`en la costellation signifi<n>co q<ue> seria preso” (f. 3v).

podemos comprobar una primera división temática en 8 “libros”<sup>19</sup> o “partes” que se corresponde puntualmente con la de su primer autor, ‘Alī ibn ar-Rigāl, según consta en el prólogo de este mismo:

E este libro pus ayuntado & conplido. q<ue> recibe todas las man<er>as desta sciencia. del conpeçamie<n>to de s<us> rayzes. troa conplimie<n>to de todas s<us> partidas. &’ conpece prim<er>a mie<n>te a hablar sobre los signos. & s<us> nat<ur>as. & sobre las planetas. & s<us> qualidades. & sobre cosas q<ue> no<n> se pueden escusar de adelantrar se antes q<ue> fablemos en los iudizios. E desi fable sobre las q<ue>stiones. &’ esto pus en tres p<ar>tes. &’ despues fable en las nacencias. & pus le en dos partes. E despues fable en las reuoluciones delos a<n>nos (a<n>nos) delas nacencias & pus le en vna parte. &’ despues fable en las elecciones. & pus las en vna parte. &’ despues fable en las reuoluciones delos a<n>nos del mu<n>do. & pus le en vna parte. &’ co<[<n>]plieron se las partes del libro ocho partes (ff. 2v-3r).

Esta primera división, todavía demasiado general, se complementará con la segmentación de cada “parte” en sus correspondientes “capítulos”, de este modo:

¶ E en la p<r>i<er>a p<ar>te a .Lx. Capítulos. {IN1.} EL prim<er>o capítulo dela prim<er>a p<ar>te fabla en las differe<n>cias delos signos. {IN1.} El segundo Capitulo fabla delos terminos. {IN1.} El tercero capítulo fabla delas fazes. {IN1.} El q<u>a<r>to capítulo fabla en las naturas delas planetas. {IN1.} El qui<n>to Capitulo fabla en Su<m>mas. & en dema<n>das & q<ue> el cielo ha fortuna & infortuna. {IN1.} El sexto capítulo fabla en amporismos & en reglas. {IN1.} El .vijo<er>. Capitulo fabla en la hora de tomar el ascendente. {IN1.} El .viijo<er>. Capitulo fabla (^e) q<u>a<n>to atura la significatio<n> dela q<ue>stio<n>. {IN1.} El noueno Capitulo fabla en co<n>nocer Almuttez q<ue> es significador dela q<ue>stion. & del quil demanda. {IN1.} El .x. Capitulo fabla en co<n>nocer Almuttez dela coniu<n>ction. & dela opposicion.

<sup>19</sup> Ésta es la división según el índice: “{RUB. Esta es la demostracio<n> del dep<ar>timiento de todo el libro.} {IN1.} E(e)nel prim<er>o libro. & en el .ijo<er>. & en el t<er>cerero fabla en las q<ue>stiones & en las cosas q<ue> a om<n>e menester en las. {IN1.} E(e)nel q<u>a<r>to & en el qui<n>to libro fabla en las nacencias. {IN1.} E(e)nel sexto libro fabla en las reuoluciones delas nace<n>cias. {IN1.} E(e)nel septimo libro fabla delas elecciones. {IN1.} E(e)nel ochauo libro fabla delas reuoluciones delos a<n>nos del mu<n>do. &’ aqui acaba el libro conplido en los iudizios delas estrellas” (f. 1r, b).

{IN1.} El .xi. capitulo es en saber la cogitacion del dema<n>dador. & si fueren. muchas. todas (ff. 1r-1v)

Curiosamente, esta compleja *diuisio* al interior de cada libro no se advierte en la consulta superficial de los epígrafes del texto, donde ben Mosé ha mantenido la numeración secuencial de los capítulos con independencia de las “partes”:

{RUB. [^Esta es la tercera p<ar>te del prim<er>o libro e a enella .iij. capitulos.]}

[...]

{RUB. {IN1.} EL .xxiiijº. cap<itu>lo fabla enla casa .ija`. & enlas q<ue>stiones q<ue> so<n> enella.} [f. 27v].

[...]

{RUB. {IN1.} [E]l xxvo`. cap<itu>lo fabla en q<ue> tiempo se gana<n> los au<er>es.} (f. 28v).

[...]

{RUB. {IN1.} El .xxo`vio`. capitulo fabla en dema<n>dar los dones.} (f. 28v)

Como puede verse, en el capítulo inicial y en su rúbrica se encierra el contenido general anunciado al principio de la obra al referirse a la división general en partes,<sup>20</sup> pero ello no modifica el número del capítulo o su posición entre los capítulos que le siguen. Así, aunque los capítulos XXV y XXVI son en realidad subcapítulos del XXIV, nada en la numeración o en el contenido de los epígrafes lo sugiere; por el contrario, ben Mosé prefiere uniformar los capítulos, aprovechando una numeración consecutiva ininterrumpida. ¿Tiene algún sentido proceder así? Sin duda. Mientras la *diuisio* queda más bien relegada al genio del autor o del traductor, y a las sutiles correspondencias del libro que se compone con el mundo real, los epígrafes de la *rubricatio* miran hacia un público lector más amplio y a la función inmediata de los epígrafes: identificar los contenidos de las secciones de texto que les siguen. Aquí, la

<sup>20</sup> Compárese el epígrafe del capítulo XXIV con el epígrafe en el índice inicial: “{IN1.} Enla t<er>cera parte deste libro primero fabla dela segunda casa & delas s<us> q<ue>stiones. & a enella tres capitulos” (ff. 1r-1v).

empresa de “capitular” se correspondería puntualmente con la confección de epígrafes que facilitarían el acceso a los núcleos de contenido de las distintas secciones, como sucede con el *Libro de las cruces*, según comenté *supra*, o con el *Liber scale Machometi*, cuya división en capítulos ordenada por Alfonso “n'est rien d'autre qu'une sorte de table des matières arbitraire et abstraite qui gomme toutes les précisions et, en particulier, ne rend pas compte de cette complexité” (Besson y Brossard-Dandré en su edición del *Liber Scale Machometi*, 71).

Así, una taxonomía que quiera ser fiel a los principios de la escuela de Alfonso deberá tomar en cuenta este divorcio voluntario entre la *diuisio* y la *rubricatio* y darle el peso teórico que resulte pertinente. Si atendemos sólo a la *diuisio*, los códices regios conservados ofrecen por lo menos tres tendencias organizadoras definidas:

a) Una *diuisio* denotativa

Aquella en la que los contenidos se segmentan y organizan según un modelo externo al propio discurso. Este modelo externo de organización a menudo se percibe como un modelo referencial y el discurso, como un discurso descriptivo apegado a la evidencia. Como se ha dicho ya, el primer lapidario del manuscrito escurialense se organiza “segund los grados delos signos que son en el cielo ochauo”, “Et esto segund el sol corre en todo el a<n>no por los grados delas figuras delos doze signos que se fazen por todos trezientos & sessaenta que son todos figurados de estrellas menudas. & otras figuras muchas que estan en el ochauo cielo que son figuradas otrossi de estrellas” (f. 1r). Con este propósito, se ofrece una secuencia de fichas informativas idénticas (breve apunte astronómico, descripción del material, virtudes curativas y propiedades maravillosas; véase Gómez Redondo, *Historia*, 374-376), cuyo orden viene asignado por su situación en cada uno de los treinta grados de cada signo zodiacal.

Una mirada superficial a la *rubricatio* nos permite comprobar que el propósito primero de las rúbricas no era reforzar la *diuisio* interna de los textos, sino, sencillamente, dar cuenta de los contenidos que se adelantan en este espacio textual particular.

{RUB. Dela piedra aque llaman magnitat en caldeo & en arauigo. & en latin magnetes. & en language castellano ay mant.} (f. 1v) [...] {RUB. Dela piedra aq<ue> dize<n> gagatiz en caldeo. & en lati<n> gagates.} (f. 2v)

La única oportunidad de ver una relación entre este orden delicado y la rubricación está en los encabezados de cada folio, que dan cuenta del signo zodiacal del que se trata en esa parte sin más precisiones.

Los contenidos del segundo lapidario del códice se organizan según las “fazes” de cada signo,<sup>21</sup> nuevamente sin que esta organización quede representada en los epígrafes de las rúbricas:

{RUB. Dela piedra que a nombre sanguina.}  
 {IN6.} DEla primera faz del signo de aries es la piedra aq<ue> llama<n> sa<n>guina.  
 [...]  
 {RUB. Dela piedra aque dizen bizedi.}  
 {IN3.} Dela segunda faz del signo de aries; es la piedra aq<ue> dizen bizedi (f. 94v)

El tercer lapidario muestra “como se camia<n> muchas uezes las uertudes delas pied[r]as segund el estado delas planetas. & delas figuras q<ue> esta<n> en el ochauo cielo. Onde ellas reciben la uertud” (f. 102r), dividiendo sus contenidos de acuerdo al orden natural de los planetas<sup>22</sup> y al radio de influencia de cada uno de los planetas:

{RUB. Dela piedra que a nombre ademuz en griego.}  
 {IN5.} [S]Aturno a poder sobre la piedra q<ue> a nombre ademuz en griego.

<sup>21</sup> “Et otrossi queremos dezir que cosa son estas fazes & por que an assi nombre. & esto se demuestra por tres departimientos que a en la figura de cada signo; assi como come<n>çamiento & medio & fin. & cadauna destas tres partes que son llamadas fazes a diez grados. & desta manera a en cada signo treynta grados. & assi se fazen por todas treynta & seys fazes en los doze signos; en q<ue> a trezientos & sessaenta grados” (f. 94v).

<sup>22</sup> “¶ Et primera miente començaremos en saturno por que el es mas alta planeta q<ue> todas las otras. & desi uernemos descendiendo por orden fasta la luna q<ue> es la mas baxa & por quien reçebimos la u<er>tud delas otras planetas segund la puso dios en ellas” (f. 102r).

& Almez en arauigo. & en nuestro lenguaie diamant.

[...]

{RUB. Dela piedra aque llaman feyruzech en arauigo.}

{IN3.} Ala segunda piedra de saturno dizen feyruzech en arauigo (f. 102r).

En el caso del cuarto lapidario, aunque la perspectiva adoptada para el análisis sigue siendo astrológica (según la influencia de las constelaciones),<sup>23</sup> la materia se segmenta y organiza “por las letras del. A.B.C. arauigas. segund estan aqui ordenadas por las latinas” (f. 111r).<sup>24</sup>

También están segmentados y organizados sobre la base de un modelo externo el *Libro de la ochava espera* (según las 48 constelaciones del *Almagesto*), las obras fragmentariamente conservadas en el ms. de la Vaticana, Reg. Lat. 1283 (según el orden de los planetas) y el *Libro de las formas et de las imagenes* (como puede deducirse del índice conservado).

#### b) Una *diuisio* progresiva

Este tipo de *diuisio* puede caracterizarse por la segmentación división y ordenación del material en núcleos temáticos escalonados, donde los conocimientos se disponen según una lógica curva de dificultad ascendente. Esta *diuisio* sirve para ordenar los materiales al interior de un texto, pero también puede reflejar una cierta forma de organizar la compilación de libros en un mismo manuscrito. En el caso del ms. escurialense h.I.15, ya Gómez Redondo ha notado que “la estructura de la obra obedece a unos cálculos muy precisos para ofrecer un progresivo avance por una materia que va aumentando en dificultad, a medida que los libros van descubriendo ideas cada vez más oscuras, expuestas, como es lógico, en un discurso formal de tensa brevedad”

<sup>23</sup> “¶ Et conuiene agora de mostrar otra manera q<ue> fabla de las uirtudes dellas segund la constellation en q<ue> son criadas. & otrossi de la forma q<ue> reciben en su cria<n>ça. ¶ Et aun de la color q<ue> an por su natura & de la ot<r>a` q<ue> salle dellas quando las traen de rezio sobre alguna cosa con agua. ¶ Et otrossi muestra co<m>mo les uiene esto por la uirtud de las planetas q<ue> engendran & crian estas cosas por el poder de dios que las fizo. & las ordeno & las mantiene cadauna en su estado” (f. 111r).

<sup>24</sup> Éste es el modelo referencial que se sigue, con excepción de la primera piedra.

(*Historia*, 372); y lo mismo opina respecto al *Libro de las formas et de las imagenes*: “en cierto modo, puede percibirse una ordenación ascendente —signos, estrellas, planetas— que ha de reproducir el progresivo conocimiento que tiene que adquirirse para valorar la influencia de los astros sobre el orden de la realidad humana” (*Historia*, 635).

En el caso de los *Libros de acedrex, dados e tablas* (ms. Esc. T.I.6), por ejemplo, esta *diuisio* progresiva organiza la información al interior de cada libro en bloques lógicos, como pasa con el *Libro del acedrex*, donde primero se habla “del iuego que se faze de todos los trebeios complidos. & mostrar(m)[u]os de como es fecho el tablero. & las fayciones delos trebeios” (f. 4v), para seguir con la descripción de las piezas, de los movimientos de las piezas y, finalmente, de los distintos tipos de juegos posibles:

{RUB. De quantas colores an de seer todos los trebeios del acedrex.} (f. 3r)

{RUB. capitulo dell andamiento delos trebeios dell acedrex.} (f. 3v)

{RUB. Capitulo de qual manera deuen tomar con los juegos del acedrex.} (f. 4r)

{RUB. capitulo delas auantaias delos trebeios dell acedrex.} (f. 4r)

{RUB. Este es otro iuego departido en que ha treynta trebeios que an seer entablados assi como estan en la figura del entablamiento& a sse de iugar desta guisa.} (f. 5v)

{RUB. Este es otro iuego departido en que a ueynte nueue trebeios que an a seer entablados assi como esta en la ffigura del entablamic<n>to. & han se de iugar desta guisa.} (f. 6r)

### O como se hace con el libro de las tablas

{RUB. Aqui comiença el libro delos iuegos de las tablas. E fabla primeramiente de como deue seer fecho el tablero & las tablas & q<u>a`ntas deuen seer. & qual es la barata & la manera dellas. E otrosi de como an mester los dados pora guiarse por ellos & fazer sus iuegos lo mas sotilmient<r>e` q<ue> pudiere<n>}. (f. 72r)

Pero el orden progresivo determina también el acoplamiento de los libros: primero, el libro de ajedrez, como uno de los juegos que se “iuegan por seso”, luego los juegos de dados, como uno de los juegos que se juegan “por uentura”. Las razones que se dan para que al *Libro de acedrex* siga el *Libro de*

los *dados* son dos: la primera, de orden moral, resaltando el valor de los juegos “por seso” sobre los juegos “por uentura”;<sup>25</sup> la segunda deja ver la importancia que tiene la organización de los contenidos en función de su asequibilidad: “¶ La otra por que maguer las tablas son mayor cosa. & mas apersonada que los dados por que ellas non se pueden iogar a menos dellos; conuiene que fablemos dellos primeramente” (f. 65r).

El orden moral dictaminaría colocar primero el libro de las tablas (que a la vez es “de seso” y “de ventura”), pero el orden epistemológico, de cara a un público receptor, determina su inclusión luego del *Libro de acedrex*. De seguir otro orden, los conocimientos previos necesarios resultarían insuficientes y causarían una fractura en el esquema más típico de la instrucción: una curva ascendente, como queda expresado al principio del libro siguiente, el *Libro de las tablas*:

{IN8.} PVes que auemos y hablado delos dados lo mas complidamente que pudimos; queremos agora aqui hablar delas tablas. que como quier que ayan mester dados con q<ue> se iueguen q<ue> muestran uentura por que ellas se an de iogar cuerdamiente tomando del seso alli do fuere mester. ¶ E otrosi de la uentura. ¶ E por ende q<ue>remos agora aqui hablar dellas (f. 72r).

Si caracterizamos estos dos niveles de *diuisio* como una *macrodiuisio* (la que corresponde al ayuntamiento de los libros) y una *microdiuisio* (la que corresponde a la partición de la materia), lo que primero llama la atención son las limitaciones de la rubricación para representar ambos tipos de *diuisio*.

Esto, probablemente, no deba sorprender. La rubricación está ahí con una función: identificar los bloques de información; pero la jerarquización de tales bloques está en un nivel de abstracción que el aparato de rúbricas no

---

<sup>25</sup> “PVes que delos iuegos del aqedrex que se iuegan por seso auemos ya hablado; lo mas complidamente que pudimos; queremos agora aq<u>i` contar delos iuegos delos dados; por dos razones. La una por que la contienda delos Sabios. segund mostramos en el comienzo del Libro; fue entre seso & uentura qual era mejor. E desto dio cada uno so muestra al Rey. ¶ El p<tr>i`mero del seso; por los iuegos del Acedrex ¶ E el segundo dela aue<n>tura; por los dados” (f. 65r).

puede representar (salvo, como veremos, en la tradición jurídica). Así, por ejemplo, en el caso de los doce juegos del *Libro de los dados*, luego de dar cuenta del aspecto material del juego como en otras ocasiones (“{RUB. En que guisa deuen seer fechos los dados}”, f. 65r), los epígrafes de las rúbricas exponen exclusivamente los contenidos de los juegos, sin expresar nunca la curva de dificultad que justifica la ordenación de dichos juegos:

{RUB. El iuego de mayores & de ta<n>to e<n> uno como e<n> dos` (f. 65v)

{RUB. Este es el iuego dela triga} (f. 66r)

{RUB. Ot<r>a` manera de triga.} (f. 66r)

{RUB. Otra manera de triga.} (f. 66r)

{RUB. El iuego que llaman azar.} (f. 67r)

{RUB. Este es el iuego de marlota.} (f. 67v)

{RUB. Este es el iuego dela Riffa.} (f. 68r)

{RUB. Este iuego llaman par con as.} (f. 68v)

{RUB. Este iuego llaman Panquist.} (f. 69r)

{RUB. Este iuego llaman medio Azar.} (f. 70r)

{RUB. Este iuego llaman Azar pujado.} (f. 70v)

{RUB. Este es el iuego que llaman guirguesca} (f. 71r)

El progreso de los juegos está determinado por una complejidad de la que difícilmente podrían dar cuenta los epígrafes. Así, se describen estos juegos de dados “desde el simple ‘juego de mayores o de menores’, en el que gana el que más o menos puntos obtiene en la tirada, hasta el de la ‘guirguesca’, en el que se fijan los ‘azares’ (cantidades previas) que, de salir, hacen perder al jugador” (Gómez Redondo, *Historia*, 830-831). Los epígrafes, sin embargo, sólo reflejan la partición en un nivel muy superficial. Aunque pueden dar cuenta de la distinción entre los preliminares del juego (instrumentos y movimientos generales) y la descripción de varios tipos de juegos posibles, fracasan si se buscan en ellos explicaciones más sutiles. La razón se encuentra, obligatoriamente, en la identificación y puesta en práctica de esquemas cognitivos determinados:

Pves fablado auemos enlos libros desuso de todas` las maneras` delos iuegos dell Acedrex. & delos dados. & delas tablas segunt aquellos tres sabios dieron

la muest<r>a` al Rey & depues los departieron los omnes sabidores de iogar. ¶ Queremos agora aqui dezir de otros iuegos que fallaron depues los omnes; que non son en cuenta destos sobredichos. & pero an parte en ellos. assi como los Alquerque que tanne<n> all Acedrex. & a las tablas & a los dados. E tales y a que tannen all Acedrex & a las tablas & no a los dados (f. 91r)

Esta *diuisio* progresiva es una de las formas típicas de organización discursiva dentro del *scriptorium* alfonsí (probablemente su éxito esté ligado a su peculiar naturaleza didáctica). La volvemos a encontrar en el *Libro de las cruces* (véase Gómez Redondo, *Historia*, 418-419) o en la compilación de tratados técnicos para la construcción de instrumentos que sigue al *Libro de la ochava espera*, dentro del *Libro del saber de astrología* (ms. Biblioteca de la Universidad Complutense 156, ff. 24r y ss.), ya al interior de los libros que componen el códice, en la forma habitual (desde los materiales con que se fabrica, hasta su forma de ensamblaje):

Et este libro parte se por dos partes. ¶ La primera es de como fazen este estrumente de nueuo. ¶ Et la segunda es de como obran con el. ¶ Et esta p<r>i`mera p<ar>te a .xj. cap<ito>los. & comie<n>ça<n> assi.

{IN1.} Cap<ito>lo .io`. De saber q<u>a`l es la pro deste estrum<en>te.

{IN1.} Cap<ito>lo segundo. De saber [de] qual materia se deue fazer este estrumente.

{IN1.} Cap<ito>lo tercero. De saber de qual manera se puede fazer meior este estrumente.

[...]

{IN1.} Cap<ito>lo onzeno. De saber armar este estrumente

(*Libro de las armellas*, f. 132v)

O ya en el ayuntamiento de los libros, como queda demostrado en, por ejemplo, la posición que se le asigna al *Libro del astrolabio redondo* como el “primero estrumente” por ser el “mas noble. & mas complido q<ue> los otros” y en el “q<ue> se meior. & mas manifesta mie<n>tre demuestran las figuras q<ue> son en el cielo. & en q<ue> se meior entienden. & con menos trabaio. & en q<ue> las podra ombre ymaginar mas ayna. por q<ue> es tal cuemo la forma del cielo” (f. 66r).

Aunque el estado actual del códice 8322 de la Biblioteca del Arsenal no permite llegar a conclusiones muy precisas sobre la organización de los materiales, las frecuentes digresiones sobre las materias tratadas con anterioridad,<sup>26</sup> apuntan también a una *diuisio* progresiva como el modelo idóneo para la exposición didáctica de su materia (contando, claro, la separación clara entre la prosa inicial, una preparación técnica para la lectura correcta de las tablas o la construcción de los instrumentos necesarios, y las tablas propiamente dichas).

### c) Una *diuisio* analítica

Aquí, los bloques de información se organizan jerárquicamente según los distintos niveles de profundidad con que se trata la información, desglosando el tema en los subtemas que lo componen. En el caso específico de las leyes, la percepción de dichos niveles se basa en la existencia de etiquetas particulares que permiten identificar relaciones de solidaridad, dependencia, influencia, etc., como ya quedaba bien establecido en el *Decretum* de Gracián (hacia 1140)<sup>27</sup> y en una de las primeras versiones de las *Partidas* en el códice Add. 20787 de la British Library, donde se puede percibir una *diuisio* en *libros*, *titulos* y *leyes*, cada etiqueta como una categoría que incluye a la siguiente:

{RUB. {IN1.} Aqui comiença el primero Libro que muestra q<ue> cosas son las Leyes. & fabla de la s<an>c<t>a Trinitat. & de la fe catholica. & de los

<sup>26</sup> Presentes en fórmulas del tipo “assi co<m>mo lo auemos dicho enel començamiento deste libro” (f. 6v), “{IN3.} Dicho auemos en lo q<ue> passo deste libro que [...]” (f. 12v), “assi co<m>mo te loe amostrado enel començamiento deste libro enel cap<itu>lo q<ue> es de saber las cuerdas retornadas por los arcos” (f. 14r), “Et amostrado auemos en lo q<ue> passo deste libro co<m>mo se faze esto” (f. 14v), “assi co<m>mo te loe amostrado en lo passado deste libro” (f. 16r), “assi co<m>mo lo auemos demostrado eneste libro con q<ue> pueden saber el grado q<ue> sube de los signos; o el q<ue> se pone” (f. 17v), “Et cae toda uia sobre la cuerda del segu<n>do lado el complido. el q<ue> auemos nombrado en<e>l cap<itu>lo de los diametros de los quadrados. en lo passado deste libro” (f. 19v), etc.

<sup>27</sup> Como recuerda César Domínguez, “la parte I se subdividía a su vez en 101 *distinciones*, subdividida cada una de ellas en *capitula* y *dicta*; la parte II constaba de 36 *causae*, subdividida cada una de ellas en *quaestiones*; y, por último, la parte III, conocida como *Tractatus de Consecratione*, se dividía en 5 *distinciones* con 396 *capitula*” (“*Ordinatio*”, 82).

articulos della. & delos sagramientos de sancta Eglesia. & del Apostolo & delos otros prelados que los pueden dar. en que manera deuen seer onrrados & guardados. & de los clerigos & de los religiosos. & de todas las otras cosas tan bien de priuilegios cuemo delos otros derechos que prtenescen a sancta Eglesia. Titulo priuero de las leyes. Ley .ia .}

[...]

{RUB. Que Leyes son estas. Ley .iia .}

[...]

{RUB. Quales deuen seer las leyes. Ley .iiia .}

[...]

{RUB. Quien puede fazer leyes. Ley .iiiia .}

[...]

{RUB. Qual deue seer el fazedor de las leyes. Ley .va .} (f. 1v)

Como puede verse, la *diuisio* queda reflejada con precisión absoluta en los epígrafes de las rúbricas, a diferencia de lo que sucede en la *diuisio* denotativa y la progresiva. Probablemente, se deba al peso que ejercía la tradición legal ya bien asentada para entonces y a la asequibilidad de estrategias para una *diuisio* más correcta, basada en el uso de etiquetas diferenciadas.

Esta *diuisio* analítica, sin embargo, no es exclusiva de los textos jurídicos. También la encontraremos en otras obras siempre que la composición progresa según un orden analítico. La diferencia entre las obras jurídicas y estas otras es que, en principio, las marcas de una *diuisio* no están explícitas en los epígrafes. Así, podemos hablar de una *diuisio* analítica explícita y otra implícita (o, por lo menos, no suficientemente marcada). Ya hemos comentado el caso de la traducción latina del *De configuratione mundi*, pero el *Libro de las animalias* en el códice RES 270 de la Biblioteca Nacional de Madrid<sup>28</sup> se organiza del mismo modo:

{IN3.} Aquien comienza el tercero tractado deste nuestro libro. el que fabla delas animalias que caçan. e de sus fayçones naturales. e de sus

<sup>28</sup> Como ha hecho notar José Pérez Prendes, las marcas de la *diuisio* en los textos legales (parte, título y ley) recuerdan vivamente las organización del *Libro de las animalias* en libro, tratado y capítulo (*apud* Gómez Redondo, *Historia*, 842).

enfermedades q<ue> parecen de fuera. e de como las deuen melezinar. E son en este t<r>a`ctado .xxiiij. cap<ito>los. I

{IN1.} El p<r>i`mero cap<ito>lo es de melezinar la nuf q<ue> an en los oios. o de q<u>a`ndo pierde<n> el uiso teniendo los oios abiertos. II

{IN1.} El segundo cap<ito>lo es de melezinar la u<n>na q<ue> seles faze en los oios. III

{IN1.} El .iiii. cap<ito>lo es de melezinar el agua espessa q<ue> les (^sa)[des]cende en las niniellas delos oios.

IIII {IN1.} El .iiii. cap<ito>lo es de melezinar la lag<r>i`ma q<ue> les corre delos oios. V (fol. 174v)

Aquí, igual que en los textos legales, los contenidos progresan según un conjunto de núcleos temáticos inclusivos que van de un orden superior de tratamiento de la materia hasta un orden muy concreto. En el caso de este libro III, el orden superior estaría representado por las enfermedades externas, luego por subconjuntos de enfermedades externas (las de los ojos, capítulos 2-7; orificios nasales, capítulo 8; problemas de muda, capítulos 9-12; problemas de huesos, capítulos 13-14; enfermedades de las patas, capítulos 15-22, y enfermedades de la piel: sarna en el capítulo 23 y ladillas en el 24), para llegar a la exposición de enfermedades concretas como nube, podagra, hemorroides, etcétera.

En el caso de las obras históricas, como se verá más adelante, resulta difícil preferir una u otra, pues el estado de redacción inacabado de la *Estoria de España* o de la *General Estoria* deja traslucir más la *ordinatio* de sus fuentes que la partición a que Alfonso y su escuela parecían aspirar. De la reflexión del taller sobre este problema en la historiografía da cuenta el índice inconcluso del señorío de los romanos en el ms. E1 (esc. Y.I.2), lo que permite deducir que cuando se empezó “a copiar la historia consular no se tenía idea clara de cómo iba a continuar la historia del señorío de los romanos en el periodo imperial, o al menos no se sabía cómo iban a ser sus capítulos” (Catalán, *De la silva*, 42).

#### TIPOLOGÍA DE LA *RUBRICATIO* VERBAL

Previsiblemente, por otro lado, una revisión de la *rubricatio* —no en su técnica, sino en sus contenidos— nos arroja conclusiones diferentes. En un buen número de obras científicas, las que hoy día podríamos clasificar como

“manuales”, por ejemplo, domina con razón una *rubricatio* prescriptiva, expresada formalmente en los epígrafes por el predominio de verbos modales (notoriamente *deber* y *saber*) introducidos por la proposición completiva de asunto *de* o *en*. Epígrafes típicos en este tipo de textos serían “Cap<ito>lo .io`. De saber q<u>a`l es la pro deste estrum<en>te” (*Libro de las armellas*, en los *Libros del saber de astrologia*, f. 132v) o “El tercero capitulo en que manera deue seer figurada la espera” (*Libro dell alcora*, en *ibid.*, f. 24r), siempre sobreentendido “capítulo que fabla de o en” (y que puede encontrarse bajo su forma explícita en varios de los ejemplos).

En los libros científicos más descriptivos, la preposición completiva *de* introduce simplemente etiquetas nominales (“De la piedra que a nombre tal”, en el caso del *Lapidario*) o contenidos interpretados a partir de los dibujos que acompañan los textos, como en los libros de juegos<sup>29</sup> (con epígrafes como “Este es otro juego” o “Este es el juego que llaman ...”) o el *Libro de Picatrix*. Esto, sin olvidar que hay libros a la vez descriptivos y prescriptivos en los que ambas formas de rubricación aparecen mezcladas.<sup>30</sup>

El formulismo de los epígrafes parece menos notorio en textos cuya materia resulta heterogénea. Un libro de leyes, profundamente vinculado con el quehacer humano, necesariamente estará lleno de matices: el epígrafe será descriptivo cuando se refiera a la materia interna del libro (los Títulos que

<sup>29</sup> “[RUB. Este es otro iuego departido en que ha ueynt y tres trebeios que an a seer entablados assi como esta en la figura del entablamiento & an se de iogar desta guisa.} [...] {RUB. Este es otro iuego departido en que ha ueynt y dos trebeios & an a seer entablados assi como esta en la figura del entablamiento. & han se de iogar desta guisa.} (*Libro del axedrez*, ff. 12r-12v). “[RUB. Este es el iuego dela triga] [...] {RUB. Ot<r>a` manera de triga.} [...] {RUB. Otra manera de triga.} [...] {RUB. El iuego que llaman azar.}” (*Libro de los dados*, ff. 66r-67r). “[RUB. Este es el primer iuego que llaman las` quinze tablas.} [...] {RUB. Este iuego llaman los doze canes; o doze hermanos.} [...] {RUB. Aqueste iuego llaman doblet.}” (*Libro de las tablas*, ff. 73r-74r).

<sup>30</sup> Como, por ejemplo, en el *Libro de las animalias*: “[IN2.] El p<r>i`mer capitulo es del p<ro>logo del libro; e de las .vii. p<ro>posiciones. II {IN2.} El .ij. capitulo cuenta de las animalias q<ue> caçan e q<ue> alos om<ne>s tiene<n> p<ro>. III {IN2.} E[\*l t<er>ce]ro capitulo fabla de los tiempos en q<ue> se engendran e en aq<ue>llos p<re>nden y en aq<ue>llos mudan. IIII” (f. 2r); pero también “Est es el .xlviiij`. el q<ue> fabla de como las deuen melezinar del fastio” (f. 158v).

aglutinan las Leyes, por ejemplo),<sup>31</sup> pero iniciará por un pronombre interrogativo cuando se trate de una pregunta en estilo directo a propósito del sujeto que inviste un acto determinado (del tipo, “Q<u>a` les deuen seer los cl<er>igos q<ue> ouiere<n> de seer beneficiados e<n> s<an>c<t>a egl<es>ia”, f. 93r), del modo en que este acto se llevará a cabo (del tipo “En q<ue> manera deue<n> dar los p<re>lados los beneficios de s<an>c<t>a egl<es>ia a los cl<er>igos”, f. 93v), de prohibiciones relativas al mismo acto (del tipo “Q<ue> los beneficios de s<an>c<t>a egl<es>ia no deuen seer dados co<n> condicio<n> ni co<n> postura”, f. 93v), etcétera.

#### LA *DIVISIO* DE LOS LIBROS HISTÓRICOS

Un interés aparte presenta, por supuesto, el estudio de la *diuisio* y sus marcas en los libros históricos, a sabiendas de que, como escribe Leonardo Funes,

tanto los recursos gráficos de la escritura (divisiones en capítulos, epígrafes, prólogos internos, catálogos), las marcas organizadoras (muchas de ellas con el formato de frases formularias), como la tematización del espacio ibérico y de su ingreso en el tiempo histórico [...] constituyeron instrumentos fundamentales para lograr una eficaz distribución de lo narrado y para aportar inteligibilidad y orden a la historia

(*El modelo historiográfico*, 26)

En efecto, la *diuisio* y *rubricatio* resultan protagónicas en un espacio textual caracterizado simultáneamente por la heterogeneidad de los acontecimientos y por la lógica que requiere una narración coherente, pues “es lógico que no se cree un caos interno por someterse a un imperativo exterior” (Montero Garrido, *La historia*, 34). Al mismo tiempo, sus relaciones resultan más íntimas y ricas que en los otros textos, generalmente mejor acabados.

<sup>31</sup> En el *Libro de las leyes*, por ejemplo: “{RUB. Tit<u>lo .xvijo`. De los beneficios delos cl<er>igos” (f. 92v); “{RUB. Tit<u>lo .xvijo`. De los beneficios delos cl<er>igos”(f. 96v); “{RUB. Titulo .x. .vijja`. De los Sacrilegios” (f. 101v).

Ese “estado vacilante, incompleto” en el que se nos conserva la *Estoria de España*<sup>32</sup> es, sin duda, uno de esos visillos privilegiados de la filología desde donde podemos asistir al proceso compositivo que va de los borradores y textos de trabajo (la versión regia)<sup>33</sup> a un estado final de redacción (la versión crítica), con sus consecuentes reelaboraciones. De éstas, las más llamativas son otra vez las que corresponden a la *diuisio* y *rubricatio*. Mientras en la versión primitiva regia de la *Estoria de España* (tal como se conserva en el ms. Escorialense Y.I.2, por ejemplo) se percibe una tendencia muy acentuada a la *diuisio* y a la *rubricatio* anecdótica (es decir, a la unidad que se percibe dentro de una determinada acción que resulta atractiva), la versión crítica se caracteriza por una reordenación cronológica que tiene más en cuenta los años de reinado que los propios acontecimientos. Se trata del difícil paso del hecho concreto a su representación abstracta según una estructura analítica. La suma de este esfuerzo la encontraremos en los escuetos epígrafes de la versión crítica, repelentes a cualquier información temática o anecdótica y asentados en una rigurosa cronología que avanza año por año. Compárese si no el escueto “Capítulo I: año 1° de Pelayo” de la versión crítica (*Versión*, 355) con el epígrafe correspondiente en la *Estoria de España*: “De como fue don Pelayo alçado Rey. & de la hueste q<ue> enuio Tarif a Asturias. & de la muerte de Muça. & de Vlit Amiramo0mellin” (Esc. X.I.4, f. 2r).

Este cambio de orientación, desde una *diuisio* anecdótica que tiene más en cuenta la unidad de una acción atractiva, un lugar o un personaje, hasta una *diuisio* analítica que organiza el discurso de acuerdo a los años de reina-

---

<sup>32</sup> Escribe Diego Catalán que “nunca lamentaremos bastante que Alfonso X no llegase a coronar sus proyectos historiográficos relativos a España; pero existe al menos una razón para congratularnos de ello: el carácter inconcluso de la obra nos hace posible asistir de cerca al proceso compilatorio; gracias al estado vacilante, imperfecto, en que la escuela alfonsí nos dejó la *Estoria de España*, podemos hoy reconstruir con detalle la técnica de composición empleada por el equipo de historiadores presidido por Alfonso X e incluso compartir sus problemas al tratar de coordinar la información de las varias fuentes que manejaba” (*La Estoria*, 47-48).

<sup>33</sup> Como propone Fernández-Ordóñez, debió ser el texto de base que sirvió para la redacción tanto de la *EE* como de la *VC* (*Versión crítica*, 24).

do, no hubo de ser necesariamente un cambio de orientación rápido ni tampoco radical. Si revisamos los criterios de *diuisio* y *ordinatio* que se siguieron para la factura del códice escurialense Y.I.2, podemos comprobar fácilmente que, igual que su factura no es unitaria —como ha demostrado con lujo de detalles Diego Catalán (*De la silva*, 33-181)—, tampoco los criterios seguidos para la *diuisio* y la inclusión de rúbricas verbales son unitarios. Cada segmento textual muestra una forma peculiar de organización que puede atribuirse tanto a los usos individuales de los traductores como a modificaciones sobre la marcha de criterios de organización frente a las fuentes, sin que resulte preferible una causa sobre otra.

Si revisamos el segmento copiado por E1(c), los folios 3r hasta la línea 21 de la primera columna del folio 8 (véase Catalán, *De la silva*, 41-42), inmediatamente comprobamos una *diuisio* y una *rubricatio* descuidadas. Falta una rúbrica verbal al inicio del folio 3r (aunque está suplida por la presencia de un número romano I, iluminado, y también falta en el *De rebus Hispanie*, que inicia secamente por un “Liber primus, cap. I, ut ueritas Genesis...”) y otra a la mitad del folio 4r, antes de lo que parece una marca de división estructural (la presencia de un “IIII” iluminado y el inicio del texto “Hya oysters desuso contar de cuemo...”).<sup>34</sup> La primera rúbrica verbal se encuentra apenas al final de la columna a del folio 3r. El epígrafe copia aproximadamente la primera frase del bloque de texto,<sup>35</sup> sin ocuparse demasiado del núcleo semántico del bloque: los linajes de Sem, Cam y Japhet. El siguiente epígrafe se encuentra hacia la parte inferior de la columna b del mismo folio y dice “De como fue Europa poblada d<e> los fijos de Japhet”, probablemente como continuación de las palabras que cierran el bloque anterior:

---

<sup>34</sup> En otros casos, esta marca de división estructural sí se respeta; por ejemplo, “Hercules de q<ue> ya oyestes dezir”, abre el capítulo VII; “Ya oyestes desuso cuemo...”, abre el capítulo 8; “Depues que fue soterrado el Rey espan en caliz assi cuemo oyestes`...”, abre el capítulo 11.

<sup>35</sup> La rúbrica verbal es “[RUB. De cuemo los sabios partiero<n> las tierras.]” y el bloque de texto inicia con “Los sabios q<ue> escriuieron todas las tierras. fizieron dellas tres partes” (f. 3r).

E cuemo quier q<ue> los fijos de Cam e d<e> Japhet ganaron alguna cosa en Asia por fuerça. nos no<n> q<ue>remos hablar de los otros linages. fueras sola mientre de los fijos de Japhet. por q<ue> ellos fuero<n> començamie<n>to de poblar espanna. E por saber mas' cierta mientre quantas tierras ouieron. conuiene q<ue> uos digamos primero quama<n>na es europa. e quantas otras tierras se encierran en ella (f. 3r)

Sigue luego un amplio bloque con información sobre a) la configuración geográfica de Europa, b) los distintos asentamientos geográficos de los hijos de Japhet, c) la población de la Península por Thubal, d) el nacimiento de Hércules con una digresión sobre otros dos homónimos del héroe, f) la narración de las proezas del héroe. De todos estos temas, sólo los dos primeros están anunciados en el epígrafe de la rúbrica.

La siguiente rúbrica verbal, “De cuemo Hercules poblo a Caliz & de las cosas que y fizó” (f. 5r), tampoco es muy precisa: la estancia de Hércules por Cádiz sólo sirve para explicar el origen del nombre sin más. El episodio termina cuando Hércules se encuentra en Sevilla, dispuesto a fundar ahí una ciudad, y su “estrellero” Allas le informa que “cibdat aurie alli muy grand. mas otro la poblarie ca no el”, lo que provoca un enorme pesar al héroe y la promesa de que “el farie remenbrança por q<ue> qua<n>do uiniesse aq<ue>.l. que sopiesse el logar o auie de seer la cibdat” (f. 5r). Probablemente, en este punto parece oportuno al copista introducir una rúbrica verbal de acuerdo a este final y se coloca una nueva rúbrica aquí, aunque no coincide con ninguna división estructural y más bien da la impresión de interrumpir la unidad de acción en el texto:<sup>36</sup> “De cuemo Julio Cesar poblo Seuilla por las cosas q<ue> y fallo que fiziera hercules” (f. 5r). La rúbrica verbal apela a dos de los núcleos temáticos del bloque que le sigue sobre la fundación de Sevilla.

Si comparamos las fórmulas dominantes en los epígrafes verbales de esta sección, veremos que son más abundantes los epígrafes anecdóticos (con espe-

<sup>36</sup> El hecho de que el sujeto gramatical de la oración que sigue a la rúbrica no esté explícito corrobora dicha interrupción: “E puso alli seys pilares de piedra muy grandes. e puso ensomo una muy grand tabla de marmol escripta de grandes letras q<ue> dizien assi. aqui sera poblada la grand cibdat” (f. 5r). Es muy posible que el epígrafe se haya colocado aquí con un fin político (véase, a propósito, Gómez Redondo, *Historia*, 660-661).

cial interés en el tema de las “poblaciones”) y que, en buena medida y casi exclusivamente, la organización por señoríos queda restringida a las mayúsculas iluminadas que encabezan el código en esta parte.<sup>37</sup>

{RUB. De cuemo los sabios partiero<n> las tierras.}

[...]

{RUB. De como fue Europa poblada d<e> los fijos de Japhet.} (f. 3r)

[...]

{RUB. De cuemo Hercules poblo a Caliz & de las cosas que y fizo.}

[...]

{RUB. De cuemo Julio Cesar poblo Seuilla por las cosas q<ue> y fallo que fiziera hercules.} (f. 5r)

[...]

{RUB. De cuemo h<er>cules lidio co<n> el rey Gerio<n> yl mato.} (f. 5r)

Con el cambio de mano, cambia notablemente la calidad de las rúbricas verbales. El nuevo copista de E1 (b’), probablemente la misma mano a la que se debe el Prólogo (Catalán, *De la silva*, 42), señala ya de manera explícita la partición en señoríos con tres rúbricas semejantes entre sí:

{RUB. Aqui se comiença la estoria del sennorio que los almuiuces ouieron en Espanna.} (f. 8r)

[...]

{RUB. Aqui se comiença la estoria del sennorio que los de Affrica ouieron en Espanna.} (f. 8v)

[...]

{RUB. Aqui se comiença la estoria del sennorio q<ue> los Romanos ouieron en espanna.} (f. 10v)

Aunque en el resto de los epígrafes, sin embargo, se advierte una cierta falta de sistematicidad ante las diversas noticias que parece oportuno considerar núcleos temáticos de un capítulo o un bloque. Así, entre el sitio de Sigüenza

<sup>37</sup> Descrita por Catalán: “f. 4r GRIE, ff. 4v-5r GRIE/GOS, ff. 5v-6r GRIE/GOS, f. 7r GRIE-GOS, f. 8r ALMV, f. 8v IUCES, f. 9r AFRI, ff. 9v-10r AFRI/CA, f. 10v ROMA” (*De la silva*, 42, nota 32).

por Aníbal y su partida contra los ejércitos romanos, se introduce una breve digresión sobre el anuncio del sitio en Sigüenza:

{RUB. De cuemo ell emperador Annibal passo a espanna e destruxo Sigue<n>ça.}

[...]

{RUB. Duna marauilla q<ue> acaecio en Siguença}.

[...]

{RUB. Delo que fizo Annibal en' espanna.} (f. 9v)

Es muy probable que la rúbrica “Duna marauilla q<ue> acaecio en Siguença” se haya colocado de forma más o menos espontánea, teniendo en cuenta que el epígrafe copia de forma mecánica la primera línea del bloque de texto (“CVenta la estoria duna marauilla q<ue> acaecio en Siguença enante desto por q<ue> los moradores de la uilla entendieron q<ue> auien a seer destroydos ellos e la cibdat”, f. 9v).

Tampoco hay un acuerdo estricto entre el resto de las manos que participan dentro del código regio. Si revisamos sólo las que tienen a su cargo los fragmentos más amplios del texto, podremos comprobar inmediatamente las diferencias en la factura de los epígrafes. Mientras la mano de E1(d), folios 15r-58r, sigue en la línea de los epígrafes anecdóticos del estilo:

{RUB. De cuemo lidiaron los Cipiones co<n> Magon hermano de Annibal e cuemol p<r>i'siero<n>.}

[...]

{RUB. De cuemo Asdrubal lidio con los Romanos e fue uençudo.} (fol. 15r)

[...]

{RUB. Este nombre Cesar de que palauras es tomado. & por quales razones. & aquie<n> le llamaron primera mientre & a quales despues & q<ue> quier dezir.} (f. 57r)

[...]

{RUB. Dond fue tomado este nombre emperador & q<ue> quiere dezir.} (f. 57v)

en los epígrafes de la siguiente sección importante del texto, E1(f), folios 61r-149v, la *diuisio* responde ya a una estructura analítica más definida que,

aunque no representa siempre periodos uniformes<sup>38</sup> ni evita completamente los epígrafes anecdóticos (como veremos), refleja una forma de construcción más uniforme que la que hasta aquí se había seguido. Así, por ejemplo, los primeros epígrafes apuntan hacia una estructura analística:

{RUB. Dell jmerio de Octauiano sobrino de Julio Cesar. & luego de los fechos q<ue> acaeciero<n> en el primer Anno.} (f. 61r)

[...]

{RUB. De los fechos del segundo a<n>no dell Jmperio de Octauiano cesar. en q<ue> ue<n>cio a Antonio & Amigo con el. & diol su h<er>mana por mug<er>.)

[...]

{RUB. De los fechos dell Anno tercero.}

[...]

{RUB. De los fechos del q<u>a`rto Anno dell Jmperio d<e> Octauiano CesaR.} (f. 61v)

Esta armonía recién lograda se mantiene hasta el principio del señorío de los bárbaros en el folio 126r. Después de esto, empiezan a ser más abundantes los epígrafes anecdóticos y muchas veces se crean híbridos entre una *diuisio* analística y las anécdotas que resalta la rúbrica, al estilo de los siguientes epígrafes: “{RUB. Del ochauo anno de Gunderico en q<ue> se tornaro<n> los alanos sus uassallos.} {RUB. Del noueno anno de Gunderico en q<ue> quiso desamparar Espa<n>na & foyr a Affrica con miedo de los godos.}” (f. 129r).

Los distintos estados de redacción reunidos en el códice regio apuntan a un estado de organización que vacilaba entre una estructura analística y otra anecdótica. Mucho tendrán que ver en ello las fuentes, pero también mucho parece tener que ver su naturaleza de meros cuadernos de trabajo. Así, no parece extraño que, concebidos estos cuadernos como borradores en función de una obra mayor, las rúbricas verbales de la versión primitiva regia aporten muchas veces información sobre los contenidos temáticos o anecdóticos que presentan. Con ello, se facilitaba la localización rápida de la materia, su com-

<sup>38</sup> Esto pasa, por ejemplo, con el imperio de Gordiano (ff. 98v-99r), el de Filippo ff. 99r-100r) y los de Valeriano y Galieno (ff. 101v-103r).

paración con las fuentes, su copia fragmentaria en caso necesario, etc. Su posición privilegiada como intermediarios entre una tradición historiográfica organizada según los acontecimientos y otra analística explica, sin duda, las dubitaciones y los ires y venires de una a otra.

La organización analística, sin embargo, parecía ser el ideal de Alfonso, según se deduce de sus críticas a Moisés y Jerónimo en la *General Estoria*<sup>39</sup> y

---

<sup>39</sup> "Sabed. q<ue> nj<n> Moysen. nj<n> Jh<er>onimo. como q<u>i'er q<ue> lieue<n> la estoria d<e>la biblia por an<n>os. no<n> la lieuan por la cuenta dellos departiendo las estorias diziendo esto co<n>tescio en tal a<n>no & esto en tal. si no<n> q<u>a'ndo lo dize<n> en la man<er>a q<ue> nos uos aq<u>i' diremos. ¶ Ellos dize<n> assi. Adam fue fecho enel comie<n>ço del mundo. Et desi cuenta<n> todo su fecho & su estoria unada. & en cabo dize<n>. adam fizo fijos & fijas & uisco tantos a<n>nos & murio. ¶ Mas a q<u>a'ntos a<n>nos andados d<e>la su uida o del mu<n>do. fizo ell a Caym. & a Calmana su h<er>mana. ¶ &' aq<u>a'ntos otrossi despues a abel & a Delbora otrossi su h<er>mana. Ca a esta man<er>a nasciero<n> todos los fijos de ada<m> et de Eua dos a dos en un parto h<er>mano & h<er>mana. saluo ende Sed q<ue> nascio solo. & caso despues co<n> Delbora h<er>mana de Abel como es contado ante desto. ¶ &' a q<u>a'ntos a<n>nos mato Caym a abel. este dep<ar>timie<n>to de a<n>nos nj<n> por a<n>nos en la estoria. nol fazen ellos. ¶ Otrossi dizen nascio Seth tal a<n>no. &' empos esto cue<n>tan luego su estoria unada. & en cabo dizen. Seth fizo fijos & fijas. & uisco ta<n>tos a<n>nos. & murio. mas no<n> faze<n> y en la estoria ot<r>o's departimientos por a<n>nos. ¶ &' assi lieuan las' uidas & los a<n>nos de todos los otros padres d<e>la li<n>na. saluo ende en muy poquillos logares como q<u>a'ndo nombra<n> los a<n>nos q<u>a'ntos auie el padre d<e>la li<n>na q<u>a'ndo fizo al fijo en q<ue> fincaua otrossi la li<n>na. Como alli. De q<u>i' nie<n>tos a<n>nos era Noe q<u>a'ndo fizo a Arphaxath. &' otros dep<ar>timie<n>tos nj<n>gunos de a<n>nos no<n> son fechos en la estoria d<e>la biblia. sino<n> si se acaesce otrossi en muy pocos logares como aures adelant en las razones d<e>las p<ro>phetas. et en los regnados d<e>los Reys de juda & de jsr<ahe>l. ¶ Mas nos lo uno por q<ue> auemos mester estos departimie<n>tos por los fechos' et por las estorias & por las razones de los gentiles. q<ue> enxerimos en la estoria d<e>la biblia. &' auemos otrossi mest<er> a<n>nos se<n>nalados d<e>la li<n>na q<ue> nombremos en q<ue> contesciero<n> aq<ue>llas cosas d<e>los fechos de los gentiles & os metamos alli en la estoria. ¶ Lo al otrossi por q<ue> fallamos estos departimie<n>tos fechos q<ue>los fiziero<n> los sabios en sus estorias. &' p<er>o aun esto q<ue>lo fazen sobre las razones delos gentiles. mas no<n> sobre las d<e>la biblia. si no<n> como auemos dicho. Co<n>uiene<n> nos aqui a departir los a<n>nos del cabdellado de Moysen por q<ue> ueades meior poro se ensire<n> los fechos d<e>los gentiles en las estorias destos libros de moysen. ¶ Onde uos dep<ar>timos ende assi aq<u>i'" (ff. 267r-267v). Véase Catalán, *La Estoria*, 25-26.

de su negativa a seguir la *diuisio* presente en sus fuentes,<sup>40</sup> lo que explica el esfuerzo invertido para la restauración de una cronología analítica en la versión crítica de su historia, según ha mostrado pormenorizadamente Inés Fernández-Ordóñez (*Versión*, 115-202).

Esta empresa, como otras suyas, fracasaría. Los epígrafes anecdóticos tuvieron siempre un éxito mayor entre los receptores de Alfonso. Desde un lector privilegiado como don Juan Manuel, quien no todavía pasados cuarenta años de la muerte del rey Sabio su tío arregló “en pocas razones todos los grandes fechos que se y contienen”, según el valor temático y anecdótico de los epígrafes en los códices de trabajo; hasta un receptor anónimo como el que, inconforme con la *rubricatio* de la versión crítica, añade un conjunto de *tituli* que son buenos representantes del tipo de ayuda que éstos seguían prestando frente a la economía de los epígrafes analíticos,<sup>41</sup> especialmente si convenimos que no es igual de atractivo un “Capítulo XXXIV: año 9º de Fruela I” (*Versión*, 426), que un “De como Galiana fija del rrey Galafre se enamoro de Carlos e lo salio a rreçebir [...]” (339).

#### FINAL

Volver los ojos a lo accesorio de los textos medievales significa, sin duda, restaurar el universo de sentidos y sugerencias que compartían los receptores inmediatos de los textos. Una encuadernación o un tipo de rubricación serían tan significativos para los lectores medievales como lo son hoy para nosotros ciertos colores y tipos de pasta en los libros modernos. Es mucho lo que podemos aprender de los códices conservados del *scriptorium* de Alfonso y muy necesario si queremos entender mejor las convenciones y sobrentendidos que validaban la comunicación literaria en el siglo XIII, y la siguieron validando después de una empresa cultural que nunca dejaría de ser modélica.

<sup>40</sup> Como apunta Gómez Redondo, una *diuisio* analítica permitía “explicar y posibilitar la comprensión de la ‘verdad’ con que unos hechos son contados. Por ello, no se admite el amplio reparto de sucesos que don Lucas lleva a cabo conforme a las seis edades del mundo ni se aprovecha la ordenada distribución de libros con que don Rodrigo va pautando el desarrollo de los acontecimientos” (*Historia*, 672).

<sup>41</sup> La totalidad de los *tituli* en Fernández-Ordóñez, *Versión*, 338-341.

José Manuel Lucía Megías ha demostrado que, contra los numerosos *tituli* que transmite el manuscrito de París del *Caballero Zifar*, el arquetipo hoy perdido apenas tendría unos doce. Casualmente, la comparación superficial del manuscrito regio E1, transmisor valioso de la *Estoria de España*, con el ms. Esp. 36 de la Bibliothè que Nationale de France, el precioso códice iluminado que en la actualidad custodia el texto del *Caballero Zifar*, arroja muchas semejanzas: en ambos se reconocerán las iniciales mayúsculas ricamente iluminadas, los numerosos *tituli* rubricados para indicar los cambios de capítulos y la alternancia de los calderones de dos colores. Casualmente, los *tituli* del códice parisino —seguramente un buen pretexto para enriquecer visualmente cada folio— recuerdan con frecuencia el formulismo típico de los *tituli* anecdóticos en el códice regio de la *Estoria de España*. Todo ello, por supuesto, podría no ser una mera coincidencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- BIZARRI, HUGO O., "Algunas consideraciones sobre la rama G del *Libro de buen amor*", *Incipit*, 19, 1999, 13-33.
- BONILLA, A., "Gestas del Cid Campeador", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 59, 1911, 161-188.
- Calila e Dimna*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid: Castalia, 1984.
- CATALÁN, DIEGO, *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Autónoma de Madrid, 1997.
- DOMÍNGUEZ, CÉSAR, "Ordinatio y rubricación en la tradición manuscrita: el *Libro de buen amor* y las cánticas de serrana en el ms. S", *Revista de Poética Medieval*, 1, 1997, 71-112.
- FALQUE REY, EMMA, "Historia Roderici uel Gesta Roderici Campidocti", en *Chronica Hispana Saeculi XII, pars I*, Turnhout: Brepols, 1990, 1-98.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R., "Gesta Roderici Campidocti", *Revue Hispanique*, 21, 1909, 412-459.
- FUNES, LEONARDO, *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, Londres: Queen Mary and Westfield College, 1997.
- , "Sobre la partición original del *Libro de los estados*", *Incipit*, 6, 1986, 3-26.

- FUNES, LEONARDO, "La capitulación del *Libro de los estados*, consecuencias de un problema textual", *Incipit*, 4, 1984, 71-91.
- GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, París: Du Seuil, 1987.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Historia de la prosa medieval castellana, I, La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid: Cátedra, 1998.
- , *Eruditiones didascalicae libri septem*, PL 176, 739-838.
- IBN AL-HAYTAM, *De configuratione mundi*, ed. de José Luis Mancha, en M. Comes, H. Mielgo y J. Samsó (eds.), *Ochava espera y Astrofísica, textos y estudios sobre las fuentes árabes de la astronomía de Alfonso X*, Barcelona: Agencia Española de Cooperación Internacional-Universidad de Barcelona, 1990, 133-207.
- JUAN RUIZ, ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 1992.
- KASTEN, LLOYD, JOHN NITTI y WILHELMINA JONXIS-HENKEMANS, *The Electronic Texts and Concordances of the Prose Works of Alfonso X, el Sabio*, Madison: HSMS, 1997, CD-ROM.
- LAWRANCE, JEREMY, "The Rubrics in Ms S of the *Libro de buen amor*", en Ian Macpherson y Ralph Penny (eds.), *The Medieval Mind, Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Londres: Tamesis, 1997, 223-252.
- Liber Scale Machometi*, Roger Arnaldez (préf.), Gisèle Besson y Michèle Brossard-Dandré (trad.), París: Livre de Poche, 1991 (*Lettres gothiques*, 4529).
- Libro del caballero Zifar*, ed. de Cristina González, Madrid: Cátedra, 1983.
- LÓPEZ DE AYALA, PERO, *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, t. I, ed. crítica y notas de Germán Orduna, y est. prel. de Germán Orduna y José Luis Moure, Buenos Aires: Secrit, 1994.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, "Hacia la partición original del *Libro del cavallero Zifar*", en Juan Paredes (ed.), *Medioevo y literatura, Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre-1º octubre 1993)*, Granada: Universidad de Granada, 1995, 111-130.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Reliquias de la poesía épica española*, 2ª ed., Madrid: Gredos, 1980.
- , "Historia Roderici", en *La España del Cid*, 7ª ed., t. 2, Madrid: Espasa Calpe, 1969 [ed. or. 1929], 906-971.
- MONTERO GARRIDO, CRUZ, "La crítica textual al encuentro del análisis narratológico: la *Crónica de don Álvaro de Luna*", en *La historia, creación literaria*, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal-Universidad Autónoma de Madrid, 1994, 79-156.
- SAINT-VICTOR, HUGO DE, *De tribus maximis circumstantiis gestorum*, ed. de William M. Green, *Speculum*, 18, 1943, 484-493.

SAMSÓ, JULIO, "El original árabe y la versión alfonsí del *Kitāb fī hay'at al-ʿālam* de Ibn al-Hayṭam", en M. Comes, H. Mielgo y J. Samsó (eds.), "*Ochava espera*" y *Astrofísica*", *textos y estudios sobre las fuentes árabes de la astronomía de Alfonso X*, Barcelona: Agencia Española de Cooperación Internacional-Universidad de Barcelona, 1990, 115-131.

*Versión crítica de la Estoria de España*, est. y ed. desde Pelayo hasta Ordoño II de Inés Fernández-Ordóñez, Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal y Universidad Autónoma de Madrid, 1992.

## Posturas ideológicas en la *Versión leonesa del Toledano*

Aengus Ward

Universidad de Birmingham

Entre los procesos y contextos que configuran la historiografía medieval hispánica, tres me parecen claves para el establecimiento de un marco teórico del fenómeno político cultural, a saber, los textos históricos de la segunda mitad del siglo XIII hispánico. Nos referimos a 1) el surgimiento de la prosa como vehículo *par excellence* de expresión historiográfica; 2) el uso, fuertemente vinculado al desarrollo de la prosa, de la lengua vernácula como medio, y 3) la apropiación, por parte de un poder laico real, del control de la escritura de la historia. Estos tres, y sobre todo el último, muestran la importancia política de la historia, aquí concebida como un fenómeno dinámico y escrito y cuyo papel determinante en la legitimación del poder que la construye se oculta bajo su fuerza moral, la de contar la verdad de los hechos. Identificar estos procesos no es, ni mucho menos, un gran descubrimiento. Sin embargo, y como era de esperar, el foco principal, si no exclusivo, de los estudios de tales procesos en lo que a la segunda mitad del siglo XIII se refiere, es la *Estoria de Espanna*. Hoy quisiera extender el campo teórico para incluir un texto que apenas tiene relación con la obra alfonsina, pero que es también producto de la misma época, la *Versión leonesa del Toledano*, traducción temprana del *De rebus Hispaniae* de Rodrigo Ximénez de Rada. Mi propósito es doble: por un lado examinar el texto en sí mismo para poder desvelar las tensiones ideológicas que impulsaron su construcción y por otro reevaluar los tres procesos ya mencionados a fin de dilucidar si son válidos tanto en el ámbito de los textos

no alfonsés como en el de las estorias producidas bajo la dirección del Rey Sabio.

Antes de empezar un estudio detallado del texto en cuestión, me propongo abordar en términos generales los tres procesos claves. El primero de estos, el surgimiento de la prosa, ha sido tratado en varios trabajos por Leonardo Funes, y no pretendo añadir nada nuevo ni tan perspicaz a sus palabras. Sin embargo, quisiera tomar prestado uno de los conceptos claves que emplea para comprender el surgimiento de la prosa, el de la *práctica discursiva*. El doctor Funes lo define como “un acto de significación social constituido por una combinación (en proporciones determinadas) de una serie de elementos comunicacionales” (Funes, “El surgimiento”, 162). Mediante un estudio agudo de las propiedades de la prosa como práctica discursiva Funes muestra como la prosa “surge dentro de un programa impulsado y dirigido por la institución regia, como parte de un proyecto político-cultural oficial” (Funes, “El surgimiento”, 164). Es más, la prosa se convierte en el canal idóneo para “la promoción de determinados modelos de conducta y en la producción de un orden social ideal” (Funes, “El surgimiento”, 165). Podríamos preguntarnos si lo mismo se puede decir de los textos que, aunque emplean la misma forma, promocionan una ideología, por decirlo así, “no-oficial”. Es decir, si una práctica discursiva puede responder a los mismos elementos comunicativos aunque responda a contextos históricos bien diferentes. Dada la estrecha vinculación entre el proyecto político-cultural alfonsí y la creciente importancia atribuida por la crítica a la prosa vernácula, el hecho de que haya otros textos en prosa ajenos a la tradición alfonsina de finales del trece nos podría inducir a modificar la visión canónica del surgimiento de la prosa en la Península ibérica en Baja Edad Media. Sea cual fuere la respuesta, nadie puede negar la importancia de la prosa como vehículo de expresión narrativa, ni que su surgimiento haya encontrado mejor explicación que la de Funes.<sup>1</sup>

El segundo de los aspectos que quisiera destacar, el uso de la lengua vernácula, también ha sido objeto de diversas aproximaciones teóricas. En

---

<sup>1</sup> Véanse también otros trabajos del mismo autor, citados en la bibliografía.

este caso, como en el de la prosa, el cambio que ahora nos ocupa ha sido considerado resultado de un esfuerzo de impulsar propósitos ideológicos por medios simbólicos. El hecho de que la obra alfonsina esté escrita en lengua castellana ha sido razonado por la crítica, y por los compiladores de los mismos textos medievales, como un intento consciente de dar a la lengua el mismo estatus "imperial" que tiene el proyecto político al que sirve de vehículo. En el caso de las crónicas francesas medievales, la narrativa histórica en prosa vernácula sirvió de apoyo ideológico a una nobleza que buscaba autojustificación frente a la dominación regia, según ha podido mostrar Gabrielle Spiegel. Se ha dicho que el mismo fenómeno se puso en la Península al servicio de un proyecto político bien distinto al del ejemplo galo: el de las pretensiones imperiales de Alfonso décimo. Queda por ver si el uso de romance puede haber tenido otra explicación adicional, y si la acción de los equipos alfonsíes puede haber encontrado reacción en otras maneras de contar lo mismo.

El tercero de mis argumentos, basado en comentarios historiográficos generales de Georges Martin, se nos presenta como ligado a los dos primeros. En las grandes obras del siglo trece, el *Chronicon mundi*, *De rebus Hispaniae* y la *Estoria de Espanna*, Martin ve un movimiento, si no inevitable por lo menos lógico y explicable: del monasterio y catedral a la corte real; del historiador al equipo de anónimos dirigido (*¿in absentia?*) por un poder laico personificado en la figura del rey.<sup>2</sup> El proyecto político de centralizar el poder se ve reflejado en el control central sobre la producción historiográfica. Pero la *Estoria de Espanna* marca el auge de dos fuerzas, paradójicamente complementarias, una centrípeta, ya descrita, y otra que permite la apertura de la historia escrita a diversas influencias, mayoritariamente épicas. Por medio de estas dos fuerzas la corona controla no sólo los orígenes de la historiografía sino también su consumo. Mediante la apropiación de, y aparente respeto por, los textos canónicos que la precedieron, la crónica alfonsina se agregó la autoridad necesaria, y por medio de nuevas formas de contar el pasado, como nota Martin, parece excluir cualquier posibilidad de

---

<sup>2</sup> Véanse Vones ("Historiographic") y Funes ("Dos versiones").

otras interpretaciones de la Historia (con mayúscula). En la medida en que la crítica ha concentrado sus esfuerzos en las crónicas alfonsinas, hay que tildar este intento de gran éxito. Mi propósito hoy es plantear la existencia de procesos comparables fuera del ámbito de la historiografía alfonsina.

Según Diego Catalán, hay cinco traducciones de la obra capital de Rodrigo Ximénez de Rada *De rebus Hispaniae*, o seis, si nos atrevemos tildar a la misma *Estoria de Espanna* de traducción (Catalán, "El Toledano", 9, n.3). Esto es ya un dato significativo, porque si el original latino había de tener una resonancia importante en la historiografía hispánica medieval, su influencia se muestra aún más importante al considerar el número alto de traducciones que se llevaron a cabo en años posteriores. El hecho de que por lo menos cuatro de estas seis fueran compuestas en la segunda mitad del siglo trece sugiere que dichos textos nos ofrecen un ejemplo perfecto de la importancia de las traducciones y de cómo se construían los textos históricos medievales. Tenemos cuatro crónicas de muy desigual envergadura, y que, hay que reconocerlo, cuentan pasados bastante diferentes, pero que, paralelamente, se autorizan y se presentan como la misma historia. Son ejemplos transparentes, pues, de como los textos historiográficos interpretan y construyen su mundo. El proyecto que actualmente me ocupa es el de comparar los textos, su contenido y sus prácticas discursivas, además de editar los más importantes. En otro lugar he hablado de uno de ellos, la *Estoria de los godos*,<sup>3</sup> y hoy quisiera esbozar algunas ideas sobre otro, el conocido como la *Versión leonesa del Toledano*.

El texto nos ha sido transmitido por un sólo códice, el 10.046 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de finales del siglo trece. Además de la *Versión leonesa*, contiene otras obras de singular interés, entre las cuales destacan sobre todo anales de varios tipos:

- Daretis frigií historia
- Anales toledanos terceros
- Anales de la Tierra Santa

---

<sup>3</sup> En una comunicación leída en el marco del congreso *The Medieval Chronicle*, en Utrecht, 1999.

Versión leonesa del Toledano  
Anales latinos

Lo fundamental es que nuestra crónica parece ser, si no un borrador, por lo menos una traducción todavía no completa, ya que contiene numerosas glosas, correcciones y adiciones en los márgenes. Por lo tanto, sus códigos bibliográficos, como los denomina Jerome McGann, dejan al descubierto los procedimientos que contribuyeron a su composición.

El texto de la crónica, en dos columnas de 46 líneas aproximadamente, empieza en el folio 64r y termina en el folio 80r. Este hecho en sí es significativo. Comparada con las traducciones bastante exhaustivas del *Toledano Romanzado*, de la *Estoria de Espanna* y del códice 684 de la BN, esta debe distar mucho de ser una traducción literal. Y, efectivamente, así es. Una lectura rápida revela un texto extemadamente lacónico, sobretodo al principio. La crónica empieza con una mención de Bruto, y sus referencias a los emperadores de Roma no son más que reflejos de los *Anales Toledanos Terceros* que suministran la fuente para el primer folio del texto. Donde se comienza el uso de la obra maestra del Toledano las noticias contadas no son menos escuetas: frases cortas que enumeran los nombres de los reyes, el año del comienzo de su reinado, una mención del número de los años que dicho rey sobrevivió y poco más, como se puede apreciar en el ejemplo siguiente:

Era .ccc.xc.iiij. muerto Athanarico los al jnpio de Roma.  
godos parádo miētes ala benignidat de  
Theodosio sometirō se al empio de Ro  
ma. & fuerō sen Rey .xxviiij. annos.  
Era .ccc.xc.ij. Despues q Theodosio comē  
ço a Regnar cō Graciano regno cō el .v. años  
& valentiniano regno en Roma .vij. años  
Et theodosio en oriente despues la muerte  
de valētiniano el menor. regno senor de  
todo el mūdo .x. annos. Et asi regno ente  
todo .xvij. años. & este fue mucho amigo  
delos godos.  
(64rb, 4-15)

A partir de los reyes godos, el cronista empieza a relatar anécdotas en estilo narrativo. La gran mayoría del texto se ocupa de la historia de los reinos cristianos después de Pelayo. A partir de este punto el cronista/traductor traduce pasajes del latín, en romance bastante menos hábil retóricamente y desarrollado que el lenguaje de la fuente. En los ejemplos citados a continuación se ve claramente el proceso de traducción/reducción empleado por el autor de nuestra crónica.

[E]ra .dccc.iiij. annos. muerto froylla re  
gno Aurelio su hmano. & regno .vj.  
annos. R de Silo hmano de Aurelio  
Ra .dccc.x. muerto Aurelio Regno  
Silo su hmano. q era casado cō Odisinda  
fija del Rey Alfonso. & regno .viiij. años. &  
Alfonso fiio de Frola & de Múyna  
gouernaua el palacio Real por su tia  
Odosina.

Ra .dccc.xviiij. años. muerto Silone  
Odissinda & los dela tra fecierō Rey a  
Alfonso fiio del dicho frola. & Maurega  
to hmano bastardo de su padre fuesse a  
llos Alaraues. demādoges ayuda cont su  
sobrino q si gañasse ella tra fazer les hya  
seruicio cō ella. Et cō el poder delos mo  
ros. & cō algunos xpianos fecierō fuir a  
dō Alfonso a Nauarra. & regno por fuer  
ça .v. años. & el muerto ficerō Rey a Ver  
mudo fiio de froylla. & regno .dos. años /  
& dexo el Regno por q era Diacono / &  
uisco dos annos cō su mugier. & ouo en ella.  
dos fiios Ramiro. & Garcia. tornosse a su  
clicia /.

(67ra, 21-38)

Post huius interitum Aurelius frater  
eius successit in regno era DCCCIII  
et VI annis regnauit. Cuius tempore  
seruillis origo contra proprios dominos  
insurrexit, set eius industria in seruitutem  
pristinam sunt redacti. Et in diebus  
eius Silo frater eius Odisinde Froyle  
regis sorori coniugio copulatur, propter  
quam postea optinuit regni sceptrum,  
et in principio anni VII regni sui morte  
propria uitam finiuit. Post cuius  
mortem Silo causa Odisinde regnum  
accepit era DCCCX et regnauit annis  
VIII et in Prauia ad regni solium  
subleuatur. Cum Arabibus pacem  
firmavit et Galleciam rebellantem in  
monte Ciperia superauit et suo impe  
rio subiugauit. Aldefonsus autem filius  
Froyle et Monnine propter Odisindam  
amittam suam regale palacium gubernabat  
et Silonis negocia procurabat, quia Silo  
de prole ex Odisinda desperans in hers  
fiebat; et anno regni sui VIII<sup>o</sup> humanis  
actibus est ademptus et in ecclesia  
sancti Iohannis apostoli, quam ipse  
construxerat, fuit sepultus. Silone  
autem difuncto era DCCCXVIII  
omnes magnates palacii cum regina  
Odisinda ad regni solium eleuant

Aldefonsum. Mauregatus autem eius patruus ex ancilla, ut superius diximus, elatus in superbiam ad Arabes conuolauit, eisque confederatus auxilium postulauit, spondens se eis fideliter seruiturum si eorum auxilio nepotis imperium optineret. Cum enim esset affabilis, persuasit et dato sibi exercitu Arabum regnum nepotis inuasit fauentibus sibi aliquibus Christianis. Aldefonsus autem a facie eius uerens fugit in Alauam et Nauarram. Ipse autem Mauregatus, ut fauorem Arabum retineret, contre Dei legem multa comisit, puellas enim nobiles, ingenuas et plebeyas stupris Arabum concedebat; unde Deo et hominibus odiosus, expletis in regno V annis, uitam finiuit et prauus in Prauia habuit sepulturam. Quinque annis regnauit, set eius anni in computatione temporum annis Aldefonsi regis annumerantur. Eo mortuo Veremudus filius Froyle in regem eligitur et quamuis magnanimus, regnum tamen sponte dimisit recolens se olim ordinem diachonii suscepisse, et duobus annis uixit in regno et sobrinum suum Aldefonsum, qui ad Nauarros confugerat, reuocauit et in regno substituit successorem et cum eo aliis IIIor annis et VI mensibus dulcissimam duxit uitam et propria morte uitam finiuit, seputus Oueti cum uxore sua Innulone, quam uiuens a se propter conscienciam ordinis separauit, relictis ex ea duobus filiis paruulis Ranimiro et Garsia.

III.vii

muerto Hienego ariesta regno su  
fijo. Garcia hieneguez. & este era om  
bre largo & muy buē caualero. & usaua ca  
da dia las armas. & este Rey estaua en un  
lugar segurado. uenierō los moros & ma  
tarōlo. & ala Reyna doña vrraca. dierōge  
una lançada & estaua pñada & antes que  
morisse uenierō sus uassallos & sacarō la  
criatura uiua por la laga. & lamarōle Sā  
cho garcia.

(69rb, 3-12)

Mortuo autem Enechone Arista regnauit  
Garsias Enechonis filius pro eo, uir largus  
et strenuus et in bellis cotidie se exercens.  
Cumque quadam die minus caute in  
quodam uiculo, qui Larumbe dicitur,  
resideret, superuenientes Arabes improuidum  
occiderunt et reginam Vrracam uxorem suam  
pregnantem in utero lancea percusserunt;  
set continuo aduentu suorum latrunculis  
Arabum effugatis, regina morti proxima,  
tamen uiua, per uulnus lancee, sicut Do  
mino placuit, infantulum est inixa et fetus  
ministerio muliebri uite miraculo omnium  
est seruatus, et Sancius Garsie fuit uocatus.  
V.xxii

Se percibe un intento de mantener la memoria de los principales acontecimientos de cada reinado, sin mantener la envergadura del proyecto de Ximénez de Rada. Y, sin embargo, el traductor a veces se muestra capaz de traducir pasajes enteros. Volveré sobre este punto más adelante. Es de suponer que las escisiones no son producto de la casualidad. El traductor omite múltiples referencias a sublevaciones cristianas y guerras entre los reinos cristianos, además que casi todas las referencias a victorias musulmanas en la Península.

El traductor adapta el texto del Toledano de principio a fin y añade unos detalles de la vida del infante Enrique, hermano de Alfonso el Sabio, extraídos también de los *Anales Toledanos*.

La *Versión leonesa* es, por lo tanto, una crónica abreviada. Y, a pesar de todo, merece un estudio detallado.

#### POSTURAS IDEOLÓGICAS

Como he dicho, se trata de posturas ideológicas, y para desvelarlas examinaré algunos elementos claves en la formación de tales posturas. En concreto son: 1) la fecha de composición de la crónica; 2) la(s) fuente(s) suplementaria(s)

empleada(s); 3) la lengua en que se escribió la crónica, y, por último; 4) el contenido mismo de la historia, lo que se incluyó y lo que se omitió, en definitiva, el balance de elementos contados.

Cualquier traducción de *De rebus* tiene necesariamente el *terminus a quo* de aquel “*pridie kalendas Aprilis*” de 1243, el día que, según el mismo Rodrigo, acabó su crónica. En el caso de la *Versión Leonesa* hay varios indicios que sugieren una fecha de traducción bastante temprana. El primero entre ellos lo constituyen las referencias a Alfonso el Sabio en el presente. Es decir, el traductor parece haber compuesto su texto durante el reinado de Alfonso a quien llama “el más largo y mas noble omñe del mūdo” (80rb, 40-41). Sin embargo, podemos precisar aun más. Al contar la muerte de Wamba, el traductor comenta: “Et este Rey fue empoçonado & p̄dio el seso & entro enel monesterio de Pampliga & morio hi & iogo hi sotrado fasta q̄ el muy noble Rey don alfonso lo mando desentrar de aql lugar hu iazia & fiçolo aduçir ha entrar a Toledo” (65va, 38-43), lo cual ocurrió en 1274. Es más: al traducir las genealogías de los reyes de Iberia, nuestro traductor pone al día los datos de Rodrigo. En el caso de los reyes de Portugal sabe que el rey Afonso murió en el año 1279:

Fol. 74r, Col.2.

t este don Sancho muerto  
regno don Alfonso. & al come  
çamjento fue bueno. & ala fin nõ

Fol. 74v, Col.1.

frir & fuesse pora Castiella & morio de  
strado & jaz sotrado en Toledo /:  
ste Rey don Sancho muerto  
Regno su hmano dõ Alfonso  
Cuende de Boloña en portogal. & mu  
erta su mugier la Condessa. caso cõ  
la fija del Rey de Castiella q̄ ouo no  
mbre doña. *Beatriz* et ouo enella  
dos fijos & una fija. **CE** El pm-o fijo dõ  
Dinjs. & el ot don Alfonso. la fija dõ  
na blanca. **CE** Et este Rey sobre  
dicho de Portogal / ouo gran discor  
dia cõlos plados de su tra. de guisa

tan bueno. & morio & sotrarōlo en Alcobaça.

t este muerto regno su fijo don Sancho & este era muy piadoso. de Guysa q nō facia biē justicia. & los dela tra mostrarō lo al papa. **CE** Et el pp dioges dō Alfonso su hmano q era Conde de bolona por q feciesse iusticia enla tra . & el nolo quisso so

q los plados se fuerō pa Roma . & finco el Regno de portugal entredicho & studo asi biē .xvj. años & mas. **CE** de guisa q los oms q moriā nō los sotra uan. & ponian los plos montes & plos campos. & plas aruoles fuera dela villas en sos ataudes . & el Regno estando asi entre dicho **morio el Rey dō Alfonso en CE** Era de .Mil. & ccc.x. vij. años. **CE** Seyendo en Roma pp Nicholas. tercio

(74rb, 32- 74va, 24)

Si aceptamos estos detalles, tenemos una fecha de composición que nos remite a los cinco años finales del reinado de Alfonso X. Años importantes, donde los haya.

Otro aspecto de interés que contribuye a nuestro entendimiento de la composición del texto es el folio final de la crónica que, en principio, parece ser una narración de los acontecimientos del reinado de Alfonso el Sabio, pero que, aparte de unos breves detalles, pasa por alto al Rey y narra algunas de las aventuras africanas e italianas del hermano de Alfonso, el infante Enrique. Estas líneas finales de la crónica constituyen una narración de la vida del infante hasta el año 1268 y le sirvieron a Ballesteros Berreta como fuente principal para sus comentarios sobre la vida del infante. Aunque parecen proceder de un testigo de los eventos en cuestión, no parece que el traductor acompañara a Enrique, ya que las mismas anécdotas aparecen también en los *Anales Toledanos Terceros*. A esto podríamos añadir los detalles lacónicos de la vida (y muerte en 1275/6) del infante Felipe, además de Enrique, el único de los hermanos de Alfonso que merece tal interés por parte del cronista:

t este Rey don fernādo ouo en doña Beatriz su mugier. **CE** dō Alfonso q Regno en pos el. **CE** Dō fra deric. **CE** ffernāt cebolla. **CE** Dō Anric.

CE Dō Phelipe q̄ fue el prímo elec  
to de Siujlla. q̄ndo fue tomada de su  
padre el Rey dō fernādo alos moros. &  
este dō Philipe lexo despuel la cljicia.  
& caso cō doña. Xpīna. fija del Rey  
de Nuruega. CE Et este don pheli  
pe ouo despues otra mugier q̄  
fue del linage de dō ladron de Na  
uarra. CE Et dō phelipe & esta mu  
gier postre mera jazē sotrados en  
scā maria de villa sirga / cerca la  
Villa de Carrion.  
(78rb, 38 -78va, 8)

No es casualidad que los dos, eso sí en grados diferentes, se rebelaran contra Alfonso.

Otro dato circunstancial: como nota Sánchez Alonso (Sánchez Alonso, "Versiones", 343), la lengua en que se expresa el cronista muestra una fuerte influencia leonesa. Si aventuramos la hipótesis, poco arriesgada dada la evidencia, de un origen leonés para este texto, se nos presenta una posibilidad intrigante. Tenemos ante los ojos una traducción de un texto "castellano" (el *De rebus Hispaniae* es, según Georges Martin, la crónica latina castellana canónica) en un ambiente que, se supone, mostraría poca simpatía con la ideología, explícita o implícita, neo-goticista del Toledano, una crónica que no duda en mostrar la superioridad del reino castellano sobre las demás entidades políticas de la Península.

Una lectura profunda del contenido de la traducción ha de aclarar un poco el tema. ¿En qué consiste, pues, la traducción? ¿Qué historia cuenta? ¿Cuáles son las diferencias de, y similitudes con, *De rebus Hispaniae*?

Las respuestas a estas preguntas son tan enigmáticas como interesantes. Como he indicado antes, la gran mayoría de los detalles proporcionados por el Arzobispo en lo que a la historia romana y gótica de la Península se refiere no aparece en la traducción. Donde sí se nota un mayor interés en los fundamentos de la historia peninsular es a partir de la aparición de la leyenda de los Condes de Castilla (nuestro texto sirvió de fuente para Georges Martin

en varios de su estudios sobre el tema). En efecto, nuestra crónica es la historia de la Iberia cristiana en los siglos once, doce y trece, y si mantiene la estructura cronológica del texto latino, no es sin narrar los sucesos principales de los reinos no-castellanos del norte cristiano. En concreto, el traductor recuenta los hechos importantes de la fundación de Navarra, Aragón y Portugal, y no sin olvidar la descendencia y genealogía de las familias reales y sus familiares. El traductor logra promocionar los intereses de todos los reinos cristianos, y detallar los vínculos matrimoniales intra y extra-peninsulares de cada uno de ellos.

Ahora bien, un texto que pretende ser una traducción de *De rebus Hispaniae* pero que incluye una lista de los emperadores romanos, que da poca importancia a los reyes godos y que subraya el papel de los reinados no-castellanos, apenas puede compartir la cosmovisión de la crónica original.

Es más, la sección que cubre el siglo doce suprime casi por completo la función de Alfonso VII mientras que la del texto latino que narra los sucesos de la vida de Alfonso IX encuentra un paralelismo bastante desarrollado en la traducción. De los reyes que reciben el visto bueno del traductor, Alfonso VI, Alfonso VIII, Alfonso IX y Fernando III, sólo el segundo nunca fue Rey de León. Aquí, me parece, a diferencia de los resultados obtenidos por Georges Martin según los cuales la figura clave es la de Alfonso VII (Martin, *Les Juges*, 144), el Emperador, no hay tal figura, ya que la crónica nos presenta una Península de reinos iguales, unidos a finales del siglo trece, eso sí, pero no bajo la hegemonía de una Castilla cuyo rey tiene pretensiones imperiales, sino en la forma de un reino compuesto de territorios e historias diferentes, todos y cada uno de los cuales han participado y contribuido (y siguen haciéndolo) al bien común. Esta pretensión se nos presenta no como la culminación de un proceso inescapable de dominación castellana, sino como el resultado de la libre asociación de reinos independientes, bajo el liderazgo leonés si cabe, por lo cual el cronista se puede permitir la observación de que “el rey de leon (Alfonso XI) queria auer el reino de castilla y de leon todo en uno” (77vb, 19), comentario que no aparece en el original. El traductor sí narra la historia de los Reyes de Castilla; dada su fuente no podría ser de otra manera. Pero, reduciendo considerablemente su narrativa mantiene los he-

chos principales y da la impresión de que Castilla no es más que un reino entre varios. El hecho de que nosotros sepamos que Castilla había de ser el reino dominante de la Península no implica que nuestro autor tuviera la misma conciencia, muy al contrario, de hecho presenta el pasado para justificar una postura bien distinta de la hegemónica.

En efecto, tenemos ante los ojos una crónica apoyada por posturas ideológicas bien distintas a las que informaron las obras alfonsinas. Producto de un ambiente leonés y, por lo tanto, ajeno a la corte castellana, nuestro texto parece promocionar una visión del mundo que, si aceptamos las teorías de Georges Martin, pretende equilibrar la dinámica corte/nobleza a favor de los últimos, no de manera tan patente como es el caso de la *Estoria de los godos*, eso sí, pero sin dejar lugar a dudas. Nos queda la pregunta: ¿Cómo corresponde nuestro texto a la visión teórica de la narrativa que expuse al principio?

En primer lugar, parece que la *Versión leonesa* confirma todo lo ya dicho sobre el surgimiento de la prosa. Si las estorias alfonsinas representan la victoria de una nueva práctica discursiva al servicio de determinados fines socio-políticos e ideológicos, el uso de la misma práctica para fines distintos puede verse como reconocimiento del poder de tal práctica. Sin embargo, el proceso es algo más complicado. Si las estorias alfonsinas igual que muchas historias medievales, como nota Martin, reproducen lo anterior y se autorizan por medio de múltiples autoridades nombradas, la dinámica de la *Versión* es diferente. No pretende ser más (o menos) que una traducción del Toledano. Es decir, la *Versión leonesa*, a diferencia de las estorias alfonsinas, mantiene tanto la forma (prosa) como el contenido (abreviado, eso sí) de su fuente. Así que tanto en sus prácticas discursivas como en su narrativa mantiene las líneas establecidas por el Toledano, lo cual equivale a un rechazo no sólo del contenido de las estorias alfonsinas sino también del otro lado de la innovación alfonsina, su forma, otra cara de la misma moneda.

De la misma manera, la lengua en que se expresa la crónica leonesa tampoco puede ser considerado como un ejemplo más del mismo fenómeno lingüístico, tan comentado en el caso de las crónicas alfonsinas. Es de suponer que la *Versión leonesa* existe para difundir a un público más amplio la obra del Toledano. Pero no está escrita en castellano, sino en un romance

fuertemente marcado por rasgos lingüísticos leoneses. No sostengo que su existencia sea un intento de situar el romance leonés al mismo nivel que su homólogo castellano. Pero no me parece casualidad que al mismo tiempo que un gran proyecto político-cultural codificado en una variedad romance se lleva a cabo, se produzca otra versión del pasado codificada en una variedad ligeramente diferente.

Al mismo tiempo, me parece imposible que la *Versión* fuera producto del poder central, hegemónica de la corte de Castilla. El esquema dado por Martin de un movimiento imparable hacia la dominación real de la historiografía tiene que modificarse para incluir los intentos no-reales de recuperar la producción historiográfica, y por extensión la historia.<sup>4</sup> A primera vista, parece raro que un traductor leonés pudiera escoger como fuente la obra de Ximénez de Rada, tanto por su proximidad a la corte de Fernando III como por su visión castellana de la historia. Sin embargo, si aceptamos la opinión de Martin al respecto (es decir, *De rebus Hispaniae* como reivindicación del contrato socio-político entre monarquía y nobleza basado en el respeto mutuo) ya no nos parecerá tan extraño. Es más, nuestra traducción, al igual que tantas crónicas medievales, logra dar a la historia un cierto acento leonés mientras pretende ser la obra más autorizada del medievo hispánico.

En suma, la *Versión* es un proyecto en prosa, de índole conservador, en la medida que mantiene tanto la forma como el contenido de sus antecesores, producto de una visión política según la cual el rey y el estado no son sinónimos y en la cual Castilla no domina a los demás reinos sino que colabora con ellos al mismo nivel. Como conclusión final, pues, los procesos descritos al comienzo no sólo sirvieron a los fines del proyecto alfonsí, sino que también dejaron espacio para una reacción por parte de historiadores/traductores hábiles, los cuales supieron emplear dicho espacio para presentar una visión de la historia acorde con las ideologías de los grupos sociales que participaron en la lucha por el poder a finales del siglo trece. Si la diplomacia es "conti-

---

<sup>4</sup> El artículo de Vones traza la dinámica de este proceso a finales del siglo XIII, hasta el reinado de Alfonso XI.

nuar la guerra por otros medios" la historiografía que oculta "diferencias bajo la apariencia de lo mismo" es otra herramienta en la lucha por el poder.

## BIBLIOGRAFÍA

- CATALÁN, DIEGO, "El Toledano Romanzado y las Estorias del fecho delos godos", en *Estudios dedicados a James Homer Herriott*, Madison: University of Wisconsin, 1966, 9-102.
- FUNES, LEONARDO, "El surgimiento de la prosa narrativa en Castilla: un enfoque histórico-cultural", *Studia Hispanica Medievalia IV, Actas de las V Jornadas Internacionales de literatura española medieval*, Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 1999, 162-71.
- , "Legitimación, tecnología y producción verbal en la Baja Edad Media Castellana", *Reflejos*, 7, 1998, 31-36.
- , "Dos versiones antagónicas de la ley: una visión de la historiografía castellana de Alfonso X al Canciller Ayala", en Aengus Ward (ed.), *Teoría y práctica de la historiografía hispánica medieval*, Birmingham: Birmingham University Press, 2000, 8-31.
- MARTIN, GEORGES, *Les Juges de Castille*, París: Klincksieck, 1992.
- MCGANN, JEROME, *The Textual Condition*, Princeton, University Press, 1993.
- SÁNCHEZ ALONSO, BENITO, "Las versiones en romance de las crónicas del Toledano", en *Homenaje a Menéndez Pidal*, Madrid: Hernando, 1925, I, 341-354.
- SPIEGEL, GABRIELLE, *Romancing the Past*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- VONES, LUDWIG, "Historiographie et politique: l'historiographie castillane aux abords du XIVe siècle", en Jean-Philippe Genet (ed.), *L'Historiographie Médiévale en Europe*, París: CNRS, 1989, 177-188.



# Oralidad y cultura escrita en Castilla y León (siglos XI-XIII)

Leonor Sierra Macarrón  
Universidad de Alcalá

*Para Paty, por su gran amistad  
Whatever the language, and whether the record  
was held solely in the bearer's memory or was  
committed to parchment, the medieval recipient  
prepared himself to listen to an utterance rather  
than to scrutinize a document visually as  
a modern literate would.<sup>1</sup>*

## INTRODUCCIÓN

Durante mucho tiempo la mayoría de los historiadores han analizado la escritura como si se tratara de un simple ejercicio de caligrafía, ofreciéndonos perfectas descripciones de los diferentes signos gráficos. Se han limitado a este tipo de análisis sin profundizar en otros elementos estrechamente ligados a lo escrito, como la condición social, el grado de instrucción o las circunstancias personales del escribiente. En definitiva, han tratado a lo escrito como un ente aislado, sin prestar ninguna atención al contexto político, económico, social o cultural en el que se ha desarrollado. Así pues, siguiendo las teorías de Armando Petrucci, se puede afirmar que esta manera de analizar la

---

<sup>1</sup> Clanchy, *From Memory*, 266-267.

escritura nos permite leer los textos correctamente, conocer las grafías en las que se han escrito y saber el lugar y la fecha en que se redactan, pero no responde a las preguntas de quién y por qué se escribieron.<sup>2</sup>

La evolución de la producción escrita está íntimamente relacionada con la forma en la que las distintas sociedades se han organizado y evolucionado, tanto a nivel político como económico o cultural. En la medida en que una sociedad alcanza un grado de organización mayor y más complejo, la razón gráfica adquiere un mayor grado de protagonismo en ella. A su vez, esta circunstancia está muy vinculada a la consistencia y fortaleza que muestran aquellos grupos que ostentan el poder, ya que, desde la Antigüedad y hasta nuestros días, los gobernantes han descubierto en la escritura el instrumento más eficaz y perfecto para fortalecer, consolidar, imponer y hacer valer su poder en toda la sociedad.<sup>3</sup> De esta manera, la elite social, los poderosos en definitiva, se han reservado durante siglos el acceso a lo escrito, porque descubrieron en ello el medio más efectivo para controlar a la gran masa social. En consecuencia, el poder se sirve de la escritura para crear un sistema ideológico que dé cohesión a la sociedad, reproduzca el principio jerárquico que la sustente y garantice la paz social.

Considerando estas premisas, el periodo medieval no constituye ninguna excepción, ya que los distintos brazos del poder feudal (los reyes, los señores laicos y eclesiásticos, y los concejos) usan la escritura como medio de vertebración de la sociedad y como mecanismo de propaganda. A lo largo de toda la Edad Media se constata, de forma generalizada en toda Europa occidental, un progresivo aumento de la producción escrita. Este incremento se produce en la medida en que un sector u otro de la elite social va aglutinando y consolidando el poder en sus manos. De esta forma, aproximadamente hasta el siglo XII, fueron los señores eclesiásticos, principalmente los monasterios, quienes poseyeron el monopolio de la escritura, utilizándola como medio de control y coacción sobre sus vasallos, incluso sobre la nobleza laica y los monarcas.<sup>4</sup> Sin embargo, a partir de dicho siglo los señores laicos y sobre

<sup>2</sup> Petrucci, "Scrittura e libro", 157-159.

<sup>3</sup> Lozano, *El discurso histórico*, 86.

<sup>4</sup> Casado, *Oralidad y literalidad*, 33-39.

todo los reyes irán accediendo, cada vez con más frecuencia, a lo escrito. Este hecho se debe al proceso de paulatina concentración de poder en manos del monarca, que se produce en casi todos los reinos europeos y que coincide con un importante aumento de la producción escrita. Esta centralización del poder requiere un entramado burocrático más complejo, en el cual la escritura es la mejor herramienta para proyectar la ideología que sustenta la cohesión social.

Éste es el caso del área geográfica de Castilla y León, donde se ha constatado un incremento de la producción escrita entre los siglos XI y XII, ligado a la progresiva consolidación de la monarquía castellano-leonesa.<sup>5</sup> Esta paulatina expansión de la escritura se debe a una serie de circunstancias políticas, económicas, sociales y culturales que afectan a este territorio durante esos tres siglos. Así, el aumento del número de documentos va a estar motivado, en primer lugar, por el uso, por parte de las clases dirigentes, de la escritura como instrumento de poder. Hasta el siglo XII sólo el estamento eclesiástico, más concretamente los centros monásticos, son los que utilizan las manifestaciones escritas para legitimar y reforzar su poder. Pero, a partir de este siglo, la escritura entra en un proceso de desacralización y penetra en otros sectores de la sociedad, aunque siempre dentro del grupo de los más privilegiados.<sup>6</sup> Es decir, que la práctica de escribir pasa de ser un instrumento de poder monopolizado únicamente por el clero a ser empleado también por los nobles laicos.

En Castilla y León este proceso de secularización de lo escrito y su utilización como elemento imprescindible para ejercer el poder está estrechamente relacionado con el desarrollo de la monarquía castellano-leonesa como una institución fuerte y sólida. La monarquía va consolidándose en la medida en que avanza el proceso repoblador, contando con el apoyo de otras instituciones como las órdenes militares o los concejos. En ese proceso los monarcas emplean cada vez más la escritura, porque ven en ella un herramienta muy útil para legitimar su poder. Este hecho motivará la creación de un entramado burocrático para la expedición de documentos. Los centros más impor-

---

<sup>5</sup> Este aspecto es tratado con mayor profundidad en Sierra, "La escritura".

<sup>6</sup> Zumthor, *La letra y la voz*, 29.

tantes de esta administración fueron las cancillerías, que aparecen de forma consolidada bajo la figura de Alfonso VII (1126-1157).<sup>7</sup>

Sin embargo, es fundamental señalar que el incremento de la actividad documental no supuso una ruptura con los usos de la oralidad, ya que la medieval era una sociedad eminentemente oral.<sup>8</sup> Si bien es cierto que, a partir de los cambios acaecidos durante el siglo XII, la escritura comenzó a ser cada vez más utilizada por la sociedad de la época, también lo es que la penetración de la razón gráfica no fue tan profunda como para que sustituyese los usos y costumbres orales que habían predominado durante siglos en dicha sociedad. De hecho, incluso la documentación, que aumenta considerablemente a partir del siglo XII, va a estar muy influida por los usos de la voz.

De esta manera, el objetivo de esta ponencia es mostrar la convivencia de la oralidad y la escritura en los documentos redactados en Castilla y León entre los siglos XI y XIII. En los diferentes documentos, pertenecientes a este periodo que he analizado, he constatado que algunos rasgos propios de la expresión oral se mantienen en la documentación de los tres siglos. Mientras, otros van desapareciendo con el paso del tiempo, en la medida en que la escritura se institucionaliza; y forma parte cada vez más activa de un sistema administrativo. Éste es creado por los monarcas castellano-leoneses en su intento por fortalecer la institución monárquica. En esta ponencia me limitaré a exponer cuáles son los rasgos que permanecen en la documentación a lo largo de los siglos XI, XII y XIII. Pero antes considero necesario exponer, a grandes rasgos, cómo la expresión oral era un rasgo definitorio de la sociedad medieval.

#### LA ORALIDAD EN LA SOCIEDAD MEDIEVAL

Tanto la sociedad medieval como su cultura permanecieron mayoritariamente sujetas al universo de la voz durante toda la Edad Media.<sup>9</sup> Sin embargo, a partir del siglo XII y durante el periodo bajomedieval se ha constatado un

<sup>7</sup> Lucas, *El reino de León*, 69-84.

<sup>8</sup> Zumthor, *La letra y la voz*, 137.

<sup>9</sup> Frenk, *Entre la voz*, 8.

progresivo retroceso de los usos orales frente a los escritos. En relación con este hecho es necesario tener muy en cuenta que este proceso fue muy lento, tanto que en la sociedad medieval nunca llegó a predominar la razón gráfica sobre la oral. Lo que sucede a partir del siglo XII es un intercambio de papeles entre la oralidad y la cultura escrita. Hasta este siglo los textos se componían oralmente y después se fijaban a través de la escritura, pero a partir del año 1100 se invirtió el proceso, y los textos primero se ponían por escrito y luego se difundían en voz alta. Es decir, se pasó, según Paul Zumthor, de una oralidad mixta (la influencia de lo escrito es externa, parcial y con retraso) a una oralidad segunda (se constituye a partir de la escritura, dentro de una sociedad que tiende a debilitar los usos de la voz).<sup>10</sup> De esta manera, para el sector cultural de la Edad Media que se expresaba por escrito, los ojos no eran sino el vehículo para alcanzar una comunicación oral-auditiva. Este traspaso de funciones entre la oralidad y la cultura escrita demuestra que no se puede hablar de una oposición entre ambas, sino de una colaboración e influencia mutuas.<sup>11</sup>

Así, aunque he comprobado que en Castilla y León se produjo un nada despreciable aumento de la producción escrita,<sup>12</sup> las prácticas orales continuaron estando muy presentes en la vida cotidiana de la sociedad medieval. La cultura oral permaneció viva a lo largo de todo el medievo, porque provenía de una vieja y arraigada tradición, que se manifestaba mediante los diversos ritos y festividades que se celebraban en esa época. Con frecuencia en estos actos tenían lugar manifestaciones de tipo verbal, propias de la literatura oral, tanto profana como religiosa: cantares épicos, canciones, rimas, oraciones, conjuros, cuentos, etc. Toda esta producción se transmitía verbalmente de generación en generación, y en la mayoría de los casos se representaba públicamente.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Zumthor, *La letra y la voz*, 21.

<sup>11</sup> Frenk, *Entre la voz*, 9.

<sup>12</sup> El número de documentos escritos en Castilla y León en el siglo XI se duplica a lo largo del siglo XII, y lo mismo sucede del XII al XIII. Cf. Sierra, "La escritura".

<sup>13</sup> Frenk, *Entre la voz*, 8.

De esta forma, la oralidad se mantuvo presente entre los más humildes como entre las clases dirigentes durante todo el medievo. Los nobles, al igual que los plebeyos, estaban acostumbrados a oír leer, es decir, a acceder a la lectura mediante la participación de un intermediario que leía o recitaba en voz alta. Se trataba, por tanto, de una lectura en comunidad, donde la comunicación oral era fundamental. Asimismo, aunque empezó a aparecer el hábito de la lectura silenciosa, a nivel individual también se continuó leyendo en voz alta. Con la llegada del siglo XIII se reglamentaron en Castilla y León ambas formas de lectura en voz alta, tanto la colectiva como la individual.<sup>14</sup>

También entre los eclesiásticos la oralidad mantuvo un papel predominante, a pesar de que durante toda la Edad Media habían monopolizado las actividades escrituraria y lectora. Entre los miembros del clero la expresión oral era fundamental para la celebración de la liturgia y para la predicación. Además, la voz no era sólo considerada como medio de transmisión de la doctrina cristiana, sino también como un elemento fundador de la fe.<sup>15</sup>

De esta manera, aparecen muchos rasgos orales en la literatura de la época, ya que ésta era, en gran medida, un reflejo de la sociedad en la que era producida. Tanto en la prosa como en la poesía predominan los autores que escriben sus obras pensando que van a ser leídas en voz alta o recitadas, lo que sin duda condicionaba que escribieran de una manera o de otra. Entre otros, en sus composiciones incluían los siguientes elementos: ritmo y sonoridad, repeticiones y paralelismos, estructura episódica, división del discurso en unidades breves, etc. El objetivo principal de estos autores, al utilizar tales recursos, era mantener viva la atención del público durante todo el tiempo que durara la lectura o recitación de viva voz. Junto a estos rasgos, propios de la comunicación oral, que utilizaban los autores al escribir sus obras, aparecen otros nuevos cuando éstas eran declamadas en voz alta. Por lo tanto, la figura del lector, recitador o cantante adquiere la misma importancia que la del creador.<sup>16</sup> Los gestos y ademanes, el tipo de voz que se emplee o la expresividad

---

<sup>14</sup> Frenk, *Entre la voz*, 10.

<sup>15</sup> Zumthor, *La letra y la voz*, 89-90.

<sup>16</sup> Green, "Orality and Reading", 272.

que se demuestre eran elementos fundamentales para que el lector ganara la atención del público oyente.

#### INDICIOS DE ORALIDAD EN LA DOCUMENTACIÓN<sup>17</sup>

No cabe duda de que los cambios acontecidos entre los siglos XI y XIII acreditan una creciente implantación de la lógica documental como eje de la actuación política. La progresiva implantación de una cultura escrita y su uso de un modo centralizado permitió a las clases privilegiadas evitar la dispersión propia de una sociedad oral, y así consolidar su poder en los ámbitos a los que antes no habían tenido acceso.<sup>18</sup> Sin embargo, no es menos evidente que los indicios de oralidad continuaron siendo notorios, mostrando así la diversidad de rasgos comunicativos y la complementariedad de los mismos, en una época que venía de la oralidad primaria y se encaminaba hacia una situación más propia de la oralidad secundaria.<sup>19</sup> En los documentos redactados en Castilla y León desde el siglo XI al XIII encontramos varios rasgos propios de la oralidad, aunque a medida que transcurre el tiempo algunos de estos elementos característicos de la constitución y transmisión oral van desapareciendo, si bien otros permanecen.

#### *Parlamentos en estilo directo*

Uno de los indicios propios de la expresión oral que aparece en la documentación de estos tres siglos es el parlamento en estilo directo. En la mayoría de los casos lo que puede parecer un parlamento en estilo directo es una técnica formularia, característica de la forma de composición y redacción de los documentos en la Edad Media e incluso en época moderna. Sin embargo, si hay auténticos parlamentos en estilo directo en algunos textos, como por

---

<sup>17</sup> Zumthor define indicio de oralidad como “todo aquello que en el interior de un texto da indicio de su previa publicación, es decir, la mutación por la que un texto pasó del estado virtual al de actualidad”, en *La letra y la voz*, 41-42.

<sup>18</sup> Rodríguez, “La escritura y el poder”, 11.

<sup>19</sup> Ong, *Oralidad y escritura*, 38-39.

ejemplo en una carta del año 1006 en la que se cuenta como la viuda de Ablavel Gudesteiz, llamada Gonterode, se presenta ante el rey para pedirle que no se quede con todas las posesiones de su difunto marido: “Audi me, domine, mi rex: omnes has uillas et hereditates quas predidisti ego eas ganau cum uiro meo”.<sup>20</sup> También aparece este rasgo en el siguiente texto del año 1057: “[...] est episcopus sacrificare in ipsa inquit: ‘Fatimus bina altaria ut offerantur in eis sancta libamina’ [...]”.<sup>21</sup>

### *Presencia de testigos y confirmantes*

Un segundo rastro de oralidad es la presencia de los testigos. En los contratos orales de la alta Edad Media los testigos y confirmantes estaban presentes físicamente en el lugar en el que tenían lugar estas operaciones, para dar fe de que se realizaban correctamente. La presencia de estos testigos formaba parte de toda la ritualidad y gestualidad que se desarrollaba en estos contratos orales.

Con la progresiva expansión de la escritura, su participación en estos acuerdos realizada de viva voz será sustituida por su presencia en la *recognitio*, que consistía en la lectura pública del documento en el que se había puesto por escrito la transacción realizada. En general, las referencias a esta lectura en voz alta se encuentran en las cláusulas corroborativas y de motivación de los documentos, de manera que es en ellas donde se menciona la presencia de testigos y confirmantes. Éstos no sólo respaldaban el negocio jurídico, sino que también estaban presentes en la proclamación oral del documento, y esta presencia validaba la acción.

A su vez, a medida que la escritura adquirió más importancia y los textos empezaron a desligarse de la voz, los testigos y los confirmantes dejaron de estar presentes físicamente en la ceremonia de validación del documento, y su participación directa fue sustituida por la escritura de sus nombres en el mismo. Esta circunstancia parece que se dio de forma más habitual entre los

---

<sup>20</sup> Casado, *Oralidad y literalidad*, 15.

<sup>21</sup> Abajo, *Colección documental*, 14.

confirmantes, ya que por lo general pertenecían a una categoría social superior (familia real, alto clero, alta nobleza) que la de los testigos. La mención documental de los confirmantes tenía con frecuencia el carácter de una garantía adicional de prestigio o autoridad.<sup>22</sup>

Por lo tanto, en un primer momento los testigos y confirmantes estaban presentes en los contratos de viva voz que tenían lugar en los primeros siglos de la Edad Media, es decir, participaban en una ceremonia única y exclusivamente oral. En una segunda etapa, formaban parte de la *recognitio*, en la que tenía lugar la lectura pública de un documento. Así, estaban presentes en un acto vinculado tanto a lo oral como a lo escrito. Por último, en algunos casos, como en el de ciertos confirmantes, no intervenían de forma física, y su presencia era evocada mediante la escritura de sus nombres en el documento. De esta manera, sólo estaban ligados al acto de escribir.

Esta presencia de los testigos y confirmantes en la documentación se observa en un texto escrito en León en el año 1031, por medio del cual Salvatus y su mujer, Framildi, venden a Ziti Dominquiz y a su mujer, Auria, una viña en Trepalio: “Qui preses fuerunt ic. sunt: Maurell ic. ts. -Eila Branderis ic. ts. -Steuaniz ic. ts. -Fredenando ic. ts. [...]”.<sup>23</sup> Lo mismo ocurre en el siglo XII, aparece en un texto del año 1180, donde Juan Gueraldi y su hermana, Estefania Gueraldi, venden a Martín Ihoanis, canónigo de la iglesia de Santa María de León, las casas que poseen en Acaidaria de San Pelayo: “Qui presentes fuerunt, Petrus ts. -Dominus ts. -Martinus ts. [...]”.<sup>24</sup> Y en los documentos del XIII, representados aquí por la venta de una heredad en la villa de Olivares, efectuada el 1º de abril de 1202 por Pedro Peláez y María Peláez a favor de Domingo Yáñez y su mujer María Martínez: “Presentes fuerunt: Martinus, presbiter, capellanis, conf.; Petrus Micaeliz, presbiter, conf.”.<sup>25</sup>

---

<sup>22</sup> Casado, *Oralidad y literalidad*, 67-68.

<sup>23</sup> Fernández, *Colección documental*, 511.

<sup>24</sup> Fernández, *Colección documental*, 505.

<sup>25</sup> Sanz y Ruiz de la Peña, *Colección diplomática del monasterio de San Vicente de Oviedo (siglos XII-XV)*, I. 1. (1201-1230), 39.

*Verbos propios de la expresión oral*

Una tercera característica de lo oral es la utilización de verbos que hacen referencia a dicho modo de transmisión como son *resonare*, *audire* y *dicere*. Para analizar la presencia de estos tres verbos en la documentación de los siglos XI, XII y XIII, es necesario tener en cuenta que, aunque todos ellos están estrechamente ligados a la oralidad, cada uno posee un significado diferente que, en cierta manera, determina el tipo de relación que se establece entre el texto y su manifestación oral.

Este hecho puede constatarse con *resonare* y *audire*. Ambos verbos hacen referencia a la percepción auditiva; sin embargo, el primero está más vinculado a conceptos como repercusión, reverberación o eco. Esta manera de entender *resonare* permitía a los escribientes dotar a la palabra escrita de cualidades como la permanencia, la solemnidad o la ligazón con el pasado. Estos rasgos eran propios de los contratos, compromisos o leyes que, por medio de la voz, se transmitían de generación en generación. En definitiva, es “como si lo escrito pudiera ‘resonar’ en cualquier momento cuantas veces fuera necesario, para apelar tanto a la memoria de los compromisos antiguos como a la conciencia de los vivos”.<sup>26</sup>

*Resonare* aparece, por ejemplo, en un documento del 5 de agosto de 1085, en el cual el abad Citid dona a su monasterio de Santa Marta de Tera cuantas propiedades tiene en el lugar de Pantigoso: “[...] do et dono atque contesto ipsa hereditate qui in territorio qui in scriptura resonat in vita nostra dominatium loci ipsus sedeat [...]”.<sup>27</sup> Este verbo también se encuentra entre los escritos del siglo XII, aunque con menos frecuencia que en los del XI. Una muestra de la presencia de *resonare* en los del siglo XII puede ser la siguiente cita: “Et ego Godestiu Heneguez, dono ista diuisa, que supra resonat, a Deo et ad ecclesiam Sancti Antonini martiris et uobis [...]”,<sup>28</sup> que está en un documento fechado en 1153, donde Godestio Íñiguez dona a la sede episcopal palentina una divisa que poseía en Carrión.

<sup>26</sup> Casado, *Oralidad y literalidad*, 59.

<sup>27</sup> Cavero y Martín, *Colección documental*, 335.

<sup>28</sup> Abajo, *Colección documental*, 101.

Sin embargo, en la documentación del XIII consultada (la que está publicada) este verbo ya no aparece. Esto puede deberse a que con la progresiva expansión de la escritura, que tiene lugar a partir del siglo XII, en los textos comienzan a desaparecer, poco a poco, aquellas palabras o expresiones que denotan una mayor dependencia de la voz. Éste es el caso de *resonare*, ligado a la composición, transmisión y repetición de viva voz de los contratos, compromisos o leyes.

Esto no sucede en el caso de *audire*, ya que este verbo se mantiene en la documentación de los tres siglos. En relación con esto, considero que es importante señalar la frecuencia con la que aparece *audire* en los protocolos del siglo XIII, sobre todo en fórmulas como la latina “Notum sit presentibus et futuris, qui hanc carta *audierint* et viderint” o la castellana “Sepan quantos esta carta vieren e *oyeren*”. *Audire* no desaparece de los documentos castellano-leoneses del siglo XIII, porque además de estar ligado a la percepción auditiva, también lo está a la escritura y a la lectura. Como ya he mencionado anteriormente, con el paulatino desarrollo de la razón gráfica se dejan de utilizar los términos que aluden a la oralidad más pura, pero no aquellos que, como *audire*, están en conexión tanto con lo oral como con lo escrito. Este verbo significa con mucha frecuencia “leer”; en la Edad Media, e incluso en épocas posteriores, la lectura consistía, en la mayoría de los casos, en escuchar cómo otra persona leía en voz alta un texto. En consecuencia, los que accedían de esta forma a la lectura eran “lectores-oidores”.<sup>29</sup> Gracias a la figura de un intermediario, que leía de viva voz, “podían leer”; esta situación se daba tanto entre los analfabetos (la inmensa mayoría de la población) como entre los letrados (una minoría, pero a la que también le gustaba oír leer).

En consecuencia, mientras *resonare* desaparece de la documentación del siglo XIII, *audire* mantiene su presencia en ella. La permanencia de este verbo, unida a la oralidad y a la razón gráfica, es una clara muestra de que, aunque la escritura fue adquiriendo cierta importancia, la sociedad medieval continuó mayoritariamente regida por los usos de la voz. Además de en las fórmulas anteriormente citadas, *audire* aparece en los documentos de muy diferen-

---

<sup>29</sup> Frenk, *Entre la voz*, 23-24.

tes formas, como por ejemplo en uno de 1051 en el que el presbítero Velasco y su hermana, María, donan a San Salvado de Palencia cuantas heredades poseían en Torre, término de Astudillo: “[...] Dei edificare ubique et de rebus nostris honorare atque concedere, *audientes* predicacionem et monita sanctorum patrum [...]”<sup>30</sup> y en otro de 1124, en el cual Fernando García y su esposa venden a la sede episcopal palentina sus derechos de Magaz, la mitad de Villaverde, las villas de Cobos, San Marcelo y Torresandino: “Ego enim Fernando García et vxori meae, Vrraca Didar, qui hanc cartulam facere precipimus et legendum *audivimus*, vovis dominis Petro, episcopo [...]”.<sup>31</sup>

Por último, el verbo *dicere*, que al igual que *audire* está presente en los documentos escritos de los siglos XI al XIII. *Dicere* no sólo implicaba expresar algo oralmente, sino que significa “escribir”. En primer lugar, hay textos en los que este verbo se identifica claramente con “hablar”, con manifestar de viva voz. Con este significado aparece, por ejemplo, en la donación de la iglesia y el hospital de Valdetallada, realizada por el clérigo Juan Estébanez, a favor de la iglesia de Astorga y su obispo en 1124: “Unde et propheta David talibus satagens dum vota atque donare sua cum populo israelitico Domino dedicaret *decebat*: ‘tua accepimus dedimus tibi’[...]”.<sup>32</sup>

En segundo lugar, *dicere* aparece en la documentación con el significado de llamar o nombrar, sobre todo para referirse a nombres propios de lugares. Esto se observa, por ejemplo, en un privilegio de Alfonso VI, fechado en 1103, por el que absuelve de todo derecho real a la iglesia de San Salvador, sita en el monte Irago, y a los moradores de Foncebadón: “[...] fundata in monte Irago cum ipsa sua albergaria in loco predicto qui *dicitur* Fonte Salbaton et volo ut ipsa ecclesia [...]”.<sup>33</sup>

Por último, *dicere* significa “escribir” en muchos documentos de los siglos XI, XII y XIII. De la misma manera que *audire* equivale con mucha frecuencia a “leer”, porque en la Edad Media la lectura no puede desligarse de la expresión oral, *dicere* se identifica con “escribir”, ya que la escritura tampoco pue-

<sup>30</sup> Abajo, *Colección documental*, 17.

<sup>31</sup> Abajo, *Colección documental*, 70.

<sup>32</sup> Cavero y Martín, *Colección documental*, 435.

<sup>33</sup> Cavero y Martín, *Colección documental*, 382.

de apartarse de lo oral. Un ejemplo de esto puede verse en un documento de 1267, en el cual Alfonso X exime perpetuamente de la demanda de los *testamentos* al concejo de León: “[...] nunca uos los demande conpliendo uos aquello que con el dean posierdes segundo *dize* uestra carta [...]”.<sup>34</sup>

## CONCLUSIÓN

Los documentos no pueden ser analizados como meros ejercicios de caligrafía, independientemente de la sociedad en la que han sido producidos y a la que pertenecen. Cuando estudiamos cualquier manifestación escrita no debemos limitarnos a definir el tipo de escritura en el que se ha redactado, y a determinar quién es su autor y en qué fecha se escribió. Es necesario profundizar más, porque la documentación es una magnífica fuente de información sobre la sociedad en la que ha sido creada. De hecho, el desarrollo de la producción escrita a lo largo de la historia está vinculado a la manera en la que las diferentes sociedades se han organizado y han evolucionado.

De esta forma, en el territorio de Castilla y León, en el periodo comprendido entre el siglo XI y el XIII, se ha comprobado un incremento del número de documentos. Este aumento de la producción escrita está muy relacionado con el paulatino fortalecimiento de la monarquía castellano-leonesa. En el siglo XII comenzó en Castilla y León, al igual que en el resto de Europa, un proceso de desacralización de la escritura. La Iglesia, más concretamente los centros monásticos, dejaron, poco a poco, de ejercer un control absoluto sobre lo escrito, y en consecuencia sobre la sociedad. A partir de este siglo los reyes castellano-leoneses, que comenzaron a consolidar su poder, crearon todo un sistema burocrático, donde lo escrito tenía un lugar privilegiado. Los soberanos encontraron en la escritura el instrumento perfecto para controlar a todos sus súbditos.

Si bien es cierto que a partir del siglo XII la razón gráfica penetró de forma más intensa en la sociedad, sobre todo en la clase más privilegiada, también

---

<sup>34</sup> Martín, *Colección documental*, 16.

lo es que nunca llegó a imponerse a la comunicación oral en toda la Edad Media. Esto es debido a que el rasgo definitorio de la sociedad del medievo era la oralidad. Por lo tanto, aunque a partir del siglo XII se aprecia un aumento en la documentación castellano-leonesa, esto no significa que desaparecieran los usos orales. La oralidad formaba parte de la vida diaria de la sociedad de la época y, por lo tanto, también estaba presente en los documentos.

La cultura oral se mantuvo a lo largo de todo el medievo, e incluso después, porque provenía de una vieja tradición, transmitida de padres a hijos. Permaneció tanto entre los más humildes como entre los más privilegiados. Todos ellos estaban habituados a oír leer, es decir, accedían a la lectura a través de un mediador que leía en voz alta. Incluso entre los eclesiásticos la oralidad tenía cierta importancia, ya que se valían de la expresión oral para sus labores evangélicas. Los rasgos propios de la comunicación oral estaban presentes tanto en los textos que eran leídos, como en la manera en que el intermediario realizaba el acto de lectura.

En la documentación castellano-leonesa, redactada en los tres siglos mencionados, aparecen varios indicios de oralidad. Algunos de ellos desaparecen con el paso del tiempo, mientras que otros se mantienen a lo largo de los tres siglos, lo que demuestra la complementariedad entre la oralidad y la escritura en ese momento. Así, se observan rasgos como la narración en primera persona, la presencia de verbos que hacen referencia a la comunicación oral, la presencia de testigos, la forma dialogada o ciertos gestos ligados a lo oral. Asimismo, este periodo puede ser considerado como el paso previo a lo que lo escrito supuso para la futura monarquía hispánica, primero con los reyes católicos, para quienes la escritura (manuscrita, impresa o esculpida) era parte fundamental de su aparato de propaganda, y después con Carlos V y sobre todo con Felipe II, el "rey papelero". Este monarca desarrolló un complejo sistema burocrático que era esencial para el gobierno del un imperio en el que no se ponía el sol. Sin embargo, también en época moderna, aunque la razón gráfica se convirtió en un elemento imprescindible para dirigir el estado, los usos de la voz continuaron vivos en toda la población, pero esto es ya materia para una futura investigación.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAJO, TERESA, *Colección documental de la catedral de Palencia (1035-1247)*, Palencia: J. M. Garrido Garrido, 1986.
- CASADO, LUIS, *Oralidad y literalidad a través de las fuentes monásticas del siglo XI (Estudio a partir del fondo de Sahagún)*, Madrid (trabajo de doctorado inédito, 1991).
- CAVERO, GREGORIA, *Catálogo del fondo documental del monasterio de Santa Clara de Astorga*, León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro" (CSIC-CECEL)-Archivo Histórico Diocesano, 1999.
- y ENCARNACIÓN MARTÍN, *Colección documental de la catedral de Astorga. I. (646-1226)*, León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro", 1999.
- CLANCHY, M. T., *From Memory to Written Record: England, 1066-1307*, 2ª ed., Oxford: Blackwell Publishers, 1993.
- FERNÁNDEZ, JOSÉ MARÍA, *Colección documental del Archivo de la catedral de León. V. (1110-1187)*, León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro"-Caja de Ahorros y Monte de Piedad-Archivo Histórico Diocesano, 1990.
- , *Colección documental del archivo de la catedral de León. VI. (1188-1230)*, León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro"-Caja de Ahorros y Monte de Piedad-Archivo Histórico Diocesano, 1990.
- FRENK, MARGIT, *Entre la voz y el silencio. (La lectura en tiempos de Cervantes)*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- GREEN, D. H., "Orality and Reading: The State of Research in Medieval Studies", *Speculum*, 65, 2, 1990, 267-280.
- LOZANO, J., *El discurso histórico*, Madrid: Alianza, 1987.
- LUCAS, MANUEL, *El reino de León en la alta Edad Media. V. Las cancellerías reales (1109-1230)*, León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro"-Caja España de Inversiones-Caja de Ahorros y Monte de Piedad-Archivo Histórico Diocesano, 1993.
- MARTÍN, JOSÉ ANTONIO, *Colección documental del archivo municipal de León*, León: Centro de estudios e Investigación "San Isidoro"-Caja España de Inversiones-Archivo Histórico Diocesano, 1998.
- ONG, WALTER, *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, Buenos Aire: Fondo Económico de Cultura Argentina, 1993.
- PETRUCCI, ARMANDO, "Scrittura e libro nell'Italia altomedievale. Il sesto secolo", *Studi Medievali*, 10, 3ª serie, 1969, 157-159.
- RODRÍGUEZ, MIGUEL, "La escritura y el poder: La emisión de documentos en a sociedad murciana", *Áreas. Revista de Ciencias Sociales*, 2, 1988, 11-24.

- RUIZ, JOSÉ MANUEL, *Colección documental del Archivo de la catedral de León. IV. (1032-1109)*, León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro"-Caja de Ahorros y Monte de Piedad-Archivo Histórico Diocesano, 1990.
- SIERRA MACARRÓN, LEONOR, "La escritura y el poder: aumento de la producción escrita en Castilla y León (siglos xi-xii)", *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 8, 2001, en prensa.
- ZUMTHOR, PAUL, *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid: Cátedra, 1991.

## LOS SABERES MEDIEVALES



## Aproximaciones a la medicina militar en la Edad Media

Noel Fallows

University of Georgia

Teniendo en cuenta las insuficiencias de la tecnología médica y quirúrgica en la Europa occidental durante el Medievo, es de suponer que muchas de las muertes ocasionadas en plena batalla campal, lamentablemente, no se debieran a la gravedad de las lesiones y heridas, sino a las condiciones insalubres en el campo de batalla y a la ignorancia y la brutalidad de los cirujanos militares. Las infecciones mortales se hacían notar sobre todo en los cercos de la Reconquista, cuando los dos campos dejaban pasar el tiempo hasta que uno de los dos bandos se rendía, y los que sitiaban corrían los mismos riesgos de inanición, putrefacción y enfermedad que los asediados.<sup>1</sup>

El propósito de este ensayo es analizar algunos casos de heridas ocasionadas tanto en tiempos de guerra como en tiempos de paz. El análisis se enfocará concretamente en el campo de batalla y en las lizas, las dos situaciones más peligrosas para los caballeros de la Edad Media. Además del estudio de casos prácticos, se analizarán ciertos tratados médicos de la época con el objetivo de estudiar los remedios que se proponen para la cura de heridas y lesiones. Entre los tratados de más arraigada influencia en la Castilla medieval se destacan el *Compendio de cirugía* y el *Compendio de la humana salud*. El *Compendio de cirugía* fue redactado en latín por Guido Lanfranco de Milán en 1296 con el título *Chirurgia Magna* y vertido al castellano alrededor del

---

<sup>1</sup> Sobre la realidad de la infección pestilencial en el campo de batalla, véase Fallows, *Un texto inédito*, 22.

año 1481. Asimismo, el *Compendio de la humana salud* constituye una traducción cuatrocentista de la versión original escrita en latín por el doctor austriaco Johann von Kirchheim (Johannes de Ketham) y titulada *Fasciculus Medicinae*. La primera edición de *Fasciculus Medicinae* se publicó en Venecia en 1491 y la versión castellana salió a la luz poco después, en 1496. Además de estos dos tratados se comentará también el fenómeno de las “erechas”, es decir, la indemnización otorgada no solamente a los herederos de los que fallecieron en batalla, sino también a las víctimas mutiladas que tuvieron la suerte de sobrevivir a las batallas y escaramuzas medievales.

El siguiente incidente, tal y como lo describe el guerrero árabe Usamah Ibn-Munqidh (1095-1188) es, por desgracia, típico de las prácticas quirúrgicas de los doctores militares en el mundo occidental. Según Usamah:

Me presentaron un caballero en cuya pierna se había hinchado un absceso [...] Al caballero le apliqué un pequeño emplastro hasta que se abrió el absceso y empezó a mejorarse ... Luego vino un médico franco a hablar con [él], y dijo: “Este hombre no sabe nada de medicina”. Y luego le dijo al caballero: “¿Qué preferirías, vivir con una pierna, o morir con dos?” El caballero respondió: “Vivir con una pierna”. Dijo el médico: “Que me busquen un caballero fuerte y una hacha afilada”. Llegó un caballero con el hacha. Y yo presenciaba todo. Luego el médico colocó la pierna del paciente encima de un zoquete de madera y mandó al caballero con el hacha que golpease la pierna, instándole que la cortara de un solo golpe. De acuerdo con estas instrucciones, la dio un solo golpe —y yo presenciaba todo— pero no se cortó la pierna. Dio un segundo golpe, y después de este golpe la médula empezó a salir del hueso y el paciente falleció en seguida (Ibn-Munqidh, *An Arab-Syrian Gentleman*, 162)<sup>2</sup>

Como si se escribiese para corroborar las palabras de Usamah Ibn-Munqidh, el Canon 18 del Cuarto Concilio Lateranense (1215) clasifica a los ballesteros, los mercenarios y los cirujanos militares como los hombres de armas más peligrosos y sanguinarios (*Decrees*, I, 244). Entre los siglos XIII y XV, sin embargo, se llevaron a cabo grandes avances en el campo de la medicina y los

---

<sup>2</sup> Es mi propia traducción de la versión inglesa del original.

cirujanos de vez en cuando eran capaces de curar infecciones y de salvar vidas, con tal que atendieran la herida con prontitud, que desprendieran y sacasen de la lesión objetos ajenos que pudieran causar infección y que no cortasen las arterias principales al sacar dichos objetos.<sup>3</sup>

Limpiar la herida y extraer objetos ajenos es la primera recomendación en una lista de sugerencias compuesta por el doctor Guido Lanfranco de Milán en su tratado quirúrgico titulado *Compendio de cirugía*.<sup>4</sup> Los diez primeros capítulos de este libro se dedican al tratamiento de las heridas ocasionadas en batalla que, según cabe presumir, tuvieron preferencia sobre el tratamiento de las úlceras, las fístulas y los tumores cancerosos, que son los otros temas que se tratan en el libro. Para contusiones y heridas superficiales el autor recomienda la aplicación de cataplasmas, que consisten en la yema de un huevo, dos partes de agua de rosas y media parte de vinagre, y también recomienda un largo periodo de reposo y descanso. Este remedio era el que se sugería por lo general en los torneos. En un torneo que tuvo lugar en la ciudad de Nancy en 1445, por ejemplo, el caballero francés Philippe de Lenoncourt recibió un golpe en la visera del yelmo. Con este golpe su adversario, Gaston de Foix, lo dejó sin sentido. Se trata de uno de los accidentes más espectaculares que se han documentado en la historia de los torneos: la lanza de Gaston penetró en la visera de Philippe y por puro milagro no le dio en el ojo o en la cabeza. Empero, la fuerza del golpe fue suficiente como para

---

<sup>3</sup> En palabras de Michael Prestwich: "There is surprisingly little information on the wounds incurred in battle" (Prestwich, *Armies and Warfare*, 332). Los estudios más informativos sobre el tema de la cirugía militar anterior al siglo xv son los de Edgington, "Medical Knowledge" y Paterson, "Military Surgery". Puede verse también Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine*, 181-186.

<sup>4</sup> Han sobrevivido dos traducciones castellanas de *Chirurgia Magna* que en la actualidad se conservan en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid: los mss. 2147 y 2165. Los dos códices han sido editados recientemente. Véanse las ediciones de Ardemagni, *Text and Concordance of Biblioteca Nacional MS 2147*, y Ardemagni y Wasick, *Text and Concordance of Biblioteca Nacional MS 2165*. Sobre la carrera de Lanfranco remito a los estudios de Gordon, *Medieval and Renaissance Medicine*, 350 y 437-51, y Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine*, 166-172. Me refiero exclusivamente al ms. 2147 de la Biblioteca Nacional en este ensayo. Éste fue copiado por el amanuense Alonso Fernández de Guadalupe en 1481.

levantar a Philippe de su silla de montar, de suerte que se quedó colgado encima de la grupa de su propia silla, suspendido en la punta de la lanza de su adversario durante varios minutos, hasta que sus criados pudieron sacarlo de este singular apuro. Si bien Philippe de Lenoncourt estuvo paralizado del susto, sorprende que sólo sufriera unas cortaduras superficiales y alguna que otra contusión en el accidente. Guillaume Leseur, el cronista de este episodio, comenta que le llevaron a Philippe de Lenoncourt a su pabellón donde, después de tratarlo con una mezcla de vinagre y agua de rosas, los doctores le aconsejaron al paciente que pasara el resto de la tarde en la cama (Leseur, *Histoire de Gaston IV*, I, 159-160). Asimismo, en una justa que se celebró en Ávila en 1423, Ruy Díaz de Mendoza le dio a su adversario, Fernando de Castro, un golpe tan fuerte en el escudo que Fernando fue derribado de la silla y pasó unas tres horas sin sentido. Las festividades se aplazaron temporalmente mientras el joven caballero pasó tres días en su alojamiento reponiéndose de la conmoción cerebral (Pérez de Guzmán, *Crónica*, 424a).

Las oportunidades de sobrevivir a las heridas eran más altas en las lizas que en el campo de batalla. Además de todas las reglas que gobernaban los deportes caballerescos, y cuyo propósito era proteger a los combatientes, los cirujanos podían trabajar tranquilamente, sin tener que esquivar flechas o prestar atención a las amenazas de un enemigo hostil al mismo tiempo que atendían a sus pacientes. El torneo habitualmente se aplazaba mientras los doctores examinaban a los combatientes lesionados, primero *in situ*, y después en la comodidad de un pabellón. Así fue el caso también con Diego de Mansilla, quien sufrió una herida espeluznante en un episodio del Paso honroso, un torneo organizado por el caballero leonés Suero de Quiñones, en el año 1434. Pero Rodríguez de Lena, el cronista oficial del Paso honroso, describe el accidente con horripilante minuciosidad, sin duda para saciar el ansia de sangre del lector. El relato hace hincapié en el drama del accidente, en la llaga abierta de la víctima y su sufrimiento inaguantable. Este bello pasaje se reproduce a continuación:

Luego la primera carrera encontró Lope de Aller a Diego de Mansilla en el arandela, e surtió della, e fuele a dar en el braço derecho de yuso el brazal de los

morçillos çerca del sobaco, donde armadura poner non se podía, e falsóselo de la otra parte, por tal vía que le dio una gran ferida, de que mucha sangre le salió, e rompió su lança en él en tres pedazos, del qual encuentro tomó muy gran rebés Diego de Mansilla, e llevó un pedazo de la lança con el fierro en su brazo [...] e allí le sacaron el fierro e troço del braço, y en sacándosele corrióle su brazo un gran chorro de sangre, a manera como sale vino de cuva, en poniéndole la canilla, de lo qual tomó gran desmayo el cavallero Diego de Mansilla [...] Luego allí fueron llegados todos los çiruganos por mandado del capitán a tomar la sangre, e a curar el cavallero Diego de Mansilla, que fue mucho de su color mudado (Rodríguez de Lena, *El passo honroso*, 208-209)

Aunque la flebotomía o la sangría suministrada por los cirujanos en este caso habría debilitado aun más al paciente en vez de curarlo, Diego de Mansilla sobrevivió porque un equipo de cirujanos estaba presenciando el espectáculo cromático y por lo tanto lo pudieron atender inmediatamente después del accidente. Además, los cirujanos, de acuerdo con las recomendaciones que se proponen en los tratados médicos de aquella época, extrajeron de la herida las astillas de la lanza sin cortar las arterias, y así conjuraron el peligro de infección. El hecho de que contaran con equipos de cirujanos en los torneos sugiere que se daba tanta importancia a la diversidad de opiniones sobre curas factibles en la época medieval como sucede en la actualidad. Los tratados médicos de la época a menudo también reflejan el afán por una diversidad de opiniones y remedios.

La noción de que la complejión desempeñara un papel en la curación de las enfermedades, las infecciones y las heridas era una de las más constantes durante el Medievo. Esta noción se remonta a las teorías propuestas por el médico griego Galeno (muerto hacia 210), cuyos escritos tuvieron un gran alcance en la época medieval.<sup>5</sup> La complejión a su vez constaba de cuatro humores: el fuego correspondía al hombre colérico; el agua al flemático; el aire al sanguíneo; y la tierra al melancólico. Es decir, la complejión era caliente, seca, fría o húmeda. Como se ve, de los accidentes citados arriba, los cirujanos militares subrayaban la importancia del descanso y el reposo en

---

<sup>5</sup> Se reseña la historia de las flebotomías en Gil-Sotres, "Derivation and revulsion".

padellones u otros lugares no solamente para que pudieran observar al paciente sino también para que pudieran modificar el ambiente (la temperatura, por ejemplo) con el objetivo de controlar los humores.

Para diagnosticar y determinar la complexión del paciente se administraban flebotomías en todos los casos, tanto para las heridas superficiales como para las heridas graves. Los que debían administrar las flebotomías, según Lanfranco, eran los hombres jóvenes y fuertes, con un pulso constante y no trémulo, y la vista aguda para poder distinguir entre venas, arterias y nervios. Las muestras de sangre se tomaban a menudo de la vena basílica, cerca del codo, mientras la sangre corría, se coagulaba, o bien, después de que la sangre ya se había apelmazado. Después de tomar muestras se practicaba la hematología. Según Lanfranco, la muestra de sangre podía ser analizada por tres razones principales: “para observar la sanidad, e para preservación de enfermedad conseguida, e por quitar la enfermedad ya cumplida” (Lanfranco, *Compendio*, f<sup>o</sup> 109r<sup>o</sup>). Es decir, el análisis de la sangre tal y como se realizaba en el Medievo era necesariamente un análisis clínico que se basaba en criterios tales como el color de la sangre y la cantidad que brotaba de la herida o la vena. Sin la ayuda de un microscopio no era posible realizar ningún tipo de análisis cualitativo. De ahí que las conclusiones que se sacaban después de suministrar las flebotomías fuesen, en la mayoría de los casos, arbitrarias. Quizá sea por eso que otros autores contemporáneos, entre ellos Alfonso Martínez de Toledo, quien no fue doctor sino arcipreste, propusieran sus propias teorías de “medicina alternativa”. Las teorías de Martínez de Toledo sobre las complexiones se fundan en la relación causal entre el cuerpo humano y los cuerpos celestiales.<sup>6</sup> Huelga decir que la astrología y la astronomía fueron métodos legítimos para diagnosticar y pronosticar tanto en la Edad Media como en la premoderna y, de hecho, las teorías astrológicas sobreviven aún en el horóscopo o en el tarot.

Hacia el siglo xv, a través de una combinación de un aprendizaje que había contado con siglos de experiencias sangrientas y el descubrimiento y la difusión paulatina de los tratados quirúrgicos árabes —sobre todo los escri-

---

<sup>6</sup> Véase Alfonso Martínez de Toledo, *El Corbacho*, sobre todo 180-279.

tos de Albucasis (muerto en 1013), Avicenna (980-1037) y Rasis (muerto hacia 923-24)—,<sup>7</sup> algunos cirujanos militares se habían dado cuenta de que la amputación era particularmente peligrosa y que si cortaban el hueso hasta la médula, las consecuencias eran fatales. Lanfranco ya había sugerido cautela al tratar cualquier herida que pudiera requerir amputación, y prudentemente instaba a los cirujanos a considerar otras opciones si fuese posible. A otros doctores les costaría trabajo mantenerse al tanto. De ese modo, don Pero Niño, quien fue herido por una flecha en una pierna durante una incursión en Túnez en el año 1404, tuvo que disuadir a “los mejores cirujanos de Sevilla” (Díaz de Games, *El Victorial*, 312) de amputar el miembro llagado. Los cirujanos estaban poco dispuestos a prestar atención al paciente, quien suplicaba que cauterizaran la herida con hierro candente, y tras una larga discusión el mismo Pero Niño se vio obligado a cauterizarla. La razón por la que los doctores vacilaban en este caso fue sin duda alguna porque Pero Niño era un noble destacado, poderoso y sobre todo un hombre docto en el arte de la retórica, capaz de vencer con las palabras además de con las armas. A pesar del dolor agudísimo la operación tuvo éxito, y en este caso se salvó la pierna gracias a las acciones del paciente.

En el caso de las heridas más graves, Lanfranco receta una cataplasma restrictiva de clara de huevo y cal en polvo para restañar el flujo de la sangre. Posteriormente se cauterizaría la herida aplicando fuego, y finalmente se suturaría. Una llamativa mano enguantada señala esta sección del *Compendio* desde el margen del folio 11rº del código 2147 de la Biblioteca Nacional de Madrid, sin duda porque la mayor parte de las heridas sufridas en los torneos y en las guerras eran tan graves que exigían suturas, y este pasaje sería por ende uno de los pasajes que los médicos consultaran con más frecuencia. El autor subraya sobre todo que para evitar infecciones es imprescindible que

---

<sup>7</sup> Sobre la difusión de los textos árabes, véase la impresionante colección cuatrocentista de textos médicos en la biblioteca del monasterio de Guadalupe (Beaujouan, *La Bibliothèque*, 400-415). Cabe notar que ambos compendios, el de Lanfranco (concretamente el ms. 2147 de la Biblioteca Nacional de Madrid y el de Ketham, figuraban en esta colección. Véanse también los estudios de Luis García-Ballester, *Historia social de la medicina*, 31-42, y “A marginal learned medical world”.

no se contamine la lesión con pelos o aceite. Johannes de Ketham también insiste en que se limpien todas las heridas con un paño de lino y una variedad de ungüentos curativos (Ketham, *Compendio*, 164).

De sumo interés para la historia de la medicina militar resulta una lista de heridas y erechas que aparece en dos leyes de *Las Siete Partidas*, II, xxv, 2-3 (Alfonso X, *Las Siete Partidas*, II, 513b-514b). Las erechas constituían la indemnización reservada exclusivamente para resarcir a los que habían incurrido en heridas durante legítimas campañas militares, o sea en las guerras autorizadas y sancionadas por el monarca y el Estado. De acuerdo con la abundancia de edictos papales y reales que prohibían los torneos a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, los desgraciados que incurrían en heridas en los torneos no reunían las condiciones necesarias para merecer este honor singular.<sup>8</sup> Es posible organizar estas dos leyes de la siguiente manera:

Catálogo de heridas y erechas,  
según *Las Siete Partidas* (hacia 1252-1284)

<i>Tipo de herida</i>	<i>Erecha</i>
1. Herida mortal (caballeros [véase n° 7])	150 maravedís
2. Pérdida de un brazo	120 maravedís
3. Pérdida de una pierna	120 maravedís
4. Heridas que producen fracturas complicadas	100 maravedís
5. Pérdida de un ojo, la nariz, una mano o un pie	100 maravedís
6. Pérdida de todos los dedos de una mano, con la excepción del dedo pulgar	80 maravedís
7. Herida mortal (vasallos)	75 maravedís
8. Pérdida de un dedo pulgar	50 maravedís
9. Pérdida de los incisivos centrales o laterales cada uno	40 maravedís
10. Pérdida de un dedo índice	40 maravedís
11. Pérdida de una oreja	40 maravedís
12. Pérdida de un dedo del corazón	30 maravedís
13. Pérdida de un dedo anular	20 maravedís

<sup>8</sup> Sobre la prohibición de los torneos, véase Fallows, "Just Say No?"

14. Herida (superficial) del pericráneo que no se disfraza fácilmente con el pelo	12 maravedís
15. Pierna o brazo quebrado que no resulta en minusvalidez permanente	12 maravedís
16. Herida en la cabeza con fractura craneal	10 maravedís
17. Herida que traspasa cualquier parte del torso	10 maravedís
18. Pérdida de un dedo meñique	10 maravedís
19. Herida que traspasa cualquier parte de los brazos o las piernas	5 maravedís
20. Herida en el torso que penetra en la piel	5 maravedís
21. Contusión en la cabeza	5 maravedís
22. Herida en los brazos o las piernas que penetra en la piel	2.5 maravedís

Puede verse que por una herida mortal la familia de la víctima noble recibía una erecha de 150 maravedís mientras la familia del fallecido que no ha sido armado caballero recibe 75 maravedís. En el caso de puñaladas, la indemnización varía entre 10 maravedís (nº 17) y 2.5 maravedís (nº 22), según la gravedad de la lesión. Como punto de comparación, cabe notar que en el año 1268, es decir, alrededor de la fecha en que se promulgaron las leyes de *Las Siete Partidas*, un caballo de pura sangre se tasaba en 200 maravedís en Castilla (Carlé, “El precio de la vida”, 152). Asimismo, un sollo se tasaba en 4 maravedís (Carlé, “El precio de la vida”, 150), de suerte que un caballero que había sufrido una puñalada o una contusión podía pensar con mucha ilusión en comprar un pescado y tener todavía 1 maravedí de sobra.

Desde el punto de vista de la historia de la medicina militar merece la pena considerar también las heridas que no figuran en el catálogo alfonsí. Se nota sobre todo la ausencia de referencias a la indemnización otorgada por heridas graves en el cráneo, los sesos y los órganos genitales.<sup>9</sup> En el caso de las heridas en el cráneo y los sesos, el mejor consejo ofrecido por el célebre

<sup>9</sup> A medida que se adelanta la tecnología militar surgen nuevas heridas, consecuencia grotesca de esta misma tecnología. Así es que tampoco hay referencias a fracturas conminutas, cuya siniestra presencia se ve mucho más en siglos posteriores cuando las pistolas, los arcabuces y los cañones reemplazaron definitivamente a las espadas y las lanzas como armas de preferencia.

cirujano Teodorico de Lucca, un contemporáneo de Alfonso X el Sabio, es que “debemos cifrar las esperanzas en El que no abandona a los que tienen esperanza” (Lucca, *The Surgery*, I, 110).<sup>10</sup> Asimismo, Lanfranco se limita a recomendar cataplasmas y pociones para trauma craneal y cerebral, bien entendido que la trepanación acarrea consecuencias catastróficas, si no fatales. Ketham también sugiere emplastos de “hierba sanguinaria con salvia”, agregando que sólo “milagrosamente llega la curación” (Ketham, *Compendio*, 176). Conozco tan sólo un ejemplo de una víctima que sobrevivió a una herida seria en el cráneo en la época premoderna, gracias a la intervención de todo un equipo de médicos expertos que pusieron la máxima atención en la curación del paciente. Se trata del joven príncipe Carlos, hijo mayor del rey Felipe II, quien en 1562 se fracturó el cráneo después de caer rodando por una escalera. Sobrevivió, eso sí, pero pasó el resto de su corta vida padeciendo increíbles dolores de cabeza, hasta que falleció en 1568, a los veintidós años de edad.<sup>11</sup> En los demás casos que he podido localizar los caballeros agonizantes perecieron poco después de sufrir la herida. Por una parte, Asbert Claramunt, caballero aragonés, y Pedro Puertocarrero, caballero castellano, fueron muertos en torneos que se celebraron en 1434 y 1440 respectivamente, por lanzadas violentas en la cara que desprendieron sus ojos de las cuencas y penetraron en los sesos.<sup>12</sup> Por otra parte don Juan de Cardona, conde de Colosa, en Sicilia, fue muerto en la batalla de Bicocha, el 7 de abril de 1522, por una saeta que le dio en el ojo y también penetró en el cerebro en el instante en que éste alzó la visera del yelmo para dominar mejor el campo de batalla.<sup>13</sup> Lamentablemente este tipo de herida no era fortuita sino común en las batallas y escaramuzas que se trababan a lo largo del Medioevo y el Renacimiento en Europa, de suerte que “la saeta en la cabeza” llega a ser un *leitmotiv* en la histo-

---

<sup>10</sup> Se trata de mi propia traducción de la traducción inglesa de la versión original.

<sup>11</sup> Véase Villalon, “Putting Don Carlos Together Again”, para una descripción pormenorizada de este caso singular.

<sup>12</sup> Sobre Asbert Claramunt, véase Rodríguez de Lena, *El paso honroso*, 365-366 y Pérez de Guzmán, *Crónica*, 514b. Pérez de Guzmán afirma erróneamente que Asbert fue alemán. Sobre Pedro Puertocarrero, véase Pérez de Guzmán, *Crónica*, 567b.

<sup>13</sup> Sandoval, *Historia*, I, 503b.

ria militar durante estos dos periodos. Así pereció Martín Pérez Puertocarreo durante el cerco de Almazán (1289): “en el combate matáronlo de una saetada que le dieron por el ojo” (*Crónica del Rey Don Sancho el Bravo*, 81a). Cincuenta y cuatro años más tarde, durante el cerco de Algeciras (1343), nos explica la *Crónica del rey don Alfonso el Onceno* que “en esta pelea fue ferido de una saeta en la cabeza Per Álvarez, nieto de don Rodrigo Álvarez de Asturias, et criábalo don Fernán Rodríguez de Villalobos: et esta ferida le dieron por cima de una capellina, et murió della a cabo de tres días” (*Crónica del rey don Alfonso el Onceno*, 367b). En el siglo xv Juan de Guzmán perdió la vida en el cerco de Utrera (1477) de la siguiente manera: “E un día fue una saeta fuera, e acertó al capitán Juan de Guzmán por la cara o por la cabeça, de que murió” (Bernaldez, *Memorias*, 71).

Johannes de Ketham hace constar que en el caso del paciente que ha sufrido una herida a la cabeza: “hay que procurar, con extremo cuidado, que no beba vino fuerte, ni coma carne que no esté muy bien cocida, ni se acerque a mujer, e incluso, si fuera posible, ni la vea; además, que no hable mucho porque no aparte de sí la razón” (Ketham, *Compendio*, 166). El recelo de las mujeres se debe sin duda al temor perenne a la lujuria y el llamado mal de amores.<sup>14</sup> Por otra parte, la cuestión del vino fuerte es uno de los temas abordados por Gutierre Díaz de Games en *El Victorial*, así: “Enbriaguez es madre de toda caloña, travaçión de la cabeça, menguamiento del seso, tenpestad de la lengua, pestilencia del cuerpo, quebrantamiento de la castidad, fealdad de la fama, corronpimiento de las virtudes del alma” (Díaz de Games, *El Victorial*, 427). Este autor, incluso, atribuye la raíz del pecado no a la soberbia sino a la embriaguez. Está claro que según la lógica de la época tanto las mujeres como el alcohol afectaban las complejiones y así perjudicaban la cura de las enfermedades.

Ahora bien, las razones por las que no hay referencias a los órganos genitales en *Las Siete Partidas* son menos obvias. A primera vista se podría pensar que se tratara simplemente de una cuestión de protección adecuada, y que la posibilidad de sufrir heridas en los órganos sexuales fuese nimia. Empero, la bragueta

---

<sup>14</sup> El mal de amores ha sido estudiado en detalle por Wack, *Lovesickness*.

de armar, es decir, la pieza de armadura que protegía la horcajadura, no se introdujo en el ámbito bélico hasta el siglo XVI, así que la ingle era una de las zonas más vulnerables durante toda la Edad Media. Desde un punto de vista puramente práctico, las heridas graves en la ingle a menudo afectan otros órganos, tales como la vejiga, el vientre y los intestinos, y consta que los autores de tratados médicos analizan estos órganos atinadamente en su debido lugar. Asimismo, Ketham incluye seis remedios para rupturas y otras llagas en los genitales y en lo que él llama “el miembro viril” (Ketham, *Compendio*, 205-209).

Desde una perspectiva metafísica, las leyes alfonsíes carecen de referencias concretas a heridas en la ingle quizás porque los que promulgaron las leyes no eran doctores en medicina sino doctores en derecho canónico y civil que sabían poco de las heridas ocasionadas en batalla. Es más, es muy probable que el hombre común en la Edad Media, así como sus descendientes modernos, se asustara al contemplar llagas en los órganos sexuales, pensando no sólo en la pérdida de prendas tan codiciadas como son el pene y los testículos, sino también en la impotencia y la imposibilidad de procrear sin ellos. Si la explicación parece demasiado sencilla, huelga decir que hasta algunos doctores médicos se recelaban ante la realidad de heridas en esta parte del cuerpo. Por ejemplo, en su propio tratado de medicina práctica, Ambroise Paré (?1510?-1590) remite, en primer lugar, a los capítulos sobre la vejiga y los intestinos, y respecto a las heridas en los testículos en sí, en vez de proponer un remedio concreto dice simplemente que “on les conseruera le plus soigneusement qu’il sera possible” (Paré, *Oeuvres complètes*, II, 110a).<sup>15</sup> De índole más satírica, pero con las mismas intenciones, es precisamente por miedo de emasculación que poco después de la invención de la bragueta de armar, Panurge, guasón por antonomasia, la elogia como la pieza de armadura más importante, concluyendo chistosamente que “La teste perdue, ne perist que la personne; les couilles perdues, periroit toute humaine nature” (Rabelais, *Les Cinq Livres*, 599).<sup>16</sup>

<sup>15</sup> “Será preciso conservarlos lo más cuidadosamente que sea posible”.

<sup>16</sup> “Perdida la cabeza, no perece sino el individuo; perdidos los cojones, perecería toda la raza humana”.



1. *Bragueta de armar del rey Enrique VIII de Inglaterra.*

The Royal Armouries, pieza n° II.8 (Greenwich, 1540)

© The Board of Trustees of the Armouries

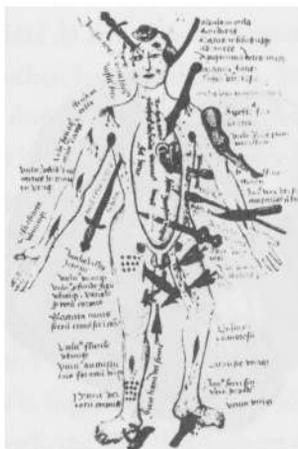


2. "Hombre herido."

Hans von Gersdorf, *Feldtbuch der Wundarztney*

(Estrasburgo: H. Schott, 1530), sig. C.31m12, fol. 22<sup>v</sup>

© Wellcome Library, Londres



3. "Hombre herido".

Pseudo-Galeno, *Anathomia*,

Western MS 290 (siglo xv), fol. 53<sup>v</sup>

© Wellcome Library, Londres

El autor del *Compendio de cirugía* hace hincapié sobre todo en el diagnóstico, el pronóstico y el tratamiento, más que en la anatomía. La ausencia total de ilustraciones hace que este libro sea típico de los tratados médicos del Medievo cuyo tema es la cirugía militar. Debido a la naturaleza de la cultura manuscrita, las ilustraciones que se encuentran en los tratados médicos de la Edad Media fueron desde luego copiadas a mano por artistas que, al igual que muchos amanuenses profesionales, a menudo sabían poco o nada del tema que estaban copiando. Se cometían errores críticos en la transcripción, muchas miniaturas se ejecutaban mal, la gran mayoría de ellas carecían de detalles y, por lo tanto, eran de poco uso práctico para los lectores que deseaban aprender nuevas técnicas. Las miniaturas más comunes en los tratados médicos de la época medieval, al igual que los relatos cronísticos que describen las heridas sufridas en batallas y torneos, eran las que subrayaban el drama de las heridas en vez de los aspectos tecnológicos de la cirugía. Un ejemplo es la figura ubicua del llamado “hombre herido”, que aparece en muchos tratados quirúrgicos a través de la Europa medieval. Sin la ayuda de diagramas explicativos, se entienden mejor las razones por las que Lanfranco sugiere a los cirujanos que eviten a toda costa operaciones peligrosas, tales como amputación y trepanación.

Si bien la cirugía pudo ser, en el peor de los casos, “contraria” a la batalla caballeresca medieval, por el enorme valor del cuerpo masculino y la angustia que se sufría frente a las técnicas quirúrgicas, se puede decir que los cirujanos más doctos y peritos del alto Medievo, entre ellos Lanfranco y Ketham, intentaron corregir su incapacidad anterior. De tal suerte que las víctimas de heridas en la alta Edad Media podían buscar consuelo en el hecho de que se hubieran hecho progresos en el campo de la cirugía estética. Lanfranco comenta varios métodos de encasar huesos quebrados en la cara que, según él, se deberían encasar a más tardar veinte días después de sufrir la herida (Lanfranco, *Compendio*, f<sup>o</sup> 119r<sup>o</sup>). En particular, se comentan métodos de encasar narices y mandíbulas quebradas a fin de evitar deformidades y desfiguraciones faciales. Ni qué decir tiene que algunos caballeros obtusos estaban orgullosos de las desfiguraciones producidas en las lizas y en el campo de batalla, y rechazaban la cirugía estética. A título de ejemplo, véase el

caso de Federico de Montefeltro, duque de Urbino, quien perdió un ojo y el caballete de la nariz en un torneo.<sup>17</sup> Las prótesis no se inventaron hasta el siglo XVI.<sup>18</sup>

Los progresos que garantizaron la supervivencia tenían un precio. El cirujano ideal, según Lanfranco, debía ser físicamente fuerte, “las manos bien formadas, los dedos delgados e luengos, el cuerpo fuerte e no tremuloso e los miembros todos ligeros para cumplir todas las buenas obras del alma” (Lanfranco, *Compendio*, f<sup>o</sup> 3v<sup>o</sup>). La referencia demuestra que las virtudes medievales de *sapientia et fortitudo* se aplicaban a los cirujanos militares al mismo tiempo que se aplicaban a los caballeros nobles en los que operaban. Si los decretos del Cuarto Concilio Lateranense promulgados a principios del siglo XIII percibieron un vínculo pérfido entre los hombres de armas más peligrosos y los cirujanos militares, Lanfranco aspiraba a una asociación mucho más sublime. La diferencia implícita entre caballero noble y cirujano noble, según este doctor, es que si el caballero ideal lucha incondicionalmente por el bien público, el cirujano debe adoptar una actitud algo más discriminatoria, y hasta se podría decir, moderna. El cirujano astuto, según Lanfranco, debe atender a los pobres por pura devoción a la profesión, “e de los ricos, non reçe de pedir buenos salarios” (Lanfranco, *Compendio*, f<sup>o</sup> 3v<sup>o</sup>).

#### BIBLIOGRAFÍA

##### 1. MANUSCRITO CITADO

LANFRANCO DE MILÁN, GUIDO, *Compendio de cirugía*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 2147.

<sup>17</sup> Se reproducen varios perfiles de don Federico en Cole, *Piero della Francesca*, 129 y 134. Sobre el culto por las heridas, véanse los estudios de Fallows: “La guerra” y “Knighthood”.

<sup>18</sup> Se reproducen grabados de diferentes prótesis en Paré, *Oeuvres complètes*, II, 603-622.

2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberigo, G. (ed. y trad.) *et al.* y Norman P. Tanner, *Decrees of the Ecumenical Councils*, Londres-Washington D.C.: Sheed and Ward-Georgetown University Press, 1990.
- ALFONSO X, EL SABIO, *Las Siete Partidas*, en *Códigos Españoles*, t. 2-5, Madrid: Rivadeneyra, 1848.
- ARDEMAGNI, ENRICA J. (ed.), *Text and Concordance of Biblioteca Nacional MS 2147. "Compendio de cirugía" by Guido Lanfranc of Milan*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1988 (microfichas).
- y CYNTHIA M. WASICK (eds.), *Text and Concordance of Biblioteca Nacional MS 216. "Arte complida de cirugía"*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1988 (microfichas).
- BEAUJOUAN, GUY, *La Bibliothèque et l'École médicale du monastère de Guadalupe à l'aube de la Renaissance*, en Guy Beaujouan, Yvonne Poulle-Drieux, Jeanne-Marie Dureau-Lapeyssonnie (eds.), *Médecine humaine et vétérinaire à la fin du Moyen Âge*, Ginebra: Droz, 1966, 365-459.
- BERNALDEZ, ANDRÉS, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, ed. de Manuel Gómez-Moreno y Juan de Mata Carriazo, Madrid: Real Academia de la Historia, 1962.
- CARLÉ, MARÍA DEL CARMEN, "El precio de la vida en Castilla del Rey Sabio al Emplazado", *Cuadernos de Historia de España*, 15, 1951, 132-156.
- COLE, BRUCE, *Piero della Francesca. Tradition and Innovation in Renaissance Art*, Nueva York: Harper Collins, 1991.
- ROSELL, CAYETANO (ed.), *Crónica del Rey Don Alfonso el Onceno*, en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, t. 1, Madrid: Rivadeneira, 1953, 171-392 (Biblioteca de Autores Españoles, 66).
- (ed.), *Crónica del rey don Sancho el Bravo*, en *Crónicas de los reyes de Castilla*, t. 1, Madrid: Rivadeneira, 1953, 67-90 (Biblioteca de Autores Españoles, 66).
- DÍAZ DE GAMES, GUTIERRE, *El Victorial*, ed. de Rafael Beltrán Llavador, Madrid: Taurus, 1994.
- EDGINGTON, SUSAN, "Medical Knowledge in the Crusading Armies: the Evidence of Albert of Aachen and Others", en Malcolm Barber (ed.), *The Military Orders. Fighting for the Faith and Caring for the Sick*, Cambridge: Variorum, 1994, 320-326.
- FALLOWS, NOEL, "La guerra, la paz y la vida caballeresca según las crónicas castellanas medievales", en Concepción Company, Aurelio González, Lillian von der

- Walde Moheno (eds.), *Discursos y representaciones en la Edad Media (Actas de las "VI Jornadas Medievales")*, México, Universidad Nacional Autónoma de México y El Colegio de México, 1999, 367-377.
- FALLOWS, NOEL, "Just Say No? Alfonso de Cartagena, the *Doctrinal de los caballeros*, and Spain's Most Noble Pastime", en Mercedes Vaquero y Alan Deyermond (eds.), *Studies on Medieval Spanish Literature in Honor of Charles F. Fraker*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1995, 129-141.
- , "Knighthood, Wounds, and the Chivalric Ideal in Medieval Spain", en Susan J. Ridyard (ed.), *Chivalry, Knighthood, and War in the Middle Ages*, Sewanee: The University of the South, 1999, 117-136 (Sewanee Mediæval Studies, 9).
- , *Un texto inédito sobre la caballería del Renacimiento español: "Doctrina del arte de la cauallería", de Juan Quijada de Reayo*, Liverpool: Liverpool University Press, 1996 (Hispanic Studies TRAC [Textual Research and Criticism], 14).
- GARCÍA-BALLESTER, LUIS, *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI*, Madrid: Akal, 1976.
- , "A marginal learned medical world: Jewish, Muslim and Christian medical practitioners, and the use of Arabic medical sources in late medieval Spain", en Luis García-Ballester, Roger French, Jon Arrizabalaga, Andrew Cunningham (eds.), *Practical medicine from Salerno to the Black Death*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 353-394.
- GIL-SOTRES, PEDRO, "Derivation and revulsion: the theory and practice of medieval phlebotomy", en Luis García-Ballester, Roger French, Jon Arrizabalaga, Andrew Cunningham (eds.), *Practical medicine from Salerno to the Black Death*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, 110-155.
- GORDON, BENJAMIN LEE, *Medieval and Renaissance Medicine*, Londres: Peter Owen, Ltd., 1960.
- IBN-MUNQIDH, USAMAH, *An Arab-Syrian Gentleman and Warrior in the Period of the Crusades*, trad. de Philip K. Hitti, Princeton: Princeton University Press, 1987 [1ª ed., 1929].
- KETHAM, JOHANNES DE, *Compendio de la humana salud*, ed. de María Teresa Herrera, Madrid: Arco Libros, 1990.
- LESEUR, GUILLAUME, *Histoire de Gaston IV, comte de Foix*, 2 ts., ed. de Henri Courteault, París: Librairie Renouard, 1893-1896 (Société de l'Histoire de France, 263 y 277).
- LUCCA, TEODORICO DE, *The Surgery of Theodoric, ca. A.D. 1267*, 2 t., ed. y trad. de Eldridge Campbell y James Colton, Nueva York: Appleton-Century-Crofts, Inc., 1955-1960.

- MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO, *El Corbacho*, ed. de Joaquín González Muela, Madrid: Castalia, 1984.
- PARÉ, AMBROISE, *Oeuvres complètes*, 3 ts., ed. de J. F. Malgaigne, Ginebra: Slatkine Reprints, 1970.
- PATERSON, LINDA M., "Military Surgery: Knights, Sergeants and Raimon of Avignon's Version of the *Chirurgia* of Roger of Salerno (1180-1209)", en Christopher Harper-Bill y Ruth Harvey (eds.), *The Ideals and Practice of Medieval Knighthood, 2: Papers from the Third Strawberry Hill Conference*, Bury St. Edmunds: Boydell, 1986, 117-146.
- PÉREZ DE GUZMÁN, FERNÁN, *Crónica del serenísimo príncipe Don Juan, segundo rey deste nombre en Castilla y en León*, en *Crónicas de los Reyes de Castilla*, t. 2, ed. de Cayetano Rosell, Madrid: Rivadeneira, 1953, 273-695 (Biblioteca de Autores Españoles, 68).
- PRESTWICH, MICHAEL, *Armies and Warfare in the Middle Ages. The English Experience*, New Haven: Yale University Press, 1996.
- RABELAIS, FRANÇOIS, *Les Cinq Livres*, ed. de Jean Céard, Gérard Defaux y Michel Simonin, París: Le Livre de Poche, 1994.
- RODRÍGUEZ DE LENA, PERO, *El passo honroso de Suero de Quiñones*, ed. de Amancio Labandeira Fernández, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1977.
- SANDOVAL, FRAY PRUDENCIO DE, *Historia de la vida y hechos del Emperador Carlos V*, 3 ts., ed. de Carlos Seco Serrano, Madrid: Rivadeneira, 1955 (Biblioteca de Autores Españoles, 80-82).
- SIRAIISI, NANCY G., *Medieval and Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- VILLALON, L. J. ANDREW, "Putting Don Carlos Together Again: Treatment of a Head Injury in Sixteenth-Century Spain", *The Sixteenth Century Journal*, 26, 1995, 347-365.
- WACK, MARY F., *Lovesickness in the Middle Ages. The "Viaticum" and Its Commentaries*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.



## Teoría de los animales en Brunetto Latini

Martha Elena Venier  
El Colegio de México

En el capítulo doscientos del *Trésor*, que cierra además su bestiario, Brunetto da por cubierta la primera parte del libro “qui devise briement la generacion dou monde et la comencement de roys et des terres [...] et la nature des choses dou ciel et de la terre [...] des choses qui apartienent a theorique, qui est la premiere science dou cors de philosophie”, para ocuparse de temas más prácticos y lógicos.

Entendido el párrafo anterior a la letra, sin añadir matices, podemos suponer que Brunetto, al concluir su bestiario termina con los temas que, según su criterio científico, pertenecen a la teoría; los animales se ubicarían, pues, en el ámbito especulativo. Algunas líneas en el tercer capítulo de esta primera parte parecen confirmarlo: la segunda ciencia que abarca la filosofía es la física, por la cual conocemos la naturaleza de las cosas, “c’esta a dire des homes, et des biestes, des oisiaus, des poissons, des plantes et de pieres et des autres corporaus choses ki sont entre nous”. Ésta parece razón suficiente para la existencia de los bestiarios; se trata de explicar, describir y a veces mostrar —por medio de la iconografía— las cosas que están, o probablemente estén, a nuestro derredor. Pero si ésa fuera la buena explicación, no sería la única para justificar la abundancia de estas colecciones peculiares. Hay detrás una ubicación en este mundo que encuentro bien resumida en una frase de

Lucien Febvre: "Au vrai, personne alors n'avait le sens de l'impossible. La notion de l'impossible".<sup>1</sup>

En todo caso, Brunetto (lo mismo que Plinio e Isidoro) combina sin dificultades, dentro de una misma "historia natural", lo que conoce de primera mano, lo que le contaron o recibió a través de información filtrada por cosmogonías diversas, aumentada y transfigurada incontables veces desde la nominación de las constelaciones hasta más allá de los descubrimientos del siglo xv. "Dans la trame de toute vie —observa L. Febvre— nature et surnature s'entrelacent perpétuellement, sans que nul ne s'étonne, ne se sente mal à l'aise. Exactement comme, dans les cosmographies de ce temps, l'incohérent côtoie le plausible, le vrai se noue au fantastique, la faune absurde des bestiaires pousse paisiblement ses rejetons au milieu de 'vraies' bêtes peintes au naturel...".<sup>2</sup> Éste es el estado del mundo en el siglo de Rabelais, pero pocos son los matices que cambiarían para siglos anteriores; e, incluso, nadie pensaría que la fauna de los bestiarios es absurda, sino manifestación de las circunstancias que se vivían, en la cotidianeidad y en el medio más elaborado de la información intelectual. En este ámbito, los bestiarios han de haber sido textos para iniciados;<sup>3</sup> no de otra manera, por la abundancia de notas y de comentarios eruditos, se presentan los libros VIII-XI de la *Historia natural* de Plinio en la traducción que hizo Francisco Hernández (que se autotitula "El Intérprete"), durante su viaje científico a Nueva España en el siglo xvi.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Le problème*, 476.

<sup>2</sup> *Le problème*, 479.

<sup>3</sup> Siguen siendo para iniciados. Ejemplo puede ser Spurgeon Baldwin, en su introducción al texto. Al resumir la genealogía de los bestiarios a base de la secuencia que propone P. A. Robin —citado por Spurgeon— en su libro *Animal Lore in English Literature*, 1932 (Plinio, Solino, Marciano, Capella, Casiodoro, Isidoro, Neckman), lamenta que esa línea tan bien trazada tenga oscuridades e indefiniciones: "Few subjects can evoke the feeling of profound despair which one must necessarily experience in examining the late medieval bestiaries with the intent of explaining their nature and history in clear and coherent fashion" (p. VIII). Pero su anotación se concentra en las fuentes y variantes, que poco interesan a un lector inexperto y curioso.

<sup>4</sup> Es obra del siglo xvi, hecha en parte cuando Hernández estaba en México, en una expedición científica encomendada por Felipe II. La obra permaneció inédita hasta que, en esas

No es difícil entender el porqué de los tratados sobre los animales que nos heredó Aristóteles ni por qué Plinio dedica buen espacio al tema: interesaba a los dos, con los medios que tenían a la mano, escribir textos científicos. También hay explicación convincente para esos amplios recuentos cuyo contenido alegórico y religioso servía para instruir —por medio de lo que ahora se llama “efecto mostrativo”, aunque también se puede denominar “didactismo primitivo”— lo que convenía al cuerpo y el alma del buen cristiano. De los que aquí cito, se podría decir que combinan con algo de equilibrio la cuestión biológica, puesta entre comillas, la observación directa de lo que puede ser observable, más grandes dosis de las autoridades que les precedieron. En esas secuencias erudito-didácticas se fuerza siempre la torcedura o se acrecientan las variantes exóticas: el cordero vegetal, que nace de flores o de frutos, el árbol de las ocas que crece en Irlanda o en Escocia;<sup>5</sup> incluso los animales que son parte del medio doméstico caen en lo teratológico, de modo que hasta el gallo puede resultar un monstruo proteico.

Cuando el animal descrito cruza los límites del entorno conocido, europeo en la mayor parte de los casos, se apunta hacia India, Arabia y en especial a Etiopía, región ésta en la que, dice Plinio, hay muchos monstruos<sup>6</sup> parecidos a los que describe en su libro VIII. A mayor distancia, mayor posibilidad de ubicar animales cuyas partes son incombinables aunque ninguna sea irreconocible. Hay en Etiopía, observa Plinio, un espécimen que tiene cuello de caballo, patas y pezuñas de buey, cabeza de camello, manchas blancas en la piel rojiza, rasgos por los cuales llama “camelopardo” a lo que los modernos

---

empresas extraordinarias que nos regala la Universidad Nacional, se imprimió junto con el resto de la obra de Hernández en 1966. Por las observaciones de “El Intérprete”, que no escatimó las referencias que tuvo en sus manos, la reacción ante lo teratológico era la misma de Plinio o Isidoro, sin asombros y con justificación científica.

<sup>5</sup> Kappler, *Monstruos*, 68 ss.; también Malaxecheverría (ed.), *Bestiario*, 140-145.

<sup>6</sup> “*Lyncas vulgo frequentes et sphingas fusco pilo, mammis in pectore genimis, Aethiopia generat, multaque alia monstris simila, pinnatos equos et cornibus armatos quod pegasos vocant...*” (VIII, XXX) [Etiopía cría muchos linceos y esfinges con pelo pardo y mamas en el pecho, y muchos otros monstruos, caballos alados armados con cuernos que llaman pegasos...]

conocemos como jirafa. Aunque no es el único, Brunetto presenta al avestruz como “une gran beste ki a eles et plumes a semblance d’iosel et pies comme chamel”, que es capaz de engullir y digerir el hierro, y cuya complejión pesada la hace tan olvidadiza que nada recuerda de hechos pasados. Es evidente que Plinio y Brunetto jamás vieron una jirafa o avestruz, pero no dudaban de su existencia, como no dudaban del pegaso, el eal, el basilisco, el dragón, el unicornio, porque lo conocían no por observación directa, sino por relación directa entre la cosa descrita y su aceptación intelectual.<sup>7</sup> En la mitad de su descripción de los caballos, comenta Isidoro que “a excepción del hombre, sólo el caballo es capaz de llorar y expresar sentimiento de dolor”. De ahí —concluye— que “in centauris equorum et hominum natura permixta est” [en los centauros se mezcla la naturaleza del caballo y del hombre]; quizá debamos entender en esa extraña frase que “esa fabulosa síntesis se logró por las lágrimas”. Este “aparte” (es de preguntar si se trata de una interpolación),<sup>8</sup> los ejemplos presentados arriba, más todos los que se podría traer, resumen una de las características de los bestiarios: lo que puede obtenerse por la observación directa —aunque cabría dudar, en ciertos casos, de cuán directa haya sido— y lo conocido por ese medio infalible que es la lectura tienen el mismo *status*; lo que falta, en uno y otro caso, se llena con lo que presta el sentido común o el entorno cultural.

Así, por ejemplo, las abejas de Brunetto —también librescas, porque es de preguntar si la observación directa y detenida lo hubiera conducido a su especulación— son buena muestra de esa combinación. Es una sociedad estamental, bien organizada, en la que predomina el buen gobierno, el buen juicio, la fidelidad: “Et como quier que todas son castas, sin corrupción de fijos, ordenan sus pueblos & mantienen su común & sus burgueses & esleyen su rey non por su suerte, do a más de ventura que non de derecho,

---

<sup>7</sup> No me refiero a la extensa exposición de Kappler (*Monstruos*, 211 ss., a propósito de la elaboración y presentación del “monstruo” por medio del lenguaje, sino a un fenómeno menos individual y más duradero, a la transmisión de estas tradiciones por medio de la lectura, habilidad compartida por muy pocos en ese tiempo.

<sup>8</sup> *Etimologías*, Madrid, Católica, 1983.

mas escogen aquel a quien natura dio señal de nobleza, & es mayor & más fermoso & de mejor vida, cal fazen ellos rey & señor de sí".<sup>9</sup>

Un rey escogido por sus virtudes, a quien mantiene y obedece una grey virgen dedicada al trabajo, representa —por medio de la historia natural acomodada sin fundamento científico, pero con ingenio— una sociedad utópica que, si conviene a las abejas, también convendría al hombre.

Dije arriba que en esta sucesión desapasionada de descripciones pocas veces hay dudas (Plinio duda de las sirenas; Isidoro, sin comprometerse a fondo, advierte a veces que cuenta lo que le contaron). Isidoro dice que hay tres tipos de leones y Brunetto repite: "los leones son de tres maneras, ca los unos son cortos & an la cabelladura crespa, & estos no son lidiadores; et los otros son luengos & grandes & an la cabelladura llana & estos son fuertes & muy cruyeles & la braveza de su corazón se muestra por la cara & por la cola & an la muyor fuerza en los pechos & la mas firmedumbre en la cabeza". Puestos a contar, se advierte que el tercer tipo de león es realmente el segundo, y que, en consecuencia, hay dos tipos de leones: unos mansos, otros bravos.<sup>10</sup> La copia *verbatim* del texto isidoriano —que obtuvo el dato de Plinio o de una fuente a la que sumó variantes— da a esta mala distribución justificación histórica sumada a la autoridad, la del libro.

Con frecuencia se intenta explicar los bestiarios desde el símbolo, el emblema, la imaginación, la psicología, la moral, la religión. Cualquiera aplicación sirve para algunos; meter todos en el mismo morral no explica la razón de estos tratados; menos, pienso, para el de Brunetto, quien recoge, informa y enjuicia poco.<sup>11</sup> Comentario infaltable sobre estos capítulos, y el

<sup>9</sup> Copio de una versión en español del siglo xv, en Baldwin (ed.), *The Medieval*, porque no sólo es buena traducción; en muchos casos, este traductor anónimo parece haber calado en el alma de las descripciones de Brunetto: interpreta y aclara más que hace una traducción *verbatim*.

<sup>10</sup> En las pocas muestras iconográficas que he tenido a mano, el león de cabellera crespa acompaña al hombre, e incluso le sirve de cabalgadura; en el bestiario de Oxford, que fiel a la letra reproduce tres leones, los dos de melena lacia son exactamente iguales.

<sup>11</sup> Creo que Carmody, en su edición indispensable, es extremadamente severo; la obra de Brunetto, dice, "est très exactement un encyclopédie, et ne contient aucun élément d'imagina-

*Trésor* en general, es la cantidad de fuentes que sirvieron a Latini, muchas inidentificables. Escudriñar en las fuentes hasta agotarlas me parece prescindible; hay algunas muy claras que Brunetto anota y no son difíciles de ubicar cuando se tiene cierta familiaridad con las enciclopedias antiguas.

Plinio e Isidoro informaron sobre el haber acumulado por el hombre ilustrado en sus respectivos siglos. Brunetto —que informa sobre el suyo desde el origen del mundo hasta las razones del buen gobierno— al incluir en su bestiario el dragón y el basilisco, al advertir que los leones engendran como los elefantes y los unicornios no está imaginando, sino dando cuenta de algo que se sabe. Es intrascendente que esos animales —mediante la analogía con lo concreto, porque se ve, se palpa— tengan una existencia sólo libresca, como el camelopardo de Plinio, por ejemplo, o que, como en su caso, haya creado un *mus marinus* (ratón marino), a base de la mala lectura de un texto de Aristóteles.<sup>12</sup>

De los animales que existen pero no se tenía noticia, porque no figuraban en ningún acervo confiable,<sup>13</sup> ni cabía imaginárselos. Existe lo que el conocimiento permite ubicar en el mundo que le rodea y lo que se sabe que existe en ese ámbito geográfico, aunque incompleto, extenso. Lo que existe pero la mente no puede concebir carece de realidad y de ubicación en el mundo de Brunetto, de sus antecesores y seguidores. Las golondrinas y los dragones se acomodan en la misma categoría de seres aéreos,<sup>14</sup> aunque una pertenezca al

---

tion, aucun prétention artistique. Même dan le choix des matières, Latini a évité l'élément personnel, car il a choisi de préférence des ouvrages suivis, répandus connus..." En cualquier síntesis hay siempre elecciones, lo que da cierto toque de originalidad; de lo contrario, todas se parecerían.

<sup>12</sup> Errores a que daba lugar la *scriptio continua* de los griegos. Explica Françoise Desbordes que Plinio entendió la secuencia *EDEMUS* como *e de mus* ("por otra parte, el ratón") en algo que debía leerse *e d'emus* ("por otra parte, la tortuga"), lo que dio por resultado un ratón que desova en la costa (*Concepciones*, 227).

<sup>13</sup> Siglos después, en la traducción que hizo Hernández de la *Historia natural* de Plinio citada arriba, aparece, entre numerosas ilustraciones, un guajolote, pero sin explicación alguna.

<sup>14</sup> Lo que presenta Brunetto, y no hay razones para fundamentar lo obvio, es una lista que clasifica los animales en acuáticos, aéreos y terrestres. Lo que se puede ubicar en la fisiología es elemental, aunque no insensato: todo lo que no es visible —ovíparo o mamífero— brota o nace del barro, de la podredumbre.

mundo sensible y el otro al intangible. El ámbito al que pertenecen los animales fabulosos no es el de la experiencia inmediata, ni necesitan pertenecer; incluso sus nombres son creaciones que pueden o no coincidir con lo que se describe.

Puestos a entender qué significan estas especies de antologías, no creo que se puedan descartar las tradiciones que los conservaron. Coincido con Malexecheverría (*op. cit.*, 231) en que el animal de los bestiarios *es*, está definido para siempre: no coincido con su afirmación de que

el lector de hoy no debe atenerse en ningún modo, para lecturas medievales, a hipotéticos cánones medievales: no podemos imponer a los textos de la Edad Media nuestras preocupaciones actuales, pero tampoco podemos quedarnos meramente en lo que la obra significó para sus contemporáneos. La propia alegoresis sugería en la Edad Media lecturas a niveles diferentes; considerar al lector medieval solamente capaz de atenerse a las prescritas es caer en la trasnochada actitud que mira a los hombres de la época como deficientes mentales y como bárbaros.

El alegato es fuerte, pero también contradictorio. No es posible entender el pensamiento milenario si no se intenta penetrar en él, en lo mucho que aún tiene de nebuloso, con actitud precavida pero sin prejuicios, procurando hacerlo más desde su perspectiva que de la nuestra; esas “lecturas a niveles diferentes”, que, supongo, se refieren a puntos de vista, correspondían a un periodo de la historia y un entorno social e intelectual que necesitamos entender sin saturarlo con matices modernos. Nadie ha visto aves que nacen de los árboles, pero es cierto (o “se dice”) que existen en algún lugar de Irlanda o Escocia; ubicar la ostra entre los peces, como Brunetto, significa definir el medio que se conoce o el que se sabe que existe, porque así estaba escrito. No es barbarismo; es la manera de entender y transmitir la información con que se contaba, limitada en su amplitud.

En el siglo de Brunetto, Asia estaba al oriente, África y Europa al occidente. Ése era su mapa del mundo; su otro mapa, el mental, más confiable y creíble, se formó con los datos que la cultura de su tiempo le proporcionó.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALDWIN, SPURGEON W., *The Medieval Castilian Bestiary from Brunetto Latini's "Tesoro"*, Exeter: University of Exeter, 1982.
- DESBORDES, FRANÇOIS, *Concepciones sobre la escritura en la antigüedad romana*, trad. de A. L. Bixio, Barcelona: Gedisa, 1995.
- FEBVRE, LUCIEN, *Le probleme de l'incroyance au XVII<sup>e</sup> siècle. La religion de Rebalais*, París: Albin Michel, 1962.
- ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, Madrid: Católica, 1983 [ed. bilingüe].
- KAPPLER, CLAUDE, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, trad. de J. Rodríguez Puértolas, Madrid: Akal, 1986.
- LATINI, BRUNETTO, *Li livre dou tresor*, ed. crítica de F. J. Carmody, Berkeley: University of California Press, 1848.
- MALAXECHEVERRÍA, IGNACIO, *Bestiario medieval*, Madrid: Siruela, 1989.
- PLINIO, CAYO SEGUNDO, *Historia natural*, trad. de Francisco Hernández (siglo XVI), *Obras completas*, t. 5, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

## El movimiento de los cuerpos graves en *La nueva ciencia* de Nicolò Tartaglia

J. César Guevara B.

J. Rafael Martínez E.

Facultad de Ciencias, Universidad Nacional Autónoma de México

En el ocaso del siglo xv, en la poderosa y culta Venecia, Antonio Cornazano presumía de que en su época —1493— “[...] la ira divina, que con relámpagos celestes y estruendos magníficos destruyó a los gigantes pecadores, es la bombardarda [...] Corona y reina de las máquinas, fue la obra de un alquimista. [...] este arte demoníaco [el de las armas de fuego] ha superado a todos los demás [...] [y] ahora abre el camino hacia las ciudades sitiadas [...] y hace que los ejércitos tiemblen con su estruendo” (*De re militari*, III, 2).

Éste y otros escritos aluden en forma semejante al poder devastador de las nuevas máquinas de guerra y al terror que inspiraban. Pero más que las bajas en el enemigo o la destrucción de objetivos militares, en ocasiones el efecto más notable era su capacidad de amedrentar y provocar el derrumbe en el ánimo del enemigo. Este efecto bien se podría tildar de psicológico, dada la baja capacidad de las piezas de artillería para dar en el blanco, dependiendo esencialmente de la calidad de la pieza y de la pericia del artillero, quien para ese entonces sólo contaba con la diosa fortuna y con su experiencia, al no haber otros recursos ni teóricos ni empíricos que guiaran su proceder. Que la posesión de piezas de artillería no resultaba determinante en el resultado de una batalla nos lo cuenta Carlo Cipolla (*European Culture*, 36) al referir que en la batalla de Aljubarrota, en 1385, los hombres de Castilla utilizaron 16 grandes bombardas, y aun así los portugueses, que no poseían ningún arma

de fuego, se alzaron con la victoria. Con todo, el interés por el uso de estas armas crecía y para entonces ya eran un tanto familiares, como lo testifica Petrarca en 1350 al referirse a ellas como los “[...] instrumentos que descargan bolas de metal produciendo ruidos y fulgores impresionantes [...] y que ahora se han convertido en algo tan común y familiar como cualquier tipo de arma. Así de rápida como ingeniosa resulta la mente de los hombres cuando de aprender artes tan dañinas se trata” (*De remediis*, citado por Cipolla en *Guns and Sails*, 22).

Si comparamos los efectos del uso de la artillería en dos momentos separados por poco más de un siglo, por ejemplo entre la batalla de Crécy y el sitio de Calais, ambos eventos ocurridos en 1346, y la caída de Constantinopla en 1453, encontramos contrastes impresionantes, pues mientras en el primer caso la artillería, a pesar de estar presente, no jugó ningún papel determinante en el resultado de las acciones; en el segundo caso, por el contrario, fue ésta un elemento importante para que los turcos lograran la captura de la capital de Bizancio, cuando sus cañones abrieron las murallas que con tanta eficacia habían protegido la ciudad en el pasado (Cipolla, *Technology*, 104). Y en el mismo año en Castellón, y poco antes en Formigny, las escuadras francesas habían derrotado a las inglesas gracias al uso de los cañones (Gimpel, *Medieval Machine*, 235), dando con ello fin a la Guerra de los Cien Años. Pero estos hechos no necesariamente se deben a un uso eficiente de la artillería, y bien pueden reflejar simplemente la puesta en escena de un gran número de cañones y un enorme dispendio de recursos en cuanto a las cantidades de metal necesarias para colar los cañones y además producir los proyectiles. Si tomamos en cuenta que para evitar deformaciones irreversibles un cañón normal no podía ser disparado más de nueve veces en un día, nos damos cuenta de la cantidad de unidades que debió poseer la ciudad de Gante cuando en 1418 ordenó comprar 7000 bolas de metal para ser usadas como proyectiles (Contamine, *War*, 145). Ciertamente, la falta de eficacia en los disparos podía elevar peligrosamente los costos de campaña. De ahí que la habilidad y la experiencia de los artilleros fueran tenidas en gran consideración, pues a pesar de que este oficio ya tuviera practicantes en 1326, año en que los florentinos adquirieron *canones de metallo* (Cipolla, *Guns and Sails*, 21), a más de ciento cincuenta

años de distancia seguía sin existir un cuerpo de conocimiento teórico o reglas que permitieran mejorar su manejo.

Y no es que faltara interés por al menos conocer las reglas —en caso de que las hubiera— que describieran las trayectorias de proyectiles lanzados bajo las diferentes circunstancias posibles. Simplemente, quienes en los siglos XIV y XV se ocupaban del trasfondo teórico de estos asuntos, los filósofos naturales, eran personajes ajenos a la milicia, y más aún de un ejercicio como el de artillero al que la opinión pública tachaba de inmoral. Alejados de la observación y más afectos a contemplar a la naturaleza en los libros, el enfoque de los académicos se concentraba en los problemas vinculados con la causa y los mecanismos de su ejercicio, y no en el cómo de los movimientos de los cuerpos graves. Las discusiones de Buridan acerca del ímpetu son un reflejo de esta situación (Buridan, *Questiones*, citado en Clagett, *Mechanics*, 522), y el prefacio de Filippo Pigafetta a la versión italiana del texto de mecánica de Guidobaldo del Monte nos proporcionan un testimonio del menosprecio que sufrían quienes se ocupaban de las artes mecánicas. Con pleno conocimiento de la situación, al ser un gran admirador de los nuevos modos de utilizar las matemáticas para explicar mecanismos y maravillas diseñadas por el hombre, y en particular de la obra de Guidobaldo, Pigafetta aclara que

[...] en tanto que la palabra *mecánico* tal vez no es entendida por todos en su verdadero significado, pues podemos encontrar a quienes la consideran una ofensa (en muchos sitios en Italia es costumbre insultar a alguien llamándole mecánico, produciendo en él un efecto semejante al que sufren quienes responden indignados al ser llamados ingenieros), sería pertinente recordar que mecánico es una palabra muy honorable [...] adecuada para describir a hombres con mucha visión, que con sus manos y capacidad de juicio saben cómo llevar a término obras maravillosas que son de utilidad singular y un deleite para la humanidad.

(Del Monte, *Mechanicorum*, 256)

Es evidente que para entonces el prestigio del ingeniero o del mecánico había sufrido un cambio radical respecto de lo que había sido en sus orígenes, y tan sofisticado se había vuelto su oficio que iniciado el siglo XVI se

contaba ya con textos que explicaban el funcionamiento de varios tipos de máquinas, como son los debidos a la mano de Mariano di Jacopo, mejor conocido como Taccola (*Liber tertius de ingeneis*), y Francesco di Giorgio Martini (*Trattati di architettura*). A estos autores cabe agregar otros tan importantes como Guido da Vigevano, Giovanni Fontana y Leonardo da Vinci, y de este último la colección de textos que hoy se agrupan en el llamado *Códice Madrid*.

Pronto estas actividades pasarían a ser asunto de Estado, y una de las primeras entidades en asumirlo fue Venecia, donde en 1537 se publicaría *La nova scientia*.<sup>1</sup> Escrita por Nicolò Tartaglia,<sup>2</sup>

se dice que es un libro de mecánica, pero refiriéndolo a la nueva mecánica en la que confluyen las matemáticas con los análisis de corte aristotélico y con propuestas de tipo arquimedianas, a la manera de un concilio entre la teoría y la práctica. En cierto sentido este nuevo enfoque lo que hacía era liberar a esta disciplina del *dictum* platónico según el cual el conocimiento que proviene de las cosas eternas es superior al que surge de hechos o cosas transitorias. Este desplazamiento era percibido aun por gente de la Iglesia, como san Antonio, arzobispo de Florencia (s. xv), quienregonaba que al medir las cosas temporales uno creaba una geometría espiritual.

(Edgerton, *Giotto's Geometry*, 289)

Dirigido hacia aspectos evidentemente prácticos, *La nueva ciencia* de Tartaglia identifica un problema y ofrece un nuevo enfoque para abordarlo. Consciente del poder que poseería quien conociera el alcance de una bala disparada por un cañón colocado con una inclinación dada, Tartaglia se propuso resolver este problema. Su originalidad radicó en recuperar la tradición mecánica,

---

<sup>1</sup> Toda referencia a este texto se tomará de la versión al castellano [Tartaglia, *La nueva ciencia*, 1998] que aparece en la bibliografía.

<sup>2</sup> El nombre de Tartaglia aparece escrito de diversas maneras en varias fuentes. La tradición anglosajona utiliza principalmente Niccolò, pero los italianos parecen preferir Nicolò. En la edición original se usa Nicolo, pero en este artículo hemos utilizado Nicolò, pues es como aparece en la edición facsimilar de *La nova scientia* publicada en Italia en 1984.

que en este contexto significa que recurrió al pensamiento matemático para explicar fenómenos físicos, y que es precisamente el espíritu que anima a las llamadas *Quaestiones mechanicae* que irrumpen en el escenario renacentista a principios del siglo XVI (Rose, "Questions"). Atribuidas equivocadamente durante mucho tiempo a Aristóteles, hoy se piensa que son de la autoría de Estratón, uno de sus discípulos (Moraux, *Ouvrages d'Aristote*, 20). En vista del impacto producido por la difusión de este texto y de que *La nueva ciencia* es un tratado de mecánica en el sentido inducido por las *Quaestiones*, conviene abundar en la fortuna que las acompañó durante el siglo previo a la propuesta galileana sobre el movimiento.

Los primeros traductores y comentaristas de las *Quaestiones* surgieron de los círculos humanistas venecianos, siendo el primero Vittore Fausto con su edición de 1517, y siguiéndole N. Leonico Tomeo en 1525 con la versión más utilizada a lo largo de todo el siglo. También es digno de mención el comentario debido a la pluma de Alessandro Piccolomini, publicado en 1547 en Roma y reproducido en Venecia en 1565 y, más tarde, en 1582, traducido al latín por Vannoccio Biringuccio. Estos trabajos atrajeron la atención de quienes al estar más cercanos a las prácticas del orden matemático derivarían beneficios más amplios de su lectura. Para situar en un contexto adecuado el uso que de las *Quaestiones mechanicae* realizaría este grupo interesado en las artes matemáticas, cabe esbozar las diferentes temáticas que a fines del siglo XV constituían lo que posteriormente quedaría en cierta forma englobado en la ciencia de la mecánica, no sin antes aclarar que su interés residía más en las cuestiones filosóficas que en las matemáticas.

En un excelente estudio sobre los propósitos de la mecánica a fines del siglo XVI, R. Laird ("Renaissance Mechanics", 43-45) agrupa estos temas según si se ocupan de cuestiones de movimiento, de la teoría de la balanza o de la construcción y uso de máquinas. Hacia fines de la Edad Media los tópicos que posteriormente integrarían lo que es la mecánica estaban dispersos entre varias ramas del conocimiento que inclusive llegaban a incluir prácticas que se transmitían en gran medida a través de los talleres donde el aprendiz se entrenaba en un oficio. Así ocurrió con quienes se ocuparon de la orfebrería, la arquitectura y la construcción de telares y máquinas de

guerra. Estas prácticas conformaban las llamadas *artes mechanicae*, o artes mecánicas, siendo una de sus características el preocuparse poco por la teoría y centrar su atención en el diseño, construcción y uso de máquinas o instrumentos. Los textos de Taccola (*Liber tertius*), Ramelli (*Ingenious Machines*) y Leonardo (*Madrid Codices*; Hart, *Mechanical Investigations*)<sup>3</sup> son de los ejemplos más acabados de esta corriente mecánica.

La vertiente de carácter más teórico de la tradición mecánica se ocupaba básicamente de dos aspectos: por un lado de los problemas del cambio o del movimiento, y tenía en la física o filosofía natural un corpus de conocimiento sustentado básicamente en los textos aristotélicos y en los de sus comentaristas medievales. Durante el siglo XVI esta corriente se enriqueció con las discusiones acerca del ímpetu y las aportaciones tanto de los “calculadores” de Oxford como de Oresme y su círculo académico en París. El otro filón teórico lo integraban una serie de temas vinculados con la balanza y la palanca, bajo un enfoque que las situaba más como ramas de la matemática que como parte de la filosofía natural. Constituyendo la *scientia de ponderibus*, los textos básicos se debían a la pluma de Jordanus de Nemore (*De ratione ponderibus*, en Moody y Clagett, *Science of Weights*, 213-219), y en menor medida a Arquímedes, quien no alcanzaría la fama sino hasta el siglo XVI (Clagett, *Archimedes*).

De estas corrientes y del conocimiento y difusión de las *Quaestiones mechanicae* del pseudo Aristóteles, que por cierto cabe aclarar que no era conocido durante la Edad Media, surge la mecánica del siglo XVI, con características propias aunque en gran medida está modulada por las palabras que abren el texto y mediante las cuales el autor manifiesta admiración por todos los fenómenos que se realizan en conformidad con la naturaleza pero cuyas causas ignoramos. Este asombro se extiende a los hechos que son producto del arte, es decir, del quehacer humano, en contraposición con la naturaleza, y en beneficio de la humanidad. Aclara que la naturaleza obra con frecuencia contrariamente a nuestra conveniencia, porque siempre sigue el mismo curso

---

<sup>3</sup> Aquí y en las citas posteriores los títulos son tomados de las ediciones utilizadas en este trabajo.

sin desviarse de él, por lo que se desvía constantemente respecto de la conveniencia del hombre. Por eso, cuando tenemos que realizar algo contrario a la naturaleza, su dificultad nos deja perplejos, teniendo que recurrir al arte para que nos ayude. Y concluye señalando que el *arte* que viene a resolvernos tales dificultades se llama *artificio*<sup>4</sup> (*Mecánica*, 71).

Pasa el autor a citar problemas que caen bajo la disciplina que llama *mecánica* y que, por ejemplo, se refieren a casos en que fuerzas de escasa potencia motriz ponen en movimiento grandes pesos. Señala que dichos problemas se relacionan tanto con las especulaciones matemáticas como con las naturales, porque mientras las matemáticas demuestran la manera como ocurren los fenómenos, la ciencia (filosofía) natural demuestra el medio en que se realizan (*Mecánica*, 71). De una lectura global del texto se deriva que concebía a su *mecánica* como una disciplina teórica y no como un arte manual, y que era matemática aunque el sujeto de estudio fuera un ente material que se ocupaba de movimientos que ocurrieran tanto como lo dictaba la naturaleza como en contra de ella y, por último, que algunos de los efectos que se lograban a través de esta ciencia tenían como propósito satisfacer alguna necesidad identificada por el hombre.

En tanto que disciplina teórica, dotada de una estructura que buscaba imitar las formas de presentación y desarrollo propios de las matemáticas, en particular la de la geometría en los *Elementos* de Euclides, la *Mecánica* debería de presentar, según su autor, un principio a partir del cual deducir los diferentes fenómenos que caen bajo su jurisdicción.

En este contexto, la *Mecánica* del pseudo Aristóteles asigna al círculo el ser la causa original de todos los fenómenos,<sup>5</sup> y de entre ellos califica como maravillas a procesos tanto naturales como a los producidos por el hombre a

<sup>4</sup> También podría haberse utilizado el término "mecanismo", que es como aparece en otra traducción al español que obra en nuestro poder, pero de la cual está ausente la ficha bibliográfica. Sin embargo, hemos preferido "artificio" —como aparece en la traducción de P. Ortiz García— en tanto que el anterior se presta a confusiones derivadas del uso que tiene el vocablo con motivo de las corrientes mecanicistas que surgieron con posterioridad.

<sup>5</sup> Según el autor del texto el comportamiento de la balanza se puede explicar en términos de las propiedades del círculo, el de la palanca depende de las propiedades de la balanza y así sucesivamente para los demás "mecanismos".

través de algún artificio dirigido a contravenir, aunque fuera temporalmente, los designios de la naturaleza. Y es a través de las especulaciones naturales y de las disciplinas matemáticas como pretende explicar estas maravillas. Éste es el contexto frente al cual debe leerse el libro en el que Tartaglia se propone sentar las bases teóricas de la balística, de la que se considera su creador y a la que califica como una nueva ciencia por sustentarse en razonamientos de carácter geométrico cuyas conclusiones pueden ser sujetas a una verificación experimental, y además ser el origen de usos muy concretos e impactantes en el arte de la guerra.

El texto de Tartaglia tiene en mente a lectores muy diversos, desde el humanista o el líder militar que deben idealmente poseer un conocimiento amplio de los autores clásicos, hasta el cañonero o artillero versado en el manejo de los instrumentos y materiales propios de su oficio. A este último le informa que

[...] De esto se sigue que dos deben ser las principales partes que debe saber un verdadero bombardero que desea tirar con base en razones y no discrecionalmente, pues una sin la otra de nada servirán. La primera es que *grosso modo* sepa conocer e investigar la distancia del lugar sobre el que se desea incidir con el disparo. La segunda es que conozca las distancias asociadas a los tiros de su artillería según sus diversas elevaciones.

(*La nueva ciencia*, 63)

Pero *La nueva ciencia* no sólo se ocupa de movimientos. Tartaglia la propone como un tratado que promete ir más allá del estudio de procedimientos para establecer medidas topográficas, como es el caso de alturas, profundidades, longitudes, distancias hipotenusales o diametrales, y las horizontales de las cosas visibles, y en cierta forma lo enfatiza en la epístola cuando hace notar que no está haciendo algo del todo nuevo. Porque ciertamente Euclides, en su *Perspectiva*, ya lo planteaba teóricamente. En forma semejante Giovanne Stosterino, Orionto y Pedro Lombardo habían propuesto reglas semejantes para dichos problemas (*La nueva ciencia*, 63-64). Para tal efecto ellos habían recurrido a espejos, al sol, a cuadrantes y astrolabios, regletas e instrumentos similares. Pero la ambición de Tartaglia le lleva más allá, pues como le infor-

ma al duque, reclama haber encontrado un nuevo método para calcular las distancias hipotenusales o diametrales y también para las horizontales, cuya determinación es lo que deberían dominar y perfeccionar los artilleros.

Por otra parte, *La nueva ciencia* se ocupa únicamente de algunos tipos de movimientos, esencialmente los que resultan característicos de los proyectiles, como son el movimiento natural y el violento.<sup>6</sup> De ninguna manera pretende ser —como bien lo afirma Koyré (*Estudios de historia*, 104)— un tratado de *motu*, y por ende no aborda todas las clases de movimientos posibles de los cuerpos dada su realidad concreta, como pueden ser el rectilíneo, el mixto, el rotatorio o tensional, y tampoco se ocupa de discutir los fenómenos asociados con los cuerpos ligeros.<sup>7</sup> Dada su propia especificidad, el texto de Tartaglia se ocupará sólo de ciertas condiciones locales del movimiento en los cuerpos graves y de aquello que en su entorno se resista al movimiento.

En lo que corresponde a la resistencia y a los resistentes, la diferencia que establece es explícita, pues por un lado plantea a la resistencia como el medio que se interpone (aire, agua, etc.) entre el punto de partida del proyectil y el punto final de su trayecto, mientras que en su definición de resistente ésta

<sup>6</sup> Aristóteles llama naturaleza al principio de movimiento o reposo en aquellas cosas a las que pertenece propiamente (*per se*) y no como un atributo concomitante (*per accidens*) (*Phys*, II, 1, 192b21-3). En el *De caelo* (III, 2, 301b 18-19), Aristóteles define al movimiento violento como “aquel cuyo principio de movimiento se encuentra fuera [del cuerpo que mueve], mientras que el objeto que es puesto en movimiento no aporta nada [a esta situación]”.

Sobre el movimiento Aristóteles presenta la siguiente tesis: 1) todo cuerpo natural tiene un movimiento local determinado, peculiar a él (*De caelo* I, 2, 268b 15). La demostración de esto aparece en el libro III, 2, donde dice “que todos los cuerpos naturales se mueven no necesita ninguna demostración, pues esto lo vemos. Entonces o necesitan tener un movimiento peculiar a cada elemento o tienen que ser movidos violentamente. Ahora bien, lo violento y lo contrario a la naturaleza son lo mismo. Si hay un movimiento contrario a la naturaleza, tiene que haber también un movimiento conforme a ella. Es posible que haya muchos movimientos contrarios a la naturaleza; pero sólo hay uno conforme a ella.” Este último es el conocido como movimiento natural (*De caelo*, III, 2).

<sup>7</sup> En el *De caelo* IV, 4, 311b 14, Aristóteles discute la noción de ligero y pesado: “Yo llamo absolutamente ligero a lo que se mueve siempre hacia arriba, y pesado, a lo que por naturaleza se mueve siempre hacia abajo, si no es impedido a ello.” Más adelante en el libro IV afirma que “hablamos de pesado y ligero, cuando algo puede moverse de manera natural” (IV, 1, 308a 2).

resalta los elementos de importancia práctica para el bombardero, estableciendo la noción de resistente como el lugar u objeto que será impactado por el proyectil, lo cual de paso da por terminada la fase del movimiento que le interesa.

En vista de que intenta explicar a lectores de talante práctico los factores que participan en el disparo de proyectiles, considera importante teorizar a partir de las primeras etapas que componen el disparo. Para una mejor comprensión del movimiento del objeto, su exposición toma como punto de partida cuando el proyectil aún se encuentra en reposo, lo cual permite al lector comprender la necesidad de la existencia de una potencia inicial que provoque el movimiento violento del objeto. Por ello, en la definición XIII del Libro I, señala que la “potencia movilizadora es cualquier máquina artificial o material que sea apta para empujar o lanzar un cuerpo igualmente grave violentamente por el aire”.

Teniendo siempre en mente al destinatario del libro, en todo momento mantiene un orden en la exposición de los elementos que a primera vista son los que se le presentan al artillero. En función de ello pasa luego a discutir el asunto de los lugares e instantes óptimos donde obtendrá los mejores resultados en un disparo. Tartaglia dedicará importantes secciones del Libro I a la exposición de las características de los instantes finales de la caída con movimiento natural de un grave. Esto se debe a que en última instancia, en el contexto de la obra, ésta es la parte más importante de la trayectoria de un proyectil, ya que es el momento del impacto sobre el resistente y, en la medida en que el tiro sea correctamente calculado, los efectos serán los previstos por el bombardero. Siguiendo el estilo<sup>8</sup> de presentación de Euclides en los *Elementos*, Tartaglia presenta la primera “sentencia común” donde afirma que “en un cuerpo igualmente grave, de cuanta más altura viene con un movimiento natural, tanto mayor efecto producirá en un resistente”. Bordeando sobre el tema, en la proposición primera afirma que “Todo cuerpo igualmen-

---

<sup>8</sup> Es decir, imitó la estructura formal de la obra euclídea proporcionando definiciones de los objetos o elementos sobre los que va a discutir, luego introduce nociones o sentencias comunes y pasa a deducir “teoremas”, es decir, desarrolla lo que serían los resultados que desea presentar a sus lectores.

te grave con movimiento natural, cuanto más se va alejando de su principio y aproximando a su fin, tanto más veloz irá” (*La nueva ciencia*, 74). En esta proposición Tartaglia no sólo aborda los intereses de los “prácticos” en la caída de los graves, sino que invade lo que históricamente había sido el dominio de los filósofos. Consciente de ello, y en tanto que conocedor de los problemas que la tradición había tomado como cuestiones que ponían a prueba la fortaleza de los planteamientos teóricos, Tartaglia sale al paso de la posibilidad teórica de que la bala que se soltó con movimiento natural pudiera atravesar por un canal a la tierra y, pasando por su centro, llegar al otro lado del mundo. Éste era un problema ampliamente discutido a fines de la Edad Media pues planteaba una situación en la que aparentemente un movimiento natural pasaba a ser violento en vista de una cuestión meramente geométrica, a saber, el cruce por el centro del mundo. Tartaglia aborda el problema de la siguiente forma:

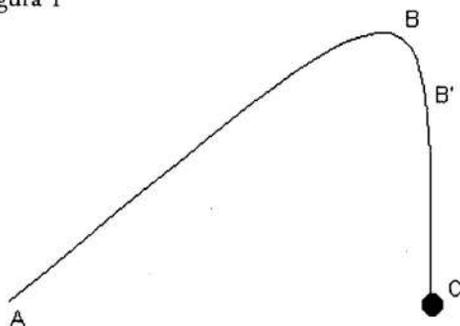
El cuerpo hace lo mismo [aumentar su velocidad] yendo en dirección a su nido que es el centro del mundo, y cuanto de más lejos viene hacia dicho centro, tanto más veloz irá [...] y no se detendrá en el centro del mundo y esto se debe a la gran velocidad que en él se encuentra, lo cual lo forzaría a pasar el centro con movimiento violento, mucho más allá de dicho centro, [...] después retornaría con movimiento natural en dirección del mismo centro, y yendo hacia aquél lo pasaría nuevamente por las mismas regiones, con movimiento violento hacia nosotros, [...] y así andaría un tiempo pasando con movimiento violento y retornando con movimiento natural, disminuyéndose en éste continuamente la velocidad y, finalmente, se detendría en dicho centro.

(*La nueva ciencia*, 76-77)

Tartaglia no lo dice explícitamente, pero al final de esta primera sentencia común deja entrever la posibilidad de que existan más clases de movimientos, en particular aceptando como uno más a aquel cuya característica es que a partir de un movimiento natural se genera uno violento. Cabe señalar que de un movimiento violento no se puede generar, es decir, no puede ser el motor, de un movimiento natural, ya que éste se genera por sí solo.

Para finalizar este primer libro y concretar más sobre el mayor efecto en el disparo, en la proposición VI plantea que “todo resistente se verá menos afectado por un cuerpo igualmente grave lanzado violentamente por el aire en el instante en que se distinga el movimiento violento del movimiento natural” (*La nueva ciencia*, 85-86). Esta última proposición es fundamental para el artillero, porque le aporta la información necesaria de los intervalos de la trayectoria donde su disparo podría tener el menor efecto. A partir de ello él sabrá que para lograr el mayor daño en un disparo debe impactar al blanco (ver figura 1) durante el inicio del movimiento violento (punto A) o al final del movimiento natural (punto C), ya que en el recorrido de la zona de transición entre el movimiento violento y el natural (puntos B y B') la velocidad es mínima, e incluso nula. En los instantes iniciales en que la potencia movilizadora lanza el proyectil la velocidad es alta —respecto de la que presenta en otros puntos de la trayectoria— y el impacto sería favorable para el artillero, pero se tiene el inconveniente de que la distancia que recorre es corta, ya que el impacto debe ocurrir mucho antes de que se termine el movimiento violento. Por lo anterior es conveniente que el impacto se calcule de manera que tenga lugar durante el movimiento natural, ya que así el disparo se puede realizar desde una distancia mayor.

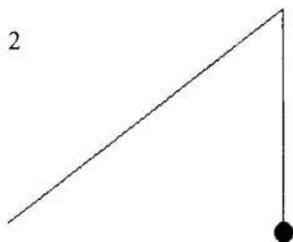
Figura 1



A la proposición antes mencionada la antecede otra que sugiere que ningún cuerpo puede recorrer algún espacio de tiempo o de lugar con movimiento natural y violento en forma simultánea. Con ello Tartaglia se sitúa junto a

quienes se oponen a la existencia del movimiento mixto, lo cual da lugar a que la geometría del movimiento que él describe corresponda a una representación triangular donde el primer trayecto es un movimiento rectilíneo en el que la velocidad disminuye hasta llegar a anularse, y esto correspondería a la hipotenusa de un triángulo en el que la base estaría sobre el terreno. Acto seguido el proyectil desciende en línea recta con movimiento natural (figura 2), es decir, a lo largo de un cateto, aumentando su velocidad en proporción con la altura máxima alcanzada por el movimiento violento.

Figura 2



Expresados así, parecería que la composición de los movimientos de la bala es la tradicional que aparece en las descripciones de los inicios del siglo XVI. Entonces, redefinir la trayectoria triangular como una que contiene una componente circular, pero que no incluye un intervalo de movimiento mixto, es en parte un acto de reconocimiento de las características de un fenómeno que se puede decir era de dominio público. Así, al igual que ocurrió con la astronomía, la balística ya tenía que considerar hechos observados y cuya validez debía ser respetada. En particular, el movimiento curvo de la trayectoria de un proyectil era un hecho observado y reconocido gracias a la experiencia de los bombarderos, hecho que por otra parte ya había sido plasmado en varias pinturas donde aparecen fuentes de agua, o en las ilustraciones de Leonardo que muestran morteros disparando piedras (Kemp, *Leonardo*, 140). Por esta razón Tartaglia se ve en la necesidad de proponer —en la suposición II del libro II— que “Todo tránsito o movimiento violento de un cuerpo igualmente grave que se encuentre fuera de la perpendicular al horizonte, será siempre un recorrido en parte recto y en parte curvo, donde la parte curva será una sección de la circunferencia del círculo” (*La nueva ciencia*, 91-92).

Así, tenemos que las características dinámicas en *La nueva ciencia* son muy conservadoras; es decir, Tartaglia no se propone descalificar las ideas por tanto tiempo sostenidas por los filósofos naturales,<sup>9</sup> y sólo pretende que los datos y las experiencias empíricas puedan ser sometidos a un tratamiento matemático, pero sin pasar por un marco explicativo que lo obligue a justificar por qué el movimiento de los graves debe someterse a una ley del orden matemático. Esto podría ser meramente una consecuencia de tener en mente a un círculo de lectores que en su mayoría dejarían de lado los recovecos más filosóficos. Esta idea se ve reforzada cuando constatamos que tampoco entra en discusiones filosóficas acerca de las causas del movimiento, al estilo de como lo hizo Aristóteles en la *Física* al demostrar la existencia del primer motor como principio del movimiento (*Física*, Libro VII, caps. I y II).

Lo que sí es un hecho es que a través de *La nueva ciencia* Tartaglia pretende dar soluciones prácticas a las crecientes necesidades del arte militar, pues, como lo señala en una metáfora de la epístola: “Pero viendo al lobo deseoso de entrar en nuestro rebaño y estando los pastores de acuerdo para defenderse, no me parece bueno ocultar dichas cosas”, refiriéndose con ello a la creciente amenaza del imperio turco.

Por otra parte, cabe llamar la atención sobre la amplitud de sus lecturas y el esfuerzo por modelar su discurso según el estilo adoptado por Euclides en los *Elementos*, introduciendo para ello definiciones, suposiciones, sentencias comunes y proposiciones y, lo más importante en esta etapa del desarrollo de las ciencias físico-matemáticas, esforzándose por que todo ello se enlazara de manera coherente. Esto no debe sorprender, dado que Tartaglia ya estaba

---

<sup>9</sup> En otra obra posterior, *Quesiti et inventioni diverse*, publicada en 1554, admite que un cuerpo grave empieza a descender desde el primer momento en que es lanzado. Tartaglia ya acepta que no es posible que una parte del movimiento del proyectil sea totalmente rectilínea; él admite que la “gravedad” (o peso de la bala) jala a la bala perpendicularmente durante su movimiento o recorrido, y que la acción de jalar la hace en dirección de la tierra. Este modo de atraer a la bala es más fuerte si el disparo se hace sobre la horizontal que en cualquier otra inclinación, ya que elevándola gradualmente entonces la línea de la gravedad de igual forma se acerca a la dirección de su tránsito y el efecto de jalar a la bala es menor (*Quesiti*, f. 12).

muy familiarizado con los *Elementos* de Euclides, pues él mismo publicaría en 1543 una traducción a la que añadiría sus comentarios.

Como prueba de que Tartaglia seguirá ocupándose de fortalecer y ampliar su discurso sobre su “nueva ciencia”, sucedió que para 1546 ya había modificado sus puntos de vista sobre la dinámica del movimiento, alejándose de sus posiciones conservadoras y abandonando la idea de que al movimiento violento le corresponden trayectorias totalmente rectilíneas, salvo el caso de trayectorias totalmente verticales. Un análisis de esta evolución se realizará en un texto posterior.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES, *Física*, int., trad. y notas de Guillermo R. de Echandía, Madrid: Gredos, 1998 (Biblioteca Clásica Gredos, 203).
- , *Mecánica*, en *Sobre las líneas indivisibles*, *Mecánica*, int., trad. y notas de Paloma Ortiz García, Madrid: Gredos, 2000 (Biblioteca Clásica Gredos, 277).
- ARISTOTLE, “Mechanical Problems”, en *Minor Works*, vol. XIV, Oxford: Loeb Classical Library, 1936.
- CIPOLLA, CARLO, *European Culture and Overseas Expansion*, Middlesex: Pelican Books, 1970.
- , *Guns & Sails in the Early Phase of the European Expansion 1400-1700*, Londres: Collins, 1965.
- y DEREK BIRDSALL, *The Technology of Man. A Visual History*, Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1980.
- CLAGETT, MARSHALL, *Archimedes in the Middle Ages*, 5 vols., Filadelfia: American Philosophical Society, 1964-1984.
- , *The Science of Mechanics in the Middle Ages*, Madison: The University of Wisconsin Press, 1979.
- CONTAMINE, PHILIPPE, *War in the Middle Ages*, trad. de M. Jones, Oxford: Blackwell, 1984.
- CORNAZANO, ANTONIO, *Opera Bellissima del arte militar del excellentissimo poeta miser Antonio Cornazano en terza rima*, Venecia: Christophoro da Mádello, 1493.
- , *De re militaria*, Pesaro, Hieronimo Soncino, 1507. Orthona ad mare, 1518.
- , *Las reglas militares de A. Cornazano*. Lorenzo Suarez de Figueroa (trad. en romance castellano en verso), Venecia: Ioan de’Rossi, 1558 (entre 1493 y 1558 existen al menos siete ediciones de esta obra, publicadas en varios sitios).

- DEL MONTE, GUIDO UBALDO, marquis, "Mechanicorum liber", "Le Mechanique", en Stillman Drake y I. E. Drabkin (eds.), *Mechanics in Sixteenth Century Italy*, Stillman Drake (sel. y trad. del italiano al inglés), Madison: The University of Wisconsin Press, 1969.
- EDGERTON, SAMUEL Y. JR., *The Heritage of Giotto's Geometry. Art and Science on the Eve of the Scientific Revolution*, Ítaca y Londres: Cornell University Press, 1991.
- GIMPEL, JEAN, *The Medieval Machine. The Industrial Revolution of the Middle Ages*, Nueva York y Londres: Penguin Books, 1977.
- HART, IVOR B., *The Mechanical Investigations of Leonardo da Vinci*, pról. de Ernest A. Moody, Berkeley y Los Ángeles: University of California Press, 1963.
- KEMP, MARTIN, *Leonardo da Vinci*, Milán: Yale University Press, 1989.
- KOYRÉ, ALEXANDRE, "La dinámica de Niccolò Tartaglia", en *Estudios de historia del pensamiento científico*, México: Siglo XXI, 1980.
- LAIRD, W. R., "The Scope of Renaissance Mechanics", *Osiris*, 2, 1986, 43-68.
- LEONARDO DA VINCI, *The Madrid Codices from The National Library Madrid*, 5 vols., trad. al inglés y ed. de Ladislao Reti, Nueva York: McGraw-Hill, 1974.
- MARTINI, FRANCESCO DI GIORGIO, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, ed. de C. y L. Maltese, Milán: Il Polifilo, 1967.
- MOODY, ERNEST A. y MARSHALL CLAGETT, *The Medieval Science of Weights*, Madison: University of Wisconsin Press, 1952.
- MORAUX, PAUL, *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*, Lovaina: Publications Universitaires, 1951.
- RAMELLI, AGOSTINO, *The Various and Ingenious Machines of Agostino Ramelli. A Classic Sixteenth Century Illustrated Treatise on Technology*, trad. al inglés y est. bibl. de M. Teach, notas y glosario de E. S. Ferguson, Nueva York: Dover, 1976.
- ROSE, PAUL L. y STILLMAN DRAKE, "The Pseudo-Aristotelian Questions of Mechanics in Renaissance Culture", *Studies in the Renaissance*, 18, 1971, 61-104.
- TACCOLA, MARIANO DI JACOPO, *Liber tertius de ingenis ac edifiitiis non usatis*, ed. de J. M. Beck, Milán: Il Polifilo, 1969.
- TARTAGLIA, NICOLO', *La nuova ciencia*, est. introd., notas y trad. del italiano al español de J. Rafael Martínez y César Guevara B., México: UNAM, 1998 (Colección Mathema).
- , *La nova scientia*, ed. facsimilar, Bolonia: Arnaldo Forni, 1984.
- , *Quesiti et Inventioni diverse de Nicolò Tartalea*, Brisciano, Venecia, 1558.
- WHITE, LYNN JR., *Medieval Religion and Technology. Collected Essays*, Berkeley: University of California Press, 1978.

*Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII jornadas medievales.* editado por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras, se terminó de imprimir en diciembre de 2003, en los talleres de Ediciones del Lirio, S. A. de C. V., Azucenas núm. 10, Col. San Juan Xalpa, Iztapalapa, México, D. F. La edición consta de 600 ejemplares. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Gabriel M. Enríquez Hernández y la tipografía de Gustavo Peñaloza Castro, del Instituto de Investigaciones Filológicas.

Publicació medievalia

