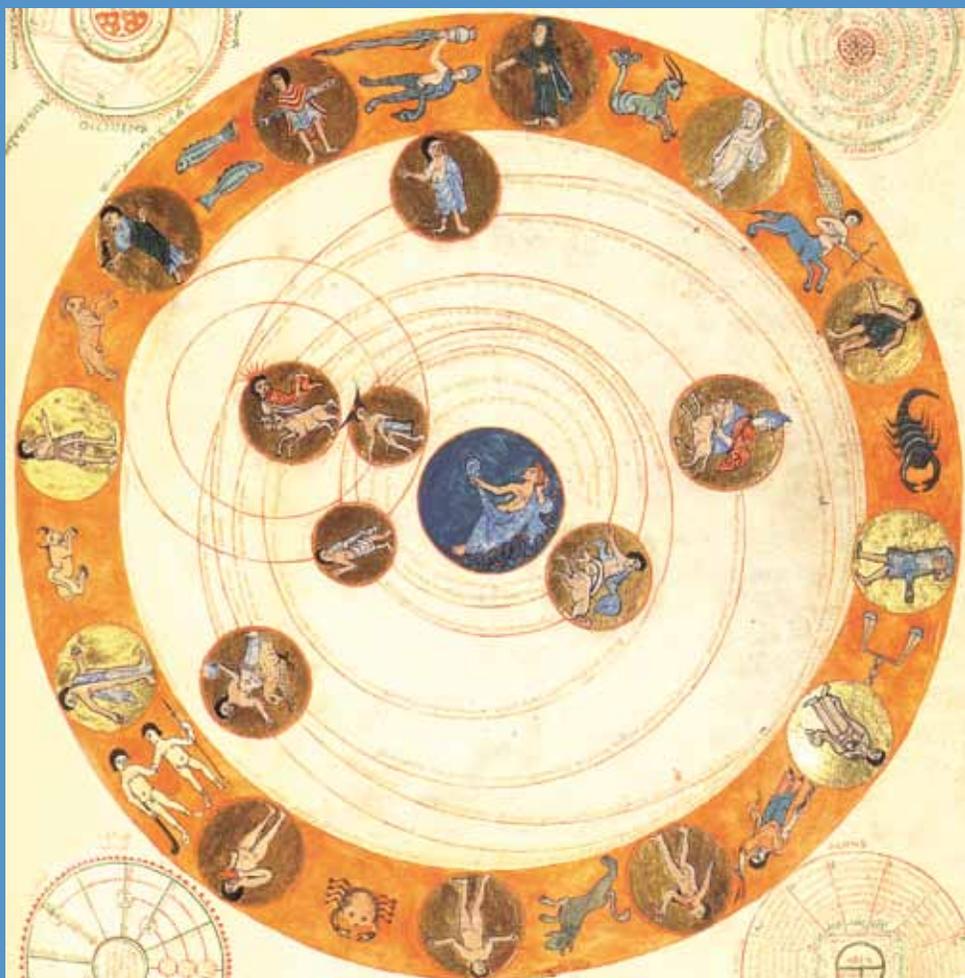


EXPRESIONES DE LA CULTURA Y EL PENSAMIENTO MEDIEVALES



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

EXPRESIONES DE LA CULTURA Y EL PENSAMIENTO MEDIEVALES

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

EXPRESIONES DE LA CULTURA Y EL PENSAMIENTO MEDIEVALES

Editores:

Lillian von der Walde Moheno

Concepción Company

Aurelio González



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

MÉXICO, 2010

809

E9686 Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales / editores Lillian von der Walde Moheno, Concepción Company, Aurelio González. 1ª ed. -- México, D.F. : El Colegio de México : Universidad Nacional Autónoma de México : Universidad Autónoma Metropolitana, 2010. 623 p. ; 23 cm. -- (Publicaciones de Medievalia ; 37)

ISBN 978-607-462-098-6

1. Literatura medieval -- Historia y crítica. 2. Edad Media -- Historia. I. Walde Moheno, Lillian, von der., ed. II. Company, Concepción, coed. III. González, Aurelio, coed. IV. t. (serie).

Primera edición 2010

DR © 2010

EL COLEGIO DE MÉXICO, A. C.

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO,

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Esta publicación y la reunión académica que generó los materiales, se llevó a cabo con el apoyo de DGAPA-UNAM: Proyecto PAPIME EN403504
“*Medievalia*: materiales de apoyo al estudio de la cultura medieval”

Impreso y hecho en México

ISBN 978-607-462-098-6

Índice

PRÓLOGO	13
---------------	----

LITERATURA DEL SIGLO XV

JOSEPH T. SNOW (MICHIGAN STATE UNIVERSITY)	
<i>Celestina</i> y el concepto de tiempo dramático	19
LILLIAN VON DER WALDE MOHENO	
(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA)	
Entretención cortesano: <i>La coronación de la señora Gracisla</i>	41
JIMENA NÉLIDA RODRÍGUEZ (EL COLEGIO DE MÉXICO)	
Los relatos de viajes hispánicos medievales y las crónicas de los primeros conquistadores: recursos compartidos	53

POESÍA DE CANCIONERO

PATRIZIA BOTTA (UNIVERSITÀ DI ROMA “LA SAPIENZA”)	
El léxico de la poesía cortés	75
DEVID PAOLINI (THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK)	
La tradición manuscrita e impresa de las <i>Coplas de Mingo Revulgo</i>	103
GABRIELA NAVA (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO)	
Burla, mordacidad y escarnio en la poesía de cancionero del siglo xv	115

CLAUDIA PIÑA (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-IZTAPALAPA)	
La cuita y la muerte de amor como prueba del verdadero amor.	
Análisis del empleo de los tópicos cortesés en los decires	
amorosos de Jorge Manrique	137
VIVIANA PONCE ESCUDERO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA)	
Florencia Pinar: una mujer de cancionero	155

ROMANCERO Y LÍRICA TRADICIONAL

MAGDALENA ALTAMIRANO (SAN DIEGO STATE UNIVERSITY, IMPERIAL VALLEY)	
“Y al alzar de los manteles”:	
el valor indicial de la comida en el Romancero.	169
GLORIA B. CHICOTE (UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA)	
“Entre las gentes se dize, más no por cosa sabida”.	
Ficcionalización, propaganda y manipulación del	
mensaje en el Romancero de Pedro el Cruel.	189
AURELIO GONZÁLEZ (EL COLEGIO DE MÉXICO)	
Romances caballerescos: tópicos y fórmulas	207
MARIANA MASERA (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO)	
Canciones híbridas: la voz femenina popular	
y el travestismo poético culto.	219
MONTSERRAT RAMÍREZ CASTAÑÓN	
(UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO)	
Antroponimia femenina en la antigua lírica popular hispánica.	249

NOVELAS DE CABALLERÍAS

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR PERDOMO	
(UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA)	
Algunos ingenios y artificios hidráulicos en la arquitectura	
maravillosa de los libros de caballerías españoles	273

ROSALBA LENDO (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO)	
La interpretación medieval de la Fortuna a través de sus manifestaciones en algunas novelas artúricas francesas de los siglos XII y XIII	291
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA)	
Problemas teóricos y metodológicos en la elaboración de un índice de motivos folclóricos de las historias caballerescas del siglo XVI	313
LUCILA LOBATO OSORIO (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO)	
El caballero Arderique: entre el amor desapasionado y sus tres matrimonios con la misma dama	327

EL MUNDO FEMENINO

AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO)	
“Si en la nave me quisiéredes meter, servir vos é de volonter.” la <i>travesía femenina</i> en la literatura medieval hispánica	345
LAURETTE GODINAS (EL COLEGIO DE MÉXICO)	
De mujeres y humor en la homilética del siglo XV castellano	363
JAIME HERNÁNDEZ VARGAS (THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO)	
Viudas, dueñas, enanas y doncellas de edad avanzada: arquetipos de misoginia y humor en un corpus de la narrativa caballeresca española	377
JOSÉ MARÍA BALCELLS (UNIVERSIDAD DE LEÓN)	
Parodia sobre parodia: las dos <i>Carajicomédias</i>	399

DE SANTOS Y DEMONIOS

JAVIER DOMÍNGUEZ-GARCÍA (UTAH STATE UNIVERSITY)	
Nuevas aproximaciones metodológicas a los milagros de Santiago Apóstol en el <i>Liber Sancti Jacobi</i> y en la <i>Historia Silense</i>	415

MARCOS CORTÉS GUADARRAMA (UNIVERSIDAD DE OVIEDO)	
Santo Toribio: una variante primitiva de la leyenda en el <i>Flos sanctorum con sus etimologías</i>	431
NORA M. GÓMEZ (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES)	
Una metáfora del Infierno	449
ESTELA ROSELLÓ SOBERÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-CUAJIMALPA)	
Presencia y personificación de Satanás en un reino americano: reminiscencias medievales en la Nueva España del siglo XVI	475

RECURSOS EJEMPLARES

GRACIELA CÁNDANO (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO)	
Memoria y resonancias en la lectura de las colecciones de <i>ejemplar</i>	489
ALEJANDRO HIGASHI (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA)	
Las buenas <i>entençiones</i> en la literatura ejemplar castellana	505
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA (UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO)	
La <i>fabla</i> y el <i>fablar</i> en el <i>Libro de buen amor</i>	523

IMÁGENES Y REPRESENTACIONES

AINARA HERRÁN MARTÍNEZ DE SAN VICENTE (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID)	
Pues soys de virtudes un tan claro espejo: la imagen del mecenas en las <i>Suplicaciones</i> de Pero Guillén de Segovia al arzobispo Carrillo	541
XIMENA ILLANES ZUBIETA (PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE Y UNIVERSITAT DE BARCELONA)	
Pequeños marginados: niñas y niños abandonados en el Hospital de la Santa Creu (siglo XV)	557

RODRIGO BAZÁN BONFIL

(UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS)

Lecturas viables y rutas alternas para un mapa
crítico del Robledal de Corpes 573

CUESTIONES FILOSÓFICAS

ÓSCAR JIMÉNEZ TORRES (UNIVERSIDAD PANAMERICANA)

La concepción aristotélica del lugar y su relación
con el movimiento del universo, según Tomás de Aquino 597

PABLO A. CAVALLERO (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES,

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA, CONICET)

Ideas escatológicas en la *Jerarquía eclesiástica* de Pseudo Dionisio 613

Prólogo

El presente volumen es el trigésimo séptimo de la serie *Publicaciones de Medievalia* iniciada en 1991 como una colección que pudiera recoger trabajos seleccionados presentados en las reuniones académicas organizadas por el proyecto *Medievalia*, ediciones de textos medievales y libros monográficos de investigación o estudios importantes. Los trabajos que aquí se incluyen son una selección, doblemente dictaminada internacionalmente, de trabajos presentados en el *Congreso Internacional XI Jornadas Medievales*, que se llevó a cabo en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México del 25 al 29 de septiembre de 2006. Como todas las anteriores, esta reunión tuvo un carácter multidisciplinario sobre la literatura, la filosofía, la cultura, el arte, la lengua y el pensamiento medieval en general, y fue coorganizada por la Universidad Nacional Autónoma de México, El Colegio de México y la Universidad Autónoma Metropolitana.

El objeto de estas reuniones es crear un espacio académico en el que tenga lugar un fructífero intercambio de información y puntos de vista entre investigadores de diversas instituciones de educación superior tanto de la Ciudad de México como del resto del país y de otros países. En esta ocasión participaron académicos de México: UNAM, UAM, El Colegio de México, Autónoma de la Ciudad de México, Autónoma del Estado de Morelos y

Panamericana; Estados Unidos: Boston, The City of New York, East Carolina, Michigan State, Princeton, San Diego State (Imperial Valley), Alabama (Birmingham), California (Santa Cruz), Maryland, College Park, Utah State y Washington in St. Louis; España: Complutense de Madrid, Las Palmas de Gran Canaria, León, Oviedo, Salamanca, Zaragoza, Autónoma de Barcelona, Barcelona; Italia: Roma “La Sapienza”; Argentina: Buenos Aires, Nacional de La Plata, CONICET (DIMED y SECRET); Colombia: Nacional de Colombia y Antioquia; Chile: Católica de Chile e Israel: Hebrea de Jerusalén. Esta reunión confirmó la importancia que han adquirido en México los estudios medievales, su reconocimiento internacional y la capacidad de convocar cada dos años a los estudiosos del país para presentar los avances de sus investigaciones.

Los capítulos de *Expresiones de la cultura y el pensamiento medievales* han sido ordenados en las siguientes secciones: Literatura del siglo xv, Poesía de Cancionero, Romancero y lírica tradicional, Novelas de caballerías, El mundo femenino, De santos y demonios, Recursos ejemplares, Imágenes y representaciones y Cuestiones filosóficas.

Encabeza este libro el texto reelaborado de la conferencia magistral sobre *La Celestina* y el tiempo dramático del profesor de la Universidad de Michigan Joseph Snow a quien se le rindió un merecido homenaje en aquella reunión. Las primeras cuatro secciones se centran en aspectos literarios que abordan tanto los recursos discursivos, características e interrelaciones entre diversos textos de la literatura medieval española como problemas de género y personajes. A continuación vienen los capítulos que tratan fenómenos culturales y sociales más amplios o de recepción de la literatura, para cerrar con trabajos que revisan el pensamiento de Aristóteles, Avicena, santo Tomás de Aquino y Pseudo Dionisio.

El congreso y esta publicación forman parte del proyecto *Medievalia*, que tiene por objeto el desarrollo de un espacio académico de estudios medievales multidisciplinario. Este proyecto ha sido apoyado por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico y por el Instituto de Investigaciones Filológicas donde está radicado, ambos pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México. A El Colegio de México y la Universidad Au-

tónoma Metropolitana-Iztapalapa y a todas las instituciones que colaboraron en la organización de esta reunión académica nuestro agradecimiento por su apoyo.

Finalmente, nuestro reconocimiento a Gaya González Lamberti por su colaboración técnica y de atención a los participantes durante los días del Congreso, así como todos los que desinteresadamente colaboraron para que el resultado fuera plenamente satisfactorio, y a Lorena Uribe Bracho y Paola Zamudio Topete por su invaluable ayuda y rigor en la preparación editorial de este volumen.

LILLIAN VON DER WALDE
CONCEPCIÓN COMPANY
AURELIO GONZÁLEZ

LITERATURA DEL SIGLO XV

Celestina y el concepto de tiempo dramático

Joseph T. Snow
Michigan State University

Los que estudiamos *Celestina* en el proceso de su evolución textual somos muchos, aunque formamos, dentro de la gran comunidad celestinesca, un grupo relativamente reducido. Por otro lado, los que leen *Celestina* sin enterarse de –y sin preocuparse por– sus conocidos problemas textuales son muchísimos más, y forman un grupo, por lo tanto, mucho más nutrido. Estos últimos leen una *Tragicomedia* creada en la década que va de 1495 a 1505 buscando principalmente, creo yo, el placer de la lectura de una ficción coherente y entretenida, deleitando en las peripecias de miembros de distintas clases sociales enfrentadas en un microcosmos en donde comparten todos y cada uno la lujuria, la codicia y el egoísmo, todo ello con serias implicaciones siniestras para el orden social establecido.

El primer grupo, el de los estudiosos, reconoce que en la trama de la versión original con sólo dieciséis actos, la aparentemente rápida secuencia de las acciones permite concebir un conciso drama de amor trágico que se desarrolla en poco tiempo –la mayoría de los críticos calculan de tres a cinco días– rematado por las cinco muertes violentas ocurridas en los actos doce a quince. Su último acto –el decimosexto– frena este ritmo de una forma drástica, desacelerándolo para reflexionar sobre un desorden global que se precipita implacablemente hacia el caos, un mundo sin norte, una nave sin timón. En esta secuencia de acciones de la forma *Comedia* de *Celestina*, parece que la

única acción que podría considerarse como desvinculada de las demás es el encuentro de la primera escena del primer acto; conversación que es el breve núcleo dramático que motiva todas las subsiguientes acciones en torno a los desastrosos amores de Calisto y Melibea. Y como veremos, es el mismo texto que va a fundamentar una desvinculación temporal entre las dos primeras escenas de la obra que puede afectar la recepción e interpretación de ella.

Este primer grupo de estudiosos sería el más afectado, por ende, por el mes añadido en la versión de la obra en veintiún actos, rebautizada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Mientras tanto, el segundo grupo, el de las legiones de lectores de ediciones a partir, digamos, de 1507, acepta este nuevo arreglo temporal de la ficción sin más.¹

En cuanto al tema del tiempo cronológico interno en *Celestina*, y refiriéndonos al comienzo del siglo xx, Menéndez y Pelayo, Bonilla y San Martín y Cejador veían fuerzas externas como eficaces en lo que era para ellos el sorprendentemente repentino cambio en Melibea. Sus posturas significan, más que otra cosa, que ellos no podían ver ninguna posibilidad de que hubiera pasado suficiente tiempo real y plausible para justificar un profundo enamoramiento de la hija de Pleberio. Gilman, en su estudio del año 1945, lee el texto de la misma manera. Hasta afirma que no pudo haber transcurrido más de cinco o seis horas entre el diálogo inicial entre Calisto y Melibea que termina con el violento rechazo del suplicante cortés, todo esto ocurrido en la escena inicial de la obra, y el diálogo de entrega virtual de Melibea con Celestina del acto IV (341),²² postulando –evidentemente– que estos dos diálogos ocurrieron en el mismo día. No estamos de acuerdo.

¹ La fecha de 1507 corresponde a la primera versión de la *Tragicomedia* española de que tenemos hoy ejemplar existente (Zaragoza, Pedro Hurus). Esa fecha no correspondería con la de las primeras lecturas de la obra añadida, siendo que firma Hordognez su traducción al italiano de la *Tragicomedia* en diciembre de 1505 y se publica en enero de 1506. Lo más probable es que haya una edición (o más) publicada entre 1502 y 1504 en español anterior a la de 1507, ejemplares de las cuales estarían disponibles para esta primera traducción de la obra.

² Stephen Gilman, “El tiempo y el género literario en *La Celestina*”, 147-159. Después se publicó como apéndice en la traducción española de su *The Art of ‘La Celestina’* (1956), ‘La Celestina’: Arte y estructura, 1974; reimpresso en 1982 y 1992, 337-349. Es esta última versión la que se cita.

Pero Gilman también reconoció que insistir en que el autor creyera que toda la acción transcurriera en tres días no es una noción sostenible. Y afirma que si Rojas pudo crear, con su arte dialógico, la dimensión del espacio necesario para la verosimilitud de la trama, igual pudo crear, cuando convenía, la dimensión del tiempo alargado en la percepción de los personajes. Hay, desde luego, una percepción del tiempo que varía con los personajes y las situaciones en las que se encuentran que reconocería fácilmente el lector de la obra. Pero claramente el tiempo del lector no es el mismo que el tiempo de los personajes. E igual de claro es que el tiempo, además de aparecer como llamativo elemento temático en la obra (envejecimiento, decadencia) –como bien asevera Gilman–, tiene también una función importante en el arte de la caracterización. Pero Gilman no ve necesario suponer entre la primera escena de la acción y el diálogo que sigue entre Calisto y Sempronio ningún tiempo real. Así que para Gilman y otros, el diálogo de Calisto con Sempronio en la segunda escena del primer acto ocurre el mismo día del rechazo, y sólo poco tiempo después. Nuestra lectura del texto confirma que no es así, y que hay bastante tiempo real que marca las fronteras entre estas dos escenas.

Asensio opuso unas fuertes objeciones unos siete años después, en 1952, alegando que un espacio real de tiempo entre la primera escena de la obra y lo que sigue es necesario para que el lector aprecie y juzgue bien la profundidad de la obra.³ La implicación es una que yo alegaba antes: que para el lector de la *Tragicomedia*, la coherencia y apreciación de la obra es mayor si pasan unos días reales –aunque *no representados*– antes de que Calisto, afectado radical y negativamente por la despedida contundente de Melibea, decidiera desahogarse revelando las causas de su extraño comportamiento a Sempronio, causas que Pármeno ya sabía. Para mí, estos días serán los mismos días en los que Melibea, arrepentida de las durísimas palabras que contradicen su verdadero estado anímico de enamorada, también experimenta un torturado sufrimiento privado. Ella, escondiendo lo mejor que puede su estado de dolorida, busca

³ Manuel J. Asensio, “El tiempo en *La Celestina*”, 28-43. Busca el empleo artístico y eficaz de la conciencia temporal en la obra, lo cual, insiste, confiere una gran profundidad que atribuye Asensio a un solo autor.

una válvula de escape, una búsqueda que no puede compartir con su madre, Alisa, sabedora Melibea de que su madre la cree incapaz de tales emociones como las que está experimentando su al menos hasta ahora “guardada hija” (306).⁴

Asensio, cuando propone este período de días para aumentar la mayor apreciación del texto y cita pasajes del texto que le apoyaban (aunque no todos los que podía), se encuentra con la réplica positivista de Gilman, alegando que Asensio no aduce “evidencia” de su posición.⁵ Después Asensio defiende su toma de posición con unos argumentos y análisis del texto que me parecen convincentes y que yo, hoy, quisiera ampliar hasta un nuevo nivel de convencimiento.⁶

En todo caso, lo que es admitido por casi todos los que estudiamos *Celestina* es que la percepción del tiempo es una función de las circunstancias puntuales en las que los personajes se hallan en momentos precisos de su “vida.” Cuando, por ejemplo, en el acto XII, Calisto se impacienta esperando la hora marcada para su cita con Melibea, le parece que el reloj no avanza. El tiempo personal se le ha desacelerado. Cuando, más tarde el en mismo acto XII, Pármeno y Sempronio, temiendo lo peor para su seguridad personal, y escuchando con escalofríos el diálogo apasionado de Melibea con Calisto,

⁴ Cito el texto de *Celestina* a lo largo de este estudio en la edición de D. D. Severin, Madrid: Cátedra, 1997, por tener ésta la ventaja de ser una de las que circula más en las últimas décadas. El concepto de “guardada hija” se hace ver a lo largo de la obra: en las escenas en las que figura Melibea, ella es siempre acompañada, si no de su madre, entonces de Lucrecia, con una sola excepción. Y ésta ocurre en la escena inicial de la obra, cuando la ausencia de Lucrecia es crucial para que la acción siga su curso trágico.

⁵ Stephen Gilman, “A propos of ‘El tiempo en *La Celestina*’ by Manuel J. Asensio”, *Hispanic Review*, 21, 1953, 42-45. Gilman alega, además, que la larga tradición literaria de amantes que se enamoran a primera vista refuerza la no necesidad de un lapso de tiempo entre las dos primeras escenas. Para rebatir la solidez de su argumento, aducimos el uso del tuteo desde el primer momento y la noción de que las dos familias se conocían y se respetaban, como afirma Melibea en el acto XX. Como mínimo, es probable que los dos ya se sentían atraídos, pero la ocasión de hablar en privado nunca se había presentado hasta el comienzo de la acción de la *Comedia*. Es notable la alteración y nerviosismo en el comportamiento de ambos.

⁶ Manuel J. Asensio, “A Rejoinder”, *Hispanic Review*, 21, 1953, 45-50. Es especialmente interesante su discusión del pasar del tiempo en la instancia de Calisto.

creen que esas dos horas de espera, expuestos ellos al peligro del descubrimiento de su presencia por los de la casa de Pleberio, son una eternidad. El tiempo real se alarga notablemente. Pero cuando en el acto VIII, Pármeno dice –hablando del tiempo transcurrido para la conquista de Areúsa– “Ayer lo pensé, ya la tengo por mía,” el tiempo personal se ha acelerado. Todo sigue su cauce normal en los tres casos, cada uno ilustrando cómo el tiempo se acelera y desacelera según el estado anímico de unos y otros. De esta percepción del tiempo personal o psicológico, cada lector podría aducir muchos ejemplos más. Sin embargo, no pienso extenderme en ello ahora, prefiriendo descubrir en el texto otras indicaciones que llevan al lector a apreciar el efecto dramático de la compresión o ausencia del tiempo real inferido en el espacio textual.

Creo que hay que ver el problema del tiempo en *Celestina* con otras opciones entre manos. De acuerdo con María Rosa Lida de Malkiel, veo tres tiempos en *Celestina*: el primero sería el tiempo que ocupa el diálogo; es decir, el tiempo que transcurre al pronunciar un personaje –o un actor que lo realiza– cada frase de su parlamento. Es un tiempo que se puede cronometrar. El segundo es el pasar del tiempo psicológico, el tiempo como es sentido por los personajes y del cual acabamos de dar tres mínimas muestras de los actos VIII y XII. El tercer tiempo a tener en cuenta es el que podemos inferir del texto dialogado. Es este último tiempo el que pensamos analizar a continuación; es un tiempo que no es siempre representado en el texto. Sin embargo, es un tiempo real que se puede recuperar por las inferencias textuales a él. Por eso, estamos también de pleno acuerdo con la estudiosa argentina cuando puntualiza: “la acción representada en *La Celestina* no es, pues, la secuencia ininterrumpida de la realidad, sino una muestra típica de su serie.”⁷

Aceptando esta idea de que las acciones, o lo que será lo mismo, los diálogos de *Celestina* forman sólo una “muestra típica” de la completa secuencia temporal que nos lleva de las primeras palabras, “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios”, hasta las últimas latinas de Pleberio, “in hac lachrymarum valle,” prefiero explorar hasta el máximo posible el tercer tiempo indicado

⁷ Lida de Malkiel, *La originalidad artística de 'La Celestina'*, 179. Se ve, por lo tanto, la importancia de las “interrupciones” en la acción que tenemos representada en la obra.

por Lida de Malkiel, el tiempo que podemos inferir del texto, siendo que en el mismo espacio textual que es *Celestina* coexisten sus tres tiempos: el real, el sentido o psicológico y el inferido. Para apreciar el tiempo dramático proporcionado por las interrupciones de la acción, creemos imprescindible la recuperación de este tercer tiempo, el tiempo inferido.

Para la exposición del tiempo que se puede inferir del texto dialogado, vamos a citar unas setenta y cinco referencias temporales que, con la excepción de las primeras tres, se limitan al espacio textual, es decir, lo que ocurre a partir de las primeras palabras enunciadas, las ahora citadas de Calisto. Las voy a emplear para presentar y esclarecer mi propuesta de división de las secuencias temporales del texto en cinco, separadas estas secuencias representadas por otras *no representadas*. Pero a pesar de no estar representadas, estas secuencias son perfectamente recuperables por las inferencias contenidas en las secuencias sí representadas, esas “muestras típicas” de Lida de Malkiel que llenan el espacio textual de *Celestina*. Propongo estas cinco secuencias temporales para la *Tragicomedia*:

1. acto I, primera escena;
2. acto I, segunda escena al final del acto III;
3. acto IV al final del acto XV;
4. acto XVI;
5. acto XVII hasta el final de la obra.

Recuperemos del espacio textual el tiempo *no representado* después de cada una de las primeras cuatro secuencias. Después de la quinta, sólo queda el terrible silencio del caos hacia el que las acciones nos conducen.

Comencemos viendo primero una cita perteneciente al segundo acto de la obra. Aquí Sempronio describe el comportamiento raro de Calisto en estos últimos días. Es precisamente por su inexperiencia con estas rarezas de su amo que vacila tanto entre entrar en la habitación de su desesperado señor o quedarse fuera como ha querido Calisto: “¿Mas cómo yré?, que en viéndote solo, dizes desvaríos de hombre sin seso, suspirando, gemiendo, maltrobando, holgando con lo escuro, desseando soledad, buscando nuevos modos de pensativo tormento (...)” (132, énfasis añadido).

Gilman, por no creer que ha pasado tiempo real significativo, recurre a la explicación de que estas palabras del sirviente se refieren al *futuro* comportamiento de Calisto, imaginando o anticipándolo Sempronio. Pero esta explicación me parece poco sostenible, ausentes más referencias textuales del comportamiento del típico amante cortés en el pasado de Calisto. Si hubiera habido unos antecedentes de tales manifestaciones, entonces desentonarían con estas otras palabras de Sempronio, dichas para sus adentros: “¿Cuál fue *tan contrario acontecimiento* que así tan presto robó el alegría deste hombre?” (89, énfasis añadido). Precisamente son estas palabras unas que podrían ser leídas como manifestación del tiempo psicológico para Sempronio, registrando que el cambio en Calisto es nuevo y reciente; aunque Gilman prefiere interpretarlas literalmente, o así me parece, viendo en el “tan presto” un cambio más repentino, o de la noche a la mañana. Y en este caso, la lectura de Gilman va a contracorriente de otros muchos pasajes del texto celestinesco, pasajes que necesitarían que el lector tuviera también que justificar un no lapso de varios días entre la escena inicial y las acciones posteriores del primer acto.

En la primera escena hay referencias temporales que sí aluden a un tiempo pre-textual, ese tiempo cuando Calisto, adorando a Melibea en silencio, buscaba la manera de comunicarle su “secreto dolor” (86), un amor que ella, una mujer ya de veinte años que ha leído extensamente, identifica al instante como “ilícito” (87). Los excesos de lenguaje retórico de Calisto son pagados por los excesos de rabia en el lenguaje empleado por la doncella, quien reacciona por última vez aquí como una hija bien criada por su madre, al cerrar terminantemente la puerta a futuras entrevistas así privadas, súbitas, y no vigiladas, con su “¡Vete, vete de ay, torpe!” (87). Es después de las resignadas palabras de Calisto al final de la primera escena, que pasan –a mi modo de ver– los días *no representados* en el texto, días que en suma no pueden ser menos de una semana, como luego tendremos ocasión de verificar. Y son días que el autor de la obra refleja constantemente, aludiendo a ellos en boca de una gran variedad de sus actantes. En lo que sigue, veremos cómo nuestro texto incorpora estos días y cómo casi todos los personajes son conscientes de ellos. Y si ellos son conscientes de estos días, ¿no es razonable concluir que los lectores también deben tenerlos en cuenta al valorar la obra?

Después de sus observaciones al raro comportamiento de su amo, Sempronio, por fin enterado de las causas de ese comportamiento de Calisto, declara, como si llegara al final de una larga serie de frustradas meditaciones con una solución idónea, “no es más menester; *bien sé de qué pie coxqueas*; yo te sanaré” (93, énfasis añadido). Este mismo intervalo de tiempo se puede apreciar en el diálogo siguiente:

Sem a Cal: “¿No has leído el filósofo do dize: así como la materia apetece a la forma, así la mujer al varón?”

Cal: O triste ¿y cuándo veré yo eso entre mí y Melibea?

Sem: Possible es, y aún que la aborrezcas quanto agora la amas; podrá ser alcançándola, y *viéndola con otros ojos, libres del engaño en que agora estás*.” (102, énfasis añadido)

Sempronio contrasta dos tiempos hablando de *otros ojos* y del engaño en que *ahora* está su amo, palabras que lógicamente tienden más a subrayar su nueva comprensión de la situación anterior; es una situación en la que Sempronio sólo ahora ve un nuevo papel material-económico para sí mismo, ayudándole a Calisto a alcanzar a la deseada Melibea.

Tan contento está Calisto con esta nueva visión de alcanzar a la antes inalcanzable Melibea, que alude a una prenda de vestir que *ayer* lució, diciendo a su nuevo aliado: “El jubón de brocado que ayer vestí, Sempronio, vístelo tú” (103). Ese *ayer*, y el sentimiento que lo acompaña, según Gilman, tendría que referir al día antes del encuentro con Melibea. Yo lo leo, sin embargo, como señal de la renacida alegría que acompaña el rompimiento del período de tristeza y comportamiento del rechazado amante cortés: ese *ayer* sería, entonces, el último día completo de la mala estrella de Calisto; es decir, el día antes de conocer personalmente a Celestina.

Calisto, en un transporte de alegría al conocer esta nueva posibilidad de acceso a su diosa, y después de su semana negra, ruega a Dios: “¡O todopoderoso (...) humildemente te ruego que guíes a mi Sempronio, en manera que convierta mi pena y tristeza en gozo, y yo indigno meresca venir en el desseado fin” (104). Hablando de un “desseado fin” y la conversión de su “pena y tristeza”

claramente alude a un extenso período de sufrimiento y tormenta y no a un intervalo gilmaniano de varias horas. Abierto también a esta interpretación son las palabras de Sempronio a Celestina: “Calisto arde en amores de Melibeia; de ti y de mí tiene necesidad (...) juntos nos aprovechamos (...)” (107), en donde el *arde* sugiere una pasión encendida que ha crecido con el tiempo. Este mismo *ardor* figura prominente en otra referencia, ésta del segundo acto, cuando Calisto implora a Sempronio: “haz de manera que en sólo verte ella a ti, juzgue la pena que a mí queda y fuego que me atormenta, *cuyo ardor me causó no poder mostrarle la tercia parte desta mi secreta enfermedad, según tiene mi lengua y sentido ocupados y consumidos*” (131-132, énfasis añadido).

Será normal y natural que nos preguntemos: si tiene ese *ardor* tan ocupados el sentido y la lengua de Calisto, ¿cuánto tiempo se infiere: unas horas, un día, o varios días? La noción del tiempo, junto con la noción de una “secreta enfermedad”, sugiere que no es tan nueva la enfermedad que ha estado controlando su “lengua y sentido”, reconocimiento de parte de Calisto que corrobora los extraños comportamientos antes descritos –y no comprendidos– por Sempronio.

Para más señas, la referencia de Sempronio a los “cruels desvíos que recibiste de aquella señora en *el primer trance* de tus amores” (132, énfasis añadido), demuestra una vez más que ahora Sempronio comprende mejor las etapas por las que el amo ha pasado y las tiene en cuenta, en esta clara alusión a un “primer trance”. Sólo ahora viene a cuento –después de que el texto nos ha trazado el perfil de estos días *no representados*– el archiconocido parlamento de Pármeno, parlamento en el que se establece una serie de causalidades –tanto acertadas como proféticas– hablando de lo que había pasado el “otro día” y cómo pueden causar a su amo perder “cuerpo y el alma y hacienda” (134-135). Ahora podemos ver que estas observaciones de Pármeno no son las primeras indicaciones textuales de estos días *no representados*, sino una poderosa confirmación adicional más, si bien más explícita que las anteriores.

No debemos seguir adelante sin comentar, de nuevo con respecto a Pármeno, su visión del pasado que también implica el pasar de varios días: “Señor, flaca es la fidelidad que temor de pena la convierte en lisonja, mayormente *con señor a quien dolor y afición priva y tiene ajeno de su natural juicio; quitarse*

ha el velo de la ceguedad; pasarán estos momentáneos fuegos (...)” (136, énfasis añadido). Reconoce el joven criado que, por el tema del sufrimiento de su amo, Calisto ha perdido su acostumbrado y “natural juicio” y está ciego, aunque no es una situación permanente, siendo que, después de todo, estos dolores del amor frustrado son sólo “momentáneos fuegos.”

En el acto VI, Sempronio de nuevo demuestra con claridad, en un aparte relevante, su reconocimiento del tiempo que ha pasado desde el inicio de los amores de su amo: “¿Éstos son los fuegos *passados* de mi amo? (...) ¿No tenía este hombre sufrimiento para oír *lo que siempre ha desseado*? (178, énfasis añadido). Este *siempre* debemos contrastarlo con el “tan presto” del Sempronio del primer acto (89). Después, viene a confirmar ese mismo rodar de varios días lo confesado por el galán a Celestina en el mismo acto VI cuando parece que Calisto describe su libidinoso manosear de la doncella, Celestina le pregunta con asombro: “¿Qué la has tocado, dizes? Mucho me espantas,” y Calisto enmienda: “Entre sueños, digo,” y agrega: “en sueños la veo *tantas noches*” (185-186, énfasis añadido). Si estas *tantas noches* han de tener credibilidad tanto para Calisto como para Celestina y los dos criados allí presentes, pues debe de haber pasado ya una cantidad de noches. En el contexto que estamos desarrollando, difícilmente podrían ser menos que varias, y la mayoría transcurridas antes del inicio de la segunda escena de la obra en ese tiempo real no representado, en esa interrupción en las secuencias sí representadas.

Dos citas más hay en esta parte, ciñéndonos a Calisto. La primera nos presenta con un Sempronio que se refiere a sí mismo en el acto IX, en el contexto de sus amores con Elicia, así: “fecho otro Calisto,” atribuyéndose el mismo comportamiento que su amo demostró durante nuestros días *no representados*: “perdido el sentido, cansado el cuerpo, la cabeça vana” (231), y más. No le creemos, desde luego –sólo hace un papel teatral por y para Elicia– pero sí sabemos a quién emplea de modelo y cuándo aprendió estas lecciones. La segunda cita es puesta en boca de Celestina y nos servirá de referencia clave: le pregunta a Calisto en el acto XI: “¿No mirarás *el tiempo que has gastado* en su servicio? (252, énfasis añadido). Si sólo se tratara de dos días (o menos), estas palabras no tendrían sentido. No: aquí las palabras de la tercera abarcan el tiempo del sufrimiento en solitario de Calisto, los *no representados* pero los

suficientes para que ella insertara en ellos un período de “ocho días” (167)⁸ y a éstos agregando los días en los que ella lleva poniendo, como dice, su vida al tablero (176), días sí representados en los actos IV a X.

Ahora veamos estos mismos días *no representados* con otra óptica, la de Melibea. La primera vez que los tenemos rememorados en la vida de Melibea es en el acto IV, en una frase que recuerda toda la primera escena de la obra: “¡Jesú, no oyga yo mentar esse loco saltaparedes (...)! Éste es el quel *otro día* me vido y començó a desvariar conmigo en razones, haziendo mucho del galán” (162-163, énfasis añadido). Este atrevimiento del galán se refuerza cuando Melibea no quiere oír más el nombre de quien “comigo se atrevió a hablar” (166). El mismo momento se recuerda un día después, hablando Melibea en soliloquio en el acto X, cuando se pregunta: ¿Y no me fuera mejor conceder su petición y demanda *ayer* a Celestina quando de parte de aquel señor *cuya vista me cativó* me fue rogada (...)” (238, énfasis añadido). Ese *ayer* se refiere, desde luego, al acto IV y este *cativó* a un acontecimiento de hace al menos ocho días, cuando todavía Calisto no sufría del espurio dolor de muelas.

Las referencias a aquel momento crucial en la huerta (la primera escena del primer acto) se multiplican en el acto X. Por ejemplo, Melibea evidentemente ha pasado por su propio tormento mental durante días y días, y pide a Dios ayuda para apaciguarlo: “¡O soberano Dios (...), des a mi herido corazón sofrimiento y paciencia, con que mi terrible pasión pueda dissimular!” (238). Se refiere al dolor que le lastima: “tan cruelmente el ponçoñoso bocado que *la vista de su presencia de aquel cavallero* me dio” (238, énfasis añadido). Claro, sabemos cuándo esto ocurrió, pero Melibea habla del continuo tormento de

⁸ Estos ocho días también son reales y no una ficción de la alcahueta. Cuando Celestina, arrinconada por la furia de Melibea en el acto IV, tuvo que improvisar sobre la marcha una defensa, se le ocurrió la invención del dolor de muelas del cual—preguntada por Melibea—declara con razón de causa que le ha durado a Calisto ocho días. Si no hubieran pasado esos días, Melibea habría detectado al instante la mentira. Y si no hubieran pasado esos ocho días, Celestina no habría recurrido a tal número. Lo que Celestina comunica a Melibea en este lenguaje codificado de “enfermedades” es que Calisto no lo está pasando bien, igual que ella. El efecto es inmediato: Melibea, enternecida, entrega el cordón y, simbólicamente, su voluntad, a manos de la alcahueta. Pero el lector tendrá que configurar esos ocho días en su percepción del tiempo real de la obra, por el tiempo *no representado*.

esta “terrible pasión.” Una nueva referencia aparece cuando la doncella se da cuenta de que su terrible pasión es nacida *nuevamente* y que le había sido inconcebible que un dolor así podría “privar el seso como éste haze” (241). Todos estos síntomas son recientes y perturbadores y Melibea contrasta, para Celestina y para los lectores, dos épocas bien separadas en el tiempo: “*Muchos y muchos días* son passados que esse noble cavallero me habló en amor; tanto me fue *entonces* su habla enojosa quanto *después* que tú me lo tornaste a nombrar, alegre” (245, énfasis añadido). Estos *muchos días* serán ahora unos diez y este *tornaste a nombre* unas veinticuatro horas, si no menos.

Es un secreto dolor que quería Melibea conservar secreto por más tiempo, pero sin poderlo hacer: “Postpuesto todo temor, as sacado de mi pecho —dice a Celestina— lo que jamás a ti ni a otro pensé descubrir” (246). Ese *jamás* nos indica que Melibea lleva bastante tiempo luchando contra el deseo *ilícito* que ahora le toca a ella sentir, contra la inevitable desgracia que su caída representaría para su familia, contra las estrictas normas del patriarcado que toda buena hija debería observar. Esa lucha interior tan tremenda ocuparía, sugiero, más tiempo que un mero par de días, los que mediarán entre los actos IV y X. Y cuando Melibea, ante una Lucrecia que cree ignorante, confiesa su impotencia ante la fuerza del deseo y que “ya as visto cómo no ha sido más en mi mano; cativóme el amor de aquel cavallero” (247), descubre sólo que Lucrecia, al contrario de lo que cree, no ignora nada. Dice la fiel criada a Melibea: “*Señora, mucho antes de agora* tengo sentida tu llaga y callado tu desseo (...) yo çofría con pena, callava con temor, encobría con fidelidad (...)” (247, énfasis añadido). Este *mucho antes* y los tiempos verbales usados implican que llevaba Lucrecia observándole a su señora durante un período —sugiero— de unos diez días, unos días reales *no representados* (que no pueden ser, recordémoslo, menos de ocho) y sólo dos días textualmente representados.

El ambiente de la primera escena de la obra es evocado una vez más en el acto XII. Fingiendo Melibea que la cita con Calisto para la medianoche, acordada con Celestina, es un montaje cruel, dice al nervioso galán: “no sé qué piensas más sacar de mi amor de lo que *entonces* te mostré” (260, énfasis añadido). En su respuesta, Calisto también vuelve al mismo pasado cuando exclama: “¡O cuántos días antes de agora passados (...)” (261), retornando

como punto de referencia temporal el momento de la misma primera entrevista con su adorada diosa. Y cuando Melibea interrumpe esta prueba de sinceridad de Calisto y confiesa su verdadera y “terrible pasión,” tiene a bien reconocer abiertamente la verdad completa: “aunque *muchos días* he pugnado por lo dissimular, no he podido tanto que, en tornándome aquella mujer tu dulce nombre a la memoria, no descubriese mi desseo” (262, énfasis añadido). Ella ha intentado disimular lo que realmente estaba sintiendo en su corazón en los días siguientes al violento rechazo de Calisto. Pero es de nuevo Calisto, a quien las recientes tensiones amorosas le han impedido vivir normalmente, el que reconoce en el acto XIII: “Muy cierto es que la tristeza acarrea pensamiento y el mucho pensar impide el sueño, como a mí *estos días* es acaescido con la desconfianza que tenía de la mayor gloria que ya poseo” (276, énfasis añadido).

Ahora bien: para mí queda fuera del marco temporal que venimos desarrollando incluir este lamento de Melibea del acto XVI, pasado casi un mes de sus amores con Calisto: “No tengo otra lástima sino por el tiempo que perdí de no gozarle, de no conoçerle, después que a mi me sé conoçer” (304). Aquí no veo una referencia a tiempos muy anteriores, sino una referencia más inmediata, a los días cuando Calisto y ella no se pudieron ver durante este nuevo mes de la *Tragicomedia* que está acabando. Y es que aunque los demás personajes parecen creer que Calisto goza de ella cada noche, no es así, como la misma Melibea nos aclara, confirmándolo con Lucrecia: “Y después un mes ha, como as visto, que jamás noche ha faltado sin ser nuestro huerto escalado como fortaleza, y muchas *aver venido embalde*” (305, énfasis añadido). Serán estas las noches cuando le fue imposible a Melibea –tal vez por obligaciones de familia u otros impedimentos– gozar de Calisto como hubiera querido.

Desde la óptica de Melibea, llegamos finalmente al acto XX, cuando la hija explicita al padre, antes de quitarse la vida, la naturaleza de su rebelión contra las normas de la familia y de la sociedad bajo las cuales se había criado:

Muchos días son passados, padre mío, que penava por mi amor un cavallero que se llamava Calisto, el qual tú bien conociste (...) descubrió su passión a una astuta y sagaz mujer que lamavan [sic] Celestina. La qual, de su parte

venida a mí, sacó *mi secreto amor* de mi pecho; descubría a ella *lo que a mi querida madre encobría* (...). Vencida de su amor, dile entrada en tu casa (...). perdí mi virginidad: Del qual deleytoso yerro de amor *gozamos quasi un mes* (333-334, énfasis añadido).

La aguda pena que aflige a Melibea por haber traicionado a su padre y madre es sentida aquí como sincera y profunda, pero su transformación en hija *mal guardada* y desobediente no data del día de ayer, o de anteayer; la magnitud de su confesión, de su sentimiento, tiene su raíz en ese período más alargado de dolor, sufrimiento, disimulación, tensión, temores y traiciones que comienza en la primera escena de la obra, hace ahora casi mes y medio. Entre el momento presente en que Melibea pronuncia estas penúltimas palabras suyas, y los “muchos días,” median varios días reales (más de ese mes), no la sola impresión psicológica del pasar del tiempo. Por fin cuando Pleberio, momentos después, comunica a Alisa la “causa” del desastrado fin de su hija, dice: “La causa supe della, *más la he sabido por estenso desta su triste sirviente*” (336, énfasis añadido). Aquí sacamos en limpio que por una extensa conversación *no representada*, Lucrecia comunicó a Pleberio, antes de la llegada en escena de Alisa, otros detalles adicionales sobre lo sucedido que Melibea no llegó a especificar.

En esta exposición del texto y sus referencias a días *no representados* que unen el diálogo de la primera escena del acto I a todas las acciones sucedáneas, creo haber esclarecido que para los mismos personajes de la obra es un hecho firme que varios días –ocho o más– han transcurrido *en off*. Lo hemos visto en las alusiones y palabras de Calisto, Sempronio, Pármemo, Celestina, Melibea y Lucrecia, comprendidas en los actos I, II, III, IV, V, IX, X, XI, XIII, y XV (= XX), o sea, a lo largo de toda la *Comedia* original. Nada de esto cambia para la *Tragicomedia* en donde las referencias al nuevo mes de amores se encuentran. Y entre todos los pasajes textuales aducidos (he citado unos 35), no hay contradicción alguna. Para mí, y espero para muchos, la noción de la repentina caída de Melibea ya no puede ser una lectura verosímil del texto. El texto mismo nos enseña que no era así. Además, nuestra exposición debilita mucho todo lo aseverado hasta ahora sobre la eficacia de la magia. Todo aque-

llo cambia si sabemos que Melibeia estaba ya tan enamorada de Calisto como Calisto de ella, y los dos sufriendo dolorosos trastornos durante ese tiempo real *no representado* de una semana –como ahora hemos visto, espero con claridad– antes de emprender Calisto su primer diálogo textual con Sempronio en la segunda escena del primer acto.

Una vez establecido este amplio bloque de tiempo *no representado* entre las dos primeras escenas de la obra, quiero pasar a la posibilidad de un segundo bloque de tiempo –algo menos definido– entre el acto III y el acto IV. Para mí, las acciones son continuas entre la segunda escena del acto I y el final del acto III, con la conjura de Plutón. Cuando Elicia en el acto III le espeta en la cara de Sempronio estas palabras: “¿Qué novedad es ésta, *venir oy acá dos veces?*” (146, énfasis añadido), confirma esta unidad temporal del acto III con la primera presencia de Sempronio en la casa de Celestina del acto I. Lo que es más problemático, al menos para mí, son unas palabras de Celestina al final del acto III, después de su conjuración de Plutón, hablando ella consigo misma: “... me parto para allá con mi hilado, donde creo te llevo envuelto” (148). Es de noche e imposible que Celestina piense salir en ese momento para ir a la casa de Pleberio. Creo que estas palabras expresan solamente su firme intención de llevar “para allá” el hilado hechizado, aunque no solucionan el problema del *cuándo*, lo cual permite que especulemos que Celestina iría uno o dos días después, como ahora queremos proponer, apoyándonos con nuevas referencias temporales encontradas en el texto.

Y es que si vamos a especular que entre los actos III y IV pasa algún tiempo real *no representado*, también debemos encontrar en el texto acciones para justificarlo, acciones que sólo podrían haber tenido lugar en este intervalo de tiempo. Éstas las encontraremos en el acto VII, cuando Pármeneo dice a Celestina: “Bien se te acordará, *no ha mucho* que me prometiste que me harías aver a Areúsa, quando en mi casa te dixé cómo moría por sus amores” (200, énfasis añadido), la referencia temporal indefinida nos vuelve al encuentro y plática de Celestina y Pármeneo al final del primer acto. Este *no ha mucho* implica que no fue *ayer*. La respuesta de Celestina comienza a llenar ese bloque de tiempo que hemos propuesto entre el final del acto III –que es continuo con el acto I– y el soliloquio de Celestina que abre el acto IV: ella contesta así, “Sí te lo

prometí, no lo he olvidado (...). Que más de tres xaques ha recibido de mí sobre ello en tu ausencia” (200). Para que esta *ausencia* tenga cabida dentro de la lógica, y para que hubiera habido tiempo para que Celestina hablara en más de una ocasión con Areúsa, es necesario que todo aquello haya ocurrido en ese propuesto intervalo entre los dos actos.

Estas conversaciones *no representadas* con Areúsa adquieren todavía más relieve cuando Celestina deja a Pármeneo abajo en la casa de Areúsa mientras ella sola sube “a ver qué se podrá hazer sobre *lo hablado*” (200, énfasis añadido). Se confirma que lo dicho a Pármeneo no es una ficción inventada para suavizar su impaciencia cuando la vieja confronta así a Areúsa: “Ya sabes lo que de Pármeneo *te ove dicho*” (204, énfasis añadido). Es más: en ese intervalo que propongo, pasa suficiente tiempo real para que pueda Areúsa recordar a Celestina de algo más: “Sabes que se partió *ayer* aquel mi amigo con su capitán a la guerra” (203, énfasis añadido). Lo supo Celestina, se supone, en una de las conversaciones cuando también dio uno de sus *xaques* sobre Pármeneo a Areúsa, es decir en el tiempo trascurrido entre su conjuración a Plutón al final del acto III y su ansioso acercamiento a la casa de Pleberio al comienzo del acto IV. Celestina recuerda a los dos todo lo que había hecho para realizar este encuentro: “Oýdme entrambos lo que digo. Ya sabes tú, Pármeneo amigo, lo que *yo te prometí*, y tú, hija mía, *lo que te tengo rogado*” (206-207, énfasis añadido). Acciones verídicas, la primera, representada, nos lleva al acto I; la segunda al intervalo *no representado* entre los actos III y IV.

El tiempo trascurrido es indefinido aunque podría ser, verosíblemente, de dos o tres días reales, y si le parecerá después menos a Pármeneo, es que se trata del tiempo psicológico interior del personaje. Pensándolo para sí en el acto VIII, Pármeneo, finalmente poseedor de los encantos de Areúsa, exclama: “¡que un tan excellent don sea por mí posseýdo, y quan presto pedido tan presto alcançado” (212), maravillado él de la relativa celeridad con que dicha posesión fue efectuada por la interesada alcahueta. La misma idea la repite Pármeneo delante de Sempronio cuando, todavía extasiado, exclama: “ayer lo pensé, ya la tengo por mía” (216), donde ese *ayer* y ese *ya* siguen reflejando su estado mental maravillado, y no el tiempo real de unos dos, posiblemente tres días, que Celestina habría gastado en “rogar” a Areúsa para

realizar este importante encuentro que consolida la amistad de Pármeno con Sempronio (207).

En nuestro texto celestinesco hay más tiempo real *no representado* que afecta las relaciones entre Pármeno y Areúsa más allá de su jugueteo sexual en el almuerzo del acto IX en casa de Celestina. Testigo de este tiempo real suprimido es algo dicho por Sosia, quien en el acto XIV, cuando espía desde la ventana de la casa de Calisto la puerta de la casa de la ramera, Areúsa, dice de ella a Tristán: “Por la qual sé yo que ovo el triste de Pármeno *más de tres noches malas*, y aun que no le place a ella con su muerte” (293, énfasis añadido). Este tiempo *no representado* de, por lo menos, otras tres noches, parece confirmado por la misma Areúsa en la *Tragicomedia*, con dos alusiones a Pármeno. En el acto XV, Areúsa comenta a su prima Elicia, quien acaba de traerle la noticia de la muerte de Celestina y de Sempronio y Pármeno, que “*no ha ocho días* que los vi bivos y ya podemos decir: perdónelos Dios” (296, énfasis añadido). Poco después recuerda Areúsa de nuevo los días que había compartido con Pármeno: “¡O mi Pármeno y mi amor, y cuánto dolor me pone su muerte! Pésame del grande amor que con el tan poco tiempo avía puesto, pues no me avía más de durar” (297). Ese *tan poco tiempo* es aquí más bien una reflexión del tiempo psicológico sentido en ese momento por la ramera, contrasta con las “más de tres noches malas” –más bien largas– que son para Sosia.

Finalmente, es Sosia en el acto XIX que nos recuerda que Areúsa “mostró al presente ser tanto mía *quanto algún tiempo fue de Pármeno*” (318, énfasis añadido). Aunque el lector puede tener la impresión de que pasa poco tiempo entre el acto VII, cuando Pármeno conoció a Areúsa, y el acto XII, cuando es decapitado después de huir apresurado de la casa de la asesinada Celestina (siendo que esas secuencias representan acción continua), es también manifiesto que debemos tener en cuenta –y valorarla como tal– una relación entre Pármeno y Areúsa que va más allá de lo que se representa en los actos VII y IX del espacio textual.

Cuando en el acto XVI Melibea hace referencias al mes que ha trascurrido, habla de experiencias que tampoco vemos representadas en el espacio textual. Por ejemplo, reacciona a la noción de casarse según los deseos de sus padres, diciendo a Lucrecia: “...déxalos hablar, déxalos devaneen;

un mes ha que otra cosa no hazen ni en otra cosa entienden; no parece sino que les dize el corazón el gran amor que a Calisto tengo, y todo lo que con él un mes ha, he pasado” (303, énfasis añadido). Y cuando habla del mismo intervalo de tiempo, asevera que no falta Calisto ni una sola noche en escalar los muros del huerto, aunque a veces ha resultado ser “embalde” (305).

Así que desde el final del acto XV, ha pasado un mes de mucha vida *no representada*, para Melibea y Calisto, para Pleberio y Alisa, para los planes de venganza de Areúsa y Elicia, huellas de la cual, sin embargo, podemos inferir de los diálogos en los actos siguientes. Elicia, después de la muerte de Celestina, decide –en el acto XV– guardar la casa como único sitio donde es conocida. Pero hablando consigo misma en el acto XVII, alude al acto XV al reflexionar así: “que si tomara el consejo de aquella que bien me quiere, de aquella verdadera hermana, *quando el otro día le llevé las nuevas desde triste negocio* (...) no me viera entre dos paredes sola” (307, énfasis añadido). Elicia hace otra referencia a algo ocurrido y no representado al pensar en voz alta: “que no le he visto [a Sosia] después que le dixé cómo le querría hablar Areúsa” (308). Areúsa también recuerda el acto XV, acusándole a Centurio delante de él, pero dirigiéndose a Elicia, en el acto XVIII: “Porque le rogué *essotro día* que fuesse una jornada de aquí en que me yva la vida, y dixo de no” (314, énfasis añadido). Así, aprendemos en que consistió el enfado de Areúsa con Centurio del acto XV sólo tres actos después. Existe evidencia de que los actos XVII y XIX transcurren en el mismo día cuando Sosia le dice a Tristán en el XIX que es el hombre más alegre del mundo “por lo que con Areúsa me ha passado *hoy*” (318, énfasis añadido).

Ahora bien: ha llegado el momento de comenzar a resumir esta exposición con unas reflexiones finales sobre la información que nos ha proporcionado nuestro análisis de las referencias al tiempo real e *inferido* de las acciones que, como lectores, no presenciamos en el espacio textual de sus veintiún actos. Quiero aclarar que distingo este tiempo real inferido, transcurrido a partir de las primeras palabras del texto, de otra categoría de tiempo real: el tiempo recuperado por la memoria que tienen los personajes de tiempos pretéritos,

anteriores al comienzo de la acción de la obra. Ese tiempo pretérito requiere otro tipo de estudio y análisis.⁹

Creo, para volver al tema que desarrollamos, haber leído y reconstruido correctamente las referencias textuales al tiempo inferido de la *Tragicomedia*. Si mi lectura resulta ser acertada, quedarán éstas como las secuencias cronológicas más o menos completas del tiempo real:

—El momento inicial: la primera escena de la obra, que comprende sólo el diálogo de Calisto con Melibea. Tiempo real: sólo unos minutos;

—Un tiempo real de no menos de una semana *no representada* pero, por las referencias textuales coherentes entre sí y aquí analizadas, lógico y necesario;

—La segunda escena del primer acto hasta el final del tercer acto, un tirón cronológico equivalente a un día real largo;

—El tiempo real inferido y no representados de unos dos o tres días, siguiendo el análisis de las referencias textuales, entre el final del tercer acto y el comienzo del cuarto;

—Una acción continua entre el comienzo del cuarto acto y el final del acto quince

—actos 4-7: un día real completo

—actos 8-11: un día real completo

—actos 12-15: la noche del segundo día real y el día siguiente;

—Pasa un mes, o casi un mes, real y, en gran parte, *no representado*;

—Auto XVI, hacia finales del mes, sí representado;

—Acción continua entre los actos XVII-XXI, último día y noche y madrugada del día siguiente.

Sumando todo esto, podemos dar por sentado —y posiblemente contra todas nuestras percepciones o impresiones anteriores— que el tiempo real de la *Tragicomedia* consumiría un mínimo de 45 días. Establecido esto, nos sentimos obligados a observar que los tres períodos de tiempo real más extensos

⁹ Este tiempo pretérito de *Celestina* queda estudiado en J. T. Snow, “El pre-texto celestinesco: posibilidades interpretativas,” en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 septiembre, 2005)*, León: Universidad de León, 2007.

—la semana que separa las dos primeras escenas del primer acto, los días entre los actos III y IV, y el mes que separa el acto XV del XVI (los apartados 2, 4 y 6)— no ocupan casi nada del espacio textual celestinesco: prácticamente se reducen a las setenta referencias temporales recuperadas para su análisis. Pero si quisiéramos limitarnos a una consideración de la *Comedia*, podemos ver que están en evidente contradicción una primera percepción de una acción acelerada y los quince días reales (los 45 menos el mes añadido) en los que transcurren sus acciones.

Es incuestionable que en el texto celestinesco podríamos acumular muchas más acciones *no representadas*. Por ejemplo, entre los actos VIII y IX, Sempronio y Pármeneo, después de saquear la despensa de Calisto para proveer la mesa del banquete del acto IX, tienen que haber andado camino, tenido conversaciones, hecho varios comentarios sobre lo que iban a hacer o sobre las actuaciones de Celestina, pero se calla todo aquello por ser innecesario a la trama que desarrolla el autor (y luego no se incluyen el espacio textual referencia alguna a ese tiempo *no representado*). Además, tenemos representadas en *Celestina* sólo dos noches de amor, de las muchas que son aludidas, pero de esas muchas las debemos asumir imaginándolas para llenar el tiempo *no representado*, recreando repeticiones de las dos noches en el jardín en las cuales Lucrecia, deseosa y deseante, haría como siempre, de guardia para los apasionados y extáticos amantes. Así, en muchas partes de nuestro texto donde las acciones son continuas, hay muchas posibilidades de inferir las otras acciones que completarían el tiempo real transcurrido.

En el ejemplo de Sempronio y Pármeneo, mencionado arriba, pasan horas en vez de días enteros, semanas o meses, pero son suprimidos sin referencias textuales a ellas porque no reflejan momentos privilegiados de la acción central. Las acciones *no representadas* que sí son privilegiadas son las que el autor hace clara y fácilmente recuperables en el mismo texto porque forman partes importantes de su diseño y realización. Éstos son los momentos de tiempo real *no representados* que yo aquí he intentado esclarecer al hacer que reaparezcan dentro de un completísimo recorrido del espacio textual.

Debe ser evidente, por lo tanto, que en *Celestina* hay acciones *no representadas* que no son dramáticas y otras acciones *no representadas* que sí lo son.

El manejo dramático que tan bien contrasta el tiempo real que transcurre —lo que para Lida de Malkiel es el tiempo inferido y el que hemos querido estudiar a fondo aquí— y el tiempo perceptual, personal o psicológico, es uno de los más grandes logros artísticos del texto celestinesco. Espero haber demostrado que las acciones que llenan el espacio textual de *Celestina* sólo son, como nos señaló Lida de Malkiel, “una muestra típica” de la secuencia ininterrumpida de acciones que sería toda la realidad, tanta de las acciones dialogadas representadas como las acciones dialogadas relevantes no representadas. Al mismo tiempo espero, como también quería hacer Asensio hace más de cinco décadas, haber aumentado nuestra apreciación de *Celestina* con esta exposición de sus más significativas interrupciones.

BIBLIOGRAFÍA

- ASENSIO, MANUEL J., “El tiempo en *La Celestina*”, *Hispanic Review*, 20, 1952, 28-43.
- , “A Rejoinder,” *Hispanic Review*, 21, 1953, 45-50.
- GILMAN, STEPHEN, “El tiempo y el género literario en *La Celestina*,” *Revista de Filología Hispánica* 7, 1945, 147-159.
- , *‘La Celestina’: Arte y estructura*, Madrid: Taurus, 1974, 337-349. [1ª. ed. en inglés 1956]
- , “A propos of ‘El tiempo en *La Celestina*’ by Manuel J. Asensio”, *Hispanic Review*, 21, 1953, 42-45.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La originalidad artística de ‘La Celestina’*, Buenos Aires: EUDEBA, 1970.
- ROJAS, FERNANDO DE, *La Celestina*, ed. de Dorothy D. Severin, Madrid: Cátedra, 1997.
- SNOW, JOSEPH T. “El pre-texto celestinesco: posibilidades interpretativas,” en LUZDIVINA CUESTA (ed.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 septiembre, 2005)*, León: Universidad de León, 2007.

Entretenimiento cortesano: *La coronación de la señora Gracisla*

Lillian von der Walde Moheno
Universidad Autónoma Metropolitana

Como se sabe, en 1976 Keith Whinnom dio noticia de la existencia de un manuscrito que contenía la hasta entonces desconocida *Coronación de la señora Gracisla*;¹ tiempo después no sólo la editó (*Dos opúsculos isabelinos*), sino que también propuso una hipótesis que, de alguna manera, ha condicionado las subsiguientes interpretaciones de la obra. Para él –en virtud de que asocia ciertos personajes ficticios con sus supuestos referentes reales–, se trata de un *roman à clef* escrito en celebración del proyectado enlace (de 1503 a 1506) entre Juana de Aragón (Gracisla en la obra) y Enrique VII (el rey de Inglaterra del texto); sin embargo, arguye, las descripciones están en deuda con hechos anteriores: los festejos londinenses de 1501 realizados en honor de Catalina de Aragón (“Introducción”, xxx-xxxiv). Ahora bien, propone que la *Coronación* se escribió entre 1505 y 1506; esto es, antes de que cesasen las pretensiones matrimoniales de Enrique VII con la exiliada reina de Nápoles y cuando Fernando el Católico había ya contraído nupcias con Germana de Foix.²

¹ Ahora, ms. 22020 de la Biblioteca Nacional (Madrid).

² Ello debido a un enunciado desfavorecedor de la reina castellana: “...que Gracisla más parecía persona celestial que umanal, y llamóse [el rey de Castilla] desdichado porque antes que casasse no la conoció, que sin duda ella en Castilla reynara” (9: 4.51-53. Cito *La coronación de la señora Gracisla* por página, segmento y líneas(s), de acuerdo con la edición de Keith Whinnom).

Nicholas G. Round, quien reseña la edición de Whinnom, si bien cuestiona las interpretaciones del crítico, asume igualmente una posición historicista. Propone identificar a Gracisla con la bella y castellana Juana la Loca; con esta base, sugiere algunas posibles descodificaciones de hechos textuales: la muerte del unicornio en brazos de la protagonista (41, 16.52-56) podría hacer relación a la de Felipe el Hermoso; el mote “Fortuna me contradize” (44, 18.16) tendría algo que ver con la situación de la hija viuda de los Reyes Católicos (Round, 332-334).

Por su parte, Louise M. Haywood asocia a la protagonista con Catalina de Aragón, de tal suerte que *La coronación de la señora Gracisla* vendría a ser una prueba de la virginidad de Catalina, ante los reparos hechos para su enlace con Enrique VIII (189-204).

De manera muy fundada y puntual, Joseph J. Gwara (“A New Eptihaliamial”, “Another Work by Juan de Flores” y “A Reconsideration of the English Sources”) desbarata cada uno de los argumentos aducidos por los investigadores mencionados, al tiempo que propone su propia hipótesis: la obra es una “*pièce d’occasion*” (“A New Eptihaliamial”, 229) escrita en 1475 en celebración del compromiso matrimonial entre Leonor de Acuña y Pedro Álvarez de Osorio; aunque observa la sutil presencia de un mensaje político (“A New Eptihaliamial”, 243, 247-248) mediante referencias varias que implican a la familia de doña Leonor,³ disocia la fábula del incidente histórico al decir que fue compuesta –según es su propia síntesis (“A Reconsideration of the English Sources”, 1)– “as a *divertissement* for doña Leonor, who was probably six and ten years old, and that its juvenile audience best explains its simple style”. La congruencia de su postulado la hace recaer, por un lado, en su sustentada atribución de la obra a Juan de Flores y, por otro, en lo que deduce de los datos biográficos que ha investigado sobre este autor.

³ Por ejemplo, que la sentencia en favor de Gracisla sugiere el reconocimiento del derecho al estatus real de Leonor de Acuña (“A New Eptihaliamial”, 246). Que en el texto se indique que el padre de la protagonista es “uno de los principales señores de Espanna” (8, 4.18-19) le sirve tanto para negar la hipótesis de Whinnom como para afirmar la suya (“A New Eptihaliamial”, 233).

Me interesa subrayar que el argumento de *La coronación de la señora Gracisla* no se refiere a suceso histórico alguno: no hubo en Francia tal concurso de belleza ni tal despliegue de festividades varias. Si hay alusiones a personajes coetáneos, como por ejemplo ocurre en *Questión de amor*, éstas serían extrafabulísticas –por llamarlas de algún modo– y están por probarse con certeza, pues ninguna de las antes aducidas se sostiene en el texto conservado. En resumen, resulta hasta ahora imposible aseverar que se trata de una obra en clave; tal posición descansa en especulaciones no pocas veces extremas. Más atractiva resulta la hipótesis de Gwara, pues es convincente la atribución autorial que realiza; sin embargo, es asimismo especulativa su posición con respecto a que se trata de una pieza de ocasión, dado que sólo encuentra fundamento en intuiciones basadas en hechos históricos y biográficos (algunos de éstos también especulativos) que acomoda de manera lógica y conveniente. En el texto, nada verificable hay que revele que se compuso por y para un suceso histórico concreto; es más, *La coronación de la señora Gracisla* tiene su encanto y utilidad, precisamente, cuando no hay “ocasión” alguna: en periodos sin festejos.

De hecho, en el trabajo crítico ha privado el afán de hacer depender el texto de un asunto histórico, pero poco se ha dicho de las particularidades artísticas de la obra, y ésta resulta interesante por muchos aspectos. Se trata, si intentamos adscribirla a un género, de una “relación de sucesos” ficticios o, como la nombra Antonio Cortijo, de una “relación cortesana” (*La evolución genérica*, 152).⁴ Y es que cumple ciertas especificaciones de la siguiente definición genérica:

Las relaciones de sucesos son documentos que narran un acontecimiento ocurrido o, en algunas ocasiones, inventado (pero verosímil), con el fin de informar, entretener y conmover al público –bien sea lector u oyente. Tratan de muy diversos temas: acontecimientos histórico-políticos (guerras, autos de fe...), sucesos monárquicos, fiestas religiosas o cortesanas, viajes, sucesos extraordinarios como catástrofes naturales, milagros, desgracias personales...

⁴ Juan de Flores, como recuerda Gwara, ejerció el oficio de cronista. Su *Crónica incompleta*, a diferencia de otras coetáneas más de historiador, posee marcadas características literarias.

Su forma es también variada: pueden ser manuscritas o impresas, estar en verso o prosa, y constar de un solo pliego (la mayor parte tienen esta forma de pliego suelto compuesto por dos o cuatro hojas) o llegar a tener las dimensiones de un libro voluminoso.

Las *Relaciones de sucesos* surgen en el siglo xv vinculadas al género epistolar: la carta-relación, que informa generalmente a un particular de algún acontecimiento del que fue testigo el emisor. Su uso se va extendiendo en el siglo xvi, en el que aparece ya la *Relación de sucesos* de forma autónoma (aunque convivirá siempre con la carta) dirigida a un público más amplio, para alcanzar su apogeo en el siglo xvii, sobre todo en los reinados de Felipe IV y Carlos II (López Poza y Fernández Vales, *Boletín informativo*).

Efectivamente, *La coronación de la señora Gracisla* adquiere la forma de una epístola mediante la que un testigo presencial (el narrador) informa a un individuo en concreto el “solempne aucto” (4, 1.26), término este último que, dicho sea de paso, puede significar “asunto”, “acontecimiento” y/o aludir al conjunto de festejos que hubieron lugar.⁵ Esta estructura general se logra en virtud de un marco, propiamente epistolar, que además de abrir y cerrar la obra, cumple las funciones usuales de los textos liminares (*exordium* y *peroratio*).

El marco está conformado por dos epístolas iniciales y un último segmento también en forma epistolar. La *petitio* de la primera carta tiene que ver con el deseo del obviamente ficticio emisor, de que el “auctor”, en virtud de la amistad, le haga “entera relación” (4, 1. 24; énfasis mío) de los sucesos de la coronación de Gracisla que tuvo la oportunidad de observar, a lo que, mediante la siguiente epístola, responde positivamente el “auctor”, no sin la incorporación de un conjunto de más tópicos exordiales, entre los que destacan el encarecimiento de la materia y los de falsa modestia. Hay que notar que el escritor se esfuerza en dar la apariencia de realidad en esta parte que es ya ficción —aunque algunos críticos le den otro peso—.⁶ Concluye la obra

⁵ Para una discusión del significado del vocablo, véase el estudio de Blay Manzanera (“Espectáculos cortesanos”, 68 y 71, v. gr.).

⁶ No pongo en duda que deduzcan que el escritor presencié festejos parecidos a los que narra para *La coronación*, sino que cuestiono que se tienda a identificar al personaje-narrador “auctor” con el creador de la obra: “Sin inventariar aquí todos los paralelos entre las fiestas de

con el referido segmento en el que el escritor hace que el “auctor” se dirija a su amigo, de tal suerte que se sobrentiende que ha habido sólo dos cartas, la de la petición y la muy amplia de la respuesta, lo que posibilita afirmar que, como estructura general, *La coronación de la señora Gracisla* adquiere la forma epistolar (y más concretamente, de carta de respuesta).

No obstante lo dicho, es posible hacer una bipartición estructural; por un lado, el breve marco que puede considerarse como una fábula aparte, y que además se distingue tanto por la construcción de sus segmentos a manera de cartas, como porque se hallan específicamente marcados: van precedidos por cabezas o paratextos informativos, que es cosa que no sucede en el grueso de la parte insertada, en la que sólo aparecen ocasionalmente (en las composiciones poéticas) para indicar la voz de algún personaje (y algún dato extra, por ejemplo, la dama a quien defiende). Por otro lado, se halla la fábula de los sucesos de la coronación, propiamente la “relación”, con segmentos narrativos en los que no pocas veces se emplean recursos como la *descriptio*, *effictio* y *demonstratio*, entre otros muchos, que logran dar a los receptores la sensación de espectáculos observados; hay, asimismo, inserciones poéticas que implican *variatio* formal en aras del entretenimiento de los verdaderos destinatarios de la obra,⁷ y que a su vez pueden cumplir otras funciones, según indicaré más adelante.

Esta construcción, en la que una breve fábula da pie a otra ciertamente desarrollada, se conoce como fenómeno de reduplicación y es característico de la novela sentimental, como lo ha señalado Regula Rohland de Langbehn (*La unidad genérica*, 50-52). Pero lo que yo apunto aquí es que en *La coronación*

Gracisla y las históricas, quisiera sugerir que el autor, aunque exagere, no inventa los entretenimientos que describe. En cierto modo nos lo asegura él, pues repetidas veces, sobre todo en las cartas prefatorias, insiste en que asistió personalmente a aquellas fiestas y en que nos las está contando como testigo de vista” (Whinnom, “Introducción”, xxviii). “...the introductory letters of the work if they can be trusted make it clear that the author based his narrative on personal observation, not second-hand information. A restricted geographic zone, such as the one I have proposed, increases the likelihood that a single individual could have seen the events Gracisla’s narrator recounts” (Gwara, “A New Epithalamial Allegory”, 240).

⁷ Ya que hablo de los destinatarios reales, comento al paso que en alguna ocasión el escritor pierde al ficticio (el “amigo”) a quien supuestamente se dirige: “Pero los *lectores* crean que jamás cavalleros con tan costosos atavíos en ninguna fiesta fueron vistos” (17, 9.9-10; énfasis mío).

de la señora Gracisla, y más aún en *Triunfo de Amor* (sin lugar a dudas, de Juan de Flores) al igual que en otras obras, lo que aparentemente son textos liminares pueden, a su vez, entenderse como partes de la fábula marco. Con esto puede hablarse de unicidad en las obras, pues las dos fábulas de alguna manera se hallan asociadas, pero con la particularidad de que en *La coronación*, a diferencia por ejemplo de *Triunfo* (Walde, “El «marco» de *Triunfo de Amor*”), la historia insertada no incide en los posibles acontecimientos de la del marco.

La —aunque escindida en segmentos breves—⁸ larga *narratio* de las actividades de la coronación hace posible adscribir a la obra, según indiqué, en el género “relación de sucesos”. La índole de éstos revela algo que bien sabemos: el gusto cortesano no sólo por vivenciar el fasto, los torneos y festejos, los espectáculos, las modas en el vestir, etc., sino también por escucharlos o leerlos, así sean ficticios. Se sabe de caballeros ingleses que hacían recopilar todo texto que hablase de justas y fiestas (Whinnom, “Introducción”, xxviii); este tipo de acontecimientos se narran en crónicas, entre las que destaca la del *Condestable don Miguel Lucas de Iranzo*; nutren libros de caballerías; se explotan en la novela sentimental como en *Questión de amor*, etc. De allí mis reparos a que *La coronación de la señora Gracisla* surja necesariamente como una pieza de ocasión; si no hay festejos, y menos aun los muy espectaculares que eran algo esporádicos, siempre habría la manera de gozarlos (y todos juntos) mediante su lectura frecuentemente pública y en la corte. Es más, el libro que analizo da la posibilidad de una eventual participación activa de algunos de los contertulios que forman el auditorio: otorgar su voz a personajes de la obra, concretamente en las largas series de composiciones poéticas. No sólo se “observan” “representaciones” diversas gracias al libro, sino que se puede “actuar” en algunas de ellas sin que el vestuario desmerezca: ellos, al igual que los seres ficticios de *La coronación*, son parte de la nobleza cortesana.⁹

⁸ Las preceptivas retóricas recomendaban la concisión para la exposición de la causa (Ciceronis, *De inventione*, I, §28), que es norma que se deja sentir en obras literarias; aunque la narración sea larga, se rompe de manera que aparezca en trozos relativamente pequeños.

⁹ Con esto no niego que pueda haber otros tipos de receptores; pero, a mi juicio, tales son los implícitos en la obra y esto independientemente de si compuso como servicio a una dama en concreto, como cabría la posibilidad.

Con lo expuesto, se destaca que la –por varias razones– multifuncional obra que analizo fue expresamente compuesta para la diversión del público al que principalmente se destina. A ello colaboran varias características; por ejemplo, la representación gratificante de una forma de vida que era procurada por los miembros del estamento nobiliario.¹⁰ Y digo gratificante porque se trata de un mundo, en extremo, ideal: fuera de los avatares cotidianos, es refinado, alegre, cosmopolita, ceremonioso y marcadamente “nacionalista”. Muy diferente, en síntesis, al mostrado en otras obras coetáneas, en las que se expone desorden, en las que se incluye la dificultad de las relaciones interpersonales y la sensación de fracaso social o individual.

Para la diversión del público receptor son las prolijas descripciones y la “espectacularidad” como técnica literaria, la cual hace de los destinatarios auténticos espectadores. Y es que en variadas ocasiones se especifica, por ejemplo, la escenografía y otros elementos de tramoya, más los gestos y los movimientos físicos de los personajes (y los hay nobles y los hay extravagantes¹¹ o exóticos,¹² según gusto de la época), con distribución espacial en lo que ya vemos propiamente como un escenario. Las acciones y festejos se vuelven, pues, espectáculos, y éstos efectivamente aparentan serlo. Véanse marcas de gestualidad:

Pero con la mayor disimulación que pudo, fingió hun alegre riso en las partes de fuera, y tomó a Gracisla por la rienda... (11, 5.11-13).

Véanse descripciones escenográficas y escénicas:

¹⁰ Subrayo que existieron en la vida real banquetes, fiestas, torneos, espectáculos etcétera, y que se consumía cierta literatura que los incorporaba.

¹¹ Autómatas (27-28, 13; 38-39, 15), “niñyos [...] como enanos, con barbas luengas” (14, 8.24; R. Homet documenta la participación de infantes en ciertas representaciones, véase “Niños y adolescentes”), “filisteos” o gigantes (14, 8.27), enanos de verdad y “armados” (42, 17, 33), etcétera.

¹² “Moras negras” (17, 9.17), caballeros “salvajes” (17, 9.20; había tal oficio juglaresco, véase S. López-Ríos, “Los «desafíos»”), “estranyas maneras de bestias salvages” (16, 14), “el olicornio” (16, 30 ss.), etcétera.

Y en una esquina della [la sala], mandó fazer doze gradas de alto, y encima dellas estavan siete sillas muy ricas para los juezes que avían de dar la corona [...]. Y en la otra parte estava la Fortuna, en figura de una linda dama, con una rueda en la mano, y unas damas subían y otras descendían y algunas estavan debaxo de la rueda; y aquella a quyen la corona se avía de dar avía de ser puesta encima de la cumbre desta rueda de la Fortuna [...]. Y en la otra esquina estava la Fama, en forma de una muy hermosa dama, y con una venda de lienço atada por los ojos [?], [...]; y ella estava asentada encima de carros de oro y los muertos nobles que fueron dignos de perpetua memoria [...]. Y encima de todos estava un silla, en el lado drecho de la Fama, donde avía de ser puesta la que tan bienaventurada fuese... (19-20, 10.7-25).

Y véase la teatral exposición, casi como si se observara una representación dramática, de lo que fue una puesta en escena ordenada por Gracisla:

...hizo como en el ayre, sobre unos cordeles dorados que estavan puestos de unas paredes de la sala a las otras, y de unos castillos pequenyos dorados que por el cielo de la sala estavan, sallían por los cordeles Éctor y Archiles, con todos los otros cavalleros así troyanos como griegos, usando fieramente de las armas [...] fasta que Troya fue destróyda; la qual estava tan bien obrada de madera [...] y fue un caso maravilloso de mirar, que era obra por mano de tan subtiles hombres que parecían propiamente bivos, salvo que las personas eran pequeñas. Pero avía dellas infinitas, y encima de los cordeles fazían auctos tan desenbultamente que parecía que de verdat pasava. Y después que la ystoria fue acabada, sallió de entre unas nubes una sierpe echando llamas de fuego y grandes truenos... (42-43, 18.36-55)

Como se aprecia, la cita anterior refiere una puesta con títeres o marionetas. Cabe en este momento señalar que Joseph Gwara piensa que toda *La coronación de la señora Gracisla* fue compuesta para su representación dramática mediante títeres, y que esta hipótesis “simplifies the interpretation of [the] more fantastic episodes” (“A New Epithalamial”, 241); por ejemplo, el del castillo del acompañante de Gracisla, Ricardo: “As a lifesize construction this castle seems impossibly elaborate, but as a model for a puppet stage the design makes sense” (“A New Epithalamial”, 242). A su perspectiva arguyo

que, mientras no haya necesidad de representarse teatralmente, la literatura posibilita cualquier exageración más o menos verosímil. Los títeres facilitarían una puesta en escena, pero ¿qué nos dice que tan complicado propósito con cientos de personajes y variadas escenografías, con teatro dentro del teatro y demás elementos parateatrales, fue el propósito de un autor que, además, no emplea el discurso directo tan propio del drama? ¿Cuál es el objeto de describir con puntilloso detalle dentro de una *narratio* aquello que supuestamente se va a ver y que equivaldría a absurda redundancia?¹³ Es, ciertamente, más sencillo provocar artísticamente, con técnicas literarias, que los receptores “vean” mediante la imaginación los sucesos y espectáculos de los que se hace “relación”. No puedo, por tanto, avalar que *La coronación de la señora Gracisla* haya sido compuesta para escenificarse toda; ahora bien, para un grupo dispuesto a divertirse, hay partes susceptibles de representación si así se desea: las mencionadas composiciones poéticas que pueden repartirse en varias voces para su lectura pública o incluso, aunque bastante más difícil, la representación del torneo mediante títeres, con el castillo como escenario, al tiempo que se lee en voz alta la descripción de escenario y batallas. Nada de esto está documentado, pero sí sabemos de la variedad de entretenimientos que se procuraban en la corte, la hipótesis puede resultar no descabellada.

Líneas arriba mencioné, como parte de las características gratificantes para los receptores de la obra, el acusado nacionalismo (en el que particularmente se festeja a Castilla). La forma de expresarlo es mediante la pareja protagónica y, en menor medida, con los también castellanos Margarida y Risel. Cabe señalar en este momento que, en cuanto técnica compositiva, hay una marcada tendencia a la construcción bimembre, como en este caso de personajes exaltados por el autor, que se presentan en asociación positiva; también los otros personajes del libro se hallan relacionados: un dama concreta con un caballero determinado. Cuando el binomio resaltado se escinde para hacer cumplir a cada personaje (ciertamente “focalizado”) hazañas propias de su género sexual, igualmente se aplica la relación bimembre; se trata de una en

¹³ A menos que la obra se representase en silencio, lo que por muchas razones resulta imposible.

un sentido asimétrica y, en otro, de oposición. Me explico: Un personaje, por ejemplo Ricardo, se enfrenta a un miembro de otro par usualmente “nacional”: Talaborte (francés, y acompañante de la amada del rey de tal sitio).¹⁴ Resulta, pues, evidente que la relación implicada es de oposición; pero si indico la construcción mediante asociaciones asimétricas, es que a ambos personajes se les otorgan características similares, pero uno —el español— es siempre mucho mejor:

Y Talaborte sacó muy más costosos atavíos, porque el rrey de Francia je le dava; pero no era tan galant, ni tanto como Ricardo inventivo [...] Y como los cavalleros començaron a tornear, siempre Talaborte procurava de fazer alguna mengua a Ricardo, y jamás a ninguno fería con el espada salvo a él. Pero Ricardo [...] entre los golpes que le dio le ferió con uno en el braço, y ge le fizo saltar la mano. [...] Ricardo tenía gran fuerça en los braços; sacóle fuera de la silla, y dio con él del cavallo en suelo (17-18, 24-39).

Es bien sabido el peso que, para una colectividad, adquieren sus representantes nacionales desde equipos deportivos hasta algunos personajes de ficción; de hecho, no pocas veces se descodifican como metónimos de sus lugares de origen. Y si los protagonistas de *La coronación de la señora Gracisla* se entienden como una suerte de sinécdoques de su reino, entonces es posible referir la absoluta parcialidad hacia Castilla que hay en libro. Es, así, la Corona triunfante en armas (con Ricardo, pero también con Gracisla, quien es excelente cazadora), en letras (se alaba la elocuencia de la protagonista y su acompañante se supone gana la defensa en verso), en elegancia, en belleza (y no sólo de Gracisla, por quien “tiene ya Castilla fama perpetua donde las hermosas abitan”; 45, 19.10-11), en virtud individual (no es en balde la muerte del unicornio en brazos de Gracisla, que fue “muy mayor honra que la coronación”; 41, 16.56-57), en preparación de festejos y hasta en danza

¹⁴ Hay casos de personajes aislados; por ejemplo, “Gaspar”, que se enfrenta a Ricardo (18, 9.45-58), o “Griselda Torivia”, a la que se compara en el arte de la caza con Gracisla (40, 16.25-29).

(16, 8.86-89). También, entonces, hay un intencional rebajamiento del reino francés: Ricardo acaba en el suelo, como vimos; además, otros personajes franceses son desfavorecidos por la pluma del escritor —por ejemplo, Berilda es menos agraciada que, incluso, la inglesa Brianda (12, 6.20-23); Talaborte no es tan diestro en batalla como el inglés Karlos (o Izarlos) (15-16, 8), y el mismo rey de Francia es algo tramposo (v. gr., 18, 9.39-40 y 9.61-62).

Para concluir, *La coronación de la señora Gracisla* se ajusta, técnica y estilísticamente, al propósito para el que fue hecha; en una palabra: la diversión. En este sentido, no es obra de un escritor de “escaso talento” (Whinnom, “Introducción”, xxxvii) ni compuesta, por la sencillez del estilo, para un público infantil o juvenil (Gwara, “A New Epithalamial”, 240). Si realidades humanas tanto de niños como de adultos— son el juego, la risa, la propia satisfacción, el sentir nacional, etcétera, reconocamos el valor que hay en aquello que, en virtud del empleo premeditado de ciertos recursos, logra otorgar a sus destinatarios un entretenimiento gozoso.

BIBLIOGRAFÍA

- BLAY MANZANERA, VICENTA, “Espectáculos cortesanos y parateatralidad en la ficción sentimental”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, 1997, 61-91.
- CICERONIS, M. TULLI / CICERÓN, MARCO TULLIO, *Rhetorici libri duo qui vocantur De Inventione / De la invención retórica*, introd., trad. y notas de Bulmaro Reyes Coria, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997 [ed. bilingüe].
- CORTIJO OCAÑA, ANTONIO, *La evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI. Género literario y con texto social*, London: Tamesis, 2001.
- GWARA, JOSEPH J., “Another Work by Juan de Flores: *La coronación de la señora Gracisla*”, en JOSEPH J. GWARA and E. MICHAEL GERLI (eds.), *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550). Redefining a Genre*. London: Tamesis, 1997, 75-111.
- , “A New Epithalamial Allegory by Juan de Flores: *La coronación de la señora Gracisla* (1475)”, *Revista de Estudios Hispánicos*, 30, 1996, 227-257.

- , “A Reconsideration of the English Sources of *La coronación de la señora Gracisla*”, *Medievalia*, 28, diciembre 1998, 1-27.
- HAYWOOD, LOUISE M., “The Princess and the Unicorn: Arthur, Prince of Wales, and Catherine of Aragon”, en IAN MACPHERSON AND RALPH PENNY (eds.), *The Medieval Mind: Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London: Tamesis, 1977, 189-204.
- HOMET, RAQUEL, “Niños y adolescentes en fiestas y ceremonias”, *En la España Medieval*, 24, 2001, 145-169.
- LÓPEZ POZA, SAGRARIO Y SANDRA M^a FERNÁNDEZ VALES, *Boletín informativo sobre las “Relaciones de sucesos” españolas en la Edad Moderna*, A Coruña: Universidade da Coruña, octubre de 1996 (última revisión el 20 de julio de 2006), <http://rosalia.dc.fi.udc.es/BORESU/>.
- LÓPEZ-RÍOS MORENO, SANTIAGO, “Los «desafíos» del caballero salvaje: notas para el estudio de un juglar en la literatura peninsular de la Edad Media”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43, 1995, 145-159.
- ROHLAND DE LANGBEHN, REGULA, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, London: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- ROUND, NICHOLAS G., Reseña a Keith Whinnom (ed.), *Dos opúsculos isabelinos*, *Medium Aevum*, 50, 1982, 332-334.
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, “El «marco» de *Triunfo de Amor*, de Juan de Flores”, *LEMIR*, 7, 2003. <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista7/TriunfoAmor.htm>.
- WHINNOM, KEITH (ed.), *Dos opúsculos isabelinos: “La coronación de la señora Gracisla” y Nicolás Núñez “Cárcel de Amor”*, Exeter: University of Exeter, 1979.

Los relatos de viajes hispánicos medievales y las crónicas de los primeros conquistadores: recursos compartidos

Jimena Nélica Rodríguez

El Colegio de México

El presente trabajo responde a una pregunta sencilla: ¿en qué medida la tradición discursiva de relatos de viajes medievales influyó en la escritura de las crónicas de Indias? Tanto los tipos textuales de orden administrativo-jurídico, como las novelas de caballería han sido señaladas como influencias directas y, sin embargo, hay otro legado medieval de textos que no ha sido estudiado en su posible influencia.¹ Me propongo identificar, entonces, un conjunto de semejanzas no sólo temáticas, sino también formales, entre relatos de viajes medievales y los viajes narrados en las crónicas de los primeros conquistadores. Por relatos de viajes medievales me refiero al *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandevilla; al *Libro de Marco Polo*;² a las *Andanças e viajes*

¹ El presente trabajo es una síntesis apretada de una investigación mayor titulada “Procedimientos de escritura del relato de viajes en las crónicas de la conquista”, dirigida por el Dr. Aurelio González en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

² Si bien, en sentido estricto los dos primeros no pertenecen a la tradición hispánica peninsular, sus rápidas traducciones y circulación ameritan la incorporación. El primitivo manuscrito anglonormando del *Libro de las maravillas del mundo* de Juan de Mandevilla entra al territorio peninsular hacia 1380, gracias al pedido de la corte de Juan I de Aragón al rey de Francia. La primera traducción a una lengua hispánica data de finales del siglo xiv, cuyo testimonio manuscrito escrito en aragonés y actualmente conservado en El Escorial es el *Manuscrito aragonés*. También existen evidencias de una temprana traducción catalana, aunque no se conservan manuscritos. Ya en el siglo xvi, existen cinco ediciones castellanas impresas entre

de un hidalgo español (1435-1439) de Pero Tafur;³ y a la *Embajada al gran Tamorlán* atribuido a Ruy González de Clavijo.⁴ Dentro de las crónicas, elijo tanto la Segunda y Quinta cartas de relación de Cortés, como la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz porque, si bien no fueron concebidas como relatos de viajes, narran tres incursiones terrestres por el Nuevo Mundo: la que lleva a Cortés y sus hombres a la ciudad de Tenochtitlan, cabecera del imperio azteca (1519), y la que los lleva desde esa misma ciudad hasta la actual Honduras, a través del istmo de Tehuantepec (1524-1526).

Las narraciones de estos viajes ocupan considerables espacios en los textos, pero no la totalidad de los mismos, de allí que pueden analizarse como relatos de viajes intercalados, donde la literatura de viajes funciona como antecedente y es posible rastrear recursos y procedimientos de escritura que le pertenecen. Ahora bien, para la comparación entre los dos grupos es necesario partir de una suposición que implica una propuesta de lectura de las crónicas. Es necesario suponer que, dentro de las formas textuales vigentes en el siglo XVI para dar cuenta a los europeos de los viajes al Nuevo Mundo y las cosas de la conquista, los relatos de viajes medievales prestan ciertos

1521 y 1547. El libro de Marco Polo también tuvo una temprana y profusa difusión en la corte de Aragón y en todo el mundo mediterráneo.

³ El relato de Tafur, escrito hacia 1454, tuvo una importante difusión manuscrita, sin embargo, su edición *princeps* fue publicada recién en 1874 por Marcos Jiménez de la Espada, en el volumen VIII de la Colección de Libros Españoles Raros o Curiosos. El editor se basa en el único manuscrito conocido y conservado –el del Colegio Mayor de san Bartolomé de Cuenca, en Salamanca– que actualmente se encuentra en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid. Este manuscrito es una copia de comienzos del siglo XVIII hecha de un original de mediados del siglo XVI (Fick, *El libro de viajes*, 35).

⁴ Este relato, que narra un viaje diplomático realizado entre mayo de 1403 y marzo de 1406, fue terminado hacia finales del año 1406 y circuló en copias manuscritas hasta la edición *princeps* de Argote de Molina, en Sevilla, 1582. Cabe señalar que, además de estos relatos de viajes, hay otro conjunto medieval importante de relaciones de viajes a Oriente que no incorporo por su escasa difusión en el mundo hispánico. Para este conjunto de textos es en extremo útil el trabajo de Guéret-Laferté (*Sur les routes*), entre los autores más destacados de la serie estudiada en este libro están Jean de Plan Carpin, Guillermo de Rubrouck, Juan de Monte Corvino y Odorico de Pordenone.

procedimientos expositivos para narrar los viajes por el Nuevo Mundo y exponer una realidad nueva y a la que un número reducido de destinatarios puede tener acceso. Como puede apreciarse, la comparación no se funda ni en referencias explícitas que relacionen directamente a los textos, ni en estudios bio-bibliográficos que evoquen lecturas solitarias y privadas de literatura de viajes por parte de los conquistadores. No, la comparación que ensayo pretende observar los textos como construcciones narrativas vinculadas con otras formas de prosa narrativa por el uso de temáticas y procedimientos de escritura similares.

Dos de los principales recursos compartidos entre los relatos de viajes medievales y las crónicas de los primeros conquistadores son la organización del relato en torno al recorrido y la descripción de elementos “hallados” en el viaje con base en una retórica descriptiva específica. El primero es un recurso narrativo. El segundo un recurso descriptivo. En los dos grupos, mientras los recursos narrativos ordenan la narración del viaje propiamente dicho; es decir, son procedimientos de textualización destinados a dar cuenta del desplazamiento del viajero. Los recursos descriptivos, en cambio, dan cuenta de lo encontrado a lo largo del recorrido, es decir, son procedimientos de textualización destinados presentar los hallazgos del viaje.⁵

⁵ Estas categorías también pueden analizarse con los dos ejes propuestos por Guéret-Laferté (*Sur les routes*, 49) para el estudio de los relatos de viajes medievales, uno “sintagmático” y otro “paradigmático”. El eje horizontal o sintagmático contiene el itinerario propiamente dicho y, puesto que registra el desplazamiento del viajero, es esencialmente narrativo y progresivo. El eje vertical o paradigmático, en cambio, contiene la información de los hallazgos del viaje y está conformado no sólo por las descripciones de paisajes, animales, costumbres, etc., sino también por narraciones de corte histórico y anécdotas de todo tipo. Si bien estos ejes son afines al análisis que planteo, mis objetivos son diferentes. En el libro de Guéret-Laferté hay un objetivo claramente genológico. Se caracteriza, con un conjunto de herramientas textuales, a un grupo de textos similares en su configuración, singularizándolos como género. Conforme a la idea de una tradición discursiva que influye organizativa y temáticamente en la escritura de las crónicas de los primeros conquistadores, mis objetivos trascienden la discusión genológica buscando recursos compartidos que permitan establecer continuidades.

RECURSOS NARRATIVOS

Una de las continuidades entre los relatos de viajes medievales y los presentes en las crónicas de Indias es un tipo de registro que estructura la narración en torno a la reconstrucción de un itinerario, donde los espacios se trazan y describen conforme a un recorrido espacial (derrotero) y temporal (cronología). En los dos grupos, este tipo de estructura se evidencia en la articulación de tres elementos: un sujeto de la narración preciso (el viajero que generalmente también es el narrador), coordenadas espacio-temporales y verbos de movimiento. Esta estructura articula la narración de la expedición a Tenochtitlan en la *Historia verdadera...*, de manera similar a como Pero Tafur o Ruy González de Clavijo articulan la narración de sus viajes:⁶

Y la primera jornada fuemos a un pueblo que se dize Xalapa, y desde allí a Sochichima [...]. Y desde Sochichima pasamos unas altas sierras y puerto y llegamos a otro pueblo, que se dize Tejutla [...]. Y desde aquel pueblo acabamos de subir todas las sierras y entramos en el despoblado [...]. Y desde allí pasamos a otro puerto donde hallamos unas caserías y grandes adoratorios de ídolos [...]. Y desde allí entramos en tierra de un pueblo que se dize Çocotlan (Díaz del Castillo, *Historia verdadera*, 145-146).

También es la estructura que articula la narración de la expedición a las Hibueras en la *Quinta* carta de relación:

Y otro día me partí y llevé la jornada de harto áspero camino de sierras y montes y anduve siete leguas y fui a dormir a un río grande. Y de ahí salí otro día y habiendo andado tres leguas [...] salí a unos llanos muy hermosos [...].

⁶ Por ejemplo, Pero Tafur: “Partimos de allí é entramos por la costa de Aragon á vista de Éllchen é de Alicante fasta çerca de Valencia, é allí ovieron consejo de apartarse de la tierra é meterse á la mar; é otro día, dexando la tierra, fuemos sobre la yslla de Ybiça, que es del rey de Aragon” (*Andanças*, 20). De forma similar es la estructura que articula la narración del viaje diplomático que envía Enrique III al imperio de Tamorlán escrito por Clavijo y otros; digo de forma similar puesto que, para este caso el narrador en primera persona narra en tercera el viaje de los personajes (viajeros-embajadores): “Viernes, 25 días de mayo, cuando amaneció la claridad del día, llegaron a Málaga y echaron ancla en el puerto” (*Embajada*, 37).

Y después de haber comido comenzamos a subir un puertezuelo [...]. Y luego comenzamos a subir otro que en subida y bajada tuvo bien dos leguas y media [...]. Y dormí a la bajada dél en un arroyo (Cortés, *Cartas*, 579).

En este tipo de organización narrativa, el viajero (narrador y personaje, o acaso el narrador y sus compañeros) precisa la ruta seguida dando una serie de coordenadas espacio–temporales que, articuladas con los verbos de movimiento (caminamos, fuimos, pasamos, llegamos, subimos, etcétera), representan progresivamente el desplazamiento. Las referencias espacio–temporales son de orden diverso. Las que refieren al tiempo y establecen las cronologías fluctúan entre la consignación de las fechas precisas o alguna indicación que permite su identificación y las referencias que marcan días transcurridos (“otro día muy de mañana”, “fuimos a dormir”).⁷ En cuanto a las referencias espaciales que componen los derroteros, registran topónimos, escuetas indicaciones de accidentes geográficos (“camino de sierras y montes”, “subimos un puerto”) y también distancias (“habiendo andado tres leguas”, “comenzamos a subir otro que en subida y bajada tuvo bien dos leguas y media”).

Tanto en la *Historia verdadera* como en las *Cartas de relación* se presenta información de diversa índole sobre territorios remotos y culturas diferentes. Para hacerlo, se adopta la organización del relato de viajes. Los hallazgos de la expedición se ofrecen en cada lugar del itinerario, como si el lector los conociera y tuviera noticia de la geografía, gente y costumbres del Nuevo Mundo, en el mismo momento en que los observa el conquistador que los describe. Así, el lector no sólo puede recorrer el camino descrito sino que, además, ve todo con los ojos del protagonista y escucha su voz refiriendo el viaje. Esto se debe al uso de la primera persona y a la identificación del personaje (el viajero

⁷ Los itinerarios de Hernán Cortés y Bernal Díaz se componen más con referencias espaciales que temporales y es difícil reconstruir una cronología clara de los acontecimientos con base en sus crónicas, puesto que la expresión “otro día” no necesariamente significa “al día siguiente”, sino más bien “un día de aquellos”. No obstante, los viajes se representan con base en el desplazamiento de los personajes y diferentes tramos del itinerario sólo se organizan con la consignación de la serie de lugares visitados (topónimos), accidentes geográficos y distancias recorridas.

/ expedicionario / conquistador) con el narrador del relato: mientras el personaje da el testimonio de los hechos y construye la credibilidad que aportan “lo visto” y “lo vivido”, el narrador asume el orden y la manera de contar lo sucedido.⁸ Por ejemplo, en la narración del viaje a las Hibueras en la *Historia verdadera*, el narrador hace explícita la manera en que decide contar la historia y los elementos que selecciona y privilegia:

[Salazar y Chirinos] Buelben para México [...]. Y dexémoslos ir su camino que no tocaré en esta relación en cosa ninguna de los grandes alborotos y çizañas que en México ovo,⁹ hasta su tiempo y lugar [...], hasta que ayamos hecho esta tan trabajosa jornada [...]. Y porque en una sazón acaecçen dos o tres cosas, y por no quebrar el hilo de uno por dezir lo otro, acordé de seguir el de nuestro trabajosísimo camino (637).

Frente al problema de narrar una historia que se desarrolla en distintos lugares simultáneamente, el narrador prefiere hacerlo de acuerdo con el itine-

⁸ El narrador es el que transmite la información poniéndola en relación con lo ya sabido, lo supuesto, o lo conocido por el lector; controla las fuentes; se distancia de los hechos y ofrece la valoración de los mismos; y maneja la temporalidad del relato —el presente de la escritura y el pasado del viaje expedicionario. Se manifiesta principalmente en aquellos pasajes donde se refiere a algo que contó antes o que espera contar después, pasajes que dan cuenta de la existencia de un “plan” de obra. En otras palabras, aparece allí donde se evidencia una conexión interior entre los diversos datos, conexión que explica la organización del relato.

⁹ Durante la ausencia de Cortés en México suceden una serie de rencillas entre los que gobernaban interinamente la Nueva España, rencillas que pusieron en peligro la estabilidad del orden colonial y que dan cuenta de los costos políticos que tuvo la expedición a las Hibueras para el capitán. A cargo de la ciudad de México quedaron Alonso de Estrada, Rodrigo de Albornoz y Alonso de Zuazo. Desde Coatzacoalcos y por tener noticia de la discordia entre ellos, Cortés envía a Gonzalo de Salazar y a Peralmíndez Chirinos con dos poderes: uno para que gobernaran todos juntos en caso de que se restableciera la concordia y otro para que tomaran el poder Salazar, Chirinos y Zuazo en caso de que no. Salazar y Chirinos llegan a México a fines de 1524 y presentan sólo el segundo poder. Encierran a Albornoz y a Estrada y posteriormente envían a Zuazo a Cuba. A principios de 1525 llega Diego de Ordaz a México con la noticia de la muerte de Cortés, noticia que los gobernadores divulgan rápidamente para disponer honras fúnebres y apoderarse de los bienes de Cortés (Martínez, *Hernán Cortés*, 450).

rario. Dirá lo sucedido “hasta su tiempo y lugar”, después de haber narrado la “tan trabajosa jornada”, porque privilegia, en el tiempo y espacio de la narración, el lugar donde se encuentra el expedicionario para contar los hechos. En este sentido sólo hablará de lo sucedido en México cuando regresen a la ciudad. Más adelante agrega, “y porque en una sazón acaecen dos y aun tres cosas, como otras vezes e dicho [...], tengo de meter la pluma por los pasos contados” (669). La manera particular en que el narrador decide contar un conjunto de acontecimientos –“los pasos contados” o “el trabajosísimo camino”– hace que la *Historia verdadera* presente en algunos segmentos narrativos una forma de organización que es propia del relato de viajes. El lector puede, entonces, recorrer el camino descrito, porque a medida que el narrador–viajero avanza en su narración y recorrido, describe lo que va viendo y sucediendo en cada lugar que visita. Este procedimiento de organización textual distribuye la materia narrativa en un itinerario que sirve de soporte a la serie de datos de carácter geográfico, histórico, político o anecdótico que el viajero proporciona en forma de descripciones.

RECURSOS DESCRIPTIVOS

La descripción de los elementos “hallados” durante el viaje se ofrece con una retórica descriptiva específica que, en lo general, puede pertenecer a otras formas de prosa narrativa y, en lo particular, al corpus de relatos de viajes medievales señalado. En este sentido, los viajeros medievales y los conquistadores manejan un imaginario o conjunto de referencias temáticas afines y coinciden en describir aspectos semejantes de la realidad a partir de los mismos paradigmas de información.

Sin duda, el cúmulo de descripciones proporcionado por los viajeros en sus relatos en muchos casos responde a la necesidad informativa de la corte. Desde la época de los descubrimientos, pero antes también,¹⁰ esa necesidad se

¹⁰ Por su carácter oficial, la embajada de Enrique III (1390-1406), rey de Castilla y León, a la tierra de los Mongoles es esclarecedora al respecto. Producto del viaje diplomático –sucedido

traduce en peticiones y formularios oficiales que estipulan sistemáticamente la elaboración de relaciones descriptivas con modelos y cuestionarios (De Solano, “Significación”, XVII). De esta manera, los viajeros reconstruyen paso a paso –“meten pluma por los pasos contados”, diría Bernal– los caminos transitados, especulando sobre las posibilidades de la tierra; describiendo los paisajes, la flora, la fauna; indicando distancias y nombres de provincias; detallando las ciudades que visitan y caracterizando a sus habitantes, sus usos, sus formas de vestir, el esplendor y riqueza de sus monarcas, etcétera.

En términos generales, la información proporcionada por los viajeros medievales y los conquistadores puede ser catalogada en dos grupos:

a) Un amplio pero acotable cúmulo de noticias sobre los territorios transitados y sus habitantes.

b) Una serie de elementos anecdóticos o curiosos donde entran en juego la subjetividad de cada viajero en particular y las inquietudes del público para quien escribe.¹¹

Mientras en el primer caso las descripciones se ofrecen con una retórica descriptiva específica que puede rastrearse desde los viajes medievales hasta los viajes por el Nuevo Mundo, en el segundo, los elementos anecdóticos pueden variar notablemente. Por ejemplo, los viajeros medievales presentan innumerables *mirabilias* en sus relatos, mientras que los conquistadores, se esfuerzan

entre mayo de 1403 y marzo de 1406– se escribe una relación, al parecer y según lo expresa en narrador en el prólogo, por expreso pedido: “Porque la embajada es ardua y a tierras lejanas, es necesario y ha de cumplirse que se escriba una Relación que contenga todos los lugares y tierras por donde los embajadores hayan ido y las cosas que en el viaje les hayan acontecido. Esto ha de hacerse para que no caigan en olvido y mejor y más verdaderamente se puedan contar, y con ello conocer con certeza. Y por todo esto [...], comencé a escribir esta Relación desde el día que los embajadores llegaron al puerto de Santa María, cerca de Cádiz, para embarcarse en una carraca...” (Clavijo, Embajada, 33).

¹¹ Si bien cada viajero escoge aquello que considera curioso o notable, la selección de la información proporcionada en el relato de su viaje y todo aquello que llama su atención, siempre se encuentran mediados por una serie de objetivos particulares y por las inquietudes de la sociedad para quien escribe. Sofía Carrizo Rueda ha estudiado este rasgo y lo propone como una característica genérica. El relato de viajes presenta “situaciones de riesgo” o núcleos de clímax estrechamente relacionados con criterios de jerarquización situados en el contexto histórico y que responden a las expectativas de la sociedad a la que se dirigen los relatos (*Poética*, 28).

por racionalizar lo inusitado.¹² Durante el Medioevo, mercaderes, cruzados, peregrinos y diplomáticos se abren camino hacia horizontes míticos, ubicados en un Oriente siempre lejano y poblado de maravillas. Los conquistadores, en cambio, se abren camino buscando interpretar y esclarecer “los secretos de la tierra” que recorren.¹³

No obstante, los viajeros medievales y los conquistadores “coinciden en fijarse en los mismos aspectos de la realidad” (Martínez Crespo, “Los libros”, 424), y presentan en sus relatos un amplio cúmulo de noticias sobre los territorios transitados y sus habitantes de manera similar. Con respecto al tipo de información se pueden señalar dos núcleos descriptivos importantes, por un lado la descripción del paisaje recorrido y sus elementos (flora, fauna, geografía, etcétera); por otro la descripción de las ciudades o villas halladas y sus habitantes. Estas últimas se convierten en los núcleos mediante los cuales progresa la descripción del itinerario y en cada una de las ciudades visitadas la narración del mismo se detiene en largas y pormenorizadas descripciones. Tanto en los relatos de viajes medievales como en los presentes en las crónicas, las ciudades o villas visitadas se describen conforme a un esquema que ofrece información sobre: 1) la accesibilidad y las dimensiones; 2) el emplazamiento y la calidad de las construcciones; 3) los habitantes (costumbres, vestimenta,

¹² Claro que la interpretación de la realidad observada por los conquistadores responde en gran medida a un imaginario europeo medieval y ello da por resultado un Nuevo Mundo también poblado de maravillas, ciudades encantadas, islas fantásticas, amazonas, gigantes y pigmeos. Desde principios del siglo XVI se sucedieron en el Nuevo Mundo toda una serie de expediciones cuyos objetivos eran maravillosos o quiméricos; la Fuente de la Eterna Juventud, las Siete Ciudades Encantadas y El Dorado son los ejemplos más sonados. Dichas expediciones muestran el horizonte mítico que impulsaba los desplazamientos por el Nuevo Mundo, que en ningún caso era una creación individual, sino que respondía a todo un conjunto de leyendas provenientes de la tradición occidental. Estos mundos fantásticos forman parte del imaginario colectivo de los conquistadores que llegaron a las tierras americanas y luego nos legaron sus fantasías, experiencias, aventuras y desventuras en sus relatos.

¹³ Me refiero a la metáfora recurrentemente utilizada por Cortés, sólo un ejemplo: “les encomendé mucho procurasen de subir a la dicha sierra y *saber el secreto* de aquel humo de dónde y cómo salía” (*Cartas*, 198-199). Blanca López de Mariscal apunta algunas de las diferencias entre relatos de viajes medievales y los viajes narrados en las crónicas de la conquista (*Relatos y relaciones*, 95).

oficios, etc.).¹⁴ Al respecto, ya han sido señaladas algunas de las coincidencias de la descripción de Constantinopla en la *Embajada a Tamorlán* y la descripción de la ciudad de Tenochtitlán en la *Segunda* carta de relación,¹⁵ no obstante conviene recordarlas y ponerlas en relación con otras. Para no dilatar mucho la demostración, presento a continuación sólo algunos ejemplos sobre la información proporcionada en cuanto al emplazamiento, calidad y tipo de construcciones:

Tenochtitlan: ...todas las calles de trecho a trecho están abiertas por do atraviesa el agua [...] y en todas estas aberturas [...] hay sus puentes de muy anchas y muy grandes vigas juntas y recias y muy bien labradas [...]. Hay en esta grand cibdad muchas casas muy buenas y muy grandes. [...] Por la una calzada que a esta grand cibdad entra vienen dos caños de argamada tan ranchos como dos pasos cada uno [...] por el uno dellos viene un golpe de agua dulce [...] que va a dar al cuerpo de la cibdad, de que se sirven y beben todos. El otro que va vacío es para cuando quieren limpiar el otro caño (Cortés, *Cartas*, 241).

Constantinopla: ...hay casas formando barrios, y esto es en el centro de la ciudad. Lo más poblado de ella es en lo bajo, en la cerca que corre junto al mar. [...] Dentro, en la ciudad, hay pozos bien provistos de agua dulce. A la una parte, bajo la iglesia que llaman de Santo Apóstol va un puente de un valle a otro por entre las casas y huertas. Por el puente iba agua con que se regaban las huertas... (Clavijo, *Embajada*, 89-90).

Roma: Por medio desta çibdat pasa una rivera, que los romanos truxeron con grandísimo trabajo é metieron por medio della, é esta es el Tíberis; é fizieron

¹⁴ López Estrada ("Procedimientos", 135) relaciona este procedimiento con un recurso codificado por los retóricos como descripción retórica o *evidentia*; Pérez Priego ("Estudio", 227), por su parte, lo relaciona con un modelo retórico fijo, el *laudibus urbium*, detallado en los *Experta rhetorica* del siglo iv. Allí se recomienda que la descripción debe atender a los siguientes aspectos: Antigüedad y fundadores de la ciudad / Situación y fortificaciones / Fecundidad de los campos y provisión de agua / Costumbres / Edificios y monumentos / Hombres famosos. Cabe señalar que este esquema no es privativo de los relatos de viajes, también funciona en otros géneros que privilegian la descripción de ciudades.

¹⁵ Alicia Martínez Crespo, "Los libros de viajes del siglo xv", 425.

nuevo suelo, dicen que de plomo, é entradas é salidas á la una parte é á la otra de la çibdat, así para abrevar caballos, como para tomar agua é fazer otros servicios convenientes al pueblo [...]. En esta rivera ay muchos molinos de la una parte é de la otra, que fazen la çibdat toda una... (Tafur, *Andanças*, 26).

Como puede apreciarse, hay similitudes temáticas y discursivas en las descripciones (hay muchas casas muy buenas/hay casas formando barrios –atraviesa el agua/dentro hay pozos de agua/por medio pasa una rivera– por una calzada vienen dos caños de agua dulce/va un puente por el cual iba agua). Asimismo, en los tres casos se consignan ciertos aspectos particulares del funcionamiento de las ciudades visitadas, por ejemplo, la manera de llevar agua a la ciudad o la presencia de puentes y canales. Dichos aspectos demuestra un interés por el aspecto funcional de las ciudades y este interés explica la admiración y curiosidad de los viajeros por las obras de ingeniería que observan en sus viajes y describen con detalle en sus relatos. Las descripciones concisas y pormenorizadas sugieren que los viajeros reconocen en dichas obras una marca de civilización que les interesa poner de manifiesto: el viajero explora y registra un espacio urbano, construido, modificado por el hombre.

En cuanto a la descripción del paisaje, destaca el hecho de que, en los dos grupos, el interés descriptivo del viajero está ligado a los mismos elementos. Por ejemplo, los viajeros medievales consignan descripciones sobre la fertilidad de la tierra, sobre la calidad y tipos de cultivos, y sobre la presencia de cursos de agua. Estos mismos temas pueden rastrearse en las crónicas de los primeros conquistadores. Presentaré a continuación una serie de ejemplos de la *Embajada a Tamorlán* en comparación con la narración del viaje a las Hiberias en la Quinta carta de relación:

La ciudad de Arzinga está hecha en un llano cerca del río Éufrates [...]. El llano en que está la ciudad está todo rodeado de unas sierras muy altas [...]. En él había muchas aldeas y viñas y huertas. El llano está todo labrado de trigo, viñas, huertas y vergeles muy hermosos (Clavijo, *Embajada*, 121).

Este pueblo Yztapan [...] está sentado en la ribera de un muy poderoso río. Tienen muy buen asiento para poblar en él españoles. Tienen muy hermosa ribera donde hay buenos pastos. Tienen muy buenas tierras de labranzas y tienen buena comarca de tierra poblada (Cortés, *Cartas*, 547).

La consignación de la presencia de cursos de agua y el detalle de los cultivos hallados a lo largo del recorrido es constante en un texto y en el otro, pero, más allá de las similitudes temáticas y la correspondencia de imágenes, es importante señalar que la manera discursiva de la descripción se realiza de la misma manera (Arzinga/Yztapan –Éufrates/ poderoso río– llanos labrados de trigo, viñas, huertas y vergeles muy hermosos/ hermosa ribera de buenos pastos y buenas tierras de labranza), y que, incluso, hay similitudes léxicas (está hecha/ está sentado –labrado/ labranzas– muy hermosos/ muy hermosa). No obstante, mientras el narrador de la *Embajada* se limita a ofrecer una descripción de lo visto por los viajeros, el narrador de la Quinta carta de relación ofrece una valoración de lo hallado y su mirada se despliega sobre el paisaje con un propósito pragmático para el cual se consignan las posibilidades de la tierra hallada: “muy buen asiento para poblar en él españoles”, “muy buenas tierras de labranzas”, “buena comarca de tierra poblada”.

Generalmente, las posibilidades de las tierras exploradas se ponen en evidencia o con la consignación de la presencia de cursos de agua o con la descripción precisa de los cultivos hallados:

El camino fue al otro día por unas sierras altas, pero en las que había muchas aldeas y abundantes labranzas de cereales... (Clavijo, *Embajada*, 129).

El lunes durmieron en el campo. El camino de este día fue entre sierras altas, sin montes, de las que bajaban muchas acequias de agua... (Clavijo, *Embajada*, 129).

Al pie de este río y en él hay muchos viñedos y labranzas de cereales (Clavijo, *Embajada*, 134).

Y después me partí y fui a dormir a otra casería que se llama que se llama Taxuytel [...] donde había muchos cacagüetales y algún maíz, aunque poco y verde (Cortés, *Cartas*, 579).

Duráronnos estos llanos otras dos leguas y en ellos [...] comimos en un arroyo muy fresco... (Cortés, *Cartas*, 579).

[este río] está todo de la una parte y de la otra poblado y de muy hermosas heredades de huertas de cacao y de otras frutas (Cortés, *Cartas*, 603).

Estos dos elementos, *agua* y *granos*, se presentan como signos de la abundancia y por ello dan cuenta de la posibilidad de establecimiento y subsistencia y prosperidad del europeo en las tierras exploradas. Un signo es tal, sólo al interior de una configuración de sentidos que lo permite y posibilita, de esta manera, cuando se consigna la presencia de huertas, maíz, frutas, agua dulce, etc., se apela a un sistema de referencia donde esos elementos significan. La consignación de la presencia de agua en los relatos de viajes medievales es un claro ejemplo. Desde tiempos inmemorables, el agua es símbolo de la vida terrestre y de la fecundidad; en este sentido, la consignación de la presencia de cursos de agua a lo largo del camino o la indicación de su ausencia, remiten directamente a la calidad de la tierra recorrida:

...el camino de este día fue llano, con muchas aguas y prados. A mediodía llegaron a Azerón (Clavijo, *Embajada*, 129).

...la montaña era rasa, sin montes, y en ella había mucha agua y hierbas. El camino iba alrededor de ella [...]. Este día tuvieron allí los embajadores la siesta, ante una hermosa fuente... (Clavijo, *Embajada*, 132).

Y otro día por la mañana seguí mi camino [...] llegué ya tarde al pueblo, donde hallé toda la gente que había ido delante muy alegres porque habían hallado muchos maizales (Cortés, *Cartas*, 543).

Los paisajes llanos y fértiles se asocian al bienestar de los viajeros, tanto por la ausencia de obstáculos en el itinerario (a mediodía llegaron...), como

por la idea de un viaje contemplativo y sin esfuerzos (tuvieron la siesta ante una hermosa fuente). En este tipo de paisajes recorridos, amenos y con pocas dificultades, se encontrarán imágenes de abundancia y bienestar (hallé toda la gente muy alegres, habían hallado muchos maizales). Por el contrario, los paisajes escarpados y secos se asocian a dificultades y pesares en el camino:¹⁶

El camino fue fragoso, entre montañas muy calurosas, y había muy poca agua (Clavijo, *Embajada*, 156).

...en todo él [camino] no encontraron ni una piedra; la tierra muy caliente, desigual, de poca agua (Clavijo, *Embajada*, 159).

Yo trabajé de andar por un caminillo algo seguido aunque de monte muy cerrado [...] y durmimos aquella noche sin tener agua que beber nosotros ni los caballos (Cortés, *Cartas*, 569).

...dormí cuatro días en despoblado, que todo el camino lo era y de grandes montañas y sierras, y aun hubo en él un mal puerto por ser todas las peñas y piedras dél de alabastro muy fino... (Cortés, *Cartas*, 572).

La ausencia de agua, la tierra caliente y polvorosa, el camino cerrado, desigual e intrincado son todas ellas referencias que remiten directamente a paisajes poco fértiles y poco amenos para el viaje. Calor, polvo, sequía, soledad, vacío, agotamiento, etcétera, serán todas imágenes que, a lo largo del camino, ilustren la descripción de paisajes montañosos y sin cursos de agua.

En el caso particular de los viajes narrados en las crónicas de la conquista, el signo de la abundancia en la descripción de los paisajes recorridos (presencia de cursos de agua, fertilidad de la tierra, calidad y tipos de cultivos) tiene

¹⁶ No obstante, y especialmente en el caso particular de la expedición a las Hibueras, hay numerosos ejemplos en donde la presencia de agua en cantidades abundantes tiene connotaciones negativas para el viaje en cuanto a las dificultades que implica para el desplazamiento de los viajeros.

la función de justificar el viaje de exploración y poner en relieve sus ventajas en tanto medio de apropiación de los territorios explorados:

Yo estuve en este puerto veinte días proveyendo de dar orden en lo que aquella gente que estaba en Naco había de hacer y buscando algúnd asiento para poblar en aquel puerto porque es el mejor que hay en toda la costa descubierta desta tierra firme, digo, desde las Perlas hasta la Florida, y quiso Dios que le hallé bueno y muy a propósito. E hice buscar ciertos arroyos [...]. Y por esto y por ser el puerto tan hermoso y por tener tan buenas comarcas y tan pobladas de gente, parecióme que Vuestra Merced sería muy servido en que se poblase... (Cortés, *Cartas*, 606).

Muchas de las descripciones del paisaje presentan similitudes temáticas, discursivas y léxicas con los relatos de viajes medievales, pero, en los relatos de viajes por el Nuevo Mundo, se busca exponer datos útiles en función del interés imperialista de la corona española. Así, el conquistador presenta los hallazgos del viaje como los más sorprendentes y provechosos: “*el mejor que hay en toda la costa descubierta*”.

No obstante, a las descripciones que proporcionan datos útiles, le suceden otras que buscan llamar la atención al lector y proporcionan datos de naturaleza diferente. Estas descripciones se componen con dos elementos: el *asombro* que produce lo visto por primera vez y su *belleza* o, por el contrario, su fealdad. Dice Bernal que a Moctezuma lo acompañaban “al tiempo de comer” unos indios “corcovados muy feos, porque heran chicos de cuerpo e quebrados por medio” (*Historia verdadera*, 230). En camino a las Hibueras, Cortés llega a un “muy hermoso pueblo” que tiene “muy hermosas mezquitas” (*Cartas*, 559), sale a un río que tiene una “muy hermosa ribera” (547) o a “unos muy hermosos llanos sin monte, sino algunos pinares” (579). Más de una vez encontramos a Cortés extasiado frente al espectáculo de la naturaleza durante el viaje: “[...] llegué al otro golfo que era la cosa más hermosa del mundo de ver [...]” (595). Y en ocasiones el paisaje lo asombra e intimida. Ante la necesidad de transmitir la peculiaridad del Nuevo Mundo, los primeros cronistas describen lo hallado, en algunos casos con embelesamiento, en otros con estupefacción y pasmo, que puede sobrevenir en horror:

...y hallaron un vado el más maravilloso que hasta hoy se ha oído decir ni se puede pensar, y es que por aquella parte se tiende el río más de dos tercios de legua porque unas peñas muy grandes que se ponen delante le hacen tender, y hay entre estas peñas y angosturas por donde pasa el río la cosa más espantosa de recia que puede ser... (Cortés, *Cartas*, 581).

Esta manera de presentar el paisaje y los elementos seleccionados para construir la descripción, no son nuevos; en los relatos de viajes medievales señalados, también irrumpen la sorpresa o el asombro en las descripciones. En función de ello, la hipérbole es constante y la belleza siempre única y original. Marco Polo encuentra bueyes salvajes, “hermosísimos, grandes como elefantes” (*El libro de...*, 60) y carneros “grandes como asnos” (29); la embajada de Enrique III llega “a una gran casa [...] que tenía veinte mil cámaras y apartamentos” (Clavijo, *Embajada*, 139), y luego, ya en Samarcanda, los embajadores observan como en tres días “fueron armadas veinte mil tiendas” (200). Pero Tafur dice de Génova que es la “çibdat más fermosa cosa del mundo de ver” (*Andanças*, 20); y Juan de Mandevilla dice que el palacio del Gran Kan “es el mas beillo et el mas rrico que hombre podria deuisar” (*Libro de las maravillas*, 110). En función de la hipérbole generalmente se encontrará la idea una *imposibilidad* de dar cuenta de lo visto o lo vivido en el marco de reducido de la narración:

En Roma estuve toda la quaresma visitando los santuarios é obras, é edificios antiguos [...], los quales yo dubdo no solamente poderlos escribir, mas aún aver mirado entendiendo com se devía; é si yo, segunt la magnificencia é grandeza de la cosa, en algo menguare, sea perdonado, porque yo no soy bastante á tan grant fecho (Tafur, *Andanças*, 25-26).

En el siglo xvi, el Nuevo Mundo también daba ocasión para asomarse a lo distinto y sorprendente y los primeros cronistas intentan transmitirlo y acercarlo al destinatario. Para hacerlo usan recursos similares a los que se encuentran en los relatos de viajes medievales. Por ejemplo, el tropo de la inefabilidad o imposibilidad de plasmar los hallazgos del viaje aparece en Cortés: “Y habien-

do andado dos leguas de tierra llana comenzamos a subir el puerto, que fue la cosa del mundo más maravillosa. Y querer yo decir la aspereza y fragosidad deste puerto y sierras ni quien mejor que yo lo supiese lo podría explicar ni quien lo oyese lo podría entender [...]“(Cartas, 580).

También la hipérbole es constante en los primeros cronistas de Indias. Para Cabeza de Vaca los indios son “tan crecidos de cuerpo” que “desde lexos parescen gigantes” (*Naufragios*, 203),¹⁷ y para Cortés la belleza del paisaje es apenas concebible: “[...] llegué al otro golfo que era la cosa más hermosa del mundo de ver [...]”, “[...] y hallaron un vado el más maravilloso que hasta hoy se ha oído decir ni se puede pensar” (*Cartas*, 595 y 581).

En esta retórica descriptiva específica y junto con la hipérbole, quizás la figura más característica es la comparación. Tanto los viajeros medievales como los conquistadores se enfrentaron a realidades que no podían nombrar. Muchos animales, árboles, frutos, tipos de indumentaria, utensilios y alimentos fueron nuevos. También lo fueron ciertas costumbres, ritos, tradiciones y creencias religiosas.¹⁸ Para presentar lo desconocido y hacer familiar lo nuevo, la comparación es una herramienta que ofrece el beneficio de la economía expresiva. Basta con estudiar la descripción de los elefantes de Tafur, que son más grandes que los camellos, tienen cola “como de osso”, ojos “como un cornado”, cabeza “como de tinaja de seys arrobas”, orejas “como una comunal adarga” y brazos y piernas que “pareçen mármoles” (*Andanças*, 56). Puesto que el universo con el que se entra en contacto es caracterizado y evaluado con los parámetros del viajero, las descripciones que intentan transmitirlo utilizan objetos y realidades conocidas. Así, para Cortés las iguanas son como

¹⁷ La imagen de los indios como gigantes se repite una y otra vez en los *Naufragios*. Según John Elliott (*El viejo mundo*, 29-52) esta asociación fue común desde las primeras incursiones por el Nuevo Mundo.

¹⁸ En términos generales la denominación de lo no antes visto tiene cuatro modos básicos: *comparación* (cuando se usa el nombre de algo conocido para lo que se contempla por vez primera); *uso del nombre indígena* (cuando se toma el nombre empleado por los habitantes autóctonos del lugar visitado); *nominación* (cuando se crea el nombre tomando alguna característica del objeto) y *rodeo descriptivo*. En todos los casos, el punto de partida es el desconocimiento del nombre que designa la cosa o realidad vista por el viajero (Martinell Grife, *La comunicación*, 108).

“unos grandes lagartos” y Tenochtitlan es tan grande “como Sevilla y Córdoba juntas” y tiene una plaza tan grande “como dos veces la plaza de la cibdad de Salamanca” (*Cartas*, 234, 577).

CONCLUSIONES

En comparación con ciertas regiones de Asia y África de las cuales se tenía un mínimo de conocimiento acumulado desde la Antigüedad, se ha insistido en la idea de un continente americano completamente extraño a los españoles del siglo xvi. En este sentido, se piensa que el nuevo continente implicó una ruptura radical para los europeos y hay quienes han considerado que dicha ruptura representa un vacío de referentes, de modelos de interpretación y de medios estilísticos para representar al Nuevo Mundo.¹⁹ La peculiaridad del Nuevo Mundo y el encuentro con lo desconocido puede haber causado estupefacción, desasosiego y maravillamiento, pero la manera de expresarlos no es nueva. El asombro y la representación de la emoción que el contacto con lo ajeno puede provocar es un elemento que ya aparece codificado en las descripciones de viajeros medievales. En este sentido, son los registros temáticos y retóricos similares entre las crónicas de Indias y los relatos de viajes medievales los que provocan imaginar una continuidad de modelos o codificaciones literarias a la hora de narrar un viaje y dar cuenta de un mundo desconocido. Asimismo, la interpretación de aquello que es visto por primera vez se hace con referentes y modelos propios del mundo al que pertenecen aquellos primeros observadores. Sus representaciones demuestran que el europeo llega al Nuevo Mundo con un imaginario medieval y lo habita con los mismos seres insólitos de siempre –amazonas, gigantes, pigmeos, unicornios, etcétera–, con las mismas

¹⁹ Sirvan de ejemplo las palabras de Alejandro Cioranescu (“El descubrimiento”, 60): “Al entrar en contacto con las tierras de Indias, lo primeros viajeros europeos veían desarrollarse ante sus ojos, evidentemente maravillados, un espectáculo completamente inédito. Era un mundo nuevo, en toda la fuerza de la expresión; su atención se veía solicitada a cada paso por algún detalle sorprendente, por algún objeto desconocido, para los cuales resultaba inútil buscar referentes equivalentes o correspondencias en su experiencia de europeos”.

fantasías, presagios y maleficios.²⁰ En este sentido, el continente americano se representa con las formas textuales vigentes del siglo xvi que “prestan” procedimientos de escritura y registros temáticos con los cuales se describe lo nuevo. De esta manera, los conquistadores narran los viajes expedicionarios describiendo los territorios recorridos y las culturas encontradas en el camino. En la narración de estos viajes, el itinerario seguido impone un orden al relato y el viajero describe el mundo que se despliega ante él con una retórica específica. Dicha retórica proviene de la tradición literaria de relatos de viajes medievales y, en este sentido, es posible establecer una serie de recursos expositivos que perviven en las crónicas de Indias en cuanto a la manera y forma de captar la realidad observada. Todo esto permite, por un lado, imaginar una continuidad probable de modelos o codificaciones literarias a la hora de narrar un viaje y dar cuenta de un mundo desconocido; y por otro lado, establecer continuos vasos comunicantes entre el Nuevo Mundo y el mundo medieval.

BIBLIOGRAFÍA

- CARRIZO RUEDA, SOFÍA, *Poética del relato de viajes*, Kassel: Reichenberger, 1997.
- CIORANESCU, ALEJANDRO, “El descubrimiento de América y el arte de la descripción”, *Colón, humanista. Estudios de humanismo atlántico*, Madrid: Prensa Española, 1967, 59-72.
- CORTÉS, HERNÁN, *Cartas de relación*, ed. de Ángel Delgado Gómez, Madrid: Castilla, 1993.
- DÍAZ DEL CASTILLO, BERNAL, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, edición de José Antonio Barbón Rodríguez, México: El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México-Servicio Alemán de Intercambio Académico-Agencia Española de Cooperación Internacional, 2005.

²⁰ Como opina Martinell Gifre, “en pleno Renacimiento, y a pesar de estar espoleados por un prurito de conocer y difundir lo conocido, expedicionarios –soldados, religiosos– convertidos en geógrafos y naturalistas, o bien hombres ya impelidos por el afán de crear texto literario, contribuyeron a que el mundo se siguiera suponiendo poblado por seres extraños” (*La comunicación*, 80).

- ELLIOTT, JOHN, *El viejo mundo y el nuevo: 1492-1650*, trad. de Rafael Sánchez Montero, Madrid: Alianza, 1970.
- FICK, BÁRBARA, *El libro de viajes en la España medieval*, Santiago de Chile: Seminario de Filología Hispánica, 1976.
- GONZÁLEZ DE CLAVIJO, RUY, *Embajada a Tamorlán*, versión en castellano moderno y edición de Francisco López Estrada, Madrid: Castalia, 2004.
- GUÉRET-LAFERTÉ, MICHÈLE, *Sur les routes de l'empire Mongol: Ordre et rhétorique des relations de voyage aux XIII et XIV siècles*, Paris: Honoré Champion, 1994.
- LÓPEZ DE MARISCAL, BLANCA, *Relatos y relaciones de Viaje al Nuevo Mundo en el siglo XVI. Un acercamiento a la identificación del género*, Madrid: Polifemo y Tecnológico de Monterrey, 2004.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, "Procedimientos narrativos en la *Embajada a Tamorlán*", *El Crotalón*, I, 1984, 129-146.
- MANDEVILLA, JUAN DE, *Libro de las maravillas del mundo (Ms. Esc. M-III-7)*, ed. de María Mercedes Rodríguez Temperley, Buenos Aires: Seminario de Edición y Crítica Textual, 2005.
- MARTINELL GRIFE, EMMA, *La comunicación entre españoles e indios: palabras y gestos*, Madrid: Mapfre, 1992.
- MARTÍNEZ CRESPO, ALICIA, "Los libros de viajes del siglo xv y las primeras crónicas de Indias", en MANUEL CRIADO DE VAL (ed.), *Literatura hispánica, reyes católicos y descubrimiento. Actas del congreso internacional sobre la literatura hispánica en la época de los reyes católicos y el descubrimiento*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1989, 423-430.
- MARTÍNEZ, JOSÉ LUIS, *Hernán Cortés*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, "Estudio literario de los libros de viajes medievales", *Epos*, I, 1984, 217-239.
- POLO, MARCO, *El libro de Marco Polo anotado por Cristóbal Colón. El libro de Marco Polo versión de Rodrigo de Santaella*, ed., introd. y notas de Juan Gil, Madrid: Alianza, 1987.
- SOLANO, FRANCISCO DE, "Significación y tipología de los cuestionarios de Indias", *Cuestionarios para la formación de las relaciones geográficas de Indias siglos XVI / XIX*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, xvii-xxvii.
- TAFUR, PERO, *Andanças e viajes de un bidalgo español*, pres., ed., ilustr., notas, vocabulario geográfico y glosario de Marcos Jiménez de la Espada, Madrid: Polifemo-Miraguano, 1995.

POESÍA DE CANCIONERO

El léxico de la poesía cortés

Patrizia Botta

Università di Roma "La Sapienza"

El tema de este trabajo es el léxico de época tardo-medieval y del primer Renacimiento en la vertiente de la poesía cortés, o sea cuáles son las palabras y cuál es la lengua de la poesía de Cancionero. Tema tan amplio, tan complejo y tan ambicioso (por ser la lengua, el vocabulario, reflejo y vehículo de ideas, temas, contenidos, y porque hablar de palabras implica hablar de ideología y casuística cortés) que o bien corro el riesgo de pasar por una ingenua que se mete en una mar infinita de nieblas y horizontes incogitados, cayendo en obviedades insulsas y resabidas (opción uno), o bien (opción dos) lo enfrento más prudentemente desde otro ángulo, desde una base concreta de datos que vienen de unos expolios humildes, pacientes y puntuales y nos dan el pie a interpretar alguna cosa. Mi propia formación (o de-formación quizás) de filología material siempre me ha llevado a huir de toda niebla y a preferir lo claro y patente, el dato. Y con el dato del vocabulario, a quedarme con el dato del vocabulario, sin vuelos pindáricos y sin querer pasar a cosas mayores que dejo con mucho gusto a los colegas que prefieran discurrir de ideologías. Por tanto, opto por la opción dos: me voy a ceñir a datos que vienen de unos expolios, y mi entrega será algo técnica.

De entrada, hay que decir que el léxico de la poesía cortés que venimos estudiando en Roma no es un estudio suelto sino que corre parejas con otros vocabularios que encargué explorar (el de la poesía tradicional y el de la prosa

picaresca, y últimamente el del Romancero y el de la lengua médica), y antes de calarnos en el cortés, he de decir unas palabras previas sobre toda una labor de grupo en la que éste se injerta y halla cabida.

La labor de grupo es una serie de tesis de licenciatura o de posgrado que vengo dirigiendo desde los años 80 en dos universidades italianas, Roma y Padua, y que han visto la luz, algunas de ellas, en una página web que coordino desde hace un par de años. Son:

1. Gabriella Medici, *I Romances del "Cancionero General". Edizione interpretativa e Glossario* (Universidad de Roma, 1983).
2. Filomena Compagno, *Glossario di alcuni settori del "Cancionero General" di Hernando del Castillo (Canciones, Glosas de motes, Villancicos)* (Universidad de Roma, 1988), 3 vols.
3. Stefania Bracone, *La lingua dei villancicos popolari quattrocenteschi* (Universidad de Roma, 1988), 2 vols.
4. Alessandra Conti, *Il lessico di Jorge Manrique* (Universidad de Roma, 1992), 2 vols.
5. Maria Grazia Capasso, *Studio del lessico e glossario del "Lazarillo de Tormes"* (Universidad de Roma 1994), 3 vols.
6. Daniela Tempesta, *Glossario e studio del lessico de "La Lozana Andaluza" di Francisco Delicado (1)* (Universidad de Roma, 1996), 2 vols.
7. Marzia Carocci, *Glossario e studio del lessico de "La Lozana Andaluza" di Francisco Delicado (2)* (Universidad de Roma, 1996), 2 vols.
8. Sabrina Saramin, *Il lessico nel "Corpus de la antigua lírica popular" di Margit Frenk, 1987* (Universidad de Padua, 2002), 2 vols.

Según vemos, no son simples tesinas sino trabajos a veces de gran extensión (la "tesi di laurea" era en Italia hasta hace pocos años, un trabajo serio y abultado), y en efecto algunas alcanzan los tres tomos e incluso cuatro (como los números 6 y 7).

Todas tienen el mismo objetivo: el glosario y el estudio del léxico de un texto cualquiera del siglo xv o xvi, y cada una vierte sobre un texto diferente. Todas, por tanto, tuvieron el mismo enfoque y adoptaron el mismo método.

Varias versan sobre poesía cortés y sobre poemas del *Cancionero General* de

Hernando del Castillo.¹ De éste se estudió primero la sección de los *Romances* por Medici (1983, núm. 1); luego, tres secciones más (*Canciones*, *Villancicos*, *Glosas de Motes*) en tres gruesos tomos por Compagno (1988, núm. 2); luego, más adelante, los poemas menores de Manrique recogidos en el *Cancionero* de Castillo por Conti (1992, núm. 4).

A la par, se fueron explorando otras clases de textos: por un lado la poesía tradicional primero con Bracone (1988, núm. 3) fichando la antología de Sánchez Romeralo (*El Villancico. Estudio sobre la lírica popular de los siglos xv y xvi*), y después con Saramin (2002, núm. 8) que por su parte vació otra antología de lírica popular, mucho más completa que la de Sánchez Romeralo, el *Corpus* de Margit Frenk de 1987 y el *Suplemento* de 1992.

Por otro lado, se fue estudiando la prosa del Renacimiento con un léxico del todo diferente, realista y picaresco, con vaciados del *Lazarillo de Tormes* por Capasso (1994, núm. 5)² y de *La Lozana andaluza* por Tempesta y Carocci (1996, núms. 6-7)³ que entre las dos reunieron cuatro tomos por tener *La Lozana* una riqueza de vocabulario desbordante y por requerir al menos dos personas que se repartiesen el vaciado entre primera mitad y segunda mitad del texto.

Tras terminar y discutir sus tesis, algunas de las autoras abandonaron del todo la universidad, tomando los rumbos de la familia o del trabajo, y perdimos todo contacto. Otras en cambio volvieron a sus papeles, y tras animarles yo a publicar aquellos trabajos en la red en una página que abrí expresamente, los informatizaron (porque allá por los años 80 estaban escritos con máquina de escribir), los remataron y pulieron, y los fueron dando a conocer, en un par de casos incorporando los trabajos de sus compañeras que desistieron, para que no se desperdiciara su labor. Y es así que el núm. 3 (Bracone, y el fichaje de Sánchez Romeralo) confluyó en Saramin que, tras la tesis sobre el *Corpus* del 87, también vació el *Nuevo Corpus* de Margit Frenk de 2003 y prepara ahora

¹ La edición de referencia fue el facsímil llevado a cabo por Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: R.A.E., 1958.

² La edición de referencia fue la de Francisco Rico, Madrid: Cátedra, 1987.

³ La edición de referencia fue la de Claude Allaire, Madrid: Cátedra, 1985.

el glosario unificado de estas tres antologías de lírica popular. Y es así, por otra parte, que los números 1 (*Romancero*) y 4 (Manrique menor) confluyeron en Compagno que, tras la tesis, reunió todo el material del *General* fichado hasta ese momento, o sea tres secciones vaciadas por ella (*Canciones, Villancicos, Glosas de Motes*) y dos más por sus compañeras (*Romancero* y Manrique), y allende de esto, agregó las *Coplas* que fichó ella misma: éstas se vaciaron no a partir del *General*, porque ahí no constan, sino de una edición crítica moderna;⁴ las *Coplas*, pues, son el único material ‘externo’ a la colectánea de Castillo y se incorporaron para que estuviese completo y reunido todo el vocabulario del autor (y, de hecho, todo Manrique está en la red). Compagno siguió vaciando dos secciones más del *General* (*Preguntas y Respuestas, e Invenciones y Letras de Justadores*), y en lo futuro lo iremos fichando todo hasta dar poco a poco con el glosario completo del voluminoso tomo de Hernando del Castillo.

La página web que abrimos ha de dar las gracias a una iniciativa de la Universidad de Roma “La Sapienza” que nos dio acogida, la del CISADU (Centro Interdipartimentale di Servizi per l’Automazione nelle Discipline Umanistiche) dirigido por el profesor Tito Orlandi, que promueve toda clase de labor de informática humanística. En la sección “Ricerca”, pudimos abrir un apartado que yo coordino desde 2004, titulado *Glossari di Ispanistica*,⁵ y ahí fui colgando poco a poco estos glosarios que habrían sido impublicables de otra forma, la tradicional en papel, por llevar miles de páginas que habrían requerido costes elevadísimos de publicación; por otra parte, era justo dar a conocer a la comunidad de los estudiosos esta labor tan útil, ya que de todos estos textos nunca se habían realizado ni índices léxicos ni estudios puntuales del vocabulario. Salvo el *Lazarillo* que tenía el de Angulo (*Vocabulario del “Lazarillo de Tormes”*), no disponíamos ni de glosarios selectos ni de vocabularios ni de concordancias, impresas o en la red, de ninguna de las restantes obras (*Cancionero* de Castillo, Poesía Tradicional, *Lozana andaluza*), por lo

⁴ La edición de referencia fue la de Vicente Beltrán, Barcelona: Crítica, 1993.

⁵ Se puede acceder desde la dirección general del C.I.S.A.D.U. <http://cisadu2.let.uniroma1.it/> (pulsar “Ricerca” y de ahí “Glossari”), o bien con acceso directo <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>.

que nuestra labor vino a llenar un hueco y a brindar una herramienta para futuros estudios lingüísticos y estilísticos, y por qué no, atributivos y hasta de contenido como veremos luego.

Lo que está colgado en la red no es, sin embargo, toda la labor: de momento son dos glosarios, el uno parcial, sobre cinco sectores del *Cancionero* de Castillo (más las *Coplas* de Manrique), y el otro en cambio completo, el de la *Lozana andaluza* dividido en sus dos partes. Por tanto, ya entregamos un primer resultado para la poesía cortés y otro para la prosa del primer Renacimiento (en cuanto a fechas, como es sabido, el *Cancionero de Castillo* se publica en 1511 pero recoge poesía tardomedieval del s. xv, mientras que *La Lozana* se publica hacia 1530 pero se compuso algunos años antes, hacia 1524).

Pronto se colgará en la red lo que falta, el Glosario del *Lazarillo* (Capasso) y el de las tres antologías de lírica tradicional (Saramin). A la par, el glosario de Castillo se va a enriquecer con los sectores nuevos ya fichados (*Preguntas e Invenciones*) y con otros en marcha, por lo que poco a poco la labor se irá completando. Si bien ahora la página de *Glossari di Ispanistica* sólo ofrece unos primeros resultados, ya es muy conocida por los hispanistas y tiene muchísimos usuarios diariamente, no sólo por los enlaces que nos pusieron desde varios portales de Medieval o de Filología, sino también porque de toda esta labor varias veces se dio noticia pública en los congresos o en artículos de revistas (yo en especial lo he venido anunciando mucho y en distintas partes).⁶

⁶ Las noticias que se difundieron y publicaron en congresos o en artículos hasta ahora fueron las siguientes: sobre el *Cancionero General*: Patrizia Botta, “Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional”, 208-219; Filomena Compagno, “Glosario parcial del *Cancionero General*”, II, 27-34; Filomena Compagno, “Preguntas y Respuestas en el *Cancionero General*: un marco para algunas expresiones del humanismo castellano”, en http://www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume_07/index.shtml; sobre lírica tradicional: Patrizia Botta, “Marcas cultas en la canción tradicional”, 117-130; “Criteri d’edizione di antiche liriche ‘popolari’: il caso Spagna”, 71-108; Patrizia Botta y Sabrina Saramin, “Glosario del *Corpus* de Margit Frenk”, II, 317-344; Aviva Garribba, “La rima y la palabra en rima en la antigua lírica popular hispánica”, II, 345-360; Patrizia Botta, Sabrina Saramin y Aviva Garribba, “La memoria lingüística: el léxico del Nuevo *Corpus* de Margit Frenk”, pp. 10; sobre *La Lozana andaluza*: Patrizia Botta, “Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana andaluza* (I)”, I, 283-298; “*La Lozana andaluza* como una Torre de Babel”, 7.

A raíz del interés que suscitó la perspectiva, a la hora de redactar la versión escrita de estas *Actas* ya están en marcha tres vaciados nuevos:

- uno sobre *Romancero Viejo* (se lleva a cabo en la Universidad de La Plata a partir del *Cancionero de Romances* de 1550, por Ely Di Croce dirigida por la profesora Gloria Chicote);
- otro sobre *Romancero Nuevo* (se realiza en la Universidad de Roma a partir del *Romancero General* de 1600, por Maria Murante y Valentina Loré);
- y otro sobre lengua médica (se compila en la Universidad de Roma a partir de la *Materia medicinal* de Dioscórides traducida por Andrés Laguna en 1555, por Antonella Fabbriatore).

Huelga decir que aprovecho la ocasión para invitar a cuantos colegas estén interesados en vaciados lingüístico-estilísticos de este tenor a cooperar en el crecimiento de esta página, abierta para todos, y a ensanchar el material para brindarse a la colectividad mundial de internetianos.

Pasemos ahora a ver cómo han trabajado y qué método han seguido todos estos glosarios, sea los ya publicados sea los de próxima aparición. Casi todos fueron realizados totalmente a mano (en los años 80 no se estilaba aún el ordenador, por lo menos en Italia), fichando, pues, una a una todas las palabras. A saber: cada entrada va en grafía moderna, y cada mención se lematiza y se reúne con su paradigma (lo que no siempre nos dan las concordancias). O sea que los sustantivos van en forma masculina o femenina singular, los adjetivos en masculino singular, los verbos en infinitivo, y los participios pasados con el verbo (esto es, como son las entradas de un diccionario cualquiera). Pero no acogiendo todo, sino excluyendo todas las partículas (artículos, preposiciones, conjunciones, interjecciones, onomatopeyas y pronombres –salvo indefinidos) y acogiendo en cambio sólo las voces semánticamente plenas (sustantivos, verbos, adjetivos, adverbios), o sea todas las palabras que gozan de plenitud semántica (es decir que no son glosarios ‘selectos’ de las voces inusitadas, como los que acompañan algunas ediciones, sino sistemáticos, exhaustivos de todas las voces plenas, como si fuesen concordancias). Y huelga decir que se acudió constantemente a un gran número de diccionarios sea de

la lengua antigua,⁷ sea de la lengua de especialidad en el caso de *La Lozana* y de la Picaresca.⁸

De los glosarios puede verse en esta pequeña muestra:

LÍRICA TRADICIONAL (SARAMIN)

MF SR

Corpus + Nuevo Corpus

Muchacho		agg. qual., ‘giovane’
84.1	–	¿Dónde vais, <u>muchachas</u> ,
859.2	–	que soi <u>muchacha</u> y temo la muerte.
888 ^a .3	221.3	soy niña y <u>muchacha</u>
1487B.9	152.9	porque soy <u>mochacho</u> y necio
? 1030.4 <i>bis</i>	–	dale <u>muchacho</u>
? 1530.1 <i>ter</i>	–	Marizápalos era <u>muchacha</u>
? 1572.2 <i>bis</i>	–	¡echa vino, <u>muchacha</u>!
1736.1	–	¡Al Amor, al Amor, <u>muchachas</u> ,
? 2047.3 <i>ter</i>	–	calla, <u>muchacho</u>, duérmete poco a poco,
2166.4	–	los <u>muchachos</u> van.

⁷ Como los diccionarios monolingües tanto históricos como etimológicos: Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid 1611, ed. facs. 1977, y ahora en la nueva edición del GRISO llevada a cabo por Ignacio Arellano y Rafael Zafra, 2006); Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades* (Madrid, 1726-37, ed. facs. Madrid 1964 y ahora on line en www.rae.es); Real Academia Española, *Diccionario histórico de la lengua española*, Madrid, 1960-; Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*; Joan Corominas y José Antonio Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 1980. O como los diccionarios bilingües antiguos: Elio Antonio de Nebrija, *Vocabulario Español-latino*, Salamanca 1495?, ed. facs. Madrid 1951; Cristóbal de las Casas, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, Venecia 1591; César Oudin, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, Paris 1596 y Paris 1675, ed. facs. Paris 1968; John Minsheu, *Dictionary in Spanish and English*, Londres 1623; Lorenzo Franciosini, *Vocabulario español e italiano*, Venezia 1620, 1706, 1735, etcétera.

⁸ Como el célebre *LEMSO*, imprescindible para la lengua de los maleantes en la prosa picaresca y lozanesca: José Luis Alonso Hernández, *Léxico del marginalismo español del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad, 1976.

Lozana andaluza (Tempesta / Carocci)

Mancebo:	s.m. ‘ragazzo’, ‘figliolo’
XI,209,2 (LOZ):	Mancebo de bien, llegaos acá
XII,219,24 (LOZ):	Que este tal mancebo quienquiera se lo tomaría para sí
XVI,248,30 (LOZ):	este mancebito me dice que os conoce
XIX,261,8 (MAST):	Decí, mancebo
XXVIII,313.16 (LOZ):	es un valiente mancebo
XXXI,325,3 (OLIV):	¡A vos mancebo!
XLII,380.31 (LOZ):	Mirá mancebo sea ese julio como el ducado

Lazarillo de Tormes (Capasso)

ensalmar:	verbo, ‘curare con i salmi’
II, 70.9:	A esta hora entró una vieja que ensalmaba
ensalzar:	verbo, ‘esaltare’
I, 21.8:	por ensalzar la fe había muerto
escribano:	s.m. ‘notaio’
III, 107.11:	van por un alguacil y un escribano
III, 108.10:	Sentóse el escribano en un poyo
III, 109.4:	Riéronse mucho el alguacil y el escribano
III, 109.14:	el escribano pide al hombre y a la mujer sus derechos

Los criterios seguidos fueron un compromiso entre el glosario que explica y glosa la acepción y el índice lexicográfico que registra cada mención en su contexto; el sistema adoptado fue esencial: entrada evidenciada (ya que todas las palabras fueron lematizadas, lo que no ocurre con las concordancias); a continuación, un breve análisis gramatical, seguido de la glosa o traducción al italiano (por ir destinado el glosario a un público italiano), y luego sigue el registro de todas las menciones en su contexto, con la palabra siempre evidenciada (o con negrita o bien con subrayado).

En el primer ejemplo de la lírica tradicional, las referencias van repartidas en tres columnas, una doble para Margit Frenk (sigla MF) –que comprende el

Corpus y el *Nuevo Corpus*—, y otra columna para Sánchez Romeralo (sigla SR), y en todas se indica el número del texto y número del verso. Va en negrita y marcado con flecha lo que es novedad del *Nuevo Corpus*, o sea lo que viene en la última edición. Las rayas significan ausencia, cuando un texto no consta en Sánchez Romeralo. En el de la *Lozana andaluza* también vemos el mismo criterio, y aquí las referencias en números romanos son al capítulo, o mamotreto, luego sigue página y línea de la edición consultada y entre paréntesis el nombre del personaje que enuncia la palabra, y por último la mención en su contexto. Y en el del *Lazarillo* igual, indicando en romanos el tratado, luego página y línea de la edición consultada, y sigue la mención en su contexto. Como se ve, unos mismos criterios para todos, aunque adopten hábitos gráficos o de puesta en página distintos (negritas, subrayados para evidenciar, o distinta manera de disponer, etc.).

Para el glosario del *Cancionero General* de Hernando del Castillo, por ser el léxico de la poesía cortés el tema que nos ocupa en estas páginas, doy a continuación ejemplos más detenidos (entresacados de las letras *A* y *S*) con los que brindo al público el estadio último de la labor, con datos inéditos que aún no se han puesto en la red, ya que comprenden las últimas dos secciones que se ficharon (*Invenções* y *Preguntas*):

arena: s. f. ‘sabbia’

C (_)

R (_)

Inv (_)

GM (_)

V (_)

P-R (_)

Manr 40.91: Acabada ya la cena / verna vna pasta real / hecha de cal y arena.

Manr Coplas (_)

argolla: s. f., ‘collare che portavano le donne’

C (_)

R (_)

R-Inv 74: El vizconde daltamira avna argolla de oro que traya al cuello.

GM (_)

V (__)

P-R (__)

Manr (__)

Manr Coplas (__)

arpía: s. f., 'arpia'

C (__)

R (__)

R-Inv 103: El marques de villa franca saco por cimera vn aue dicha arpia / y dixo.

GM (__)

V (__)

P-R 47b.7 [Juan de Mena]: el tal animal al mi pensamiento / arpia seria del todo auariento.

Manr (__)

Manr Coplas (__)

arrabal: s. m., 'periferia'

C (__)

R (__)

Inv (__)

GM (__)

V (__)

P-R (__)

Manr (__)

Manr Coplas 48.107: todo se torna graveza / cuando llega al arraval / de senetud.

azúcar: s. m., 'zucchero'

C (__)

R (__)

Inv (__)

GM (__)

V (__)

P-R (__)

Manr 40.85: Por açucar y canela / alcreuite por ensomo.

Manr Coplas (__)

sierra: s. f., ‘sierra’ (catena di montagne scoscese)

C (__)

R 5g:trad. 16 [Nicolás Núñez]: Caminando por las sierras / huyendo como mortal.

Inv (__)

GM (__)

V (__)

P-R 22a.8: cfr. Manr 38a.8; 55a.16 [Castillo]: la loba y raposa quen sierras y llano.

Manr 38a.8 [Guevara]: qual encumbra mas la sierra / seruir de paz / o de guerra

Manr Coplas (__)

sierva: s. f., ‘serva’

C (__)

R 34trob.9 [Alonso de Proaza]: nunca sierua ni pechera / siempre libre y franqueada.

Inv (__)

GM (__)

V (__)

P-R (__)

Manr (__)

Manr Coplas (__)

siervo: s. m., ‘servo’

C (__)

R 1g:trad. 120 [Francisco de León]: Los sieruos damor llagados.

Inv (__)

GM (__)

V (__)

P-[R] 17a.16 [Juan de Estúñiga]: ninguno señor se halla / pues que yo sieruo me hallo.

Manr (__)

Manr Coplas (__)

siete: adj. num., ‘sette’

C (__)

R (__)

Inv (__)

GM (__)

V (__)

P-R 55a.20 [Castillo]: de nuestro seruicio con muy cruel mano / paren seys siete para nuestro mal.

Manr (__)

Manr Coplas (__)

siglo: s. m., 'época, tempo'

C (__)

R (__)

Inv (__)

GM (__)

V (__)

P-R 1a.18 [Juan de Mena]: Por vuestras vigalias y gran fruto dellas / todos los siglos vos seran en cargo; 57a.24 [Gómez Manrique]: sino que nasciste por ansia y fatiga / delos coronistas del siglo presente.

Manr (__)

Manr Coplas 48.176: No curemos de saber / lo de aquel siglo pasado / qué fue dello.

Como puede verse, este vaciado del *Cancionero General* proporciona algunos datos más que los anteriores, porque así lo requiere la naturaleza de la colectánea: las menciones van divididas en ocho apartados o secciones: *Canciones* (sigla C), *Romances* (sigla R, con el detalle de si es tradicional -trad-, trobadoresco -trob-, glosa -g-, desecha -d-, etc.), *Invenções* (=Inv) y Rúbricas de Invenções (=R-Inv), luego *Glosas de motes* (=GM), *Villancicos* (=V) *Preguntas y Respuestas* (=P-R), Poesías menores de Manrique (=Manr) y las *Coplas* (=Manr Coplas).

Tras las siglas referidas, cada mención va precedida por el número de la poesía y el número del verso en que se halla, y, entre corchetes, por el nombre del autor a quien va atribuido el texto. Sigue la transcripción paleográfica del verso entero que proporciona sentido completo a la mención, para que se vea rápidamente el uso y la acepción que tiene cada palabra en su contexto.

También van remarcadas las ausencias, ya que una raya entre paréntesis indica si la palabra falta en una de las secciones (lo cual puede ser útil a la hora de hacer comparaciones: por ejemplo, la palabra *argolla* vemos que sólo consta en *Rúbrica de Inventiones*, *arrabal* sólo en las *Coplas* de Manrique, y *sierva* sólo se halla entre los *Romances*).

Y hablemos ahora en cifras, en cantidades, o sea cuántas palabras nos dan estos Glosarios:

	Voces	Menciones
<i>Cancionero General</i>	3,122	28,085
Lírica Tradicional	2,571	24,992
<i>Lozana andaluza</i> I	2,838	16,609
<i>Lozana andaluza</i> II	3,254	18,259
<i>Lazarillo de Tormes</i>	1,921	9,271

Entre todos, son un total de 13,706 voces (si bien varias se repiten de un glosario al otro y sendas unidades son menos, pero es un cómputo que aún no se ha hecho) y de 97,216 menciones: por tanto, cifra redonda, unas 14,000 palabras y unas 100,000 menciones en las que el caudal mayor lo brinda *La Lozana* con su extraordinaria riqueza de vocabulario.

Y en cuanto a páginas, más de tres mil (son 3,135): de mayor a menor, 1,276 páginas lleva el glosario de la *Lozana*, 673 el de la tradicional, 663 el de la cancioneril, y 523 el del *Lazarillo*, y muchas van en dos columnas y en cuerpo menor, por tanto son páginas ‘densas e intensas’. Un manantial enorme, pues, de datos que en su conjunto nos dan una gruesa parte de la lengua de la lírica y de la prosa de fines del xv y principios del xvi, cómodamente catalogada e interpretada, cada palabra reunida con sus menciones, y cada una dentro de su contexto, con un conjunto de análisis que no nos daría, reunido, ninguna concordancia (lematización, análisis gramatical, correspondencia traductiva -que es interpretación y solución de dudas-, muestrario de ejemplos en lo vivo del uso y del contexto, todos numerados por texto y verso, y todos atribuidos a su sección y a su propio autor: ¿y cuál programa de concordancia nos haría todo esto junto?).

Todo ello ofrece una herramienta y una base de trabajo extraordinaria para una larga serie de pesquisas lingüísticas y estilísticas como:

1. índice de frecuencias y datos estadísticos;
2. riqueza léxica y gran variedad de palabras o bien el contrario, repetición de voces y de conceptos (y lengua pobre, repetitiva, por unas pocas palabras constantemente repetidas, como ocurre en la poesía cortés);
3. campos semánticos dominantes;
4. palabras exclusivas de cierta tradición, por ejemplo la picaresca o bien la poesía cortés;
5. palabras exclusivas de ciertas zonas del texto, por ejemplo el tratado tercero del *Lazarillo* con su lengua exclusiva de la nobleza; o, en la poesía, palabras exclusivas del *Romancero* o de las *Invenções*;
6. palabras exclusivas de un personaje, por ejemplo Lozana y su modo de hablar a veces rudo y sin rodeos y a veces repleto de eufemismos sexuales y de lengua bisémica;
7. palabras en rima y palabras clave, o palabras poéticas;
8. estudios estilísticos de escuela (qué palabras prefiere la escuela tal, por ejemplo la cortés o la tradicional, o sea cuáles son sus estilemas);
9. estudios autoriales a partir del *usus scribendi* de un autor, por ejemplo Manrique;
10. estudios de los contextos en que aparecen las palabras o de los sintagmas de que forman parte, o de las fórmulas recurrentes en que van (el formulismo del *Romancero*, por ejemplo);
11. estudios generacionales, como palabras más arcaicas de generaciones anteriores y palabras más modernas y de última moda en el xvi (esto se ve muy claro en el desarrollo de la poesía lírica del xv que pasa del galaico-portugués al castellano y abarca tanto fósiles vetustos como neologismos);
12. estudios diacrónicos del español, por documentar arcaísmos en desuso o acepciones olvidadas, o por brindar la primera documentación de una palabra cuando Corominas la fechaba como mucho más tardía;
13. se pueden usar como diccionarios o banco de datos, cuando el diccionario no nos sirve (en caso de un *hapax*, por ejemplo, una palabra con una

única mención en toda la historia de la lengua)... y todo lo demás que se quiera investigar, con un largo etcétera. Por tanto, toda una herramienta de trabajo no sólo estilístico sino de contenido.

* * *

En esta segunda parte, terminadas las premisas y los marcos previos, voy a centrarme exclusivamente en el léxico de la poesía cortés de la que el gran tomo del *Cancionero* de Castillo es magnífico e imprescindible portador.

Empezaremos con números que vienen de ciertos cómputos, algunos de ellos ya colgados en la web, a secas y sin comentario alguno. Los hizo Compagno y de momento son provisionales, si bien permiten unas cuantas observaciones. En el esquema 1 vemos cuáles eran los datos del expolio anterior de cinco secciones del *General*, más a parte las *Coplas* de Manrique, o sea de seis secciones en realidad (lo que actualmente está colgado en la red), y cuáles son en cambio los datos del expolio nuevo que añade dos secciones más (*Preguntas e Invenciones*, de próxima aparición):

Cabe aclarar de entrada, que las voces son 3,122, y no 7,095 como tendría que dar la suma matemática de la columna tres, porque muchas palabras de cada sección son en realidad las mismas que las demás secciones, esto es, coinciden, y sendas unidades al fin y al cabo sólo son tres mil (en efecto, sólo para este caso del *Cancionero General* se hizo el cómputo por sendas unidades léxicas, lo que aún no se hace para el conjunto de los demás glosarios a la espera de que todos estén puestos en la red).

En este esquema 1 del *Cancionero General* vemos cómo ha ido aumentando en números y en entidades el material estudiado. Si miramos las dos líneas del total, pasamos en el expolio anterior de 401 textos y 7,841 versos fichados, que nos daban 1,844 palabras que alcanzaban 19,788 menciones, al total de ahora que monta a 565 textos, 10,508 versos, 3,122 palabras y 28,085 menciones. O sea que con el expolio nuevo han aumentado poco los textos (unos 160 más), bastante los versos (unos 2,600 más), poco en proporción las palabras (unas 1,200 más) y muchísimo en cambio las menciones (casi 10,000 más, ya que de 19,000 pasamos a 28,000).

Esquema 1

	Nº textos	Nº versos	Nº voces	Nº menciones
Expolio anterior				
1. <i>Canciones</i>	156	1,966	832	5,312
2. <i>Romances</i>	67	2,126	1,251	5,478
3. <i>Glosas de Motes</i>	83	593	384	1,637
4. <i>Villancicos</i>	53	977	567	2,474
5. Manrique, Poemas menores	41	1,675	1,095	3,838
6. Manrique, <i>Coplas</i>	1	504	578	1,049
Total	401	7,841	1,844	19,788 (y no 4.707)
Expolio actual				
7. <i>Inveniones</i>	104	351	596	1,554
8. <i>Preguntas y Respuestas</i>	60	2,316	1,792	6,743
Total	565	10,508	3,122	28,085 (y no 7.095)

El nuevo expolio, pues, confirma sustancialmente el índice léxico anterior en cuanto a contenidos y a unidades de palabras (ya que vuelven a aparecen los mismos lemas que antes, que sin embargo, se repiten mucho más) y añade por otra parte unas cuantas voces nuevas (1,200) que en su mayoría son privativas de las secciones que acaban de ficharse (como ocurre verbigracia con las *Preguntas y respuestas* que aportan más de la mitad de estas novedades y se llevan la palma en cuanto a innovaciones léxicas y a voces exclusivas de todo lo fichado, como veremos luego).

Miremos ahora, en ese mismo esquema, cuál es el aporte de sendas secciones. Si nos fijamos en la segunda columna, la que resulta ser más rica por número de versos, por ende la zona más extensa y que más nos da materia que estudiar, es la de las *Preguntas* con 2,300 versos, seguida por los *Romances* (2,100), las *Canciones* (1,900) y Manrique menor (1,600). De estas secciones más gruesas y robustas deberíamos de esperarnos, por lógica, el mayor caudal y manantial del léxico. Pero no ocurre así porque son en realidad secciones pobres, con pocas palabras y constantemente repetidas, llegando a ser más los

versos que las palabras (en las *Canciones* los versos son el doble de los lemas –unos 1,900 y unos 800–, en los *Romances* ocurre casi igual –unos 2,100 y unos 1,200–, y otro tanto en Manrique menor –unos 1,600 y unos 1,000–). Ello se explica por las formas métricas, que obligatoriamente son repetitivas: en las *Canciones* la *mudanza*, al explayar la *cabeza*, suele volver a incorporar su vocabulario, y la *vuelta*, ni hay que decirlo, obliga a repetición total de lo que se dijo arriba en el tema inicial. Entre los *Romances*, que de por sí no serían repetitivos en cuanto a estructura métrica, hay sin embargo glosas, villancicos por desecha, contrahechuras que implican retomar, por forma métrica, las mismas palabras y repetir las continuamente. Otra razón de repetición verbal es el alarde constante de Retórica que, máxime en las *Canciones*, luce y prefiere todas las formas de la repetición (anáfora, *leixa-pren*, geminación, etcétera) muy amadas también por el *Romancero*. Y todo esto (métrica y retórica) produce un altísimo índice de repetición de voces (y al fin y al cabo, pocas voces, por más repetidas que sean, y por ende pobreza léxica).

Menos de mil versos (y menos material, por tanto) nos brindan las demás secciones (*Glosas*, *Villancicos*, *Coplas*, *Invencciones*) pero algunas de ellas no por eso nos proporcionan menos lemas. Es el caso de las *Coplas*, que en pocos versos (504) nos dan 578 voces o sea una gran riqueza léxica (porque son más las palabras que los versos), y es el caso también de las *Invencciones*, donde en 351 versos son casi 600 las palabras (o sea el doble), y ello es de comprender en textos como éstos (las *Coplas*, riquísimo no sólo por su léxico, y las *Invencciones* con su vocabulario tan peculiar y tan concreto por referirse a emblemas y devisas y a todo un marco escenográfico y visual que requiere gran variedad de términos). Por otra parte, ambos tipos de poemas, *Coplas* e *Invencciones*, no tienen repetición métrica obligada y están más libres de variar el vocabulario a cada estrofa.

En cuanto a menciones (última columna), en las *Coplas* de Manrique es muy bajo el índice de repetición (las 578 voces se repiten unas mil veces, poco más que el doble, en proporción de uno a dos), lo cual apunta una vez más a su riqueza léxica: las voces no sólo son muchas en pocos versos sino que además se repiten poco, por lo que son variadas y hay innovación conceptual a cada paso. En cambio, es altísimo el índice de repetición en otras secciones

donde las unidades se repiten en una proporción de uno a cinco, y basta con mirar las cifras: en las *Canciones* los lemas son 832 y las menciones 5,312, en los *Romances* 1,251 y 5,478, y así siguiendo en *Glosas* y *Villancicos* (cuya proporción es uno a cuatro) y en *Invenções* (uno a tres).

Rematando este esquema, tenemos un total de diez mil versos fichados donde las palabras apenas son tres mil (poquísimas) y se repiten casi treinta mil veces (muchísimo). Son cifras impresionantes y nos dan la pauta de una repetición obsesiva y de una gran redundancia conceptual, por ende reducción de ideas, pocas ideas, pobreza.

Pasemos ahora al esquema 2, donde van los datos de cómo se reparten las palabras en base a su categoría gramatical y de cuánto cada una se repite dentro de las frecuencias.

Esquema 2

Categorías gramaticales de las secciones fichadas
(565 textos y 10,508 versos)

Categoría gramatical	Nº voces	%	Nº menciones	%
Sustantivos	1,547	49.6	9,285	33.1
Nombres propios	117	3.7	158	0.6
Adjetivos	671	21.5	3,599	12.8
Pronombres indefinidos	17	0.6	318	1.1
Verbos	663	21.2	10,555	37.6
Adverbios	107	3.4	4,170	14.8
TOTAL	3,122	100.0	28,085	100.0

Como vemos, el dato más llamativo es que dominan los sustantivos, que del total de palabras –3,122– representan casi la mitad (1,547 o el 49%). Sus menciones llegan a ser unas 9,000, por lo que se repiten en una proporción de uno a ocho. Los verbos son muchos menos, 663 (apenas un 21% del total), pero si miramos sus menciones son más de 10,000, o sea que llegan a repetirse mucho más que los sustantivos en una proporción de casi uno a dieciséis.

Por tanto, hay gran presencia verbal en las menciones/repeticiones/frecuencias aunque las unidades, los lemas, sean menos, y gran presencia sustantiva en cuanto a unidades léxicas, si bien éstas son menos reiteradas y frecuentes. Dicho sea en otras palabras, predominan los sustantivos (son la categoría más numerosa) y merman los verbos. Pero a la hora de las frecuencias, se repiten mucho más los verbos, llegando a igualar e incluso sobrepasar los sustantivos en cuanto a número de menciones y parejando las cuentas (lo que siempre ocurre, por demás, en expolios léxicos como éstos, ya que es un resultado constante también en el glosario del *Lazarillo*, de *La Lozana* y de la lírica tradicional).

De este esquema 2 cabe todavía destacar la baja frecuencia de los adjetivos: aunque tengan un número de unidades próximo al de los verbos (671 y 663) y el mismo porcentaje del 21% con respecto al total de voces, no llegan ni lejanamente a alcanzar las cifras vertiginosas de mención verbal (10,000) sino que se quedan a la altura de unas 3,600, o sea que la adjetivación, el ornato, tiene escaso peso a la hora de las frecuencias y de las reiteraciones. Por su parte los adverbios, que son pocos, un centenar, tienen muy alto el índice de repetición, gracias sobretodo al adverbio de negación *no* que es la palabra más repetida en absoluto en la poesía cortés ya que ella sola alcanza más de mil menciones entre las 28,000. Por último, los nombres propios son muy pocos (un centenar y casi no se repiten) y proceden en su mayoría de las *Coplas* de Manrique y de las *Preguntas y Respuestas* que acuden a menudo al símil erudito o a la antonomasia en sus argumentaciones, con gran galería de nombres famosos que alardear. Otros detalles son que en las *Canciones* los nombres propios están del todo ausentes, lo que refleja el motivo del secreto cortés, de marca trobadoresca; o bien que en las *Invenções* los sustantivos se repiten más que el verbo y son por otra parte poquísimos los adjetivos, y demás curiosidades como éstas.

Pasemos ahora a los datos ya no más numéricos sino semánticos y de preferencias léxicas. Las voces más reiteradas van desde las que tienen más de mil menciones, las primeras de la lista que sigue, hasta las últimas que tienen unas cuarenta. Son datos que vienen del índice decreciente de frecuencia que consta, a secas, en la advertencia de Compagno en la *web*:

Voces más frecuentes

no, ser, ver, más, querer, vida, mal, dar, tener, poder, hacer, morir, muerte, amor, dolor, perder, vivir, saber, pena, triste, razón, corazón, ir, nunca, sentir, fe, pasión, ventura, gloria, esperanza, sufrir, cuidado, remedio, servir, matar, penar, olvidar, pensamiento, merecer, fuerza, llorar, temor, deseo, acabar, pesar, tormento, tristura, etcétera.

En primera posición destaca el *no*, el adverbio de negación con más de mil menciones y que con tantas reiteraciones confiere negatividad y echa una luz oscura, tenebrosa, a todos los contextos semánticos en que se halla. El mismo matiz oscuro lo comparten las demás palabras en dicha lista de las más frecuentes, ya que prevalecen las voces indicadoras del mal de amor: mal, morir, muerte, dolor, perder, pena, triste, nunca, sentir, sufrir, cuidado, remedio, matar, penar, olvidar, llorar, temor, acabar, pesar, tormento, tristura.

Por otra parte, en este glosario de Castillo, son muchas más las palabras de signo negativo y del amor sufrido, aunque no lleguen a las cuarenta repeticiones pero sí a las veinte o treinta palabras adicionales como: queja, suspiro, lágrima, duelo, sepultura, angustia, compasión, congoja, crueldad, lástima, desagradecida, padecer, cansar, consumir, fallecer, retraer, enajenar; y otras semejantes que andan desparramadas por doquier contribuyen a diseñar un eje semántico principal (el del dolor por el amor negado) en cuyo entorno se van armando coherentemente todas las familias y los campos semánticos de las palabras más usadas o preferidas por los poetas cortesanos, esto es, las palabras clave. Con este listado de palabras infinitamente repetidas, siempre las mismas centenares de veces, podemos comprobar una vez más lo que ya dijimos, la sustancial pobreza léxica y la escasa variedad de contenidos en textos cuyo tema es el del amor sufrido.

Veamos ahora las voces privativas, exclusivas de cada sección, o sea palabras que sólo constan en una sección determinada del *Cancionero* (como los ejemplos de *argolla*, *arrabal* y *sierva* que eran privativos de *Inveniones*, *Coplas* y *Romancero* respectivamente). Todas las que siguen en este apartado son el contrario de lo que acabamos de comentar (las más frecuentes) porque éstas son voces que tienen en cambio poquísima frecuencia, y en la mayoría de los

casos sólo tienen una mención, una presencia única. Y son precisamente estas voces con una sola mención las que nos dan, esta vez, la riqueza del vocabulario, y su variedad. Riqueza, porque al no repetirse aumentan las unidades nuevas y, con ello, el número global de voces. Variedad, porque al pasar a una voz distinta hay lógicamente variación y una gama más amplia del vocabulario. Y como vemos, ello tan sólo ocurre en algunas de las secciones.

Voces exclusivas

Canciones

aconhortar, agravio, agro, alabanza, amargar, amistad, amparar, anejo, anudar, apretar, blasonar, cáliz, cautela, delgado, derribar, descargo, descargar, desconsuelo, desolar, disculpar, determinación, embargar, embravecer, encolar, escarmiento, espacioso, firmar, gozoso, licencia, limón, llenar, membranza, montar, nublo, poblador, rato, rayo, renombrar, restituir, revesa, rosquilla, saña, satisfacción, señorear, tintura, tullir, etc.

Romances

acuciar, adamar, adormir, afinar, agonía, ahogar, aína, alabastro, alárabe, albor, alcalde, algarabía, almeja, amigable, amortecer, andas, aplazar, apresar, arzobispo, bárbaro, bautismal, bestia, bitumar, bramar, brocado, bulto, caballeroso, cadahalso, cánfora, canto, cargar, cartaginés, castaña, castañal, cedal, cercador, clerecía, clima, colonia, color, conquistar, consagrar, contraste, coronar, crimen, daifa, damasco, demasía, denodado, departir, desamador, descalzo, desdeñoso, deservir, deshonor, deshora, desmayar, despintar, desventurado, disimular, dosel, ejercicio, embarazo, empalago, empeñar, envía, envolvedor, escudo, escuela, esmalte, espeso, estanque, estrecho, extranjero, facción, femenino, fermentido, finor, fráile, franquear, fresco, frontal, gala, garrido, gritar, grito, habitar, habla, heredad, hoja, hoy, ilustrar, inclinar, indicio, infanta, injuria, jardín, juntar, labrar, lacio, lamentación, lazo, lidiar, lisonjero, lucero, luto, madera, malamente, malicia, manida, maravilla, marido, matador, mayo, medianoche, medroso, mercadería, mezcla, monjil, monumento, mora, natío, nivelar, nublar, osado, pacer, pardillo, paridora, parral, patrón, pechera, pedrería, percibir, pérdida, persecución, pertrechar, plata, plomo, poblado, polideza, posar, prefulgente, preparar, prescribir, probado, pueblo, purificar, ramo, raso, recaudar, regenerar, reina, renegar, reproche,

revocar, ruiseñor, sanidad, sañoso, sarmiento, sayal, seco, secta, seda, sierva, situar, sofrenada, sol, soñar, suave, sublimar, suceder, suma, sutil, tabla, tañer, teja, templo, testimonio, tío, tórtola, transportar, trastocar, tronco, turbio, valle, vecino, veinte y dos, veinte y siete, viudo, etc.

Invenciones

ajedrez, ala, antorcha, arcaduz, argolla, asombrar, baño, barba, bemol, be-
rro, bonete, brasa, brasero, buitre, buitrera, bula, calabaza, camaleón, cam-
pana, campanario, candado, cántaro, capa, capacete, carmesí, cebar, cerco,
cifra, clavicímbaro, columna, cuello, delfín, diablo, divisa, dragón, físico,
frialdad, grulla, guirnalda, hebilla, humear, humo, joya, juego, justador,
justar, laurel, leona, libramiento, manajo, manzana, martillo, mate, mon-
ja, montero, muralla, nadador, noria, nota, *nullus*, oferta, ortiga, palma,
pañó, pelícano, penacho, perla, perro, plaza, preñado, privilegio, prueba,
pulso, red, repostero, retama, *retro*, rugir, sabueso, siempreviva, sierpe, ta-
par, tela, tesorero, toca, trabar, unicornio, vaina, valenciano, visera, yelmo,
yunque, zaranda, etc.

Glosas de motes

abogada, apreciar, *calix*, confesar, contentamiento, desconocimiento, im-
pasible, increíble, mancillar, *manere*, propósito, quinto, rehén, topar, *tran-
sire*, etc.

Villancicos

agradecimiento, altura, amargura, ardiente, barato, bienvenido, cabello, callo,
compañera, comprar, desdichoso, devedar, embate, estrechar, garza, lengua-
je, mortificar, penoso, pino, postre, recibimiento, redención, reparar, revivir,
secar, etc.

Preguntas y Respuestas

abrasar, abrigar, acatar, aclarar, adalid, adular, adversario, albedrío, aldeano,
anciano, aparejo, arca, arco, arpía, asiento, autor, autoridad, aviso, ayuda,
azor, balanza, baldón, ballesta, banda, baraja, barco, barruntar, benevolen-
cia, cabra, cabrito, cana, cancionero, caracol, carbón, carne, carnero, cátedra,
ciervo, comentador, concepto, concluir, consonar, coronista, cotejar, cotidia-
no, criminal, cuchillada, cura, danza, definición, delito, demanda, dictador,
discípulo, doctor, doctrina, elefante, enano, enigma, escribano, esfinge, esti-

lo, flota, fruta, fuero, gigante, glosa, halcón, herramientas, hidalguía, historial, horca, hueso, industria, jumenta, ladrón, letrado, limar, linaje, loanza, loba, loor, maestro, marco, materia, matizar, mes, metro, milano, millón, navío, nieto, número, ocio, odio, oliva, orbe, oveja, pecho, pegujal, pelo, pepita, perseguidor, pesquisa, pimpollo, platicar, poderío, poema, poesía, poeta, polo, ponzoña, potencia, pregunta, preguntador, premia, premisa, presentar, prestar, proponer, propuesta, prosa, prudencia, pulir, puñar, quiebra, quimera, raposa, redundar, región, reino, reír, reiterar, reloj, relumbrar, remo, reñir, reprensión, reprochar, resistir, rimo, rudeza, sabiduría, sabieza, sal, salar, salmista, sastre, secretario, secuaz, sermón, silencio, sofisticar, texto, tigre, titubear, tizón, toga, trigo, trovador, vaca, vena, veneración, verso, villano, etc.

Adjetivos:

afable, aficionado, alumbrado, apuesto, astuto, atento, claro, competente, cortés, diáfano, diestro, diligente, docto, elegante, elocuente, excelso, experto, franco, lumbroso, luminoso, magnánimo, magnífico, mantuano, notorio, ocioso, positivo, perpetuo, perverso, paciente, plenario, preclaro, provechoso, prudente, quieto, racional, recto, sabedor, sensitivo, sumo, torpe, viril, etc.

Manrique, Poemas menores

aceite, ahumada, albarda, albarrana, aleve, almacén, almohada, amortajar, arroz, atalaya, azúcar, balandrán, baldío, beato, bienquerencia, bocado, broquel, calza, cama, camisa, canela, cardenillo, casquete, castidad, cebolla, cejas, celoso, colchón, cometa, chapín, chinela, cuero, desconyuntar, emplasto, engorraz, escote, espadaña, estera, falsa, gallina, gallo, garduña, garganta, grasa, grillo, guija, hacha, hadar, jubón, judío, lana, letanía, lío, macizo, madrigal, manga, mantel, martirizar, mayordomo, muladar, nalga, oreja, pabilo, pechar, peña, perrochano, pestaña, petición, picar, pleito, pollo, pulga, rabiar, raposo, rendirse, repollo, resbalar, rezar, rozagante, sartal, saya, sinrazón, sobredorar, sucio, tabernera, terciopelo, tinajón, tocino, tundir, uña, veloso, vinagre, etc.

Manrique, Coplas

acero, acontecer, aflicción, ancianía, aprisa, arrabal, atavío, benigno, blancura, blando, celada, corporal, condestable, criado, dádiva, danzar, deidad, deleitable, deleitar, devaneo, dignidad, edificio, emperador, ensañar, espingarda, febrido, flecha, forjar, fragua, habilidad, halaguero, huesa, hueste, impugna-

ble, infernal, jaez, liberalidad, maestre, mundanal, música, pagano, papa, pastor, perdurable, perecedero, placentero, prelado, prosperidad, religioso, renta, rigor, romano, semblante, senectud, señorío, tablero, talante, temporal, tez, torneo, trastornar, vajilla, vasallo, vejez, verdura, villa, etc.

En efecto, salta a la vista que hay secciones del *General* con poquísimas voces privativas, y otras en cambio que tienen muchas. Claro está que aquí sólo apunto un muestrario para cada sección y no listas exhaustivas, aunque dejen bien clara la tendencia.

Las que llevan pocas voces exclusivas porque en realidad se amoldan al gran léxico común que se reitera son *Canciones*, *Glosas de motes* y *Villancicos*, pues las pocas palabras privativas que traen no salen del campo semántico del amor cortés y del dolor de amor, y representan pues una variación del tema.

Pero las más interesantes son las secciones que tienen muchas exclusividades, y por tanto su propio léxico privativo e innovador. Se trata, lógicamente, de secciones que salen del tema del amor cortés (por abordar historia, burlas, circunstancias, etc.), y al mudar de tema muda también su léxico, que de pronto se enriquece con voces concretas, cotidianas, o bien cultas (o de otra clase que no sean las negativas y pasivas del amor sufrido, las más reiteradas que estuvimos comentando).

Es el caso, para empezar, de los *Romances*, que traen sus propias voces formulaicas, arcaicas y tradicionales (*adamar*, *adormir*, *fementido*, *infanta*, *gala*, *garrido*, *heredad*, *manida*, *mayo*, *ruiseñor*, *tórtola*, *turbio*, etc.), además de unas cuantas exclusividades que vienen de dos romances solos: todas las voces que ahí van subrayadas, que son por lo menos una tercera parte, proceden de *Gritando va el Caballero* de don Juan Manuel y de un romance de Alonso de Proaza a la ciudad de Valencia, que son ambos autoriales y textos riquísimos en innovaciones léxicas, y ambos de tema histórico, que traen voces de lo más inusitadas con respecto al léxico tanto cortés como del Romancero.

Otro grueso aporte de voces exclusivas está en las *Invenções*, que como vemos por su listado, brindan palabras materiales y concretas por referirse a la divisa, a la imagen o invención propiamente dicha que llevaban los caballeros mantenedores y aventureros en las justas. Palabras como *arcaduz*, *noria*, *pe-*

nacho, que recordamos todos por célebres estudios,⁹ de hecho no tienen más mención que en las *Invenções*.

Sin embargo, el número mayor de privativas (casi el 40%) se encuentra en la sección de las *Preguntas y Respuestas*, que al documentarnos unos debates eruditos entre doctísimos interlocutores (entre ellos Mena y Santillana) trae como novedad cultismos, voces técnicas del interloquio, del enigma que hay que resolver, y de alabanza o elogio a la gran envergadura y lustre del respondedor: esto lo vemos concretamente en el listado de los adjetivos, todos endeizados al interlocutor, y que apuntan a sus muchas cualidades intelectuales y de sabiduría que le hacen capaz de responder con tino y resolver de una vez la cuestión planteada en la pregunta.

Por último, las exclusivas de Manrique, que en las poesías menores nos da gran manantial de novedades a partir de una clase sola de poemas, los de burlas (*Combite a la madrastra y Coplas a la beuda*), de los que proceden todas las voces concretísimas que van en el listado, con muchos términos de cocina y de comida.

En cambio las *Coplas* nos traen como exclusividad esas palabras famosísimas e impercederas que llevamos todos guardadas en la memoria, y basta con mirar cada una del listado para recordar en seguida el verso entero, que sabemos de coro.

Voy concluyendo esta exposición de datos concretos que vienen de expolios menudos y puntuales que nacen humildes y sin pretensión ninguna (como paciente fichaje, paciente catalogación, paciente cómputo de las unidades y porcentajes, paciente pesquisa en los diccionarios), pero que nos dan a cambio un material inmenso para estudiar que está en la red al alcance de todos. De hecho, varios usuarios que han compulsado este glosario de Castillo lo han utilizado con provecho para sus publicaciones, sacando jugo del uso de

⁹ Como los de Francisco Rico, “Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid de 1428”, 515-524, y “Un ‘penacho de penas’: sobre tres invenciones del *Cancionero General*”, 274-284. Para más bibliografía sobre las invenciones remito a trabajos de conjunto como los de Ian MacPherson, *The invenciones y letras of the Cancionero General*; John Gornall, *The invenciones of the British Library Cancionero*; Alan Deyermond, “La micropoética de las invenciones”, 397-418; y a mi trabajo “La rubricación cancioneril de las letras de justadores”, 173-192.

cierta palabra para comentarla, o bien de símiles y paralelos que ponen al pie cuando se arma el aparato de notas a una edición, o a un estudio monográfico cualquiera.¹⁰

Como remate, una curiosidad: entre los usuarios de la página hay muchísimos mexicanos, como sabemos por las estadísticas que nos llegan mensualmente, y aprovecho esta oportunidad para agradecerles la visita. Visita, por otra parte, que recomiendo a todo medievalista interesado en la lengua y en las palabras clave de la poesía cortés del siglo xv, que como sabemos todos, serán la base, o una gruesa base, de la lengua barroca y conceptista.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, MARTÍN, *Enciclopedia del idioma*, Madrid; Aguilar, 1958.
- ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS, *Léxico del marginalismo español del Siglo de Oro*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1976.
- BELTRÁN, VICENTE, *Poesía Española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona: Crítica, 2002.
- BOTTA, PATRIZIA, “La rubricación cancioneril de las letras de justadores”, en PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), *Dejar hablar a los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2005, 173-179.
- , “Dos tipos de léxico frente a frente: poesía cortés, poesía tradicional”, en LYA N. URIARTE REBAUDI (ed.) *Studia Hispanica Medievalia IV, Actas de las V Jornadas Internacionales de Literatura Medieval*, Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina, 1999, 208-219.
- , “Hacia una nueva edición crítica de *La Lozana andaluza* (I)”, en MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA Y A. CORDÓN MESA (eds.), *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso Internacional de AISO*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1998, I, 283-298.

¹⁰ Como ocurre, por ejemplo, en la reciente antología de Vicente Beltrán, *Poesía Española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona: Crítica, 2002.

- , “Criteri d’edizone di antiche liriche ‘popolari’: il caso Spagna”, *Revista de Literatura Medieval*, XII, 2000, 71-108.
- , “Marcas cultas en la canción tradicional”, en CARLOS ALVAR, CRISTINA CASTILLO, MARIANA MASERA Y JOSÉ MANUEL PEDROSA (eds.), *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2001, 117-130.
- y SABRINA SARAMIN, “Glosario del *Corpus* de Margit Frenk”, en JESÚS SERRANO REYES (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del IIº Congreso Internacional “Cancionero de Baena”*, Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003, II, 317-344.
- , “La Lozana andaluza como una Torre de Babel”, en BEATRIZ MARISCAL (ed.) *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. “Las dos orillas”*, México: Fondo de Cultura Económica- Asociación Internacional de Hispanistas- Tecnológico de Monterrey-El Colegio de México, 2007, II.
- , SABRINA SARAMIN y AVIVA GARRIBBA, “La memoria lingüística: el léxico del Nuevo *Corpus* de Margit Frenk” en PEDRO CÁTEDRA (ed), *La literatura popular impresa en España y en la América colonial. Formas y temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Salamanca, 2006.
- Cancionero de Hernando del Castillo*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: R.A.E., 1958.
- CASAS, CRISTÓBAL DE LAS, *Vocabolario de las dos lenguas toscana y castellana*, Venecia 1591.
- COMPAGNO, FILOMENA, “Glosario parcial del *Cancionero General*”, en PATRIZIA BOTTI, CARMEN PARRILLA e I. PÉREZ PASCUAL (eds.), *Canzonieri iberici*, Noia: Toxosoutos-Universitá di Padova- Universidade da Coruña, 2001, II, 27-34.
- , “Preguntas y Respuestas en el *Cancionero General*: un marco para algunas expresiones del humanismo castellano”, en http://www.spanport.ucsb.edu/projects/ehumanista/volumes/volume_07/index.shtml.
- COROMINAS, JOAN y JOSÉ ANTONIO PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o española* (Madrid 1611), ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2006.
- DELICADO, FRANCISCO, *La lozana andaluza*, ed. de Claude Allaire, Madrid: Cátedra, 1985.
- DEYERMOND, ALAN, “La micropoética de las invenciones”, en JUAN CASAS RIGALL (ed.), *Iberia cantat: estudios sobre la poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002, 397-418.

- Diccionario histórico de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española, 1960.
- FRANCIOSINI, LORENZO, *Vocabulario español e italiano*, Venezia 1620, 1706, 1735, etc.
- FRENK, MARGIT, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Madrid: Castalia, 1987, y *Suplemento*, Madrid: Castalia, 1992.
- , *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México-Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- GARCÍA ANGULO, E., *Vocabulario del “Lazarillo de Tormes”*, Barcelona: Gracián, 1970.
- GARRIBBA, AVIVA, “La rima y la palabra en rima en la antigua lírica popular hispánica”, en JESÚS SERRANO REYES (ed.), *Cancioneros en Baena Actas del IIº Congreso Internacional “Cancionero de Baena”*, Baena: Ayuntamiento de Baena, 2003, II, 345-360.
- GORNALL, JOHN, *The invenciones of the British Library Cancionero*, London: London University, Dept. of Hispanic Studies, 2003.
- Lazarillo de Tormes*, ed. de Francisco Rico, Madrid: Cátedra, 1987.
- MACPHERSON, IAN. *The invenciones y letras of the Cancionero General*, London: London University, Dept. of Hispanic Studies, 1998.
- MANRIQUE, JORGE, *Coplas*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona: Crítica, 1993.
- MINSHEU, JOHN, *Dictionary in Spanish and English*, Londres 1623.
- NEBRIJA, ELIO ANTONIO DE, *Vocabulario español-latino*, Salamanca 1495?, ed. facs. Madrid: 1951.
- LOUDIN, CÉSAR, *Tesoro de las dos lenguas francesa y española*, Paris 1596 y Paris 1675, ed. facs. Paris: 1968.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* (Madrid, 1726-1737), ed. facs. Madrid: Gredos, 1964 (en www.rae.es).
- RICO, FRANCISCO, “Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid de 1428”, *Anuario de Estudios Medievales*, II, 1965, 515-524.
- , “Un ‘penacho de penas’: sobre tres invenciones del *Cancionero General*”, *Romanistisches Jahrbuch*, 17, 1966, 274-284.
- SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, *El Villancico. Estudio sobre la lírica popular de los siglos XV y XVI*, Madrid: Gredos, 1969.

La tradición manuscrita e impresa de las *Coplas de Mingo Revulgo*

Devid Paolini

The City University of New York

*A Patrizia Botta, quien, indirectamente,
me hizo conocer en el año 2003
a Ottavio Di Camillo y Joseph T. Snow.*

Con el título *Coplas de Mingo Revulgo* se conoce una breve obra satírica compuesta, al parecer, poco después de la segunda mitad del siglo xv. La fortuna de la que gozaron estas *Coplas* está documentada por los diferentes manuscritos que nos han llegado –al menos seis que se remontan al siglo xv– y, sobre todo, por las numerosas ediciones que vieron la luz durante el siglo xvi. Este interés acerca de la breve sátira, casi olvidada en los trescientos años posteriores, despertó de nuevo durante el siglo xx, cuando las *Coplas de Mingo Revulgo* fueron objeto de diferentes ediciones, sobre todo y significativamente alrededor de 1968,¹ una primera y única tentativa de edición crítica, llevada a cabo por Marcella Ciceri en 1977 y, finalmente, un estudio y transcripción, más que edición, de Vivana Brodey en 1986.

Con el propósito de preparar en breve una nueva edición crítica de la obra, se van a presentar algunos datos que puedan aclarar la necesidad de facilitar cuanto antes una puesta al día de los estudios de Ciceri y Brodey.

¹ De 1968 es la edición de Rincón (1968) y Rodríguez Puértolas (1968, 207-15). Al año siguiente las *Coplas* se incluyeron en la antología de *Poesía española medieval* preparada por Alvar (1969).

Al ser el estudio de Brodey el último en analizar las *Coplas de Mingo Revulgo* en sus diferentes aspectos, el año de su edición, 1986, va a marcar las dos partes de la presente comunicación: en la primera se presenta un estado de la cuestión de los estudios acerca de la obra; en la segunda, nos ocuparemos de los últimos veinte años y de los redescubrimientos de manuscritos e impresos que nos permiten, ahora, tener un conocimiento más amplio de la fortuna del *Mingo Revulgo* y nos pueden ayudar al preparar una nueva edición crítica de la sátira.

La tradición manuscrita e impresa del *Mingo Revulgo* presenta, sin embargo, algunos problemas de transmisión que es necesario señalar.

Los manuscritos del siglo xv que nos han llegado son:

1. ms. Egerton 939 del British Museum, ahora en la British Library, que contiene 35 coplas sin comentario;
2. ms. 70 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, 35 coplas sin comentario;
3. Vitr. 26-13 de la Biblioteca Nacional de Madrid, 35 coplas con 35 respuestas rimadas y un comentario anónimo en prosa;
4. ms. V-6-73 de la Biblioteca particular de Antonio Rodríguez-Moñino, ahora en la Biblioteca de la Real Academia Española (ms. R. M. 73), que contiene 34 coplas, 31 respuestas rimadas –diferentes de las del ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid– y una notable adición de 26 glosas en prosa a las respuestas;
5. ms. Ottoboni Lat. 695, conservado en la Biblioteca Vaticana que cuenta con 32 coplas sin comentario;

En lo que se refiere a la transmisión indirecta de la obra, se han conservado los siguientes testimonios:

* ms. B 872 Riaño, Hispanic Society of America. Se trata de unas notas personales que tomó Juan Facundo Riaño y Montero (1828-1901) acerca del *Cancionero de Barrantes*, que incluye las *Coplas de Mingo Revulgo*, las *Respuestas al Revulgo* y unas glosas en prosa a las *Respuestas*. Entre sus anotaciones se encuentran también unas variantes del *Mingo Revulgo* manuscrito que el

estudioso cotejó con un impreso.² Parte de dicho Cancionero ha sido identificado, por Brian Dutton y Charles B. Faulhaber (“The ‘Lost’ Barrantes Cancionero, 179-202) con el ms. ya citado de la Biblioteca Rodríguez-Moñino. * ms. del xv que perteneció a Bartolomé José Gallardo, de paradero desconocido. El mismo bibliófilo lo transcribió y publicó en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* en 1863 (I, 823-854).

A éstos hay que añadir dos manuscritos del siglo xvi:

1. ms. 78 de la Biblioteca Menéndez Pelayo (Santander) que presenta 32 coplas con glosa de Hernando del Pulgar;
2. ms. 617 de la Biblioteca de Palacio Real (Madrid) que cuenta con 32 coplas y una glosa anónima, con letra de finales del siglo xvi;

un manuscrito del siglo xvii:

1. ms. CXIV/2-2 de la Biblioteca Pública e Archivo Distrital de Evora, Portugal;

y, por último, un manuscrito del siglo xviii:

1. Biblioteca de la Real Academia de la Historia, 32 coplas y glosa de Juan Martínez de Barros.

Mientras que la tradición manuscrita se presenta bastante heterogénea, debido al número y al orden distinto en el que aparecen las coplas, todos los impresos siguen las 32 coplas con comentario de Hernando del Pulgar, con la excepción de la edición de 1787.

De la tradición impresa se conservan dos ediciones incunables diferentes, la primera de hacia 1485, atribuida a la imprenta de Fadrique de Basilea, en Burgos (Haebler, *Bibliografía Ibérica del siglo xv*, núm. 434), y la segunda, por

² No se ha logrado averiguar qué impreso utilizó Riaño para su cotejo. De todos modos es probable que haya sido o la edición Sancha, Madrid, de 1787, o la de Menéndez Pelayo (1943), en su *Antología de poetas líricos castellanos*.

el mismo impresor, alrededor de 1500. De otros dos supuestos incunables, uno que formaba parte de la colección de Gallardo (Rodríguez-Moñino, *Catálogo de los libros y papeles robados*, 80; *Historia de una infamia bibliográfica*, 114, nota 71 y 178, nota 121), y otro que Salvá (*Catálogo de la Biblioteca*, núm. 806; Palau, *Manual del librero hispano-americano*, t. 9, núm. 170.278) describe y atribuye a la imprenta de Stanislao Polono (Sevilla, hacia 1500), no hay noticia alguna.

Es en el siglo XVI cuando las *Coplas de Mingo Revulgo* alcanzan su máximo apogeo; de hecho se cuentan por lo menos 25 ediciones: Logroño (c. 1502-05), Sevilla (1506, 1510, 1545), Lisboa (c. 1520, c. 1525), Toledo (1525, ¿1530-35?, 1542, 1565), Medina del Campo (1542, 1582), Amberes (1551, 1558, 1567, 1581, 1594),³ Burgos (1520?, 1553), Valladolid (1563), Alcalá de Henares (1570, 1581, 1588), Salamanca (1580), Huesca (1584) y Madrid (1598). Sin embargo, si los impresos de Amberes se distinguen por presentar el texto del *Mingo Revulgo* siempre junto con los *Proverbios* de don Íñigo de Mendoza, Marqués de Santillana y “la obra que hizo don Jorge Manrique ala muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique su padre”, los de Alcalá y Huesca solamente acompañan a las *Coplas* de Jorge Manrique.

Durante el siglo XVII, el *Mingo Revulgo* pierde su popularidad. Solamente se conocen tres ediciones, las tres impresas en Madrid (dos en 1614 y una en 1632) y junto con las *Coplas* de Manrique.

En el siglo XVIII, una sola edición sale del taller del impresor Sancha, en Madrid en 1787. La peculiaridad de esta edición es que el texto se encuentra al final de la *Crónica del Rey D. Enrique el Quarto de este nombre, por su cape-*

³ No se ha podido localizar ningún ejemplar de la edición de 1567. Simón Díaz (*Bibliografía de la literatura hispánica*, núm. 3672 y núm. 3926) afirma que el impreso de dicho año presenta “el mismo contenido que la ed. [de los *Proverbios* del Marqués de Santillana] de 1558”. Domínguez Bordona (*Letras. Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*, xiv) en su edición habla de un impreso en Amberes por Martín Nucio en 1593, conservado en la Biblioteca Nacional de España. Ninguno de los catálogos bibliográficos generales, Palau (*Manual del librero hispano-americano*, 1948-1977) y Simón Díaz (*Bibliografía de la literatura hispánica*, 1965), y particulares, Peeters-Fontanaís (*Bibliographie des impressions espagnoles*, 1965), consultados recoge esta edición y ninguna de las ediciones que se conservan en la Biblioteca Nacional de España se imprimió en Amberes en dicho año. Muy probablemente, se trata de un error por 1594.

llán y cronista Diego Enríquez del Castillo. A las canónicas 32 coplas con glosa de Pulgar, se le añade una nueva glosa escrita en 1564 por Juan Martínez de Barros.

En el siglo XIX, la obra se enriquece con otro comentario anónimo, que Bartolomé José Gallardo transcribe de un manuscrito del siglo XV y que publica en su *Ensayo* de 1863. A finales del mismo siglo, Menéndez Pelayo incluye las *Coplas* en su *Antología de poetas líricos castellanos*, reproduciendo la transcripción de Gallardo con fragmentos de la glosa anónima.

Es a partir del siglo XX cuando las *Coplas de Mingo Revulgo* empiezan a recuperar *in toto* su valor literario y vuelven a ser objeto de diferentes ediciones. La primera es la de Jesús Domínguez Bordona en 1929, que incluye a las *Letras* de Pulgar sus glosas al *Mingo Revulgo*. Domínguez Bordona basa el texto de su edición en el de Sancha de 1787 y añade las tres coplas que faltaban, con las de la transcripción de Gallardo.⁴ En 1953, Antonio Pérez Gómez de Cieza (*Coplas de Mingo Revulgo*), publica un facsímil de la edición que se presume de 1485, conservada en la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial. Una década después, Luis de la Cuadra Escrivá de Romaní (*Las coplas de Mingo Revulgo*, Madrid: Artes Gráficas Clavileño, 1963) da a conocer el ms. Vitr. 26-13 de la Biblioteca Nacional de España, reproduciendo el texto en edición facsímil y acompañándolo de una transcripción diplomática del manuscrito. En 1968 aparecen dos ediciones, una de Eduardo Rincón (*Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media*), que transcribe el ms. 78 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander, y otra de Julio Rodríguez Puértolas. Este último incluye las *Coplas de Mingo Revulgo* en su *Poesía de protesta en la Edad Media* (207-215), siguiendo el texto establecido por Domínguez Bordona en 1929, considerando también el ms. de la Biblioteca Nacional de Madrid. En el mismo año Arthur Lee-Francis Askins transcribe, en su edición del *Cancionero de Corte e de Magnates*, el *Mingo Revulgo* conservado en un manuscrito portugués del siglo XVII. En 1969 Manuel Alvar reproduce en su antología de *Poesía española medieval*, una vez más, la edición de Sancha de 1787. Por último, en 1972 se publica en Madrid una edición facsímil del ejemplar impreso en Sevilla en

⁴ Esta misma edición se reimprimió en 1949 y en 1958 en Espasa-Calpe.

1545 por Juan de León, con introducción de Federico Carlos Sáinz de Robles (*Coplas de Mingo Revulgo. Glosadas por Hernando de Pulgar*).

Hay que esperar hasta el último cuarto del siglo xx para que aparezca una edición crítica del *Mingo Revulgo*, llevada a cabo, en 1977, por Marcella Ciceri.⁵ En 1984 Rodríguez Puértolas, al publicar otra antología de *Poesía crítica y satírica del siglo xv* (217-232), incluye la obra siguiendo, esta vez, la edición crítica de Ciceri. Por último, en 1986 aparece el estudio de Vivana Brodey que basa su edición en el manuscrito V-6-73 de la Biblioteca particular de Rodríguez-Moñino. A las 34 coplas del ejemplar, le añade la que falta, es decir la última, sacándola del ms. Egerton 939 de la British Library. En su aparato crítico, recoge las variantes de otros seis manuscritos y de cuatro ediciones que había manejado.⁶

Con la investigación de Vivana Brodey se concluye la trayectoria de los estudios sobre la tradición manuscrita e impresa del *Mingo Revulgo* hasta 1986.⁷

⁵ En su edición crítica de 1977 de las *Coplas de Mingo Revulgo*, Ciceri presenta su *stemma codicum* basado en cuatro manuscritos (Ms. Vitr. 26-13 de la Biblioteca Nacional de Madrid; ms. Egerton 939 de la British Library; ms. 70 de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander; ms. 78 de la misma), la transcripción de Gallardo, y dos impresos (la probable *princeps* de hacia 1485, junto con la edición de Sevilla de 1506 de Jacobo Cromberger).

⁶ Brodey transcribe el manuscrito inédito V-6-73 de la biblioteca particular de Antonio Rodríguez-Moñino (ahora Biblioteca de la Real Academia Española, ms. R.M. 73) y lo coteja con otros seis manuscritos: los cuatro considerados por Ciceri (1977) más el ms. CXIV/2-2 de la Biblioteca e Archivo Distrital de Évora y un manuscrito del siglo xviii de la Real Academia de la Historia; y cuatro impresos: la transcripción de Gallardo del ms. del siglo xv [?]; la *Glosa* a las *Coplas* de Gallardo en la que, según Brodey (*Las Coplas de Mingo Revulgo*, 67), el glosador cita a partir de un texto diferente a las *Coplas* del manuscrito mismo; la supuesta *princeps* de hacia 1485 y la edición Sancha de 1787, presentando en el aparato crítico las variantes de las *Coplas*, de las *Glosas* y de las *Respuestas*. La elección de Brodey de los cuatro impresos es arbitraria o, mejor dicho, interesada porque como la misma estudiosa admite: “Las cuatro ediciones que figuran en nuestro cotejo fueron seleccionadas a causa de la concordancia [?] que hacen con uno o dos de los manuscritos en nuestra edición”, Brodey (*Las Coplas de Mingo Revulgo*, 67).

⁷ A Brodey (1986) se debe, de hecho, la última aportación sobre la tradición textual de las *Coplas de Mingo Revulgo*. Después de su contribución, que permitió conocer diferentes manuscritos hasta aquel momento desconocidos, en 1997 apareció un artículo de Ciceri (“Un altro manoscritto delle ‘Coplas de Mingo Revulgo’”) que parece desconocer el estudio de Brodey. Objeto principal del estudio de Ciceri es la transcripción del mismo manuscrito que

De los datos recogidos hasta ahora se desprende que la primera y única tentativa de llevar a cabo una edición crítica del *Mingo Revulgo* ha sido la de Marcella Ciceri en 1977. Una primera muestra de lo que al año siguiente iba a ser su edición, la dio en 1976 con un artículo publicado en *Quaderni di lingue e letteratura* (“La tradizione manoscritta delle *Coplas de Mingo Revulgo*”, 191-201). En ese trabajo, la estudiosa analizaba y comparaba los cuatro manuscritos de las *Coplas de Mingo Revulgo* que se conocían en aquel entonces, considerando, al mismo tiempo, la transcripción de Gallardo, la supuesta *princeps* de hacia 1485⁸ y, como primer acercamiento a la tradición impresa, la edición de Sevilla, por Juan de León, 1545, y la edición de Madrid, Sancha, 1787.

Casi tres décadas han pasado desde el estudio de Ciceri y nuevos manuscritos e impresos han sido redescubiertos. A los cuatro manuscritos utilizados por la estudiosa en su edición crítica hay que añadir, ahora, los que ha localizado Vivana Brodey: el ms. del siglo xv de la Biblioteca particular Rodríguez-Moñino; el ms. 617 de finales del xvi de la Biblioteca de Palacio Real; el ms. portugués del siglo xvii publicado por Askins en 1968 y el ms. del siglo xviii de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia. Con relación a los impresos cotejados por Ciceri, hay que señalar los que no pudo consultar (“Le *Coplas de Mingo Revulgo*”, 87) como los que se conservan en la Hispanic Society of America, donde se encuentra una edición temprana de hacia 1500; o la edición de Sevilla de 1510 por la imprenta de Jacobo Cromberger.⁹

Un feliz hallazgo, imprescindible para la crítica textual del *Mingo Revulgo*, ha sido el de Ángela Moll (“Sobre un manuscrito ‘perdido’ de las *Coplas de Mingo Revulgo*”, 65-68) que, en 1990, redescubrió en la Biblioteca de la Real

sirvió a Brodey como base de su edición, es decir el actual ms. R.M. 73 de la Real Academia Española.

⁸ [Burgos? Fadrique de Basilea? 1485?]. De esta edición se conocen, hoy en día, dos ejemplares: uno se conserva actualmente en la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial (32-V-19) y ha sido objeto de una edición facsímil a cargo de Pérez de Gómez de Cieza (*Coplas de Mingo Revulgo*, Valencia: Tipografía Moderna, 1953); el otro ejemplar, incompleto, se encuentra bajo la signatura IA. 53.204 en la British Library.

⁹ Un ejemplar de esta edición se conserva en la Houghton Library de la Harvard University; otro en Madrid en la Biblioteca Bartolomé March, vid. Rodríguez-Moñino (*Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos*, 421).

Academia Española, bajo la signatura ms. 155, el “perdido” manuscrito de Gallardo. Tanto las obras que forman parte del volumen facticio como la disposición y el texto de las *Coplas del Mingo Revulgo*, las *Respuestas* y las *Glosas*—sin contar las anotaciones personales de la mano del mismo Gallardo— corresponden a la descripción presente en el catálogo del ilustre bibliófilo y demuestran claramente su procedencia.¹⁰ Lo más curioso es que la transcripción de Gallardo presenta unos errores con respecto al manuscrito original, y algunos de ellos son bastante significativos. Así, entre los más llamativos, destaca, por ejemplo, aquél situado en la página 827: en la copla que empieza con *Oja oja los ganados*, el verso 9 en la transcripción de Gallardo se lee: “por folgar tras todo seto” cuando en realidad es: “por folgar tras *cada* seto”. Cabe señalar igualmente otra situada en la página 844; Gallardo transcribe: “Yo soñé esta trasnochada”, mientras que el ms. lee: “Yo soñe esta *madrugada*” (*Ensayo de una biblioteca española*, 823-854).

Otro importante paso en la tarea de recuperación de los testimonios manuscritos e impresos de las *Coplas de Mingo Revulgo* ha sido un interesante artículo de Julián Martín Abad (“De un incunable salmantino y de su desajustada historia bibliográfica, 71-76) publicado en el año 2000 en *Pliegos de Bibliofilia*. En su investigación el estudioso ha podido reconstruir las andanzas de una edición temprana de la obra que Salvá había descrito en su catálogo y que luego había hecho perder sus huellas hasta hace pocos años. La entrada número 806 del catálogo de Salvá es la siguiente:

MINGO REVULGO. Coplas de mingo revulgo glosadas por fernando de pulgar. & otras sus cartas. (Esta es toda la portada en cinco renglones de letra gruesa. En la hoja siguiente sign. aij se hallan la dedicatoria al Conde de Haro y el principio de la Glosa). S.l. ni a. (hacia 1500). 4º. Letra gótica. Sin fols. ni llamadas, con las signaturas a-g, todas de 4 hojas, fuera de la g, que tiene cinco impresas y una blanca al fin.

¹⁰ Véase, para la descripción del volumen facticio, Rodríguez-Moñino (*Historia de una infamia bibliográfica*, 224), y, para la descripción individual de las obras, Gallardo (*Ensayo de una biblioteca española*, núms. 1.151, 2.145, 814, 758 y 419).

La edición es del siglo xv, y acaso hecha por Stanislao Polono de Sevilla en 1500, pues mi ejemplar se hallaba unido en su encuadernación con el tratado intitulado *Los claros varones* de la edición de 1500, y así lo he conservado. La letra, aunque de un grado más chico, es muy parecida a la de los *Claros varones*, y también el papel, que no lleva marca alguna. Las únicas diferencias notables son en favor de la mayor antigüedad de las *Coplas*, las cuales no tienen foliatura no mayúsculas floreadas como los *Claros varones*. Presumo falta a este ejemplar toda la última parte, comprensiva de las *Letras* que acaso serían las mismas quince de la edición antes descrita (Salvá, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, I núm. 806).

Pues bien, gracias al trabajo de Martín Abad, ahora sabemos que de la susodicha edición se conservan cuatro ejemplares: dos completos con *Coplas* y *Letras* de Hernando del Pulgar (uno en Madrid, Biblioteca Nacional; el otro en Roma, Biblioteca Nazionale Centrale), y dos que cuentan tan sólo con las *Coplas* (uno en Cracovia, Muzeum Narodowe; y el otro en Madrid, Fundación Lázaro Galdiano); y, además, que la edición se atribuye a la imprenta de Juan de Porras, Salamanca, c. 1498, y no a Stanislao Polono, Sevilla, hacia 1500, como había propuesto Salvá.

Por último, la sistemática revisión llevada a cabo de las ediciones del *Mingo Revulgo* conservadas en las principales bibliotecas europeas ha permitido localizar una impresión hasta ahora desconocida tanto por Ciceri y Brodey como por los catálogos bibliográficos: es una edición en cuarto, impresa por Juan de Ayala en Toledo (1542¹¹) de la cual se conserva un ejemplar en la Bibliothèque Nationale de France (Res. YG 113).

En las últimas décadas, por lo tanto, se han descubierto o redescubierto manuscritos y ediciones que ni Ciceri ni Brodey pudieron considerar, y estos datos todavía no han sido aprovechados por los estudiosos. Recordando nuestro propósito inicial, esperamos presentar pronto una nueva edición crítica de las *Coplas de Mingo Revulgo* que permita reconstruir, en lo posible, un texto lo más cercano al original.

¹¹ Tanto Ciceri (1977, 91) como Brodey (1986, 8-9) tienen en cuenta la edición de 1542 de Medina del Campo por Pedro de Castro, pero no conocen esta edición de Toledo que tampoco Palau (1948-1977) ni Simón Díaz (1965) recogen en sus catálogos bibliográficos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, MANUEL, *Poesía española medieval*, Barcelona: Planeta, 1969.
- ASKINS, ARTHUR LEE-FRANCIS, *Cancionero de Corte e de Magnates*, Berkeley: University of California Press, 1968.
- BRODEY, VIVANA, *Las Coplas de Mingo Revulgo*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986.
- CICERI, MARCELLA, "La tradizione manoscritta delle *Coplas de Mingo Revulgo*", *Quaderni di lingue e letterature*, 1976, 191-201.
- , "Le *Coplas de Mingo Revulgo*", *Cultura neolatina*, 37, 1977, 75-149 y 189-266.
- , "Un altro manoscritto delle 'Coplas de Mingo Revulgo'", en SILVANA SERAFIN (ed.), *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini*, Roma: Bulzoni, 1997, 59-70.
- CUADRA ESCRIVÁ DE ROMANÍ, LUIS DE LA, *Las coplas de Mingo Revulgo*, Madrid: Artes Gráficas Clavileño, 1963.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, JESÚS, Fernando del Pulgar, *Letras. Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*, Madrid: Clásicos Castellanos 49, 1929.
- , Fernando del Pulgar, *Letras. Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*, Madrid: Espasa-Calpe, 1949.
- , Fernando del Pulgar, *Letras. Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*, Madrid: Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos 99, 1958.
- DUTTON, BRIAN y CHARLES B. FAULHABER, "The 'Lost' Barrantes Cancionero of Fifteenth-Century Spanish Poetry", JOHN S. GEARY (ed.), *Florilegium Hispanicum, Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke*, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, 179-202.
- GALLARDO, BARTOLOMÉ JOSÉ, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid: Gredos, 1968 [1ª ed., 1863-1889].
- HAEBLER, KONRAD, *Bibliografía Ibérica del siglo XV*, Madrid: Ollero & Ramos, 1997 [1ª. ed., 1903-1917].
- MARTÍN ABAD, JULIÁN, "De un incunable salmantino y de su desajustada historia bibliográfica *Pliegos de Bibliofilia*", 12-4, 2000, 71-76.
- MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Buenos Aires: Ideas, 1943 [1ª ed., 1890-1916].
- MOLL, ÁNGELA, "Sobre un manuscrito 'perdido' de las *Coplas de Mingo Revulgo*", *Boletín de la Real Academia Española*, 70, 1990, 65-68.

- PALAU Y DULCET, ANTONIO, *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona: A. Palau, 1948-1977.
- PEETERS-FONTANAIS, JEAN, *Bibliographie des impressions espagnoles des Pays-Bas Méridionaux*, Nieuwkoop: B. de Graaf, 1965.
- PÉREZ GÓMEZ DE CIEZA, ANTONIO, *Coplas de Mingo Revulgo*, Valencia: Tipografía Moderna, 1953.
- RINCÓN, EDUARDO, *Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media*, Madrid: Alianza, 1968.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, ANTONIO, *Catálogo de los libros y papeles robados al insigne bibliógrafo Don Bartolomé José Gallardo el día 13 de junio de 1823*, Madrid: Badajoz Imp. Provincial, 1957.
- , *Historia de una infamia bibliográfica: la de San Antonio de 1823. Realidad y leyenda de lo sucedido con los libros y papeles de don Bartolomé José Gallardo*, Madrid: Castalia, 1965.
- , *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos siglo XVI*, ed. corr. y act. por Arthur L. F. Askins y Víctor Infantes, Madrid: Castalia, 1997.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, *Poesía de protesta en la Edad Media Castellana*, Madrid: Gredos, 1968.
- , *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid: Castalia, 1984.
- SAÍNZ DE ROBLES, FEDERICO CARLOS, *Coplas de Mingo Revulgo. Glosadas por Hernando de Pulgar*, ed. facsímil de la de Sevilla, Juan de León, 1545, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- SALVÁ Y MALLÉN, PEDRO, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*, Valencia: Imprenta de Ferrer y Orga, 1872.
- SIMÓN DÍAZ, JOSÉ, *Bibliografía de la literatura hispánica*, vol. III., Madrid: Ediciones Jura, 1965.
- VINDEL, FRANCISCO, *El arte tipográfico en España durante el siglo XV*, Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, 1945-1954.

Burla, mordacidad y escarnio en la poesía de cancionero del siglo xv

Gabriela Nava

Universidad Nacional Autónoma de México

Joaquín González Cuenca, en el *Tercer Congreso Internacional de Lyra Minima Oral*, expuso un trabajo que centra, en parte, su atención en la problemática y la necesidad de una terminología para aquellos textos poéticos con elementos populares y cultos presentes en los cancioneros, refiriéndose, en específico, a lo que algunos estudiosos, como Menéndez Pelayo, consideran “lira ínfima” o “infame”, debido a su carácter procaz o salaz (González Cuenca, *Lira*, 148-149). Al revisar la poesía cancioneril, encuentra en ciertas composiciones lo que podría considerarse como rasgos popularizantes;¹ sin embargo, González Cuenca no se detiene a examinar este aspecto, sino que desvía su análisis hacia “la intencionalidad de sus cultivadores y en la función catártica y contracultural de su ejercicio” (González Cuenca, *Lira*, 150). Una intencionalidad que, a mi parecer, él mismo desestima al opinar, sobre algunos poemas de Diego de San Pedro y Antón de Montoro, que: “La gracia que pudieran tener coplas de este tipo no va más allá de la que puede producir la aparición de palabras gruesas, relacionadas con la fisiología excretora o la anatomía genital, y que tomadas del habla popular, resultan chocantes al ser identificadas en un texto impreso” (González Cuenca, *Lira*, 151).

¹ Margit Frenk señala que la presencia y utilización de lo popular dentro de la cultura hispánica es un fenómeno que “reaparece una y otra vez en los contextos sociales y culturales más distintos. Pero, [...] el gran momento fueron los siglos xvi y xvii” (Frenk, *Poesía*, 51).

Este léxico y esta fraseología, sacadas de su contexto popular e integradas en contextos de cultura ‘cultá’, producen una disfunción imprevista de la norma lingüística y de comportamiento social, más que como ruptura de tabúes, como simple quiebra de la lógica o la convención, que es lo que debería producir la risa (González Cuenca, *Lira*, 152).

Asimismo, González Cuenca relaciona la producción de esta lírica “degradada” con el propósito de “por quitar el fastío a los lectores”, mencionado por Hernando de Castillo en el prólogo a su cancionero (*Lira*, 151). Pero ambas perspectivas reducen este tipo de poemas a una función circunstancial y dejan de lado el rol fundamental que desempeñó la poesía crítica, satírica y burlesca a lo largo del siglo xv. Hay que recordar que estas composiciones son contemporáneas de obras significativas como las anónimas *Coplas de la Panadera*, las *Coplas de Mingo Repulgo* del franciscano y converso fray Iñigo de Mendoza y las *Coplas del Provincial*:

El origen de la amplia temática satírico-burlesca en la poesía cancioneril hay que atribuirlo a una de las tradiciones que confluyeron en el siglo xv, la poesía trovadoresca de origen provenzal. Los géneros dialogados provenzales, la *ten-só*, el *partimen*, y el *jeu-parti* francés, son la base de esta poesía. Posteriormente esta tradición fue tomada por la lírica gallego-portuguesa en las cantigas *de escarnio y maldizer* y fue mediante estas dos vías como llegó al cancionero hispánico medieval (Martínez, *Auge y declive*, 387).

En el siglo xv, las circunstancias históricas y sociales dieron pie a una severa corriente crítica que en la lírica cobró distintas vertientes desde un anhelo de “mejoramiento social y humano” pasando por “posiciones partidistas en que se ataca al enemigo en tonos más o menos violentos” hasta “una crítica virulenta y personal” (Rodríguez Puértolas, *Poesía crítica y satírica*, 8). El resultado fue una multiplicidad de textos que superando, en cierta forma, la censura funcionaron como un espejo de las costumbres, las faltas y los vicios del sistema. Entre las distintas manifestaciones se encuentran los textos burlescos y satíricos diseminados en el vasto repertorio cancioneril, como en el *Cancionero de Baena* o en el *Cancionero General* de Hernando de Castillo, de

éste último los recopilados principalmente en su sección final, *Obras de burlas provocantes a risa*.

En la poesía de Cancionero, los autores explotaron lo burlesco y mordaz a la par de lo jocoso, obsceno e irreverente. En términos generales se podría decir que el humor en estos textos se crea dentro de un abanico de gradaciones, que retomando las palabras de Antonio Rodríguez-Moniño, “va desde la “chocarrería” hasta a la “brutal rijosidad” (Rodríguez-Moniño citado en Bellón, *Obras de burla*, IX). Joaquín González Cuenca profundiza más al respecto al comentar, en sus notas a la edición al *Cancionero General*, que:

Por encima de todo, lo que caracteriza a las obras de burlas es el tono, reflejo de una postura jocosa que se ceba en el *ridiculum*, en lo que es o se hace objeto de risa, que puede ser cualquier institución, hecho o persona, con tal de que se les someta a los parámetros del ingenio y el humor. A partir de ahí, entramos en las variedades, que van de la sonrisa a la carcajada, de la broma inofensiva al escarnio y al esperpento, del chiste por el chiste a la denuncia social. En última instancia, burlas son, con más o menos intención, bromas; añádase en cada caso el matiz que le corresponda, déjese actuar a la ironía, al desparpajo, al descaro... y surgirá la sátira, la infamia, la grosería, el disparate o la mera comicidad (III, 453-454, n. 1).

Tal como lo señalan ambos estudiosos, el humor de la poesía del cuatrocientos se revela como un columpio que se balancea constantemente del humor inofensivo al ofensivo, de la leve risa a la carcajada insolente. Mi intención es, sin pretender establecer tipologías, presentar una muestra de las distintas facetas o matices de la burla, el escarnio y la mordacidad presentes en el amplio universo de la poesía cancioneril del xv.

¿UNA LEVE E INOCENTE RISOTADA?

De hecho el humor más inofensivo no es totalmente inocente; “la risa que surge del proceso de ridiculización [...] es fruto de la degradación del sustituto cómico y su igual real” (Díaz, *Humor*, 84). Esto es evidente en las composicio-

nes de Soria y Juan de Mendoza dirigidas al Almirante don Fadrique Enríquez de Cabrera. La “pequeña estatura” de don Fadrique era un conocido motivo de burla entre sus contemporáneos (Dutton-Roncero, *Poesía cancioneril*, 625), tema que ambos poetas explotaron ingeniosa y abiertamente en sus versos.

Por ejemplo, Soria en unos de sus poemas compara, sin sutileza, al Almirante con animales diminutos: una rana, un sapo y un mochuelo. Cada uno de los referentes alude, de manera directa, a la consabida talla del personaje. Los últimos dos versos funcionan como una “estocada” al apuntar sarcásticamente que incluso dentro de ese conjunto de “baxa” trinidad (rana, sapo y mochuelo) no es “uno, sino medio”:

Otra trinidad hallamos,
 acá baxo en este suelo,
 de rana, sapo y mochuelo
 y ésta en vos la contemplamos.
 Ay otra dificultad
 sin remedio,
 que en la baxa trinidad
 no sois uno, sino medio.

(Dutton-Roncero, *Poesía cancioneril*, 609-610; ID 2086)²

En cambio, Juan de Mendoza, en dos composiciones insertas en distintos cancioneros, juega con la acción de ver, en realidad, no ver al Almirante debido a su baja estatura:

*Copla sola de don Juan de Mendoça porque ell Almirante,
 queriéndose partir de la corte,
 vino a despedirse de las damas con un papabigo.*

² Las referencias de Dutton-Roncero corresponden a las páginas de su antología *La poesía cancioneril del siglo xv*, en cambio las citas del *Cancionero de Baena* y del *Cancionero General* remiten al número de ejemplo. Incluyo, salvo ciertas excepciones, el número de identificación del *Catálogo-Índice de la poesía cancioneril del siglo xv* de Brian Dutton. Para el presente artículo utilicé la edición de Brian Dutton-Joaquín González Cuenca del *Cancionero de Baena* publicada por Visor y la reciente edición de Castalia del *Cancionero General* elaborada por J. González Cuenca. Los ejemplos de Montoro no presentes en el *Cancionero General* son de la edición de Marcella Ciceri.

No se passe sin castigo,
 si no, desde aquí adelante
 nunca verán almirante
 las damas sin papahigo.

(*Cancionero General*, núm. 162 / 1; ID 2045)

Si esto queda sin castigo,
 no berán de 'quí adelante
 las damas al Almirante
 sin que traiga el papahigo.³

(Dutton-Roncero, *Poesía cancioneril*, 630-631; ID 2045)

*De don Juan de Mendoça al Almirante
 porque le preguntó a qué venía.*

Vengo a ver al Almirante
 por cumplir con mi desseo,
 y aunque le tengo delante
 y estoy cerca no lo veo.

Quiérome poner antojos
 para quitarme de la duda,
 porque no pueden mis ojos
 leer letra tan menuda.

¡Qué maravilla tamaña
 que veamos un señor
 ser de los grandes de España
 de los chicos el menor!

Los pies tiene en el mar
 y el cuerpo en tierra todo,
 de cabeza al carcañal
 cassi no tiene un cobdo.

(Dutton-Roncero, *Poesía cancioneril*, 631; ID 2079)

³ Dutton incluye en su antología esta segunda versión, no incluida en el *Cancionero General*, de la misma copla.

En el primer poema, indistintamente de la versión, los versos (“nunca verán a Almirante / las damas sin papahigo” o “no berán de ‘quí adelante / las damas al Almirante / sin que traiga el papahigo”) cobran un doble sentido. Por un lado, la alusión a que el “papahigo”⁴ es un atavío imprescindible en el vestir del Almirante así como, por otro lado, la lectura irrisoria de que el personaje, debido a su tamaño, no podría ser visto por las damas, si no fuera porque trae puesto el “papahigo”.

En el segundo ejemplo, el autor usando distintos juegos de palabras se refiere con agudeza a la pequeñez del Almirante: “Vengo a ver el Almirante / [...] / y estoy cerca no lo veo”, “Quiérome poner antojos / [...] / leer letra tan menuda”, “ser de los grandes de España / de los chicos el menor”. Victoriano Roncero señala que Juan de Mendoza caricaturiza la estatura del Almirante, al usar, en el verso 11, el término ‘grande’, en sus dos significaciones: alta nobleza y tamaño, y en el verso 12 los términos contrarios ‘chico’ y ‘menor’ (Dutton-Roncero, *Poesía cancioneril*, 74). La poesía cierra con dos versos descriptivos que propician una risa socarrona: “de cabeza al carcañal / cassi no tiene un cobdo”.

El Almirante don Fadrique Enríquez participa también de este humor aparentemente “inofensivo”. Ejemplo de ello son unos versos compuestos contra Juan de Mendoza a partir de una aparente “homofonía” entre la barba cana de su adversario y el término bélico barbacana, lo que le permite, a su vez una comparación burlesca entre las arrugas en el rostro del poeta y los fosados que protegen a las fortalezas:

⁴ El *Diccionario de la Lengua Española* define papahigo: “especie de montera que puede cubrir toda la cabeza hasta el cuello, salvo los ojos y la nariz, y que se usa para defenderse del frío”. En el *Covarrubias*: “es como una mascarilla que cubre el rostro, de que usan los que van en camino, para defensa del aire y del frío”; el *Diccionario de Autoridades* puntualiza: “Cierta pedazo del paño o tela de que está hecha la montera, que tirándole hacia abaxo cubre toda la cara y pescuezo, menos los ojos; del cual usan los que van de camino para ir defendidos del aire y del frío”.

*Del Almirante de Castilla a don Joan de Mendoça
viéndole un día rapada la barba porque
se parecían muchas arrugas en el rostro.*

Sostener la gentileza
con tan flaca fortaleza
téngolo por cosa vana,
porque por la barbacana
le dará naturaleza.
Así quedará la gala
con deffensa harto mala,
y de ser hondo el fossado,
también servirá d'escala
por parte de lo arrugado,
si el combate es apretado.

(Dutton-Roncero, Poesía cancioneril, 626; ID 2048)

Pero el Almirante se convierte en el “burlador burlado”. Mendoza, aprovechando el contenido de esta copla, escribe su respuesta que conlleva una doble burla, por un lado, retoma el sabido tema del tamaño del Almirante, y por otro lado, sugiere la incompetencia como poeta de su adversario. Ambas ideas se conjugan en los versos “trobando contra mí tres, / o a lo menos dos y medio”:

*Respuesta de don Joan de Mendoça
echando la culpa d'esta copla
a dos criados del Almirante
que el uno escribía muy bien y el otro trobava mejor.*

De la copla que me toca
no es vuestro más del papel;
oyo la voz de Gabriel,
siento las manos de Coca.
5 No es mucho que me ganés,
pues no me vale remedio,
trobando contra mí tres,

o a lo menos dos y medio.
 Llegáis a la barbacana
 10 de la cerca no curáis,
 podrá ser que no salgáis
 con la persona muy sana.
 Con todo estaréis seguro
 por ser pequeño el terrero,
 15 aunque tire el balletero
 muchas veces desd'el muro.
 (Dutton-Roncero, *Poesía cancioneril*, 626-627; ID 0249 R 0248)

Estas invectivas personales no son una costumbre inusual entre los poetas, sino que forman parte de un entretenimiento cortesano de la época a la par de los torneos y las justas.

RISA INCISIVA: INVECTIVAS ENTRE LOS POETAS

Los ataques entre poetas abundan en el *Cancionero de Baena* y en otras colecciones posteriores. [...] Los motivos que aparecen en estas composiciones pueden ser divididos en dos categorías: la primera de ellas, la componen los insultos que se dirigen unos a otros; la segunda son las amenazas físicas que se lanzan [...] (Dutton-Roncero, *Poesía cancioneril*, 69).

Muestra de ello son el intercambio de insultos en las “requestras” y “respuestas” entre Baena y Alfonso Álvarez Villasandino (*Cancionero de Baena*, núm. 364-368), y Baena y Fernán Manuel de Lando (*Cancionero de Baena*, núm. 359-363) (Scholberg, *Sátira e invectiva*, 258-259), práctica que continúa en las disputas que Antón de Montoro entabla con Juan Agraz, Juan Valladolid (Juan Poeta) y el Comendador Román (Roncero, *Algunos temas*, 575).⁵

⁵ La bibliografía al respecto de este tema es vasta, pero el trabajo de Enrique Martínez Bogo publicado en los *Estudios sobre poesía hispánica medieval* presenta un panorama general de las invectivas entre los poetas.

Los insultos habituales se refieren a la falta de talento poético, la afición al vino, la posición social, alusiones al linaje o a la condición de converso, las prácticas alimenticias y las acusaciones de homosexualismo, ya sea en alusiones directas o crípticas. En estas contiendas literarias se observa lo ligeramente jocoso, pero hay que reconocer, también, una vertiente cargada de violencia verbal, la cual “[...] taja / más que delgada e linda navaja”.⁶ Un claro ejemplo son los infamantes versos que intercambian Baena y Villasandino:

*Replicación de Juan Alfonso de Baena
contra Alfonso Álvarez*

Señor, pues el nesçio flemón de toçino
e pobre de pelo, çurrón de tassajos,
con furia, con saña, ya faze espumajos
con el sorebuelto como torbellino;
e por que conosca el viejo mesquino
que d'esta lind'arte yo só más alfaja,
limada le tengo mi llave e çerraja
con que le çierre su flaco molino.
(*Cancionero de Baena*, núm. 366;
ID 1491 R 1490)

*Respuesta de Alfonso Álvarez contra
Juan Alfonso*

Señor, este torpe ribaldo çetrino,
fidiondo, que huele a sudor de grajos,
sus dichos negros más que escaravajos
non le valen nada al suzio ansarino;
e non se le entiende al vil forniçino
qu'él mesmo se llama roín sorondaja;
pues que sus denuetros non valen meaja,
mandatle que calle el tuerto chazino.
(*Cancionero de Baena*, núm. 367;
ID 1492 R 1491)

Otra destacada vertiente la componen las obras de los poetas conversos, en las que el autor no sólo se ríe o se burla de los otros, sino también de su persona, siendo denominados por su actitud “poetas bufones” (Márquez Villanueva, “Jewish ‘Fools’ of the Spanish Fifteenth Century”, 385-409). La poesía de Antón de Montoro provee claros ejemplos de esta autoburla y autodegradación, como lo han estudiado Marcella Ciceri (“Anton de Montoro ‘Converso’”, 3-13) y Victoriano Roncero (“Algunos temas de la poesía humorística de Antón de Montoro”, 567-580). Razón por la cual no me detendré a hablar de ello en este texto.

⁶ Fragmentos de los versos 10-11 de la *Requiesta que movió ant'el Rey nuestro señor Juan Alfonso de Baena contra Alfonso Álvarez* (*Cancionero de Baena*, núm. 364; ID 1489).

DEL ESCARNIO ENTRE POETAS A LA RISA CRÍTICA

Sin embargo, no todas las burlas se circunscriben en los ataques entre los poetas. También son una oportunidad para que los poetas funjan como censores y expongan a juicio ciertas costumbres. Por ejemplo, uno de los temas tratados fue el de la indumentaria de los nobles varones. Si el acicalamiento y los afeites de las damas eran reprobados, los modos de vestir masculinos lo eran también. Algunos versos presentan personajes cuyos atuendos llamativos y excesivos los hacen objeto de mofa, los recursos son múltiples. Montoro en *Otra suya a un portugués que vido vestido de muchos colores* recurre a las comparaciones para formular pintorescas descripciones:

Dezid, amigo, ¿sois flor,
o obra morisca de esparto?
¿o carlanco, o ruiñeñor?
¿O sois martín pescador,
o mariposa, o lagarto?
¿O menesteril, o faraute,
o tamborín, o trompeta,
o tañedor de burla,
o cantador de cosaute?

(*Cancionero General*, núm. 918; ID 0283)

La burla se conjuga también con lo disparatado para subrayar el amaneramiento en el vestir como puede verse en la descripción “*de un atavío que haze un escudero*”:

- 25 Un cinto muy bien guarnido
y complido,
de cortezas de nogal,
en un alfamar cosido
y embutido.
- 30 Una antorcha por puñal.
Los çapatos, colorados,
ladrillados,

y las puntas rozagantes,
 al colodrillo atacados
 35 y apretados.
 Unas alorjas por guantes.
 [...]

Puesto un tocado de cuerno,
 bien moderado.
 colgando, una liniavera,
 y un rávano muy tierno
 65 del invierno
 puesto encima por cimera.
 Una rosca de trechel
 por joyel.
 Por perla, una verengena
 70 engastada en un pichel
 o fardel.
 Una ristra por cadena.

(*Cancionero General*, núm. 921; ID 6784)

Los reproches se dirigen también a los varones que llevan vestimentas pocas dignas de su edad (Scholberg, *Sátira e invectiva*, 291), como es el caso, que el mastre Juan el Trepador cuenta, de un caballero que *passados ya los Quarenta, salió vestido de carmesí el sayo y bonete, y el jubón de otra color, seyendo cerca de Navidad* (*Cancionero General*, núm. 910; ID 6777).

A la par de estos retratos se puede encontrar una galería de personajes que, a la usanza de la tradición provenzal y galaico-portuguesa, son descritos ridícula y grotescamente para evidenciar al modelo en general o a un individuo en específico. Por razones de espacio me limitaré brevemente a los borrachos, las mujeres y los cornudos.

EL BUEN BEBER

La dipsomanía es retratada burlescamente por distintas plumas, como las de Jorge Manrique, Antón de Montoro y Juan Agraz. La lista de borrachos

incluye algunos bebedores anónimos y otros con nombre propio, Juan Muñiz, Miguel Durán y Juan Marmolejo. La desmesurada afición al vino resulta en una escasez y encarecimiento de la bebida originada por los mismos bebedores (“Putá vieja, beuda y loca, / que hazés los vinos caros”, fragmento de una composición *Del Ropero a una gran muger bevedora; Cancionero General*, núm. 878; ID 2732), quienes no desperdician gota alguna:

Montoro a un grand bebedor

Mas me dais unos despechos
 dinos de reprender,
 que tenéis la taza a pechos
 y miráis al botiller,
 y bevéis con tanta fucia
 50 y decís “de seco muero”
 si dexáis la taza suzia;
 por Dios, no sale tan lucia
de las manos del platero.

(*Cancionero de Montoro*, núm. CIV)

y cuyo vicio llega a tal grado que a su muerte “Moxones y taverneros / pierden [...] muchos dineros”⁷ (Scholberg, *Sátira e invectiva*, 282).

En las líneas de estos poemas abundan y se repiten elementos asociados al mundo báquico como bodegones, cueros, tinajas, cubas, jarras, barriles, taberneros, entre otros. En las *Coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo*, considerado “el mayor borracho çafio / de Castilla y de Aragón”, el inventario de sus bienes y pertenencias resulta en una burlesca enumeración de “nombres de recipientes para guardar vino”; Kenneth Scholberg registra treinta y cinco objetos (Scholberg, *Sátira e invectiva*, 282):

⁷ Fragmento de *Coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo* (*Cancionero de Baena*, núm. 587; ID 1865 SA10b-219).

- Ay de pipas y toneles,
 y cuarteles, y roldadas,
 muchas calabazas vanas,
 60 y de odres treinta pieles,
 y de toças, y gubeles,
 y barriles, y cucharros,
 infinitos son los jarros,
 ampollas y más picheles.
 65 Ay de vidrio muchas copas,
 ampolletas, y cotofles
 que llevaban vuestros bofes,
 do hazides vos las sopas.
 Puesto que no hallen ropas,
 hallarán vuestras alhajas:
 muchas cubas y tinajas
 empegadas con estopas.⁸⁸

(*Cancionero de Baena*, núm. 587; ID 1865 SA10b-219)

Otro tipo de lista, la de los lugares reconocidos por su vino, se entrevera en una paródica letanía de una devota beoda en las *Coplas que hizo don Jorge Manrique a una beuda que tenía empeñado un brial en la taverna* (*Cancionero General*, núm. 925; ID 6788).

Cabe señalar que bajo la protección de la burla, Pedro Manuel de Urrea y Antón de Montoro ridiculizan con su pluma la embriaguez, vicio universal, de los franceses a la vez que denuncian sus defectos:

El Ave María sobre la condición de los franceses
 Bien quiero dezillo, mas no basto solo
 para contar el grande beber
 de los franceses, que la bota dizen ser
Gratia plena.

⁸ Aquí comienzan unas coplas de Juan Agraz a Juan Marmolejo, el qual sabiendo que el dicho Juan Marmolejo era aficionado al vino, le da nuevas como el vino en el año presente era caro. El otro le responde, satisfaciéndole y diziendo asimesmo sus tachas, nombre y costumbre etc.

[...]

Van a las viñas como a la iglesia,
miran las cepas de noche y de día
y dicen todos con grande alegría

20 *Benedictus fructus.*

A una cara de borracho, francés
¿Quál querías más, Pronete,
con caras de tinto buelto,
estar veudo y en brete
o muerto de sed y suelto?
¿ o por comunes provechos
granasen bien las canpiñas
o que todos los barbechos
se convirtiesen en viñas?

(Dutton-Roncero, *Poesía Cancioneril*, 653; ID 4725)

LA BELLEZA ESCARNECIDA

Como contraparte a la poesía amorosa de los cancioneros hay una corriente paralela que presenta un estereotipo femenino negativo. Una de las composiciones célebres son las satíricas *Coplas que fizo mossén Pedro Torrilla de las calidades e condiciones de las dueñas* (*Cancionero de Estúniga*, núm. CLXI; ID0043). No obstante, lo que me interesa comentar es una serie de retratos femeninos, abiertamente ofensivos, presentes en el *Cancionero General*, en cuyas estrofas la concepción idealizadora de la mujer se ve rebajada por ambivalentes elementos. La tradición de enaltecer e identificar las diferentes partes del cuerpo femenino a través de diversos referentes (el mundo vegetal, piedras preciosas, aves, etcétera) se emula, pero con un tono grosero. La hermosura sobrehumana es sustituida por un esperpento, anticanon del ideal femenino establecido, como puede verse respectivamente en los siguientes composiciones: *Este es un atavío que haze un escudero y demuestra un atavío de su amiga* y *Coplas que hizo Guevara, de maldecir, contra una muger*:

[...]

Su cabeça, con su frente
bien valiente
muy poblada de ganado,
parece río corriente
con creciente
que es bien lleno de pescado

Tiene ojos cegajosos
y donosos,
los párpados sin pestañas,
y melosos,
tan gordos como castañas;
tiene los dientes movidos
y podridos,
la nariz bien remachada
y los beços muy salidos
y caídos,
toda bien ataviada.

(*Cancionero General*, núm. 921; ID 6784)

La frente mostráis mal hecha,
la trencha descubijáis
y doncella muy contrecha,
creyendo que os enmoçais.
El seso tenéis muy vano,
los ojos mal encasados,
y los dientes asserados,
de haver nascido temprano.
La nariz tenéis torcida,
hecha de mala fación,
y la boca sometida,
mas no a buena razón.
las manos, de labrador,
y las uñas crescidillas:
no tienen poder çorillas
para parallas mejor.

(*Cancionero General*, núm. 880; ID 7654)

La descripción de las “lindas facciones” de la dama del escudero cierra con unos sarcásticos versos ponderativos:

Todas deven de callar
y sospirar
delante tan linda dama,
que en Castilla no hay su par,
ni su hablar,
ni que tenga mejor fama
ni menos su discreción
ni razón,
y bien tañer de un laúd.

“El empeño por defender a la amada como la más bella” (Irastortza, *Caracterización de la mujer*, 189) es mordazmente tratado en *Quatro coplas de quatro gentiles hombres maldiziendo a una dama*. Los cuatro retratos parecen competir en presentar la imagen femenina más negativa. A continuación cito dos de ellos:

De Forcén
Fementida humanidad,
donzellón de tantas mudas
espantosa esquividad,
mazmorra de fealdad,
representalle de Judas,
tenéis disformes faciones,
azulejos por la faz,
ascosas las condiciones,
en los beços lamparones
y en las cejas albarraz.

Gauberte
¡Ó guarda del Vellochino!,
sois el potro de fray Nuño,
o corteza de tocino,
o caxa de tamborino,

o çamarra del demuño,
 o pared enxalvegada,
 o pestilencia de espejos,
 o despensa empaliada
 de pellejas de conejos.

(*Cancionero General*, núm. 888 /1, 888 / 2; ID 6758-6759)

En este conjunto de vituperios sobresale el que se le hace a una dama fea, quien es objeto de escarnio por parte de un trovador que la trata de vieja y judía y que culmina su copla con una acusación irreverente:

Visarma del tiempo viejo
 hecha de cuernos de buey,
 dama para bucarejo,
 primera boz de concejo
 de los de barrio de rey,
 visión pintada en pared,
 abominable por cabo:
 no digáis que no os alabó,
 que un fraile de la Merced
 os vi colgando del rabo.

(*Cancionero General*, núm. 909, ID 6776)

En contraposición a estos esperpentos, el Comendador Román compone retratos de su persona y de su amiga usando procedimientos similares. No obstante, su imagen es la que resulta degradada. Las estrofas se intercalan para contrastar la belleza de su amada con su propia fealdad:⁹

⁹ Para la usual descripción del enamorado en la poesía cancioneril véase Arizaga Castro, “La caracterización del enamorado en la poesía amorosa del *Cancionero de Baena* y del *Cancionero de Palacio*”, 321-334.

*Coplas que hizo el Comendador Román a su amiga
porque le dixo que se fuesse para feo (ID 0265)*

Vos formada de elemento
luziente, llena d' aviso,
que con vuestro nascimiento
hezistes a Dios contento
15 do estava en el paraíso;
vos con tanta claridad,
que traspasa las estrellas,
vos llena de onestidad,
vos espejo de beldad
20 en quien miran las bellas.

[...]

Vos presencia de temer,
muy excelente figura,
figurada con valer,
llena de buena merescer
55 y de gran desemboltura,
imagen llena de adoro
que todas beldades mata,
arca de rico tesoro,
muy más preciada que oro
60 y más luziente que plata.

Yo soy un rústico feo,
un grosero, puro loro,
un turco, judío, guineo,
desdonado sin arreo,
25 una figura de moro.
Fui yo nacido en las quiebras
lleno de todo reproche,
fui criado entre culebras
y fui hecho en tiniebras
30 muy más feo que la noche.

[...]

Yo grosero, yo muy frío,
qual mi cara bien testigua,

yo torpe sin albedrío,
 yo figura de bugío,
 65 yo presencia d'estantigua,
 yo cara de sierpe fiera,
 yo tigre y tiro mortal,
 yo de diversa manera,
 yo espantajo de higuera,
 70 yo la visión infernal.

Y en esta breve lista de personajes no puede faltar la imagen del amante o marido engañado, a quien se le veja y ridiculiza en los versos del cancionero. El escarnio y la mordacidad son la clave de este tipo de composiciones; el mismo columpio de lo inofensivo a lo ofensivo se aprecia.

CORNUDO, SOIS MARIDO. —MUJER, ¿Y QUIÉN TE LO DIJO?

En un primer nivel, podríamos citar unos versos de Juan de Padilla, en los cuales el enamorado al descubrirse engañado describe irónicamente su situación al comparar a la dama compartida con un plato y un zapato:

Bien pensaua io, señora,
 que io solo uuestro era
 fasta el punto de agora
 que ui lo que non quisiera.
 Pero, pues passan de dos
 los que comen en este plato,
 digo que me ua con uos
 como a tres con un çapato.

(*Cancionero de Estúñiga*, núm. XVI)

Por otra parte, el conocimiento o desconocimiento de su condición de cornudo es motivo de que el poeta se lo haga notar o se lo eche maliciosamente en cara, ya sea por alusiones directas, ya por indirectas:

El truhán, porque es agudo,
 faze a su muger aguda
 aunque es gorda, bien se escuda
 recibiendo en su escudo
 encuentros nuy a menudo
 de gente gruesa e menuda:
 vaya mocha por cornuda
 que quien es çierto cornudo
 debe callar como mudo

(*Cancionero de Baena*; núm, 183; ID 1323)

Diego, sý Dios me adiestre,
 que devéys aver plazar
 que un duque y un maestre
 gozen de vuestra mujer;
 ovistes buena ventura,
 que vos fizo Dios igual;
 que un grande e un real
 ayan tal cavalgadura:
 dulce tiene el angostura.

(*Cancionero de Montoro*, núm. CVI)

Fernán Manuel de Lando en unos versos procaces no sólo tacha de cornudo a Baena, sino que alude directamente al acto sexual y se ofrece como un amante más de la mujer del poeta:

Respuesta de Ferrand Manuel contra Juan Alfonso

10 Señor Juan Alfonso, pintor de taurique,
 qual fue Pitas Payas, el de la fablilla,
 maguer vos andades acá por la villa,
 a vuestra muger bien ay quien la nique
 que ella se flota debaxo del chamique
 a muy fuertes golpes con los de Mesta;
 15 por ende, sed çierto, si a mí me lo empresta,
 que juegos le fago con el çiquezique.

(*Cancionero de Baena*, núm. 362; ID 1487 R1486)

Volviendo a la función e intencionalidad de esta “lira infame” podría decir, en términos generales, que el tono irrisorio no es simplemente arbitrario, sino que conlleva, en realidad, un juicio encubierto. De esta manera, los autores al igual que el público se reían al mismo tiempo que se burlaba y se criticaba al sistema. No puedo evitar pensar en las palabras de Zaratustra, “no con la cólera, sino con la risa se mata”.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZAGA CASTRO, SUSANA, “La caracterización del enamorado en la poesía amorosa del *Cancionero de Baena* y del *Cancionero de Palacio*”, en JUAN CASAS RIGALL y EVA MARÍA DÍAZ MARTINEZ (eds.), *Iberia Cantat Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002, 321-334.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. y est. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid: Visor, 1993.
- Cancionero de Estúñiga*, ed., est. y notas de Nicasio Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1987.
- Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. de Juan Alfredo Bellón Cazabán y Pablo Jauralde Pou, pról. de J. A. Bellón. Madrid: Akal, 1974.
- CICERI, MARCELLA, “Anton de Montoro ‘Converso’”, *Rassegna Iberistica*, 29, 1987, 3-13.
- DÍAZ BILD, AÍDA, *Humor y literatura. Entre la liberación y la subversión*, La Laguna: Universidad de la Laguna, 2000.
- Diccionario de la Lengua Española*, 21 ed., Madrid: Real Academia Española, 1992.
- DUTTON BRIAN y VICTORIANO RONCERO LÓPEZ, *La poesía cancioneril del siglo xv. Antología y estudio*, Madrid: Iberoamericana, 2004.
- FRENK, MARGIT, “Poesía de la aristocracia y poesía del pueblo en la Edad Media”, *Poesía popular hispánica. 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 42-57.
- GONZÁLEZ CUENCA, JOAQUÍN, “¿Lira ínfima? ¿Lira infame?”, en PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ (ed.), *De la canción de amor medieval a las Soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*, Sevilla: Fundación Machado-Universidad de Sevilla, 2004, 145-162.

- HERNANDO DEL CASTILLO, *Cancionero General*, 5 vols., ed. de Joaquín González Cuenca, Madrid: Castalia, 2004.
- IRASTORTZA, TERESA, "La caracterización de la mujer a través de su descripción física en cuatro cancioneros del siglo xv", *Anales de Literatura Española*, 5, 1986-1987, 189-218.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, "Jewish 'Fools' of the Spanish Fifteenth Century", *Hispanic Review*, 50, 1982, 385-409.
- MARTÍNEZ BOGO, ENRIQUE, "Auge y declive de la invectiva entre poetas en la poesía de cancionero: de Enrique III a los Reyes Católicos", en JUAN CASAS RIGALL y EVA MARÍA DÍAZ MARTINEZ (eds.), *Iberia Cantat Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002, 387-402.
- MONTORO, ANTÓN, *Cancionero*, ed. crítica de Marcella Ciceri, introd. y notas de Julio Rodríguez Puértolas, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, "Introducción", *Poesía crítica y satírica del siglo xv*, ed. de Julio Rodríguez Puértolas. Madrid: Castalia, 1989, 7-29.
- RONCERO LÓPEZ, VICTORIANO, "Algunos temas de la poesía humorística de Antón de Montoro", en ANA MENÉNDEZ COLLERA y VICTORIANO RONCERO LÓPEZ (coords.), *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura española en homenaje a Brian Dutton*, Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha: 1996, 567-580.
- SCHOLBERG, KENNETH, *Sátira e invectiva en la España medieval*, Madrid: Gredos, 1971.

La cuita y la muerte de amor como prueba del verdadero amor.

Análisis del empleo de los tópicos corteses en los decires amorosos de Jorge Manrique

Claudia Piña

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

En el marco de la revalorización de la poesía de Cancionero, algunos investigadores de la poesía amorosa manriqueña como Frank Domínguez (*Love*, 20), Vicente Beltrán (“Al servicio”, 3), Ángel Gómez Moreno (“Introducción”, 18) y María Morrás (“La poesía de cancionero”, 33) han llamado la atención acerca de la importancia de la corte como un contexto de recepción que condiciona la producción textual. En el caso de la poesía amorosa, una condición evidente es el diálogo permanente con la tradición del amor cortés. Así, en el presente trabajo se pretende mostrar que la utilización de los tópicos de la muerte y la cuita de amor en los decires¹ manriqueños cumple la función

¹ Los testimonios más antiguos del género decir aparecen en el *Cancionero de Palacio* y en el *Cancionero de Baena*. Si bien este género ha carecido de la atención de la crítica, algunos autores como Pierre Le Gentil, Rafael Lapesa, Tomás Navarro, José María Azáceta, Alan Deyermond, y más recientemente Seung-Wook Baik han dado algunas pistas para la configuración del género. Lapesa (*La poesía*, 22), Le Gentil (*La poésie Espagnole*, 8), Tomás Navarro (*Métrica española*, 145-146) Azáceta (*Poesía cancioneril*, 20) y Deyermond (*Historia de la literatura*, 314-315) consideran que el género se define en oposición a la cantiga y ambos coinciden en que la diferencia fundamental entre cantiga y decir, a principios del siglo xv, consiste en que el término *cantiga* designa poesías compuestas para la recitación, mientras que el decir se refiere a composiciones destinadas tanto a la recitación como a la lectura; y, en cuanto al aspecto formal, establecen que la cantiga toma como estructura casi exclusiva la de estribillo y glosa con vuelta”; mientras que el decir carece de estribillo y, en oposición a la cantiga, se emplea una

de identificar al amor expuesto en esta poesía, con el concepto de “verdadero” amor identificado con el comportamiento ideal del noble cortesano que dicta la tradición cortés. Y que para Manrique implica constancia del servicio amoroso en espera de la obtención del amor de la amada, a pesar del sufrimiento que surge de la posibilidad de que éste nunca sea recompensado.

Desde que Gastón Paris acuñó el sintagma amor cortés en el año 1883 (“Lancelot du Lac”, 519), el término ha sido usado para definir el tipo de amor introducido en la literatura por los trovadores provenzales; y, como ha señalado Alexander Denomy, la expresión cortés tiene el significado esencial de haber sido emanada de la corte (“Courtly”, 46).

Desde la tradición provenzal, el cortejo² involucra un proceso en el que el enamorado debe demostrar que es merecedor del amor de su amada. Esto

última estrofa que aparece en los cancioneros bajo el nombre de “finida”, “fin” o “cabo” y que generalmente equivale a la mitad del tipo de estrofa usado en la composición. De acuerdo con Vicente Beltrán (*La canción de amor*, 115) y María Morras (“La poesía de cancionero”, 41) el “fin” o “cabo” corresponde a la tornade de la tradicional chanson d’amour de los trovadores provenzales, y, a la “finida” de la cantiga de amor galaico portuguesa que, como indica José Joaquín Nunes, también es retomada de la tornade provenzal, en la que se resumía lo que se había dicho atrás, o se hacía alguna referencia a algún protector o amigo (“Introdução”, XXIII-XXIV). El primer uso mencionado por Nunes es retomado por los autores de la poesía castellana quienes utilizaban esta última parte para reiterar lo que se consideraba más importante. El uso de esta estrofa adicional, aunque aparece en los decires del *Cancionero de palacio y del Cancionero de Baena*, se va fortaleciendo hasta que en el *Cancionero general* son sumamente escasos los decires que carecen de ella. —regularmente los de los poetas más antiguos como Macías y Álvarez Villasandino—.

En cuanto al contenido, Wook Baik plantea que el empleo de la alegoría con fines didácticos es una influencia francesa; mientras que la utilización del decir para ofrecer una reflexión sobre la actualidad es un elemento de la poesía italiana (*Aproximación al decir*, 26-27). A esto cabe agregar que, si bien en los primeros cancioneros, como el *Cancionero de Baena*, el decir toca diversos temas. En el *Cancionero general*, este tipo de composición es fundamentalmente de tema amoroso. Y, como se sabe, la configuración del amor en la poesía medieval se construye básicamente a partir de la tradición del amor cortés.

² Como han indicado Clive Stoples Lewis (*La alegoría*, 2), George Duby (“El modelo cortés”, 320) y Lillian von der Walde (“El amor cortés”, 14-15), el cortejo amoroso se codifica a partir del servicio de amor que implica la relación entre el vasallo y el señor feudal. El enamorado, quien se convierte en el sirvo de amor, se coloca en una posición jerárquicamente inferior en relación con la amada; por lo que debe rendirle homenaje y demostrar que es merecedor de su amor.

conlleva la posesión de un conjunto de virtudes englobadas bajo el término cortesía. En este sentido es importante recalcar que —como han indicado estudiosos como Alfred Jeanroy, Pierre Le Gentil, Martín de Riquer y Frede Jense— la configuración del amor cortés desde sus inicios se encuentra intrínsecamente ligada con el ideal ético del hombre noble de la corte. En los versos trovadorescos la *cortezia* es una noción que supone la perfección moral y social del hombre del feudalismo.³ Y, como parte de este comportamiento, tenemos un conjunto de virtudes encaminadas a establecer un código de conducta a partir del cual se regula la pasión amorosa.⁴ De hecho, como señala Riquer, uno de los propósitos de los refinamientos de la cortesía sería evitar que el amor entre los hombres y mujeres de las cortes de la sociedad feudal pudiera ser equiparado por los que viven en la villa (“Introducción a la lectura”, 85). Lo cual concuerda con lo expuesto por Capellanus, quien en el siglo XIII indica que: “es muy difícil encontrar campesinos que sirvan en la corte del amor; pero ellos ejecutan las obras de Venus tan naturalmente como el caballo y la mula, tal como les enseña su instinto natural” (*De amore*, 283). Así, desde la perspectiva de la tradición del amor cortés, se establece una dicotomía entre la sexualidad practicada por los villanos y la del noble cortés, en el que la pasión sexual se encuentra regulada por un conjunto de valores englobados bajo el término cortesía como la fidelidad, la paciencia, la constancia y la discreción. Ahora bien, otra dicotomía propia de la corte, que

³ De acuerdo con Riquer estas cualidades engloban la lealtad, generosidad, valentía, buena educación, trato elegante, afición a juegos y placeres refinados (“Introducción a la lectura”, 85). Otras cualidades señaladas por estudiosos como Alfred Jeanroy (*La poésie lyrique*, 102), Pierre Le Gentil (*La poésie Espagnole*, 81-82), Frede Jense (“Sobre la herencia”, 488) y el mismo Riquer (“Introducción a la poesía”, 89), son la discreción, la humildad, la medida, la prudencia, la generosidad y la juventud.

⁴ De acuerdo con Jeanroy: “L’ attitude de l’ amant en face de sa dame est, comme son habitus mental, réglé par un cérémonial impitoyable, qui interdit tout mouvement désordonné, tout geste brusque ou même spontané [...] Conscient de la distance qui le sépare de l’ objet aimé, il reste invariablement respectueux, humble, discret” (*La poésie lyrique*, 102); por su parte, Le Gentil indica que “eux-mêmes, tenus de respecter certaines formes, de suivre tout un cérémonial, se trouvent gênés dans l’ expression de leurs propres sentiments. C’ est là la rançon du bel effort qui avait été fait pour discipliner la passion” (*La poésie Espagnole*, 81).

parte de la concepción del servicio amoroso, es la del verdadero amor frente al falso. El falso es entendido como la simulación del comportamiento cortés con el propósito de obtener la satisfacción sexual. Las prevenciones contra el falso amador aparecen en diversos textos ligados a la tradición cortés. En el *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris, el Amor, quien es el encargado de adoctrinar al protagonista, le advierte en torno al falso amador, y establece una oposición entre el comportamiento del verdadero enamorado y del falso, pues quien en verdad está enamorado se muestra tímido ante la cercanía de su amada y teme confesarle su amor; mientras que el falso, lejos de mostrarse temeroso ante la dama, la adula sin temor a ser rechazado (vv. 2391-2410, 106). Y, en la poesía castellana, la diferenciación entre el amor verdadero y el amor fingido, aparece como una problemática planteada tempranamente por Alfonso Álvarez de Villasandino, quien pide al Amor que tome venganza de los falsos amadores, quienes fingen el servicio amoroso con el propósito de obtener una satisfacción sexual:

Por muchas maneras se puede provar
 que eres bastante para destruir
 a los maliçiosos que usan mentir
 por obras terribles en su mal pensar;
 por ende, te pido que quieras tomar
 vengança de tales que van por su grado,
 siguiendo apetito, passando el mandado
 de ti, alto, fuerte, que puede mandar

(vv. 41-48, *Cancionero de Baena*, 170).

Posteriormente, entre los poetas del *Cancionero general*, la dicotomía entre el amor –que se aleja de la norma cortés– y él que la asume, constituye una punta de lanza entre los autores de diversas generaciones. En el razonamiento de *Sepultura de amor*, Guevara utiliza el recurso de la personificación del amor, *fictio persone*, para aludir a la tradición, pero simbólicamente se opone a ella al decretar la muerte del Amor. El poeta, constituido en juez, pide la muerte de Amor, por no haber obtenido la satisfacción de sus deseos como pago del cortejo amoroso. Y, queda claro que, desde la perspectiva de Gue-

vara, la norma cortés implica la disciplina de la pasión sexual en el momento en que el Amor argumenta en su defensa que el “mal” sentido por el poeta –la negación de su satisfacción– se justifica porque la satisfacción sexual –la que se alude a partir del eufemismo “cobro” (v. 279) – constituye un mal moral, codiciado por el cuerpo en detrimento del alma. Así, si bien el Amor se opone al cumplimiento de la esperanza del enamorado de satisfacer su deseo, su “vivir” (v. 261); asegura con ello la vida del alma que se protege de morir por el pecado del cuerpo:

El amor
 Tu quexoso mi contrario
 codiciosa perdición
 de mi vondad
 por me ser tan adversario
 no conformas con razón
 tu voluntad
 que mi mal si vos con vida
 nos da muerte de matar
 vuestro vivir
 mas alarga vuestra vida
 pues acorta en el pecar
 para morir.
 Que mi fe siendo vencida
 el morir no es dudoso
 mas yqual
 quel alma se llama vida
 que nol cuerpo codicioso
 de su mal
 así que daño tan fuerte
 no le debo consentir que tal error
 es hacernos ver la muerte
 y a mi digno de morir
 por cobrador

(vv.253-276, ff. 558v. 459r.)⁵

⁵ La *Sepultura de amor* no se encuentra en el *Cancionero general* de 1511. Cito directamente del *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, MS. 4114 custodiado por la Biblioteca Nacional de

La postura de Guevara frente a la tradición generó diversas reacciones.⁶ Entre ellas la de Juan Barba, quien toma en sus manos la defensa de la tradición. Con lo que surge una disputa poética en la que Barba reprocha al joven escritor su loco proceder, y juzga la actitud de Guevara como “amor vicioso”. Es decir, el falso amor que se opone a la disciplina de la pasión impuesta por el servicio amoroso:

Son tan lexos vuestros paños
 en mostrar que os atormenta
 mi coplar que os afrenta
 porque es vero sin engaños
 en estilo del dulçor
 claridad sin estulticia,
 es de leal amador
 no del vicio que os avicia
 A las damas que servir
 deven todos amadores
 y en loor de sus onores
 gastar tiempo y aun morir
 No sois vos de aquellos dignos
 de cobrar victoria y fama
 son locos vuestros caminos
 que son cisma o son disfama

(Juan Barba, “Respuesta de Barva”, *Cancionero general*,
 vv. 169-184, f. 103 v.)

Madrid, que es una copia del siglo XVIII de un original actualmente perdido. Se ha respetado la ortografía, la puntuación y el uso de mayúsculas y minúsculas. Únicamente acentúo según las normas vigentes.

⁶ Entre la correspondencia poética que suscitó la *Sepultura de amor*, cabe anotar una pregunta de Jorge Manrique, quien cuestiona a Guevara acerca de si se aseguró de matar al Amor, pues él sigue sintiendo sus efectos (f.154r). Todas las citas a los poemas manriqueños corresponden a la edición facsímil del *Cancionero general de 1511*. Se ha respetado la ortografía, la puntuación y el uso de mayúsculas y minúsculas. Únicamente acentúo según las normas vigentes y desato las abreviaturas.

La discusión poética entre Barba y Guevara evidencia que el apego de los poetas ante las normas impuestas por la tradición constituía un elemento que se juzgaba por los poetas miembros de los círculos literarios cortesanos, incluido el círculo de Jorge Manrique.⁷ En los decires manriqueños, la necesidad del enamorado lírico por demostrar la asunción de la norma cortés —que dicta la constancia del servicio amoroso en espera de la obtención del amor— constituye el motivo principal de la poesía. Al nivel de la composición poética, este motivo se justifica por la necesidad del amante lírico de convencer a una amada siempre desconfiada y evasiva de que su amor es verdadero; por tanto merece ser recompensado.⁸

La dicotomía entre el leal amador y el falso amador motivan la realización del poema “Es amor fuerça tan fuerte”; composición en la que, después de hacer la *definitio* de las características del amor, a partir de la reiteración de la constancia que el amador debe a su amada, el poeta utiliza la copla “fin” para insistir, a manera de *conclusio*, que la diferencia entre el “verdadero amor” y el “falso amor” es la constancia con la que el amador hace frente a los rigores del desamor:

⁷ Jorge Manrique ha sido vinculado por John G. Cummins (“Pero Guillén de Segovia”, 31), Antonio Serrano de Haro (*Personalidad y destino*, 289) y Frank Domínguez (*Love*, 20-21) al círculo literario que se reunía en torno al arzobispo de Toledo, Alfonso Carrillo. A este círculo también pertenecían su tío Gómez Manrique, su padre Rodrigo Manrique y otros poetas como Álvarez Gato, Guevara, Pero Guillén de Segovia, Bocanegra, Diego de Castillo, Rodrigo Cota, Fadrique Manrique, Juan de Mazuela, Francisco de Miranda, Juan Poeta, Diego de Rojas, Sancho de Rojas y Diego de Saldaña.

⁸ En cierto sentido, la posición de Jorge Manrique se encuentra a medio camino entre Barba y Guevara, pues si bien no niega el goce sexual, es el galardón que se persigue. La firmeza y constancia implica que no debe desesperarse ante la posibilidad de no obtener el premio anhelado por el servicio amoroso. En este sentido discierno con Pedro Salinas (*Tradición*, 13) y Jesús Manuel Alda Tesán (“Introducción”, en Jorge Manrique, *Poesía*, 29), quienes coinciden en afirmar que la exaltación del sufrimiento se encuentra relacionada con la concepción del servicio desinteresado, retomada de la tradición del amor cortés. Desde este punto de vista, el servicio de amor no apunta al placer sino que es “el camino de la superación de las flaquezas es la vía de la perfección del hombre” (Salinas, *Tradición*, 22). A mi modo de ver, la exacerbación del sufrimiento más bien se encuentra relacionada con la intención de demostrar que el amor es verdadero. Y, en el caso concreto de Manrique, la exacerbación del sufrimiento para demostrar la constancia y lealtad llegará al extremo de asegurar que es mejor morir antes que dejar de amar.

Todas estas propiedades
 tiene el verdadero amor
 el falso mil falsedades
 mil mentiras, mil maldades
 como fengido traidor
 El toque para tocar
 cuál amor es bien forjado
 es sufrir el desamar
 que no puede comportar
 el falso sobredorado

(vv. 42-50, f. 98 r.)

Así, la voz lírica plantea que el verdadero amador permanece firme, constante aún en el desamor, por lo que de la misma manera que la falsedad de los metales “sobredorados” se evidencia en la piedra del toque, el falso amor se hace patente en la constancia del amor.

De esta manera, Manrique no sólo se ciñe a la tradición del amor cortés, además, convierte al sufrimiento en una prueba irrefutable del “verdadero amor”.⁹ Esta postura tiene implicaciones formales en la composición de los

⁹ El motivo de la *coita d' amor* está en la tradición cortés desde los trovadores provenzales, pues, como indica Alfred Jeanroy, el enamorado de la canción de amor es presa de una terrible tristeza, que le quita el apetito y el sueño; suspira, sus ojos se llenan de lágrimas, se sumerge en el pensamiento de la amada, se vuelve torpe y el mundo exterior queda suprimido, asistimos a un entorpecimiento de sus facultades sensitivas, se aleja de sus amigos (*La poésie lyrique*, 103-104). Al parecer el fortalecimiento del tema de la *coita d' amor* se debe a la lírica galaico-portuguesa, en la que se exalta el motivo de la muerte por amor y se debilitan otros motivos como el elogio de la dama y la *joi* provenzal. De acuerdo con Frede Jense, la palabra alegría aparece rara vez en la poesía portuguesa, y las adopciones provenzales de *solaz* y *lezer*, que contienen connotaciones emotivas semejantes, se encuentran nada más como palabras de rima. Esto contrasta con los ideales trovadorescos, pues como indica el mismo Jense, Cercamon, uno de los trovadores más antiguos, declara explícitamente que no se puede contar (para exhibir un comportamiento cortesano) con un hombre que se desespera del amor (Jense, “Sobre la herencia”, 489).

En lo que se refiere a la poesía castellana de cancionero del siglo xv, la exaltación del sufrimiento ha sido señalada como un rasgo característico de la poesía peninsular del siglo xv por diversos investigadores; y en una búsqueda por comprender este motivo, estudiosos como

decires, pues a partir de diversos motivos –la ausencia de la amada, su duda, o su indiferencia– la composición de los decires se organiza a través de dos ejes semánticos que se contraponen entre sí. La negación de la amada frente a la reiteración de la constancia del amador, quien permanece firme a pesar del sufrimiento que suele exacerbarse hasta la probable muerte. Y, como se verá, en los decires Manrique emplea tanto los rasgos físicos de la cuita de amor, como el tópico de la muerte por amor para convencer sobre la veracidad de su amor.

Los rasgos de la cuita de amor forman parte fundamental de la argumentación del amador, pues son *signa*, en los términos de la retórica clásica, del verdadero amor. De manera que su empleo se justifica por la búsqueda del enamorado de persuadir a la amada de que es leal amador, y por tanto, merece ser recompensado.

En el decir, “Los fuegos que en mí encendieron”, por medio de la personificación de “las lágrimas”, la voz lírica asegura que, a pesar del sufrimiento ocasionado por el desamor de su amada, su amor no ha perecido:

Los fuegos que en mí encendieron
 los mis amores passados,
 nunca matallos pudieron
 las lágrimas que salieron
 de los mis ojos cuytados,

(vv.1-5, f. 100 r.)

Pedro Salinas (*Tradición*, 13) y Jesús Manuel Alda Tesán (“Introducción”, en Jorge Manrique, *Poesía*, 29) coinciden en afirmar que la exaltación del sufrimiento se encuentra relacionada con la concepción del servicio desinteresado, retomada de la tradición del amor cortés. Desde este punto de vista, el servicio de amor no apunta al placer sino que es “el camino de la superación de las flaquezas es la vía de la perfección del hombre” (Salinas, *Tradición*, 22). A mi modo de ver, la exacerbación del sufrimiento, inherente a la tradición del amor cortés, no implica una negación de su carácter sexual –en la poesía castellana, al igual que en la canción provenzal, el sentido del vasallaje amoroso es la obtención del amor de la amada–; más bien se encuentra relacionada con la intención de demostrar que el amor es verdadero.

Y, a partir del empleo de una metáfora, en la que se alude a la intensidad de la pasión amorosa mediante el fuego, se asegura que el verdadero amor permanece constante ante el sufrimiento:

Pues no por poco llorar
que mis llantos muchos fueron
mas no se pueden matar
los fuegos de bien amar
si de verdad se prendieron

(vv.1-10, f. 100 r.)

En el decir “Hame tan bien defendido”, el amador hace una *enumeratio* de las cualidades del enamorado, a partir del empleo de la alegoría de la fortaleza. En la alegoría se plantea que el amor, simbolizado por la fortaleza, ha hecho suyos los padecimientos ocasionados por el rigor de la amada, de forma que éstos, en lugar de menguarlo, lo hacen más resistente:

Tiene muchas provisiones
que son cuydados y males
y dolores
angustias fuertes pasiones
y penas muy desiguales
y temores

(vv. 85-90, f. 99v.)

Además, el encarecimiento de la constancia, se refuerza con la afirmación del amador de que podrá resistir al paso de los años:

Que no pueden fallescer
aunque estuviesse cercado
dos mi años

(vv. 91-93, f. 99 v.)

Y en el poema “En una llaga mortal”, el enamorado lírico acude a la metáfora de la herida de amor para referirse a la tristeza ocasionada por la probable

duda de la amada, la cual constituye una prueba de que es leal amador y su amor es sincero:

En una llaga mortal
 desigual
 que está en el siniestro lado
 conocerés luego cuál
 es el leal
 servidor y enamorado

(vv. 1-6, f. 99 v.)

Finalmente, en los decires “Con el gran mal que me sobra” y “Acordaos, por Dios, señora”, el enamorado acude a la *expolitio* de los síntomas físicos de la cuita de amor, con la intención de hacer evidente su sufrimiento. En el primero, la voz lírica buscará captar la benevolencia a través del encarecimiento de su dolor; por lo que en la primera copla, que es parte del *exordium* de este poema, de inicio se recurre al empleo de *commoratio* para exaltar el estado de desesperación del amante: “Con el gran mal que me sobra / y el gran bien que me fallece” (vv. 1-2, f. 96v.); y, posteriormente, dicha tristeza se fundamenta con la descripción de los síntomas de la melancolía: “en començando algún obra / la tristeza que me cobra / todas mis ganas empesce” (vv. 3-5, f. 96v.), que funcionan como pensamientos explicativos, *expolitio*, que reiteran y hacen evidente el dolor del yo lírico. A esta acumulación semántica se agrega el uso de la hipérbole en los versos 6 y 7: “se levantan mil sospiros / y gemidos a la par” (f. 96v.).

Mientras que en el decir “Acordaos, por Dios, señora”, una parte importante de la *enumeratio* de los méritos del amador, que se justifica en el poema ante la duda de la amada, se encuentra conformada por la exaltación de los sufrimientos del amador. De ahí que, con el propósito de convencer a su amada, la voz lírica aluda a los síntomas de la cuita de amor, como *signa* del verdadero amor. Destacándose el temor:

Acordaos de mis dolores,
 acordaos de mis tormentos

que sentido,
 acordaos de los temores
 y males y pensamientos
 que sofrido

(vv.7-12, f. 101 v.)

Y otros padecimientos físicos, como las lágrimas y los gemidos:

Acordaos de los enojos
 que me avés hecho passar
 y los gemidos;
 acordaos ya de mis ojos
 que de mis males llorar
 están perdidos

(vv. 49-54, f. 101 v.)

En cuanto al tópico de la muerte de amor, éste se encuentra sumamente relacionado con el de la *cuita* de amor y con el de la enfermedad del amor, pues supone la muerte del enamorado a causa de la tristeza amorosa;¹⁰ y, al igual que en el caso de la *cuita de amor*, la referencia a la muerte de amor cumple la función de encarecer las cualidades del amador: constancia y devoción hacia su amada; pues en la poesía amorosa, el enamorado preferirá morir de pena antes que dejar de amar.

En el decir “Ve discreto mensagero”, el decir concluye en el “Fin” con la *pe-titio*, súplica al mensajero de que no se demore, pues, a partir de la hipérbole de la candela, el enamorado asegura que se encuentra agonizando:

Remediador de mis queexas
 no te tardes, ven temprano
 contemplando
 el peligro en que me dexas

¹⁰ Según la medicina medieval, la melancolía del amor podía causar la muerte, como lo demuestra el pronóstico de Gordonio: “sy los hereos non son cuerados caen en mania o se mueren” (*Lilium*, f. 60r.).

con la candela en la mano
ya penando
Y pues saber cómo espero
tu vuelta para guarirme

o condenarme,
que no tardes te requiero
en traer el mando firme
de gozarme

(vv.109-120, f. 97 v.)

La exaltación de la devoción del amador hacia su amada, a partir del tópico de la muerte de amor, aparece en otros decires. En el poema, “Los fuegos que en mí encendieron”, a través de la *correctio* se hiperboliza el sufrimiento del amador, pues una vez que la voz lírica ha concluido que su tribulación no puede ser mayor:

No sé en que pueda dañarme
ni mal que pueda hacerme

(vv. 44-45, f. 100 v.)

se rechaza que la muerte pueda ser considerada un daño; por lo que el morir no es una pena, sino un regocijo:

pues de lo más es matarme
de esto no puede pesarme
de todo deve plazerme

(vv.46-50, f. 100 v.)

Mientras que en el poema “Con el gran mal que me sobra”, el autor exagera la devoción del enamorado lírico hacia su amada a partir del empleo de la *reflexio* del verbo morir. De forma que a una primera hipérbole “sino de vos, por quien muero” (v. 59, f. 97 v.), en la que morir se utiliza como sinónimo de sufrimiento –por quien sufro–, sigue una segunda, en la que morir se emplea

en un sentido literal “y aunque muera, más me doy” (v. 60, f. 97 v.), con lo que el amador asegura su disposición a morir por el amor de su amada.

Finalmente, en el decir “Ved qué congoxa la mía”, Manrique utiliza el tópico para enaltecer la belleza de la amada, al tiempo que se exalta la devoción del amador. Para empezar, el enamorado asegura que es preferible morir a causa de su amada –a la que alude a través de la sinécdoque “mano”, y enaltece su valía a través del empleo del adjetivo “tal”; pero sobretodo, a partir de la doble utilización de la *correctio*; pues dada la valía de la amada, la voz lírica afirma que ha sido un acto de raciocinio oponerse a la “buena vida” y la “salud”:

Muerto pero de tal mano
que aun teniendo buena vida
era razón
perdella y estando sano
buscar alguna herida
al corazón.

(vv. 31-36, f. 102 r.)

El empleo de la *correctio* y del tópico de la muerte de amor, vuelve a ser efectivo en el “Fin” de este decir, en el que en la *petitio* se continúa con la metáfora de la enfermedad de amor. Aquí, primeramente la voz lírica rechaza la posibilidad de dejar de amar:

No os pido que me sanéys,
que según el mal que tengo
nos possible

(vv. 79-81, f. 102 r.)

por lo que concluye con la petición a la amada de que lo mate, cerrando así el planteamiento inicial en torno a que, dada la valía de la amada, es preferible morir por su causa a no amar:

mas pídos que me matéys
pues la culpa que sostengo
es tan terrible

(vv.79-84, f. 102 r.)

De esta forma, en el caso de Manrique, el apego a la norma cortés, que dicta la constancia del servicio amoroso en espera de la obtención del amor, implica un conjunto de sufrimientos que constituyen la prueba fehaciente de que el amor del enamorado lírico es el amor ideal, constante y digno de ser recompensado. Y esto tiene implicaciones en la composición, pues Manrique recurre constantemente a los tópicos de la cuita y la muerte de amor como pruebas de la veracidad del amor.

Para concluir, quisiera insistir en la necesidad de generar más estudios en torno a la apropiación que cada autor hace sobre la tradición cortés, pues la comprensión de que la tradición constituye un elemento que imposibilita la especificidad de cada autor, niega la posibilidad de entender las distintas posturas de cada escritor frente a ella. Y esta generalización ha provocado una indiferencia que, aunada a la vastedad del *corpus* de la poesía de cancionero, trae como consecuencia que una gran parte de los de la poesía castellana de cancionero permanezcan aún en el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDA TESÁN, JESÚS MANUEL, "Introducción", en JORGE MANRIQUE, *Poesía*, ed. de Jesús Manuel Alda Tesán, México: REI, 1987, 9-70.
- ANDREAS CAPELLANUS / ANDRÉS EL CAPELLÁN, *De amore / Tratado sobre el amor*, ed. de Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: El Festín de Esopo, 1985.
- AZÁCETA, JOSÉ MARÍA, *Poesía cancioneril*, Barcelona: Plaza y Janés, 1984.
- BAIK, SEUNG-WOOK, *Aproximación al decir narrativo castellano el siglo XV*, Delaware: Juan de la Cuesta, 2003.

- BELTRÁN, VICENTE, “Al servicio del amor”, en *Poesía*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona: Crítica, 1993.
- , *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.
- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid: Visor Libros, 1993.
- Cancionero de Pero Guillén de Segovia*. MS. 4.114 Biblioteca Nacional de Madrid.
- Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1968 [edición facsímil de la edición de 1511].
- CUMMINS, JOHN G., “Pero Guillén de Segovia y el ms. 4.114”, *Hispanic Review*, 41, 1973, 6-32.
- DENOMY, ALEXANDER, “Courtly love and courtliness”, *Speculum*, 28, 1953, 44-63.
- DEYERMOND, ALAN, *Historia de la literatura española*, trad. de Luis Alonso López, Barcelona: Planeta, 1987.
- DOMÍNGUEZ, FRANK, *Love and Remembrance. The Poetry of Jorge Manrique*, Lexington: University Press of Kentucky, 1988.
- DUBY, GEORGES, “El modelo cortés”, en CHRISTIANE KLAPISHCH-ZUBER (dir), *La Edad Media*, t. II de la GEORGES DUBY y MICHELLE PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, trad. de Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, México: Taurus, 2001, 319-339.
- El Cancionero de Palacio. (Manuscrito 594)*, ed. de Francisca Vendrell de Millás, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Antonio Nebrija, 1945.
- GARCÍA, MICHAEL, “Vivir y morir de amor en la poesía de Jorge Manrique”, *Voces*, 2, 1991, 38-49.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL, “Introducción”, en Jorge Manrique, *Poesía completa*, ed. de Ángel Gómez Moreno, Madrid: Alianza, 2000, 9-67.
- GORDONIO, BERNARDUS DE, *Lilium medicinae-Lilio de medicina*, Sevilla: Meinardo Ungut y Estanislao Polono, 1495, ff.1r-185v. [versión digital de CNUM 720 (BOOST 1954) Cat. 315 (=I 2438; olim I 2101), transcripción de John Cull y Cynthia Wasick].
- JEANROY, ALFRED, *La poésie lyrique des troubadours*, t. 2, Paris-Toulouse: Édoard Privat-Henri Didier, 1934.
- JENSEN, FREDE, “Sobre la herencia de los trovadores en la lírica galaico-portuguesa”, MARÍA ISABEL TORO PASCUA (ed.), *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994, t. I, 485-492.

- LAPESA, RAFAEL, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid: Ínsula, 1957.
- LE GENTIL, PIERRE, *La poésie lyrique Espagnole et Portugaise a la fin du Moyen Age. Les thèmes et les genres*, t.1, Paris: Rennes, 1949.
- LEWIS, CLIVE STOPLES, *La alegoría del amor. Estudio sobre la tradición medieval*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- LORRIS, GUILLAUME DE y JEAN DE MEUN, *Roman de la Rose*, ed. y trad. de Juan Victorio, Madrid: Cátedra, 1987.
- MORRÁS MARÍA, “La poesía de cancionero”, en Jorge Manrique, *Poesía*, ed. de María Morrás, Madrid: Castalia, 2003, 30-43.
- NAVARRO TOMÁS, TOMÁS, *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, 7ª. ed., Barcelona: Labor, 1986.
- NUNES, JOSÉ JOAQUIM, “Introdução”, en Cantigas d’ amor dos trovadores galego-portugueses, edición crítica de José Joaquim Nunes, New York: Coimbra, 1932.
- PARIS, GASTON, “Lancelot du Lac, II. *Le Conte de la Charrette*”, *Romania*, 12, 1883, 459-534.
- PARKER, ALEXANDER, *La filosofía de amor en la literatura española 1480-1680*, Madrid: Cátedra, 1986.
- RIQUER, MARTÍN DE, “Introducción a la lectura de los trovadores”, en *Los trovadores. Historia literaria y textos*, t. 1, Barcelona: Planeta (Ensayos) 9-102.
- RODRÍGUEZ MOÑINO, ANTONIO, “Introducción”, en *Cancionero general recopilado por Hernando del Castillo*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1968 [edición facsímil de la edición de 1511] 7-41.
- SALINAS, PEDRO, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*, Buenos Aires: Sudamericana, 1947.
- SERRANO DE HARO, ANTONIO, *Personalidad y destino de Jorge Manrique*, 2ª. ed. revisada, Madrid: Gredos, 1975.
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, “El amor cortés. Marginalidad y norma”, en AURELIO GONZÁLEZ y LILLIAN VON DER WALDE MOHENO (eds.), *Edad Media: marginalidad y oficialidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998, 11-32.

Florencia Pinar: una mujer de Cancionero

Viviana Ponce Escudero
Universidad Autónoma de Barcelona

ESCRIBIR EN EL SIGLO XV

El siglo xv fue cuna de importantes acontecimientos literarios femeninos, la primera autobiografía la escribe una mujer (Leonor López de Córdoba), la primera canción de despedida también es de mano de una mujer (Mayor Arias) y todo el poder de un reino lo lleva otra: Isabel la Católica.

Pero escribir fue algo relegado a las cortes intelectuales y a los nobles militares. De todos los nombres que podemos revisar no encuentro alguno que sea de una mujer sin linaje conocido, todas son hijas, hermanas, esposas o madres de un preclaro hombre o mujeres dedicadas a la vida religiosa; lo que nos revela inmediatamente que la educación y la escritura estaban destinadas para unas pocas ilustres que gozaban del beneficio de la instrucción y la nobleza.

También podemos deducir que la lengua de expresión era el castellano, que no sólo se usaba en Castilla y Aragón, sino que era conocido y empleado por todos los escritores de la Península, pues gozaba del prestigio de ser la lengua de “un rey” (Ladero Quesada, *La España de los Reyes Católicos*, 364); además, su uso era casi obligado entre los habitantes por el activo comercio con Castilla y el peso de la inmigración en los distintos reinos de Hispania.

La poesía tan creciente, sobre todo en Castilla, se compiló en *Cancioneros* que guardaron las obras de centenares de autores, uno de ellos es el *Cancio-*

nero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511) donde encontramos obras de autores, tales como Manrique, Jorge Manrique (la obra casi completa), Fray Íñigo de Mendoza, etcétera.

La más luminosa de las poetisas de fines de la Edad Media para mí, como ya he mencionado en trabajos anteriores, y que aparece en el *Cancionero General*, es Florencia Pinar (fines del siglo xv). Poco o nada se sabe ciertamente de su vida, sólo que Gerónimo Pinar era su hermano, que fue dama de la corte de los Reyes Católicos y una de las primeras poetisas de habla española que rompe el anonimato y asume la autoría de sus textos, de los cuales se ha dicho, incluso, que anticipan ciertos rasgos del Barroco.

Tres canciones son las más citadas cuando se habla de ella: “Ay que [h]ay quien mas no bive”, “A unas perdices que le embiarô bivas” y “Ell Amor ha tales mañas”; aunque ya se le reconocen cuatro: “Es la boz de mi cançion”, como menciona Bárbara Fulks (“The poet named Florencia Pinar”, 33-44).

Ya en trabajos anteriores he hecho mención a las dos canciones que se refieren en *El Cancionero del siglo xv. c. 1360-1520* de Brian Dutton, “Cuydado nuevo venido” y “Cuanto más creçe el querer” que en el de Hernando del Castillo no aparecen y que debemos contabilizar como suyas.

POESÍA DE FLORENCIA PINAR, LA CARGA ERÓTICA

La importancia de Florencia Pinar radica, principalmente, en la originalidad escritural, en la utilización de ciertos recursos poéticos que eran casi de uso exclusivo masculino, y juegos retóricos que no reconocemos en otras escritoras de su tiempo, con lo que podemos pensar que es una adelantada o una mujer instruida que está al tanto de las “vanguardias”, todo lo que analizaremos más adelante.

Los poemas de Florencia Pinar se caracterizan por la carga erótica que presentan y el tratamiento de esta carga erótica es lo que la hace, primero, una poetisa de cancionero importante; segundo una mujer escritora en tiempos masculinos que maneja estas estructuras y las desarrolla (como veremos más adelante); y tercero, una educada (en la escritura y la lectura) y culta mujer,

en un momento en que no era popular el que todas las mujeres estuvieran instruidas en ambos campos, generalmente era sólo en uno de los dos, (pero como esto es otro tema lo dejamos aquí ahora; cabe mencionarlo para aclarar la afirmación).

Su único tema es el amor y los pesares que provoca en el alma femenina, por ejemplo dice: “es un cáncer de natura/ que come todo lo sano”; o en otro dice: “Ay plazer, ay pesares, /ay glorias, ay mil dolores, /ay donde ay penas de amores/ muy gran bien si d’él gozares; /aunque vida se cative...” (*Cancionero General*, CXXV) el que citaremos más adelante para un análisis más detallado.

Su forma de escritura y de manifestar este sentimiento es a través de la ambigüedad, de la utilización de metáforas y juegos retóricos que están directamente relacionados a la necesidad del poema de someterse a ciertas estructuras métricas, de cumplir los rigores impuestos desde los círculos masculinos de escritura, como dice Juan Alfonso de Baena en su *Prologus Baenensis*:¹ medir por sus acentos, pies y sílabas, además de escribir estando enamorado, porque es ahí cuando *de buenas doctrinas se está dotado*. Es una mujer que conoce las reglas masculinas de escritura, que se apoya y basa en ellas, pero que las maneja como mejor lo considere para sus canciones.

La prisión y las emociones que le provoca el amor son motivos reiterados en su poesía –como podemos ver en la canción abajo citada “Canción d’unas perdices que le enviaron biuas”– y se presentan con ese doble significado –real y simbólico– la ambigüedad que mencionaba antes, y, que debemos reiterar, que no era dominio en la escritura femenina:

Otra câciô fuya a unas perdizes q le embiaron biuas
 D’estas aues fu nacio
 es cantar con alegria
 y de vellas en prission
 fiento yo graue passion

¹ Puede revisarse, para una mejor comprensión, en el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, y también, el análisis que hace López Estrada en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*.

fin fentir nadie la mia.
 Ellas lloran que se vieron
 fin temor de fer captiuas
 y aquiç eran mas esquiuas
 esos mismos las prendieron
 Sus nonbres mi vida son
 que va perdiendo alegria
 y de vellas en prasion
 siento yo graue passion
 sin sentir nadie la mia.

La prisión representa el encierro, es decir, la celda en la que se encuentra el *deseo* de la enamorada, está eróticamente presa. Un amor que es deseo, inalcanzable y a la vez cruel, que hace valer más la muerte que una vida semejante; pero, para los poetas del siglo xv, es preferible esa vida llena de sufrimientos amorosos que la muerte, pues pondría fin a su martirio. Este mismo tratamiento denota una evolución en la poesía amorosa, la noción feudal ha variado. Al principio eran los hombres, los caballeros, los que sufrían y se perdían por las penas amorosas en el desamor, en un deseo imposible de satisfacer; ahora es la dama, la enamorada, la que reclama ese sufrimiento de la “carne” que le exige el deseo y la pasión.

La intimidad de la pasión que siente la hace manifiesta diciendo que el amor es un mal necesario; pero un mal finalmente, que provoca desgarró, malestar, dolor; no sólo anímico, sino también físico, que, sin embargo, ella espera (“y de vellas en prission / siento yo grave passion, / sin sentir nadie la mía”), pues está sola, sin amor. No obstante, conoce los infortunios que provoca este sentimiento en las almas y cuerpos de los enamorados, que si bien por una parte nos explica que es capaz de destrozar un cuerpo, por otra, deja ver que sin sentir esa pasión *de diversas colores se va perdiendo alegría*.

Las emociones, como ha dicho Joseph Snow (“The Spanish love poet Florencia Pinar”, 320-332) pueden recorrer toda la gama posible, generalmente, son revelaciones para una confidente, una amiga, una hermana, una madre; o emociones dirigidas directamente a su amante ausente, como si él pudiera escuchar sus palabras. La actitud continúa siendo la misma: ambigua; pues

se dirige a un amante con el que es imposible vivir; sin embargo, imposible también resulta vivir sin él.

Debemos reconocer, además, la importancia del bestiario en su poesía, una manera tan masculina de escritura para hablar de su pasión y deseo, sobre todo en la que acabo de citar “A unas perdices que le enviaron vivas”. La alusión al bestiario no es característico de la escritura femenina pero resulta ser el medio más elocuente para expresar lo que quiere; y es un punto significativo también para la afirmación que hago de la importancia que tiene esta poeta de cancionero.

En general, no es sencillo determinar cuándo pretende aludir a la realidad que representa lo que menciona o a la que evocan sus palabras, provocando esa doble significación en la lectura, como pasa con las perdices que resultan ser un símbolo; es decir, alude a las perdices para evitar referirse claramente el tipo de pasión sexual que siente.

Es curioso que la poetisa utilice al hablar de Amor, el mismo tipo de referencias directas que usó Manrique, me refiero a la reiteración de contrarios a través de la antítesis, que fueron recursos introducidos por Petrarca en la literatura bajomedieval, pero de origen provenzal,² asunto que desarrollaré más adelante para completar la idea de su anticipo a las nuevas tendencias.

Estas referencias que menciono, son la evidente influencia del nuevo amor cortés, pues el “grado” –agrado, que menciona en el poema *Tanto más crece el querer*, que cito abajo– por el amado crece al mirar y la primera forma amatoria cortesana es a través de los ojos; es el amor de una mujer que se complace en sufrirlo y que crece con tan sólo mirarlo. Una lectura erótica se hace obligada, y nos remite inmediatamente a la culminación del acto sexual, aduciendo al sentido figurado de tales palabras:

*Otra suya*³

Tanto mas creçe el *querer*
y las penas *que* sostengo

² Como bien ha apuntado Patrizia Botta.

³ Todas las citas están tomadas del *Cancionero General* recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511).

quanto mas *quiero* esconder
 el grado *que* vos tengo
 El grado creçe mirando
 tanto *que* mas os miro
 y las penas suspirando
 si de vos mirar me tyro
 ya no me puede valer
que en punto de morir *vengo*
 quanto mas quiero esconder
 el grado *que* de vos tengo.

Pero esta no es la forma típicamente española que se usaba en el siglo xv, y sigo el razonamiento de Pierre Le Gentil (Jorge Manrique, *Poesía*, XVII), pues los españoles “sutilizan” a través de las ideas y son los franceses los que juegan con las palabras, cultivan el equívoco, la metáfora; envuelven su pensamiento en un ropaje alegórico o simbólico. Estas características están presentes en los poetas catalanes, por su comunicación casi directa con Francia e Italia. Pero en los españoles, en general, no hay claras evidencias de influencia sino hasta mucho más tarde, cuando Petrarca fue difundido y su influencia se desencadena de manera prodigiosa.

Florencia Pinar es una dama culta, conoce las nuevas influencias (o quizá sea que las intuye) y las desarrolla en su obra. No obstante, es una mujer de su tiempo, condicionada por las pautas de conducta y la teoría amorosa que recrearon las cortes; pues éstas eran focos de civilización donde los deseos amorosos se transformaban en convenciones literarias, rara vez en una concepción ideológica vigente en la sociedad. Sin embargo, la influencia que ejercieron fue inmensa, pues renovaron toda una estética cortesana que había estado callada y relegada a las creencias y leyendas populares.

La corte rescató la estética del amor, pero de un amor que ahora se regocija en el dolor que provoca el deseo carnal y sexual del enamorado, donde el enamorado gustoso del padecimiento doloso es ella; no hay una exigencia de proezas militares por parte de la amante al amado, sino que el amor se vive, sufre y acepta de manera solitaria (aquí radica la diferencia entre el amor de las cortes del siglo xii y el del siglo xv).

Comparando la canción de Florencia “Ay q ay quien más no vive” con una de Jorge Manrique (de quién se dice que fue el que introdujo esta forma de poetizar en España, como ya mencioné) “Otras suyas diciendo qué cosas es amor” (*Cancionero, Jorge Manrique*, de Rodríguez Puértolas, 75), notaremos inmediatamente las similitudes que presentan ambos: como la descripción del amor mediante el uso de parejas de antítesis, y comprobaremos como Florencia Pinar maneja estas técnicas de escritura, demostrando el conocimiento que ya tiene de ellas:

Canción de Florencia Pinar

Ay q ay quiç mas no biue
 porq no ay quiç day se duele
 asi ay ya que recele
 ay vn ay con q se esquiue
 quiç sin ay biuir no suele.

Ay plazer es ay pesares
 ay glorias ay mil dolores
 ay donde ay penas damores
 muy gran biç si del gozares
 aun que vida fe captiue
 si ay quiç tal ay consuele
 no ay razon porque se cele
 aun q ay con que se esquiue
 quiç sin ay biuir no suele.

Otras suyas diciendo qué cosas es amor

Es amor fuerça tan fuerte
 que fuerça toda razón;
 una fuerça de tal suerte
 que todo seso convierte
 en su fuerça y afición;

una porfia forçosa
 que no se puede vencer,
 cuya fuerça porfiosa

hazemos más poderosa
queriéndonos defender.

Es plazer en c'ay dolores,
dolor en c'ay alegría,
un pesar en c'ay dulçores,
un esfuerço en c'ay temores,
temor en c'ay osadía;
un plazer en c'ay enojos,
una gloria en c'ay antojos,
fuerça que hazen los ojos
al seso y al corazón.

Es una catividad
sin parecer las prisiones,
un robo de libertad,
un forzar de voluntad,
donde no valen razones;
una sospecha celosa
causada por el querer,
una rabia desseosa
que no sabe qu'es la cosa
que desea tanto ver.

Es un modo de locura
con las mudanças que haze:
una vez pone tristura,
otra vez causa holgura,
como lo quiere y le plaze;
un deseo que al ausente
trabaja, pena y fatiga;
un recelo que al presente
haze callar lo que siente,
temiendo pena que diga.
Todas estas propiedades
tiene el verdadero amor;
el falso, mil falsedades,
mil mentiras, mil maldades,
como fengido traidor;

el toque para tocar
quál amor es bien forjado,
es sufrir el desamar,
que no puede comportar
el falso sobredorado.

Cabe preguntarse, también, si no será acaso que ella conoce directamente la obra de los provenzales o de Petrarca como buena dama de la corte de Isabel la Católica que suponemos que fue, pues tendría acceso a esa información, ya que gozaría del beneficio del poder del que se complacían las mujeres de esa corte. O tal vez ni lo uno ni lo otro, y simplemente intuía, como mujer de su tiempo, una nueva manera, un nuevo estilo de escribir.

La canción es una insistente repetición de que si hay alguien que alivie ese “¡Ay!” y otorgue el beneficio del gozo del amor, no existe razón para sufrir la agonía vigilante de que aparezca alguien a quien amar; sin embargo, si aparece, igualmente, se debe tener cuidado, pues no todos aceptan el vivir con ese ¡Ay! que provoca Amor. Además nos da una enumeración paradójica de lo que provoca y produce el amor: ¡ay placeres!, ¡ay pesares!, ¡ay glorias!, ¡ay mil dolores!... Y nos pone, nuevamente ante la imagen de que Amor es una cárcel que *cativa la vida*, pero que ello no importa si hay alguien que ese ¡Ay! consuele.

Ahora, siguiendo el análisis con la canción de Jorge Manrique, vemos que es la explicación de lo que es Amor y de los efectos que produce y trae consigo al alma de quien lo “sufre”, aunque ese sufrimiento finalmente sea el placer que se espera. Dice el poeta que Amor es una fuerza que nubla la razón, una locura como dirá más adelante, lo que es un referente absolutamente medieval, pues en la época se pensaba, según la medicina medievalista, que el amor y la pasión que provocaba en el alma del enamorado eran una enfermedad, ya que, como fuerza, como personaje simbólico, hace que el hombre deje de ser él mismo creando las conocidas inestabilidades del ser cautivado.

También nos pone delante de una enumeración y correlación de los efectos de Amor a través del retruécano, que curiosamente son los mismos que enumera Florencia Pinar (*plazer – dolores*), y del mismo modo, nos presenta

la cárcel que provoca en el enamorado el Amor, la cárcel que significa Amor (la prisión del deseo).

Y termina con la particular idea de la nueva poesía cortés de fines de la Edad Media, como ya he dicho, de callar lo que se siente, pues la negativa del ser amado provocará un dolor, quizás, aún más grande.

Estas dualidades o contradicciones del sentimiento amoroso mostradas con este estilo son comunes a todas las épocas, téngase presente, por ejemplo, algunos sonetos de Lope de Vega: “desmayarse, atreverse, estar furioso.... esto es amor, quien lo probó lo sabe”, y en el siglo xvii Sor Juana Inés lo sigue en varios poemas, sin olvidar a Santa Teresa, Quevedo o Rubén Darío.

Otra característica que se debe señalar es que en ambos hay una escasa utilización de cultismos, su vocabulario es sobrio, y, sin embargo, para lo “modernos” que son dentro de su tiempo –pues, como vimos, están al tanto de las vanguardias líricas– nos encontramos con aquellas figuras que muy bien se conocían y se manejaban en el Medioevo, esas que les son propias por ser hijos de su tiempo, como la *repetitio* o la *adnominatio*.

La construcción literaria de sus poemas, estriba en la concisión y la eficacia de la palabra poética –basada en la retórica de la repetición léxica– por un lado crea la imagen y, por otro, la insistencia de lo que dice provoca la sensación de dolor necesario tan típicamente cortesana del siglo xv.

Los debemos reconocer como poetas medievales, no cabe duda, si bien, uno más difundido y conocido (demás está comentar el gran linaje del que procede Jorge Manrique y su vida militar e intelectual); y otra, que aunque culta, es mujer en tiempo de hombres; no sabemos si de alcurnia, aunque todo indica que no lo sería, porque si no habría sendos detalles de su genealogía nobiliaria o abolengo, como lo hay de tantas otras.

En definitiva, podemos concluir que lo que distingue los textos de Florencia Pinar es el tratamiento dialéctico y ambiguo (como requisito primero) del sentimiento amoroso, amargo, necesariamente doloroso y a la vez alegre y placentero. Este es el rasgo más importante en sus canciones que la vuelven una poetisa original que va a la vanguardia de su tiempo.

El deseo por el amado –jamás alcanzado– es un mal necesario y esperado que hace tener ese sentimiento, vivir y morir con él, “morir callándolo” pues

una vida así no tiene sentido, morir resulta como una suerte de salvación; o “vivir callándolo”, porque morir pondría fin al dulce martirio del amor, evitaría el sufrimiento ineludible por el ser amado. Es decir, el dolor que provoca el deseo es aceptado con resignación y alegría, al igual que el silencio al que se ve obligada la amante de callar su sentimiento; todo aquello que Florencia Pinar nos presenta en su obra.

BIBLIOGRAFÍA

- Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. y est. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid: Visor, 1993.
- Cancionero General, Hernando del Castillo*, Madrid: Anaya, 1971.
- Cancionero de Poésias Varias*, Manuscrito nº 617 de la Biblioteca Real de Madrid, Madrid: Visor, 1994.
- Cancionero General recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511)* introd., índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1958.
- Cancionero General* recopilado por Hernando del Castillo (Valencia 1511), copia de Toledo 1520, New York: Kraus Reprint, 1967.
- DUTTON, BRIAN, *El Cancionero del siglo xv. c. 1360 – 1520*, 7 vols., Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990-1991.
- FULKS, BARBARA, “The Poet Named Florencia Pinar”, *Coronica* 18, 1989-1990, 33-44.
- LADERO QUESADA, MIGUEL ÁNGEL, *La España de los Reyes Católicos*, Madrid: Alianza, 1999.
- LE GENTIL, PIERRE, “Introducción”, en Jorge Manrique, *Poesía*, Barcelona: Crítica, 1993.
- LÓPEZ ESTRADA, FRANCISCO, *Las poéticas castellanas en la Edad Media*, Madrid: Taurus, 1985.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, JULIO, *Cancionero, Jorge Manrique*, Madrid: Akal, 1997.
- SNOW, JOSEPH, “The Spanish Love Poet Florencia Pinar”, en K. M. WILSON (ed.), *Medieval Women Writers*, Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1984, 320-332.

ROMANCERO Y LÍRICA TRADICIONAL

“Y al alzar de los manteles”: el valor indicial de la comida en el Romancero

Magdalena Altamirano

San Diego State University, Imperial Valley

Los alimentos y el acto de comer son una presencia constante en la literatura de todas las épocas y latitudes, como lo muestran, entre muchos otros casos, las bodas de Camacho cervantinas o las famosas magdalenas proustianas. El Romancero, lejos de sustraerse a esta tendencia, aprovecha ampliamente las referencias alimenticias. Por ejemplo, las alusiones a la comida pueden coadyuvar al valor expresivo de un poema, ser parte de lo que Mercedes Díaz Roig llamó “bordado” romancístico,¹ como sucede en varias versiones sefardíes de *La mujer engañada*, donde los manjares servidos a la mesa y las actitudes de los comensales son, para la esposa, la primera confirmación del adulterio masculino:

Fuíme detrás de él por ver ande iba;
yo le vidi entrarse en ca de una su amiga.
Por entre la puerta vidi lo que había;
mesas vidi puestas con ricas comidas:

¹ Mercedes Díaz Roig definió el bordado como el uso de la narración ancilar (“que no es indispensable para el hilo de la trama”, pero describe, detalla o amplía lo dicho por éste) o de figuras y recursos “con valor expresivo, en sus dos manifestaciones: al servicio del argumento o al servicio del relato”; lejos de ser un elemento superfluo, el bordado es un elemento característico del estilo romanceril (*El Romancero y la lírica*, 15, 18-19).

pichones asados, gallinas refritas.
 Él trincha la carne y ella la comía;
 él escancia el vino y ella lo bebía.

Las acciones paralelas de los dos últimos versos ambientan la cruel revelación de desamor: “Entre copa y copa / un cantar decía: // –Vos serís mi alma, / vos serís mi vida, // que la otra mujere / nada no valía” (Bénichou, *Romancero*, 128).² Nótese que en este texto la información relacionada con la comida se dirige al personaje; es la mujer quien se encarga de interpretar el significado de lo que ve: los alimentos, la apariencia de los objetos, las acciones de comer o beber.³ El *Romancero* sefardí es especialmente afecto a elaborar los episodios con comida; de la rama marroquí procede también la siguiente versión de *Rey envidioso de su sobrino*:

–Sobrino, sobrino, hijo de mi hermana,
 vendrás almorzare conmigo mañana.–
 –Madre tengo en casa, iré a preguntarla.–
 –Madre, la mi madre, mi madre leale,
 mi tío me llama con él almorzare;
 no sé si es por bien e ni sé si es por male.–
 –Tu tío es mi hermano, no te hará male.–
 Ya iba Hueso allí de su tío;
 mesas viera puestas y en ellas no panes,
 cuchillos agudos, saleros sin sale;

² Generalmente remito al número que los romances llevan en las colecciones que manejo; cuando se trata de obras con textos no numerados (el *Romancero* de Bénichou o el *Cancionero de romances 1550*) los poemas se citan por página.

³ En las versiones peninsulares y americanas falta el episodio de la comida y el adulterio se confirma con la oposición regalos/maltratos puesta en boca del marido infiel; un ejemplo leonés: “–Ábreme las puertas, / ábreme, querida, // que te he de comprar / lazos y mantillas // y a la otra mujer / palos y mala vida” (Catalán y De la Campa, *Romancero*, 56.1); muestras americanas en Díaz Roig, *Romancero*, XX, 10.2 y 15.1. En este trabajo he dejado de lado el análisis de la comida selecta como preámbulo del amor, por considerar que merece un estudio independiente.

viera a las sus tías a todos [sic] llorare;
de allí viera Hueso su mala señale

(Pomeroy, *The Sephardic*, 12).⁴

Como lo subraya el discurso del narrador, la anómala presentación de la mesa, reforzada por el llanto de las tías, es una señal premonitória, una "mala señale";⁵ en esta y otras versiones del romance, Hueso o Bueso capta el aviso y se prepara para la traición de su anfitrión.⁶ No es el personaje el único que recibe las señales, pues en el ánimo del receptor surgen expectativas sobre los sucesos venideros. Ello se debe, en mi opinión, a dos razones complementarias. La primera ha sido expresada por Diego Catalán y se refiere al hecho de que algunos motivos, por ejemplo el de la señal premonitória, unen a la función narrativa que los caracteriza una función indicial; estos motivos, dice Catalán, establecen "una comunicación directa entre el narrador y el oyente, al margen de los personajes" (*Arte*, 175). La segunda razón que me interesa destacar tiene que ver con las connotaciones especiales que la comida y, concretamente, el acto de comer adquieren en el Romancero; el objetivo de este trabajo es examinar tales connotaciones.

⁴ La mayoría de las versiones marroquíes sigue un orden distinto a la que citamos: diálogo rey-sobrino sobre la esposa y las posesiones del último, invitación a comer, consulta a la madre (Bénichou, *Romancero*, 199); las versiones orientales, en cambio, presentan una estructura similar a la de Pomeroy: invitación a comer, consulta a la madre y diálogo rey-sobrino.

⁵ *Rey envidioso de su sobrino* ha prestado los versos sobre las malas señales a algunas versiones de *Las cabezas de los infantes de Lara*. En una muestra de Rodas el padre de los infantes es invitado a comer con el rey y "él entrando por la puerta, / él ya vido el mal señare. // Ya vido las mezas puestas / sen salero y sen cochiyo" (Armistead y Silverman, *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition*, 1.B); el motivo recoge creencias folclóricas que consideran a la sal, a los cuchillos y al pan protectores contra la mala suerte y los espíritus hostiles (51-55). A propósito de *Las cabezas de los infantes de Lara*, Armistead y Silverman piensan que el mostrar las cabezas después del banquete posiblemente tiene su origen en el teatro, "yet the idea of the fateful banquet, at which some news of dreadful import is revealed to the protagonist, is also a traditional topos of the *Romancero*" (48). En este trabajo espero confirmar con creces la segunda idea.

⁶ Manda un mensaje a su madre y ella o alguien más lo ayudan a salir ileso de la muerte planeada por el tío; ver el resumen de Armistead, *El Romancero judeo-español*, X5.

LOS PREPARATIVOS

Quizá lo primero que haya que decir es que, en los romances, es frecuente que la alimentación se asocie con acontecimientos importantes para el desarrollo de la trama: asesinatos, encarcelamientos, liberaciones, proposiciones matrimoniales, revelaciones, violaciones. El orden que estos acontecimientos guardan con respecto al acto de comer parece influir en los significados de la comida dentro del romance; es decir, mientras más avanzado esté el convite más dramáticas resultarán las consecuencias del suceso que enmarca. El romance de *Virgilio* nos puede servir como primera muestra de esta gradación.

Virgilio es uno de esos rarísimos casos en que la comida se vincula a un hecho positivo. En la versión antigua más conocida el rey anuncia, en lo que podría pensarse es un detalle gratuito, que visitará a Virgilio después de la comida; la objeción de la reina modifica el horario de la visita:

Siete años lo tuvo preso sin que se acordase d'él;
 y un domingo, estando en missa, mientes se le vino d'el:
 –Mis cavalleros, Virgilio ¿qué se avía hecho d'él?
 [...]

 –Preso lo tiene tu alteza y en tus cárceles lo tien.–
 –¡Vía, comer, mis cavalleros! ¡Cavalleros, vía, comer!
 Después que ayamos comido a Virgilio vamos ver.–
 Allí hablara la reina: –Yo no comeré sin él
 (Di Stefano, *Romancero*, 16).

En su magnífico estudio sobre *Virgilio*, Maximiano Trapero se pregunta sobre los motivos que subyacen a la “enigmática” intervención de la reina (*El romance*, 40-41). Para Trapero una posibilidad es que la reina actúe por intereses personales, concretamente amorosos, circunstancia que combinaría muy bien con el carácter enamoradizo del héroe (50, 63, 67, 76); según esta interpretación, lo que la reina querría es estar cuanto antes con Virgilio. Aunque se trata de una posibilidad muy sugestiva, creo que la intervención femenina también puede relacionarse con los lazos especiales que produce la comunidad de alimentos y la carga negativa que la sobremesa tiene en el Ro-

mancero. Hablaremos más tarde de ello. Por el momento, reténgamos que la abrupta mención de la comida le indica al receptor que algo inesperado está por ocurrir; la objeción de la reina facilita que la entrevista de Virgilio y el rey se sitúe antes del convite:⁷

–Virgilio, por tu paciencia conmigo irás a comer.–
 –Rotos tengo mis vestidos, no estoy para parecer.–
 –Que yo te los daré, Virgilio, yo dártelos mandaré.–
 Plugo a los cavalleros y a las doncellas también;
 mucho más plugo a una dueña llamada doña Isabel.
 Ya llaman al arzobispo, ya la desposan con él;
 tomárala por la mano y llévasela a un vergel
 (Di Stefano, *Romancero*, 16).

Tan felices consecuencias, compartidas por la inmensa mayoría de las versiones actuales, no son, sin embargo, el resultado habitual de los sucesos romancísticos vinculados con la alimentación. El romance de *Juan Lorenzo* nos da un botón de muestra de la situación contraria. Inspirado en un episodio de la historia portuguesa, el poema ha llegado hasta nosotros gracias a la tradición oral moderna; en esta versión de Salónica el rey paga la hospitalidad de Juan Lorenzo proponiéndole matrimonio a la mujer de su vasallo:

–Y para toda esta gente ¿qué les daréis a ermorsar?–
 –Para toda esta gente vacas y carneros hay;
 para mí y vos, buen rey, pichonicos con agrás,
 en mientras que ordenan mesas vamos a la güerta a espasiar.–

⁷ La intervención de la reina se mantiene entre los sefardíes de Oriente: “Saltó la reina y dijo: / –Yo no como hoy sin él” (Trapero, *El romance*, B 9). Aunque en Marruecos la voluntad real no suele ser cuestionada, he aquí un ejemplo en que la objeción es enunciada por otra persona: “Responden los caballeros: / –No comeremos sin él” (Pomeroy, *The Sephardic*, 29); en esta rama es mucho más común que sea el propio rey quien retrase la comida: “–Aína mis cabayeros, / poné mesas a comer, // [...] // mientras la mesa se apronta, / a Vergico iré a ver” (Alvar, *Poesía*, 48). Nótese que en los tres tipos de versiones el resultado es el mismo: la entrevista precede a la comida, que puede celebrarse o no.

En la güerta de Gian Lorenzo hay cresido un buen rosal;
 arrancó de ahí una rosa y una rosa del rosal,
 a la mujer de Gian Lorenzo a ella la fuera dar:
 –Tomárais esta rosa, esta rosa del rosal,
 y de aquí en quince días seréis reina de Portugal.

Más adelante:

Yoraba Gian Lorenzo lágrimas de voluntad.
 –Non yoréis, Gian Lorenzo, ni quijérais yorar.
 En forma de carbonero me vernéis a vijitar;
 mataré yo al buen rey y vos asento en su lugar

(Alvar, *Poesía*, 13).

A pesar de que en la vida real los hechos fueron mucho menos dramáticos,⁸ no deja de llamar la atención el nexo que se establece entre la comida y la desgracia –poetizada– del personaje. Al respecto, quisiera terminar este apartado destacando un detalle del texto de Salónica: aunque los preparativos permitiesen suponer un banquete fastuoso, éste no llega a celebrarse en la versión que analizamos, que concluye con los últimos versos citados.

A MEDIO COMER

En el Romancero los acontecimientos importantes también pueden manifestarse durante la comida y el mismo romance de *Juan Lorenzo*, pero ahora desde la rama marroquí, nos ayuda a confirmar este fenómeno. Si en la versión oriental la propuesta del rey se daba antes del almuerzo, en el siguiente texto

⁸ Leonor Téllez, la bellísima mujer de Juan Lorenzo de Acuña, fue cortejada y finalmente desposada (1383) por el rey Fernando I de Portugal. La reacción del Juan Lorenzo histórico fue muy distinta a la desolación exhibida por el romance: tomándose las cosas con humor, “se refugió en Castilla, donde lucía unos cuernos de oro en la lazada de la toquilla de la gorra” (Menéndez Pidal, *Los romances*, 135).

tetuaní (o tangerino) de *La malcasada del pastor* + *Juan Lorenzo* el inicio de la crisis se sitúa a mitad del convite:

Y en meatad de aquel almuerzo, mandó el rey a pregonar:
 –Quien tiene mujer hermosa, que la saque a pasear.–
 La mujer de Juan Lorenzo sola sale a pasear.
 Fuese el rey de güerta en güerta y de roza en el rozal;
 y escogió el rey una roza del mejor de su rozal:
 –Tome, señora, esta roza, la mejor de mi rozal,
 que entre todas las hermosas no he visto tu par igual
 (Armistead y Silverman, *Judeo-Spanish Ballads from New York*, 29)

Esta muestra llevará a sus últimas consecuencias la sugerencia esbozada en el poema de Salónica y concluirá con el asesinato del rey a manos de la mujer de Juan Lorenzo.⁹ En *Gaiferos y Galván* Galván se presenta cuando los falsos romeros ingieren las dádivas de la condesa, quien ha tenido que ser presionada para cumplir con la hospitalidad debida al peregrino;¹⁰ cito una versión antigua pero el episodio se mantiene en los textos modernos:

–Con Dios vades, los romeros, que n’os puedo nada dar,
 que el conde me avía mandado a romeros no alvergar.–
 –Desnos limosna, señora, qu’el conde no lo sabrá;
 así la den a Gaiferos en la tierra donde está.–

⁹ Ocurre lo mismo en otras versiones de las dos ramas; ver los resúmenes de Armistead, *El Romancero judeo-español*, C2. En Marruecos es más frecuente la contaminación con *Isabel de Liar*; un ejemplo en Pomeroy, *The Sephardic*, 19.

¹⁰ El socorrer al peregrino fue práctica corriente tanto en los ambientes seculares como en los religiosos. De hecho, dice Michael Rouche, la hospitalidad no sólo era un deber sagrado sino hasta una obligación: entre los borgoñones la ley establecía que “quienquiera que rehúse al huésped recién llegado un techo o un hogar pagará tres sueldos de multa”; los monasterios, como los de Saint-Gall, contaban con espacios especiales para acoger a pobres y peregrinos (“La vida”, 34-35). Entre muchos otros testimonios, la hospitalidad quedó establecida en las *Siete partidas*: “E deben los de la tierra, cuando pasaren los romeros por sus lugares, honrarlos e guardarlos. Pues derecho es, que los hombres que salen de su tierra con buena voluntad para servir a Dios, que los otros los reciban en la suya...” (I:XXIV, 183). Agradezco a Gloria Chicote el haberme sugerido examinar la relación entre la hospitalidad y las funciones de la comida en el Romancero.

Assí como oyó “Gaiferos” la condessa sospiró.
 Mandávales dar del vino, mandávales dar del pan.
 Ellos en aquesto estando el conde llegado ha

(Di Stefano, *Romancero*, 143).¹¹

Aunque dramáticos, la aparición y el posterior asesinato de Galván son hechos positivos, que marcan el comienzo de la resolución de la crisis y el restablecimiento de Gaiferos como hijo de la condesa. Hay, sin embargo, otros romances en que los sucesos que interrumpen la comida conllevan la desgracia de los protagonistas. Con respecto al *Romancero* viejo recordemos que en *Los infantes de Salas* don Rodrigo propone a sus sobrinos la alevosa entrevista con los moros mientras los infantes “sentados son a la mesa” y “començaban a yantar” (Di Stefano, *Romancero*, 114).¹²

En la tradición oral moderna, *La muerte ocultada* destaca por su alto contenido simbólico y mítico,¹³ sobre el particular se ha dicho que los principios de algunas versiones tienden a concentrar elementos y motivos que apuntan al final trágico del héroe, como los antojos de preñada, la caza infructuosa, el lunes fatídico, las aguas misteriosas e, incluso, el lugar deleitoso;¹⁴ un botón de muestra abulense:

¹¹ Como señala Paloma Díaz Mas, el verso “que yo a romeros maté, / romerillos me han de matar”, incluido en una versión asturiana de Juan Menéndez Pidal, ayuda a entender que la prohibición de Galván en el poema quinientista se debe a un presentimiento del traidor (*Romancero*, 50 C, n. 55); se ignora si la explicación moderna “es invención tradicional o... un motivo que los lectores del XVI conocían y quedaba implícito en el texto antiguo” (50B, n. 21).

¹² Doña Sancha, matrona ejemplar, había advertido los peligros que las comidas podrían traerles a sus hijos: “hallaréis las mesas puestas, / viandas aparejadas; // después que ayáis comido / ninguno salga a la plaza, // porque son las gentes muchas, / siempre travaréis palabras” (Di Stefano, *Romancero*, 114).

¹³ Ver Catalán, *Arte*, 130-144, y el estudio de Beatriz Mariscal que acompaña su edición de las versiones del romance.

¹⁴ La carga negativa del lugar deleitoso se explica por el afán de lograr efectos artísticos especiales: “El crear una expectativa en el lector que luego no se cumple [en este caso la consumación de la lucha de amor] o el subrayar la falta de adecuación entre el escenario y los sucesos que realmente ocurren son procedimientos que la literatura artesanal conoce tan bien como la letrada” (Catalán, *Arte*, 175, n. 85).

Estaba doña Ana en día de parir
 y se le ha antojado el cuerpo ‘un jabalí.
 Y salió don Bueso al monte a cazar,
 en un prado de rosas se ha puesto a merendar.
 Y ha visto de venir a un gran jabalón;
 y don Bueso al puerco le dio en el corvejón
 y el puerco a don Bueso en el corazón

(Mariscal, *La muerte ocultada*, 4: 1AV1).

Y uno marroquí:

Levantóse Ueso lunes de mañana,
 alçara sus armas y a la caça iría.
 En un prado verde se sentó a almorzar,
 vio venir a Huerco las aguas passar.

[...]

Hirió Ueso a Huerco en el calcañale;
 hirió Huerco a Ueso en la voluntade

(Mariscal, *La muerte ocultada*, 15: 1MR10).

Diego Catalán ha sostenido que “la ocasión y el lugar en que ocurre el combate” que termina con la muerte del caballero “resultan... significativos en el plano simbólico” (*Arte*, 130) y, por mi parte, quisiera agregar el acto de comer a la lista de motivos y elementos que contribuyen a la atmósfera trágica del poema,¹⁵ tanto por la frecuencia con que el almuerzo inconcluso aparece en *La muerte ocultada*, como por los recurrentes nexos que la comida y la tragedia exhiben en varios textos romancísticos. En *Delgadina*, por ejemplo, la declaración incestuosa del padre a menudo se produce en las siguientes circunstancias:

Un día, estando en la mesa, su rey padre la miraba.
 –¿Qué me miras, padre mío, qué me miras en la cara?

¹⁵ Examiné el concepto de atmósfera trágica en mi tesis doctoral, *Analogías formales entre la antigua lírica popular y el Romancero tradicional*, México: El Colegio de México, 2002.

–Tú serás la prenda mía, tú serás mi enamorada.
 Serás madre de mis hijos, madrastra de tus hermanas
 (Díaz Roig, *Romancero*, XII.16.1).

Los receptores del romance sin duda tienen presente que uno de los recursos del padre será acuciar la sed de la muchacha mediante la ingesta de alimentos salados: “Si pidiere de comer / le dan carne salada, // y si pide de beber / le dan agua envenenada” (Díaz Roig, *Romancero*, XII.16.1). Hay que aclarar, sin embargo, que el verso formulario “un día estando a la mesa” no siempre antecede revelaciones fatídicas. Al respecto, Paloma Díaz Mas ha señalado la identidad del verso, tal y como aparece en *Delgadina*, con el de esta versión malagueña de *Tamar y Amnón*: “Un día estaba a la mesa, / su padre la remiraba: // –Padre, ¿qué me mira usted? / –Hija, no te miro nada, // que tienes los ojos hundidos / como una recién casada” (*Romancero*, 96). Aunque el texto da fácil solución al embarazo descubierto por la mirada paterna (“A eso de los nueve meses / tuvo una rosa temprana // y por nombre le pusieron / hija de hermano y hermana”), conviene no pasar por alto que se trata de otro romance de incesto y en el que la comida (ave, polla, pechuga de pava, etc.) juega un papel importante en tanto representación de la doncella, entregada por su propio padre al hermano incestuoso.¹⁶ La situación de *La condesita* es radicalmente distinta. En este romance el verso que nos ocupa introduce la pregunta cuya respuesta le permitirá a la condesa anunciar la decisión de ir a buscar a su marido y empezar así a resolver la crisis: “Un día estando a la mesa / su papá le preguntó: // –¿Cómo no te casas, niña, / cómo no te casas ya?” (Menéndez Pidal, *Romances odiseicos*, V.110).¹⁷ Nuestro verso es, pues, ambivalente.

¹⁶ Díaz Mas, *Romancero*, 96, notas 6, 7, 10, 19 y 21.

¹⁷ El verso admite varias posibilidades léxicas, por ejemplo, “un día estando *comiendo*” o “un día estando *cenando*” (Menéndez Pidal, *Romances de tema odiseico*, V. 101, 105, 109, 111, 113, 119; V. 107, 115, entre otros).

LA SOBREMESA

El romance que inspiró el título de este trabajo puede servirnos para ilustrar la importancia de la sobremesa. En *El Cid en las cortes* el Campeador le recuerda al rey las condiciones bajo las cuales se produjo el matrimonio de sus hijas:

–Combidáraos yo a comer, buen rey, tomásteslo vos
y al altar [*sic*] de los manteles dixístesme esta razón:¹⁸
que cassase yo a mis hijas con los condes de Carrión

[...]

Por no deshazer vuestra palabra, buen rey, hiziéralo yo.
Treynta días duraron las bodas, que no quisieron más, no;
cien cabeças matara de mi ganado mayor,
de gallinas y capones, buen rey, no os lo cuento, no

(*Cancionero de romances 1550, 227*).

En el *Cantar de Mio Cid* la petición de la mano de las hijas del Cid por parte del rey no se produce en la sobremesa, sino después de misa;¹⁹ al igual que en el romance, en el poema épico el Cid deja claro que acepta más para acatar la voluntad real que por deseo propio.²⁰ Aunque en el *Cantar*

¹⁸ El primer hemistiquio sobrevive en la tradición oral de Marruecos; en el romance de *Portocarrero* el rey de Granada comenta con su alcalde las proezas de un caballero cristiano: “–Por vida tuya, mi alcalde, / tráele a almorsar un día, // y, al alzar de los manteles, / pidilde esa lansa un día” (Alvar, *Poesía*, 12). Según Catalán, la invitación a almorzar de ciertas versiones sefardíes podría deberse a la “reinterpretación de un hipotético * ‘a escaramuzar un día’” (*Arte*, 179).

¹⁹ La petición ocurre durante las vistas entre el Cid y Alfonso VI a orillas del Tajo. El primer día el Cid es huésped del rey; no hay mención de comida (vv. 2047-2057). Al día siguiente el rey es huésped del Cid y éste ofrece una suculenta comida a Alfonso y su séquito; aunque no se especifican los manjares o bebidas servidos, el narrador nos informa que “todos eran alegres e acuerdan en una razón: // passado avié tres años no comieran mejor (vv. 2066-2067). En el tercer día el rey pide formalmente la mano de las hijas de su vasallo: “Al salir de la missa todos juntados son, // non lo tardó el rey, la raçón conpeçó: // [...] // vuestras fijax vos pido, don Elvira e doña Sol, // que las dedes por mugieres a los ifantes de Carrión. // Seméjam’ el casamiento ondraro e con grant pro, // ellos vos las piden e mándovoslo yo” (vv. 2070-2078).

²⁰ El *Cantar* es bastante enfático al respecto (vv. 2082-2089, 2109-2110, 2131-2134, 2199-2200, entre otros). En honor a la verdad hay que decir que el mismo Alfonso había tenido

se menciona la fastuosidad de las celebraciones nupciales, no se detallan los manjares servidos.²¹ Creo que el que *El Cid en las cortes* estreche aún más los vínculos entre la alimentación y las desafortunadas bodas se explica mejor si relacionamos el romance con otros donde la sobremesa tiene connotaciones negativas para el personaje; valga como ejemplo *La prisión del duque de Arjona*:

Malaventurado duque vino luego sin tardar:
 jornada de quinze días en ocho la fuera a andar.
 Hallava las mesas puestas y aparejado el yantar.
 Desdeque uvieron comido vanse a un jardín a holgar;
 andándose passeando, el rey començó a hablar:
 –De vos, el duque de Arjona, grandes querellas me dan:
 que forçades las mugeres casadas y por casar,
 que les beviades el vino y les comiades el pan,
 que les tomáis la cevada sin se la querer pagar

[...]

Preso preso, cavalleros, preso de aquí lo llevad

(Di Stefano, *Romancero*, 74).

El motivo gastronómico es un agregado del romance, pues el encuentro entre el duque y el rey se llevó a cabo en circunstancias históricas muy diferentes.²² Como habíamos visto en *Rey envidioso de su sobrino*, las invitaciones reales son armas de doble filo, y *El prior de San Juan* nos confirma los peligros de participar en semejantes banquetes; en el segundo romance don García

sus dudas sobre el enlace (vv. 1890-1893); en el poema épico la petición formal se había visto precedida por la embajada de Minaya Álvar Fáñez y Pero Vermúdez, quienes se encargaron de transmitirle al Cid la doble noticia del perdón real y la petición de mano (vv. 1894-1946).

²¹ “Tórnanse con las dueñas, a Valencia an entrado; // ricas fueron las bodas en el alcázar ondrado // e al otro día fizo mio Cid fincar siete tabladlos, // antes que entrassen a yantar todos los quebrantaron. // Quinze días conplidos en las bodas duraron” (vv. 2247-2251).

²² “El rey recibió al duque delante de su tienda, rodeado de los próceres de su consejo, y allí tuvo lugar el tenso coloquio, sin mesas aparejadas ni banquetes y menos aún paseos por los jardines” (Di Stefano, *Romancero*, 74, n. 5-7).

de Padilla le expone al rey su plan para asesinar al prior y apoderarse de sus posesiones, en especial el castillo de Consuegra:²³

Convidédesle, el buen rey, convidédesle a yantar;
 la comida que le diéredes como dio el Toro a don Juan:
 que le cortéis la cabeza sin ninguna piedad;
 desde que se la hayás cortado, en tenencia me lo dad
 (Díaz Mas, *Romancero*, 29).

En el poema el prior acepta la invitación real pero urde una estratagema para hacer fracasar el plan del ambicioso privado; el texto termina con el rey solicitando la hospitalidad del prior, a las puertas del castillo de Consuegra:

–Abrasme, el buen prior, allá me dejes entrar,
 que por mi corona te juro de nunca te hacer mal.
 –Hacérlovos, el buen rey, agora en mi mano está.
 –Mándale abrir la puerta, dale muy bien de cenar
 (Díaz Mas, *Romancero*, 29).

Nótese el paralelismo del romance, que se abre y se cierra con dos convites de carácter muy diferente y donde sólo uno de ellos llegará a celebrarse. Paloma Díaz Mas señala que este final concuerda con la verdad histórica pues "el rey accedió... a destituir a su privado y el prior le franqueó la entrada en Valladolid, donde sellaron su reconciliación con una comida" (*Romancero*, 29, n. 54).

Veamos, por último, el caso del romance juglaresco *El conde Alarcos*, sin duda, el mejor ejemplo de dramatismo asociado con la sobremesa. Las versiones antiguas incluyen tres episodios con comida. En el primero la infanta le sugiere al rey que invite a comer a Alarcos; la sugerencia se acompaña de una

²³ El romance se basa en un suceso de 1328: la rebelión de Hernán Rodríguez de Valbuena, prior de San Juan, que provocó la caída de Alvar Núñez de Osorio, privado del rey Alfonso XI; excelente contexto histórico en la anotación de Díaz Mas, *Romancero*, 29.

revelación que trastorna completamente al rey: los amores pasados de su hija con el conde. En el segundo momento el rey enuncia la terrible orden:

Assentósse a comer no por gana que tenía,
sino por hablar al conde lo que hablar le quería.
Allí fueron bien servidos como a rey pertenecía.
Después que ovieron comido, toda la gente salía;
quedóse el rey con el conde en la tabla do comían.
Empeçó de hablar el rey la embaxada que traía:

[...]

Otra cosa os digo, conde, de que más os pesaría:
que matéis a la condessa, que cumple a la honra mía;
y echés fama que ella es muerta de cierto mal que tenía
y tratarse ha el casamiento como cosa no sabida,
porque no sea deshonorada hija que tanto quería

(Di Stefano, *Romancero*, 49).

Alarcos compartirá la inapetencia del rey al llegar a casa. El tercer momento, el de la cena familiar, rebosa dramatismo, aunque no faltan los detalles domésticos:

Cenemos luego, condessa, de aquello que en casa avía.
–Aparejado está, el conde, como otras vezes solía.–
Sentóse el conde a la mesa, no cenava ni podía,
con sus hijos al costado que muy mucho los quería.
Echóse sobre los braços, hizo como que dormía;
de lágrimas de sus ojos toda la mesa corría.
Mirávalo la condessa que la causa no sabía;
no le preguntaba nada, que no osava ni podía

(Di Stefano, *Romancero*, 49).²⁴

²⁴ La tradición oral moderna ha concentrado el dramatismo de la escena en la inapetencia del conde: “Ya se fuera para casa, / su esposa lo conocía. // Ya le daba de comer, / él bocado no comía; // ya le daba de beber, / él pinta no la bebía” (Catalán y De la Campa, *Romancero*, 28.6).

Seguirá la revelación fatal y el cumplimiento de la orden real, con el consecuente ejercicio de la justicia divina.

En los romances estudiados a lo largo de este trabajo advertimos que las connotaciones de la comida dependen, en mucho, del desarrollo del convite. En el primer apartado, por ejemplo, vimos que cuando los sucesos enmarcados por la comida tienen lugar antes del banquete las consecuencias no son funestas para el personaje (*Rey envidioso de su sobrino*, *Virgilio* y hasta el mismo *Juan Lorenzo*, si tomamos en cuenta el desenlace). En el segundo apartado notamos que en los acontecimientos que interrumpen una comida se incrementa la asociación con la muerte (*Los infantes de Salas*, *La muerte ocultada*, *Delgadina*), aunque a veces esta circunstancia resulte favorable para el héroe y sea él mismo, o alguien muy cercano a él, el autor del asesinato (*Juan Lorenzo*, *Gaíferos y Galván*). En los romances del tercer apartado la sobremesa deviene degradación del héroe mediante unas bodas adversas (*El Cid en las cortes*), el encarcelamiento (*La prisión del duque de Arjona*) o la muerte real o potencial (*El conde Alarcos*, *El prior de San Juan*). En suma, los hechos situados en medio o al final de un banquete tienen más consecuencias negativas o violentas que los que ocurren antes.

Estos resultados nos permiten afirmar que, si bien es cierto que podemos encontrar textos ubicados alrededor de una comida sin los matices que hemos venido mencionando (el caso de *La condesita* es bastante elocuente), en el Romancero viejo y en el de tradición oral moderna existe una tendencia reconocible a utilizar a la comida como detonador de la acción dramática. A mi juicio, esta tendencia se debe, por un lado, al dramatismo intrínseco al género y, por el otro, a la influencia de ciertos rituales de la vida medieval sobre los romances.

Giuseppe di Stefano ha señalado que "al público del Romancero le atraen decididamente más las desgracias que las buenas venturas" (*Romancero*, 49) y, por mi parte, creo que los valores indiciales de la comida tienen que ver con esa atmósfera trágica a la que los romances son tan proclives. De ahí que la mención del acto de comer genere expectativas inmediatas en el receptor, que no sólo sabe que algo importante está por ocurrir, sino también que es probable que ese "algo" conlleve consecuencias negativas para el personaje,

sobre todo cuando el romance nos sitúa en medio de una comida o al final de ella. Veamos ahora de dónde le viene al Romancero la asociación negativa con la comida.

El segundo banquete del *Prior de san Juan* nos había dado una clave al respecto, por tratarse del trasunto de una costumbre muy extendida en la Edad Media e incluso antes: la comunidad de alimentos como una forma de establecer lazos especiales de lealtad o compañerismo, o para sellar un pacto de caballeros. *Compañeros* son ‘los que comen del mismo pan’,²⁵ y Georges Duby destaca que la “eminente función de la comida en el corazón de los mismos ritos de poder”, característica de la sociedad altomedieval (“Obertura”, 31), seguirá dándose durante el feudalismo (33-34). Por su parte, Michael Ruche recuerda, a propósito de la costumbre de las guardias personales, que en la Galia el ser comensal del jefe de guerra establecía un parentesco casi carnal entre los involucrados (“La vida”, 20-21); Ruche cita también un ritual de origen pagano basado en la fraternidad gastronómica para crear cofradías o hermandades de apoyo mutuo (27-28) y refiere que la ley salia castigaba muy severamente al asesino del comensal del rey, considerado amigo íntimo de éste por haber compartido su pan (35).

Así pues, los lazos creados a partir de la comunidad de alimentos eran parte importante de la mentalidad medieval, sobre todo en lo que se refiere a las relaciones con las estructuras o individuos detentadores de poder. Al respecto vale la pena señalar que, como es común en el Romancero, en casi todos los poemas aquí analizados predomina el ambiente caballeresco; independientemente de su tema primigenio, en nuestros ejemplos hemos visto desfilar reyes, duques, condes, infantas, tíos, sobrinos, caballeros con armas o practicando la cacería, etc. La influencia de la comunidad de alimentos en el Romancero pudo haberse visto reforzada por otra costumbre medieval: el amenizar los banquetes de los nobles con el canto juglaresco.²⁶

²⁵ *Compañero*, de *compaña*, que deriva a su vez del latín **compania* (de *cum* y *panis*, pan); *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española, 1992, s. v. ‘*compañero*’, ‘*compaña*’.

²⁶ Ver los testimonios aducidos por Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas*, Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957, 64-65, 68-70,

El ambiente caballeresco característico de los romances y el papel de los juglares en el surgimiento del género facilitarían la incorporación del motivo de la comida en el Romancero. De una u otra manera, el recuerdo de la fraternidad alimenticia pervive en los romances viejos y de tradición oral moderna en que el convite que tiene lugar después de los acontecimientos importantes para el desarrollo de la trama sirve para sellar un pacto encaminado a la reconciliación (*El prior de san Juan*) o al mejoramiento del personaje;²⁷ de ahí el interés de la reina de *Virgilio* por retrasar el banquete. El mayor número de comidas inconclusas y sobremesas en el Romancero tiene que ver con el dramatismo a que el género es tan afecto. Además, la Edad Media era una época violenta y, con frecuencia, la afirmación del poder individual se lograba mediante el asesinato. Con este trasfondo, el Romancero parece querernos decir que una traición es aún más fuerte si el acto de comer ha tenido lugar, o sea, si el pacto de hermandad no ha sido respetado (*Juan Lorenzo*, *Prisión del duque de Arjona*, *El conde Alarcos* y, potencialmente, *Rey envidioso de su sobrino* y *El prior de san Juan*). Creo que el dramatismo del convite inconcluso o terminado pudo haber irradiado a otros romances sin traición entre comensales y conservar sólo la asociación con la violencia (*Gaiferos y Galván*) o el deterioro del personaje (*Los infantes de Lara*, *La muerte ocultada*, *Delgadina*, *El Cid en las cortes*), para integrarse definitivamente en el lenguaje poético del Romancero, donde nada o casi nada es gratuito.

291-293. Para las líneas que siguen, recuérdese que en la antigua lírica popular la comida generalmente no tiene las connotaciones dramáticas que adquiere en los romances; en mi opinión, es muy posible que esta diferencia entre la lírica y su gran hermano se deba, en parte, a que en los orígenes de la primera la participación de los juglares fue mucho menor (Frenk, *Entrevista*, 286).

²⁷ Como en esta versión peninsular de *Virgilio* que termina: "—Por esa razón que has dicho, / vamos, Virgilio, a comer, // a los platos de la reina, / a los manteles del rey, // que yo te he dar por esposa / a mi sobrina Isabel" (Trapero, *El romance*, C 14).

BIBLIOGRAFÍA

- Alfonso X el Sabio. *Las siete partidas. (El libro del fuero de las leyes)*, ed. de José Sánchez-Arcilla Bernal, Madrid: Reus, 2004.
- ALVAR, MANUEL, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, México: Porrúa, 1966.
- ARMISTEAD, SAMUEL G. (coord.), colab. Selma Margareten, Paloma Montero y Ana Valenciano, *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal. (Catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 vols., Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1978.
- y JOSEPH H. SILVERMAN, *Judeo-Spanish Ballads from Oral Tradition. I. Epic Ballads*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1986.
- (eds.), *Judeo-Spanish Ballads from New York Collected by Mair José Benardete*, Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press, 1981.
- BÉNICHOU, Paul, *Romancero judeo-español de Marruecos*, Madrid: Castalia, 1968.
- Cantar de Mio Cid*, ed. de Alberto Montaner, Barcelona: Crítica, 1993.
- Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.
- CATALÁN, DIEGO, *Arte poética del Romancero oral, 2. Memoria, invención, artificio*, Madrid: Siglo XXI, 1998.
- y MARIANO DE LA CAMPA, *Romancero general de León. Antología 1899-1989*, 2 vols., Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de León, 1991.
- DI STEFANO, Giuseppe, *Romancero*, Madrid: Taurus, 1993.
- DÍAZ MAS, PALOMA, *Romancero*, Barcelona: Crítica, 1994.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES, *Romancero tradicional de América*, México: El Colegio de México, 1990.
- , *El Romancero y la lírica popular moderna*, México: El Colegio de México, 1976.
- DUBY, GEORGES, “Obertura”, en PHILIPPE ARIÈS y GEORGES DUBY (coord.), *Historia de la vida privada*, t. 3, *Poder privado y poder público en la Europa feudal*, dir. Georges Duby, Madrid: Taurus, 1990, 17-46.
- FRENK, MARGIT. Entrevista concedida a María Cruz García de Enterría. “Margit Frenk risponde a tre domande sul ‘Romancero’ e sull’antica lirica popolare spagnola”, *Quaderni Portoghesi*, 11/12, 1982, 281-289.
- MARISCAL, BEATRIZ, *La muerte ocultada*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1984-1985.

- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, *Los romances de América y otros estudios*, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- , *Romances de tema odiseico. II*, ed. de Diego Catalán *et al.* Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1970.
- POMEROY, HILLARY S. (ed.), *An Edition and Study of the Secular Ballads in the Sephardic Ballad Notebook of Halia Isaac Cohen*, Newark-Delaware: Juan de la Cuesta, 2005.
- ROUCHE, MICHAEL, "La vida privada a la conquista del Estado y de la sociedad", en Philippe Ariès y Georges Duby (coord.), *Historia de la vida privada*, t. 2, *La alta Edad Media*, dir. Paul Veyne, Madrid: Taurus, 1990, t. II, 14-45.
- TRAPERO, MAXIMIANO, *El romance de "Virgilio" en la tradición canaria e hispánica*, La Laguna: El Museo Canario, 1992.

“Entre las gentes se dize, más no por cosa sabida”.
Ficcionalización, propaganda y manipulación
del mensaje en el Romancero de Pedro el Cruel

Gloria B. Chicote

Universidad Nacional de La Plata

CONICET (SECRIT)

Pedro I de Castilla, apodado “justiciero” por sus seguidores y “cruel” por sus adversarios, reinó desde 1350 hasta 1369 en una etapa en que la pugna entre monarcas y nobles por supremacía en el gobierno llegó a su máxima expresión. Los constantes enfrentamientos entre el rey y la nobleza, el desprecio y posterior muerte de su esposa, Blanca de Borbón, la ausencia de un heredero legítimo, su relación amorosa con María de Padilla, la influencia de la familia Padilla en los asuntos de estado, y la guerra intermitente con su hermanastro Enrique que atraviesa todo el período, representan distintos episodios del reinado de Pedro que dieron lugar al surgimiento de discursos contrarios, manifestaciones de las pasiones encontradas que enardecían a los actores representativos de uno u otro bando. Finalmente, el debilitamiento del poder de Pedro, su asesinato a manos de Enrique y el entronizamiento de este último con el consecuente advenimiento de una nueva dinastía, determinaron también cambios de signo en la producción de textos historiográficos o ficcionales, en prosa y verso, de transmisión escrita u oral, que narraron desde distintas perspectivas los hechos vividos.

Ramón Menéndez Pidal (*Romancero*, II, 4-6) sostiene que la fiera personalidad de Pedro y el cambio dinástico posterior a su muerte es el primer centro de interés en torno al cual se nos conserva un conjunto de romances que versan sobre sucesos ocurridos entre 1357 y 1369. Posteriormente, Diego

Catalán (*Arte poética*, 2, 197) señala que paralelamente a este núcleo también se desarrollaron a la vera de los sucesos históricos de fines del siglo XIV y del siglo XV, otros tantos poemas que mantuvieron vivo el noticierismo poético,¹ hasta que, 40 años después, los romances noticieros encontraron en la Guerra de Granada otro núcleo memorable que dio lugar al género fronterizo.

El mismo supuesto sirve a William Entwistle (“The Romancero del rey don Pedro”), en un trabajo ya clásico de referencia obligada, para estudiar el *Romancero del rey don Pedro* como un exponente temprano del género en su vertiente noticiosa de sucesos de la historia reciente. A partir de un análisis pormenorizado de los romances y sus referentes históricos, el texto de Entwistle constituye un punto de partida para algunos problemas que aún resta esclarecer.

En principio podríamos constituir dicho *Romancero del Rey don Pedro* con los siguientes temas que proceden, como es característico de la poesía tradicional o popular, de distintos estratos compositivos y de épocas diversas, y responden a su vez a determinadas especificidades en relación con las intrigas que desarrollan:

- Los sevillanos (xaboneros) vencen a don Juan de la Cerda, 1357.²
- La muerte del maestro de Santiago, don Fadrique, 1358.
- La muerte del señor de Vizcaya, 1358.
- La muerte violenta de la reina Blanca de Borbón, 1361.
- La predicción del fin desastroso del Rey: *El clérigo profeta*.
- La predicción del fin desastroso del Rey: *El pastorcico profeta*.
- Justificación de las muertes violentas de la reina Blanca y de don Fadrique.
- El Cerco de Baeza, 1368.
- La muerte del rey Pedro, 1369.

Esta nómina de nueve temas romancísticos difiere parcialmente de la propuesta por Entwistle, ya que, tal como demostró Catalán (*Siete siglos*), debe

¹ Catalán (*Arte poética*, 2, 197-198) presenta una completa nómina de romances de tema noticiero referidos a sucesos ocurridos entre 1371 y 1495.

² Las fechas corresponden en todos los casos al acontecimiento histórico.

excluirse de este grupo el Romance de *El Prior de San Juan*, "Don García de Padilla, ese que Dios perdonase",³ y agregarse en cambio, el Romance de los *xaboneros*.⁴

Acciones bélicas, demostraciones de poder tiránico como la sucesión de los asesinatos de sus hermanastros y de su propia esposa, dos profecías de desastroso fin, conforman un *corpus* adverso a la imagen del rey, a través de textos que, más o menos difamatorios, más o menos alejados de la verdad fáctica, tienden a un objetivo último: la justificación de la muerte del Rey Pedro a manos de su hermano Enrique y la validación de la nueva dinastía de origen bastardo. Este propósito político determinó que en los primeros tiempos del reinado de Enrique fuera necesario elaborar cuidadosamente un discurso propagandístico que se proponía legitimar a un rey bastardo y magnicida, a la vez que muy rotundamente debieron ser acallados los textos que portaban la voz de los vencidos. Pero transcurridos unos pocos años, los discursos debieron reacomodarse a la nueva arena política: la reconciliación entre los bandos beligerantes a través de la unión de las dos descendencias en el casamiento del futuro Enrique III y Catalina de Lancaster, hija de Constanza, hija a su vez de Pedro y María de Padilla, dio lugar a nuevas interpretaciones de los hechos que optaron por volver a cargar la responsabilidad en la figura del rey muerto para eximir a María de Padilla y su descendencia.

³ Uno de los más antiguos conocidos, conservado en un pliego suelto de El Escorial y en la *Segunda Silva* de 1550, que en realidad se refiere a un suceso de 1328, durante el reinado de Alfonso XI, el cual se prestó a confusión por el apellido Padilla que hizo que se atribuyera a la época de Pedro. El verdadero nombre del instigador fue seguramente Pero López de Padilla.

⁴ Sólo se conservan tres versos del romance "Nunca viera xaboneros vender tan bien su xabone", posiblemente el romance noticiero más antiguo conservado, que se refiere a una victoria alcanzada en 1357 por los sevillanos fieles al rey Pedro, quienes, tal como consigna Catalán (*Siete siglos*, 61, nota), recibían el apodo de "jaboneros". El episodio también narrado por Ayala (I, 253) pone de relieve las implicaciones de este hecho puntual en el deterioro de las relaciones del rey con la nobleza. El complejo contexto histórico no permite interpretaciones lineales en cuanto al significado del poema. Los únicos tres versos conservados no alcanzan para determinar que el romance era favorable a Pedro aunque la alianza con la ciudad de Sevilla haya resultado una victoria para el rey. El romance utiliza, por otra parte, los mismos recursos que los contrarios al bando de Pedro. Véase Chicote, "Historiografía y Romancero".

En este contexto, el conjunto de poemas denominado “Romancero de Pedro el cruel” dista mucho de ser homogéneo. Integrado por textos procedentes de diversas tradiciones discursivas, se presenta especialmente apto para estudiar no sólo la poligénesis del género, sino también el proceso de creación de significado en función de los intereses ideológicos presentes en cada caso.

En este grupo de romances confluye el protagonismo de Pedro desde distintos estratos compositivos, orales o escritos y en distinto grado de conexión con la prosa historiográfica referida a temas homólogos, de la cual en algunos casos derivan y en otros influyen. Me ocupé de este complejo conjunto de relaciones entre romancero e historiografía en un artículo recientemente aparecido en *Incipit* (“Historiografía y Romancero”), mientras que en esta oportunidad me referiré puntualmente a uno de los temas romancísticos enunciados que se diferencia del conjunto por ser el único romance que intenta justificar la conducta de Pedro con respecto a los dos asesinatos definitivos de su caída, el de su hermanastro don Fadrique y el de Blanca de Borbón, su esposa, alegando una relación adúltera entre ellos de la que habría nacido un descendiente, relato que, además, no tiene correspondencia en los textos historiográficos.⁵

El romance que comienza con el verso “Entre las gentes se dize, más no por cosa sabida”, se conservó en tres versiones que, al diferir en su grado de tradi-

⁵ Entwistle (“The Romancero del rey don Pedro”, 319) considera que también el romance de *El clérigo profeta*, intenta una explicación de las acciones de Pedro. El presagio de la muerte del rey es tema del Cap. IX del año 1360 en la crónica de Ayala, titulado “De algunas cosas que un clérigo de santo Domingo dixo al rrey don Pedro.”, y tiene a su vez una textualización romancística documentada en la *Tercera parte de la Silva*, “Teniendo el rey don Pedro, su real fortalecido”, poema que seguramente fue compuesto tardíamente retomando la mención cronística, de acuerdo con la función que cumplió el romancero de divulgar los textos en prosa ya sea históricos o ficcionales entre un público amplificado. También en este caso la sintaxis trabada de los versos y la abundancia de subordinación demuestran el origen letrado del romance. Sirvan a modo de ejemplo los siguientes versos:

Sabe que por revelación del señor Santo Domingo
 he sabido que estás tú en grandísimo peligro,
 porque ese conde tu hermano gran traicion te ha urdido
 Y si no te vengas dél no puedes escapar vivo.

cionalización y en la interpretación normativa de los hechos históricos, permiten establecer un hilo conductor entre el Romancero de génesis oral y las transformaciones operadas en las interferencias entre difusión oral y escrita.

Marcelino Menéndez Pelayo incluye tres versiones del romance en su *Antología de poetas líricos castellanos*, que reproduzco completas en el Apéndice:

"Entre la gente se dice, y no por cosa sabida" (Menéndez Pelayo, *Antología*, t. IX, 186-188): versión extensa reeditada de Wolf (1856, nº 67), procedente de la *Silva* de 1550, t.II, fol. 56; (69 versos largos; as. í-a).

"Entre las gentes se suena, y no por cosa sabida," (Menéndez Pelayo, *Antología*, t. IX, 188-189): versión reducida reeditada de Wolf (1856, nº 67^a) procedente a su vez de un códice de la segunda mitad del siglo XVI y reeditada en el *Romancero* de Agustín Durán, (39 versos, as. í-a; un verso agregado por Durán, "para el sentido y porque tenía falta en el original")

"Entre las gentes se dice, más no por cosa sabida," (Menéndez Pelayo, *Antología*, t. VIII, 443-445): versión procedente de un códice de la segunda mitad del siglo XVI (42 versos largos; as. í-a).

El romance fue compuesto seguramente como una respuesta a la popularidad de dos afirmaciones principales de la facción Trastámara: que el tirano había matado traidoramente a su hermano Fadrique en 1358 y a su esposa Blanca en 1361. Estas aserciones eran aceptadas como hechos en esa época, tematizadas en los romances de la *Muerte del Maestre de Santiago*⁶ y de la *Muerte de la reina Blanca de Borbón* (Rodríguez Moñino, *Cancionero de Romances*, 234), y también en las crónicas del Canciller Pero López de Ayala con variantes muy importantes en las diferentes versiones de los textos historiográficos, en los respectivos romances y en las conexiones entre uno y otro género.

⁶ De amplia difusión en el siglo XVI, publicado en el *Cancionero de romances*, Amberes, s.a. y 1550 (Rodríguez Moñino, *Cancionero de Romances*, 233), y documentado en versiones modernas que comienzan "Mañanita de los reyes la primer fiesta del año", en las que aparece con la forma de un canto de aguinaldo.

Con referencia al primer suceso, Ayala da cuenta de las intenciones de Pedro de matar a sus hermanastros Don Fadrique, Maestre de Santiago y Don Tello, Señor de Vizcaya, en el capítulo II del año 1358, mediante la reproducción de un diálogo entre el rey y su primo, el infante don Juan de Aragón, a quien promete Vizcaya como recompensa (Orduna, *Crónica del rey don Pedro*, I, 266) y en el capítulo siguiente de la crónica se dan los pormenores del asesinato que difieren de los narrados en el romance en dos puntos centrales: la actuación de María de Padilla y la forma en que Don Fadrique fue muerto. Ayala no se limita a desvincular a María de la trampa mortal tendida al maestre, sino que explícitamente la presenta con la intención de advertirlo (I, 269). Por el contrario el romance culpabiliza a María del asesinato convirtiéndola, especialmente en las versiones que comienzan como un pedido de aguinaldo, en una nueva Salomé que pide la cabeza de la víctima (la muerte a mazazos se convierte en una muerte por decapitación), ante un Pedro perverso, que duda en acceder al pedido de su amante, “ca el rey amaba al Maestre y era muy grande el regalo”.

La muerte de la reina Blanca de Borbón, ocurrida en Medina Sidonia en 1361, también fue documentada por los dos géneros en cuestión, Crónica y Romancero, y debemos agregar además que difiere en las dos versiones de las crónicas de Ayala. En la versión vulgar de la *Crónica*, año XII, cap. III (II, 39), Ayala relata los términos en que Pedro ordena que el carcelero de la reina, Yñigo Ortiz, la mate por envenenamiento (“que diesse yeruas a la rreyna para con que muriesse”), cómo éste se niega y cómo finalmente se designa a un balletero, Ihoan Perez de Robledo, para que la mate, mientras que en la versión abreviada se explicita que la orden fue ejecutada por este “balletero de maza”. El romance relata los hechos en forma semejante a la crónica pero presenta a María de Padilla como instigadora de la muerte, dato desprovisto de veracidad histórica ya que María había muerto unos meses antes.

El romance que nos ocupa, compuesto con posterioridad a las primeras producciones discursivas de los acontecimientos, no tenía margen creativo para estructurar un relato que relativizara la responsabilidad de Pedro en ambas muertes esgrimiendo, por ejemplo, la incidencia de las continuas rebeliones de los hermanastros del rey, en especial la posible conquista de Coimbra por parte de Fadrique, y la posibilidad de que la reina hubiera muerto a causa

de la peste, hecho que Entwistle consideraba factible. El autor del romance asume que los hechos son tal como los enuncia la tradición y solo sugiere una explicación justificatoria que desacredita al Maestre y a la Reina y que autoriza la conducta del Rey: ambos fueron asesinados, efectivamente, por orden de Pedro, pero no por traición sino en ejercicio del derecho que tiene todo esposo de "defender la pureza de su hogar" (Entwistle, 1930, 319), vengándose de los amantes adúlteros.

Para abonar esta hipótesis, Menéndez Pelayo cita las interpretaciones de la historiografía del siglo XVI, el *Compendio historial* de Garibay, Anvers, 1571, tomo II, libro 14, cap. 29, donde se afirma que: "Algunas canciones de este tiempo, conservadas hasta agora en la memoria de las gentes, quieren aliviar la culpa de que al rey don Pedro cargan, en el odio que tomó a la reina, dando a entender haberla aborrecido porque se hizo preñada de don Fadrique".

Asimismo Ortiz y Zúñiga, en su *Discurso genealógico de los Ortizes de Sevilla* (1670, fols. 15 y 16), comenta el romance, aunque se excusa de copiarlo entero porque aparece en romanceros antiguos (especialmente en uno editado en Sevilla 1573, actualmente desconocido), aunque: "asi se cantaba más ha de ciento cincuenta años en públicos romances que corren impresos, cuando aun la modestia recateaba vulgarizar el secreto en desdoro de la opinión de la reina doña Blanca".

Las tres versiones conservadas del romance se asemejan entre sí en mantener prácticamente intactas la introducción y dos secuencias clave del desarrollo de la intriga, y difieren en continuaciones autónomas que, como veremos, responden a la transmisión de determinados contenidos políticos en correspondencia con las posibilidades discursivas que brinda el género.

El comienzo en todos los casos está enunciado en tercera persona y se caracteriza, en primer lugar, por validar el saber popular (aun al relativizarlo como rumor no confirmado):

Entre la gente se dice / — se suena/, y no por cosa sabida, ...
 ...entre los unos secreto, entre otros se publica;
 no se sabe por más cierto de que el vulgo lo decía...
 ...ellos piensan que es secreto, ya esto no se escondía,...

y, en segundo término, por aportar la información esencial necesaria para comprender el poema:

que de ese buen Maestre don Fadrique de Castilla,
la reina estaba preñada otros dicen que parida

Las dos secuencias básicas que se conservan son el encuentro entre la Reina y Alonso Pérez y la decisión de entregar al infante para que sea criado secretamente por un ama judía.

La reina manda a llamar a Alonso Pérez (secretario/ criado del Maestre), personaje que según Ortiz y Zúñiga en su *Discurso genealógico de los Ortizes de Sevilla* (1670, fols. 15 y 16), corresponde a “Alonso Ortiz, camarero del maestre”, y a quien presenta también como confidente de la reina.⁷

La pregunta de la reina acerca de dónde está el maestre es respondida “—A caza es ido, señora, con toda su montería.”, o con la mejor justificación de que “El Maestre, mi señora, tiene cercada a Coimbra”.

La reina explica la razón de su queja pero la desplaza a una de sus doncellas, a quien atribuye la deshonra y la consecuente maternidad, en un uso recu-

⁷ Tal como consigna Menéndez Pelayo (*Antología de poetas líricos*, t. IX, 188-189), Ortiz y Zúñiga reproduce algunos versos de otra versión del romance después de una síntesis en prosa de la intriga:

A un criado del maestre que Alonso Ortiz se decía,
Su camarero y criado, noble, de gran fiaduría.

Prosigue el romance que la reina le entregó el niño, disimulando ser suyo y que él llevándole a Llerena, lo dejó a criar en ella:

Llegado había Alonso Ortiz a Llerena, aquesa villa,
Dejara el niño a criar, en poder de una judía,
Vasalla era del maestre y Paloma se decía.

El mismo Ortiz cita el principio de este romance en sus *Anales de Sevilla* (1ª edición 1677, reed. Madrid, 1795-6, tomo 2, p. 305), donde se refiere nuevamente a aquel camarero Alonso Ortíz:

“Uno de los romances que mencioné en el *Discurso de mi familia de Ortiz*, de que era el camarero comienza:

Entre la gente se dice más no por cosa sabida
Que la reina doña Blanca, del maestre está parida,

rrente en la literatura tradicional. Cuando el niño es mostrado al secretario (en todas las versiones se reitera el hemistiquio "envuelto en una faldilla", que actúa como fórmula identificatoria del tema), se pone de manifiesto un parecido con el Maestre que disipa las dudas acerca de su progenitor:

–Mira, mira, Alonso Pérez, el niño a quien parecía
–Al Maestre, mi señora, no a otra criatura viva.

En la segunda secuencia núcleo se propone ocultar el nacimiento, llevando el niño a Llerena, posesión de la orden de Santiago en Andalucía, para que sea criado por una bella judía:

Ya llegaba Alonso Pérez a Llerena aquesa villa:
puso el infante a criar en poder de una judía;
criada fue del Maestre, Paloma por nombre había;

Esta secuencia cierra el relato central del poema, pero su ubicación en las tres versiones varía en relación con los distintos agregados que determinaron otros desarrollos de la intriga. La versión C, la más fragmentaria entre las conservadas, concluye con esta mención al lugar de crianza del niño.

A partir de este punto las versiones romancísticas difieren, dando lugar a agregados secuenciales que responden a las posibilidades narrativas de la intriga en textos pertenecientes a su vez a distintas tradiciones discursivas de tradición oral y escrita.

La versión A incluye un extenso agregado que duplica el número de versos haciendo intervenir a la amante del Rey Pedro, María de Padilla, como la delatora del adulterio a través de una críptica carta de clara impronta escritural que contrasta con los patrones compositivos de la primera parte del romance, a pesar de que el autor se cuidó de ensamblar el poema con fraseología de origen tradicional, tal como la mención mágica del día lunes. Sirva de ejemplo la decisión de Pedro de volver a Sevilla de incógnito para vengarse del Maestre:

El rey, vista la presente que escribe doña María,
 entró en consejo de aquesto un lunes ¡qué fuerte día!
 dejando por sustituto en el cargo que tenía
 en Tarifa la nombrada los que aquí se nombrarían:

Se mencionan a continuación personajes históricos o pseudohistóricos que funcionan como validadores del relato.⁸

La versión concluye de modo fragmentario con la invitación cursada por Pedro al Maestre para “Que viniese a los torneos que en Sevilla se hacían”, que nos obliga a reponer el final del episodio, omnipresente en la memoria colectiva y tematizado en la historiografía ayaliana: a través del recurso de la falsa hospitalidad, Pedro invita a su hermanastro con el objetivo de acercarlo a su órbita de poder, ponerlo a su merced y, finalmente, matarlo (Chicote, “El ritual de la hospitalidad”, 540). La distribución de las responsabilidades de Pedro y María en los hechos permite suponer que esta versión es la más antigua.

Las versiones B y C también dan lugar a un desarrollo posible: la reina llora arrepentida porque es consciente de su deshonor, aunque justifica sus acciones equívocas, debidas al abandono del que fue víctima por parte de su cónyuge:

–Yo, desventurada reina, más que cuantas son nascidas,
 casáronme con el rey por la desventura mía.
 De la noche de la boda nunca más visto lo había,

La versión B ofrece una perspectiva conciliadora a través del agregado de versos finales que tienden a cerrar al relato, otorgándole veracidad al Romancero como discurso de validación histórica y convirtiéndolo en un texto autorreferente:

⁸ Don Fadrique de Acuña, don García de Padilla y Tello de Guzmán y García López Osorio.

y como el rey don Enrique reinase luego en Castilla,
tomara aquel infante y almirante lo hacía:
hijo era de su hermano como el romance decía.

Es oportuno destacar que ambos desarrollos, tanto la queja de la reina como el final cerrado, no contradicen la esencia del mensaje del tema romancístico. Tal como fue destacado por Diego Catalán (*Arte poética*, cap. III, 90), el Romancero en tanto estructura abierta, adapta su estructura verbal y poética a las condiciones del ámbito en que se reproduce: el desplazamiento en el foco del romance supone una reinterpretación del tema en función de intereses propagandísticos.

El entramado discursivo del romancero noticiero en particular permite repensar la existencia de una única posibilidad para la génesis compositiva del Romancero medieval. En tanto textos surgidos de la actualidad política, los romances noticieros recurrieron con seguridad a motivos y frases lexicalizadas procedentes de los cantares de gesta, pero el trasiego secular y el decantamiento de motivos y secuencias que es factible constatar en el Romancero épico, no es observable en el género noticiero, que, por su mismo carácter de discurso de actualidad, tuvo una vida más efímera que la de otros subgéneros. La finalidad propagandística, la manipulación de patrones compositivos que habían mostrado su eficacia en diferentes contextos y las interrelaciones con el ámbito escritural, nos acercan a la constatación de un autor o autores cercanos que actuaron individualmente sobre los textos y nos permiten plantear una cronología tentativa de las versiones.

Las tres versiones conservadas de "Entre las gentes se dize," ponen de manifiesto esa modalidad de composición cooperativa en la que interactúan tradiciones discursivas provenientes de la oralidad con prácticas y fraseología de impronta escrita. Georges Martin (*Le Romancero Ibérique*) ha llamado la atención sobre la procedencia cronística de los romances históricos que ingresan masivamente en el universo impreso a partir del *Cancionero de Romances* de Amberes s.a., en especial la edición de 1550. No es improbable pensar que ya en el siglo XIV los romances noticieros responden a una intencionalidad de divulgación de la historia reciente, con la dificultad de tratar de integrar

un entramado de voces procedentes de diferentes actores sociales y prácticas discursivas portadoras de su propia normativa. La complejidad del reinado de Pedro I de Castilla requirió para su textualización una cuidada síntesis de tradiciones discursivas orales, escritas, prosísticas y rimadas, en relación con la proximidad comunicativa o la autonomización de los textos. Una vez más, crónicas y romances intervienen en la ardua empresa de escribir la historia que no se limita a conservar la memoria de los hechos sino que sirve ante todo para ilustrar una concepción del poder a partir de relatos más o menos tergiversados u orientados puestos al alcance de públicos determinados.

BIBLIOGRAFÍA

- Cancionero de romances (Anvers, 1550)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Madrid: Castalia, 1967.
- CATALÁN, DIEGO, *Siete siglos de Romancero*, Madrid: Gredos, 1969.
- , *Arte poética del Romancero oral*, 2 vols., Madrid: Siglo XXI, 1997-1998.
- CHICOTE, GLORIA B., “El ritual de la hospitalidad en el Romancero: diferentes textualizaciones de un motivo narrativo”, en MARGARITA FREIXAS, SILVIA IRISO Y L. FERNÁNDEZ (eds.), *Asociación de Hispánica de Literatura Medieval. Actas del VIII Congreso*, Santander: Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, I, 537-546.
- , “Historiografía y Romancero: tensiones discursivas en las representaciones textuales de Pedro I de Castilla”, *Incipit*, XXV, 2006, 123-145.
- ENTWISTLE, William, “The Romancero del rey don Pedro in Ayala and the Cuarta Crónica General”, *Modern Language Review*, XXV, 1930, 306-326.
- MARTIN, Georges, *Le Romancero Ibérique. Genèse, architecture et fonctions*, Claude Bremond y Sophie Fischer, eds. Madrid: Casa de Velázquez, 1995.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Antología de poetas líricos castellanos*, Santander: Aldus-Sociedad de Artes Gráficas, 1945.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero Hispánico*, Madrid: Espasa Calpe, 1951.
- ORDUNA, Germán, ed., *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique*, 2 vols., Buenos Aires: Secrit, 1994-1997.
- Silva de Romances (Zaragoza, 1550-51)*, ed. de Antonio Rodríguez Moñino, Zaragoza: Diputación, 1970.

APÉNDICE

A	B	C
<p>Rodríguez Moñino, <i>Silva</i>, t. II, f. 56. Reeditada en Wolf nº 67 (Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i>, t. IX, 186-188) 69 vv.</p>	<p>Códice de la segunda mitad del siglo XVI, publicado en Wolf nº 67^a (Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i>, t. IX, 188-189). 39 vv.</p>	<p>Códice de la segunda mitad del siglo XVI, publicado en Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i>, t. VIII, 444-445) 42 vv.</p>
<p>Entre la gente se dice, y no por cosa sabida, 2 que del honrado Maestre don Fadrique de Castilla, hermano del rey don Pedro que por nombre el Cruel había, 4 está la reina preñada; otros dicen que paría, entre los unos secreto, entre otros se publica; 6 no se sabe por más cierto de que el vulgo lo decía. El rey don Pedro está lejos, y de esto nada sabía: 8 que si de esto algo supiera, bien castigado lo habría. La reina, de muy turbada, no sabe lo que haría 10 a la difamia tan fuerte que su casa padecía, llamando a un secretario que el Maestre bien quería, 12 Alonso Pérez se llama, este es su nombre de pila. Desque lo tuvo delante estas palabras decía: 14 —Ven acá tú, Alonso Pérez, dime verdad por mi vida: ¿qué es del honrado Maestre? ¿qué es d'él, que no parecía?</p>	<p>Entre las gentes se suena, y no por cosa sabida, 2 que de ese buen Maestre don Fadrique de Castilla la reina estaba preñada, otros dicen que parida. 4 No se sabe por de cierto, mas el vulgo lo decía; ellos piensan que es secreto, ya esto no se escondía. 6 La reina con su por Alonso Pérez envía, mandóle que viniese de noche y no de día; 8 secretario es del Maestre en quien fiarse podía. Cuando lo tuvo delante de esta manera decía: 10 —¿Adónde está el Maestre? ¿Qué es d'él que no parecía? ¡Para ser de sangre real, hecho ha gran villanía! 12 Ha deshonorado mi casa, y dícese por Sevilla que una de mis doncellas del Maestre está parida. 14 —El Maestre, mi señora, tiene cercada a Coimbra, y si vuestra Alteza manda yo luego lo llamaría;</p>	<p>Entre las gentes se dice, más no por cosa sabida, 2 que del maestre de Santiago la reina estaba parida. Entre unos es secreto y entre otros se publica. 4 El rey don Pedro está lexos que nada desto sabía, porque si él lo supiese muy bien lo castigaría. 6 La reina, de congojada, su secreto descubriría, a un criado del maestre, hombre de gran fiaduría. 8 Llamárale en su palacio de noche que no de día; desque le tuvo presente desta suerte le decía: 10 —¿Qué es del Maestre de Santiago? ¿Qué es de él que no parecía? Para ser de sangre real hecho me avió villanía, 12 que se dice en mi palacio y es público por Sevilla, que una de mis doncellas del maestre parido había, 14 si el rey mi señor lo sabe muy bien lo castigaría. El camarero, turbado, de esta suerte respondía:</p>

APÉNDICE (*continuación*)

A	B	C
Rodríguez Moñino, <i>Silva</i> , t. II, f. 56. Reeditada en Wolf nº 67 (Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i> , t. IX, 186-188) 69 vv.	Códice de la segunda mitad del siglo XVI, publicado en Wolf nº 67 ^a (Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i> , t. IX, 188-189). 39 vv.	Códice de la segunda mitad del siglo XVI, publicado en Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i> , t. VIII, 444-445) 42 vv.
16 —A caza es ido, señora, con toda su montería. —Dime, ¿qué te parece de lo que d' él se decía? 18 Quejosa estoy del Maestre con gran razón que tenía, por ser de sangre real, y hacer tal villanía,	16 y sepa vuestra Alteza que el Maestre no se escondía; lo que vuestra Alteza dice debe ser muy gran mentira. 18 —No lo es—, dijo la reina, —que yo te lo mostraría.— Mandara sacar un niño que en su palacio tenía;	16 —El Maestre, señora mía, cercada tiene a Coimbra, si él tal nueva supiese presto sería su venida; 18 si tú, gran reina, lo mandas, yo por él me partiría, cuanto más, señora reina, que eso verdad no sería.
20 que dentro en mis palacios una doncella paría, de todas las de mi casa a quien yo muy más quería: 22 mi hermana era de leche que negar no la podía. A la ánima me llegara, si en el reino se sabía.—	20 sacólo su camarera envuelto en una faldilla. —Mirá, mirá, Alonso Pérez, el niño, ¿á quién parecía? 22 —Al Maestre, mi señora, Alonso Pérez decía. —Pues daldo luego a criar, y a nadie esto se diga.—	20 —Verdad es, el camarero, y yo te lo mostraría. —Ven acá mi camarera, haz lo que te mandaría: 22 Sácame fuera al infante que la doncella tenía. Sacólo la camarera envuelto en una faldilla,
24 Alonso Pérez responde, bien oíréis lo que decía: —Darme el nacido, señora, que yo me lo criaría.— 26 Luego lo mandara dar envuelto en una faldilla amarilla y encarnada, que guarnición no tenía.	24 Sálese Alonso Pérez, ya se sale de Sevilla; muy triste queda la reina, que consuelo no tenía; 26 llorando de los sus ojos de la su boca decía: —Yo, desventurada reina, más que cuantas son nascidas,	24 tomóle la reina en brazos, de esta suerte le decía: —Mira, mira, Alonso Pérez, el niño a quien parecía 26 —Al Maestre, mi señora, no a otra criatura viva. —Tómale tú, Alonso Pérez, y a criar tú le darías;
28 Allá le lleva a criar dentro del Andalucía, a un lugar muy nombrado que Llerena se decía.	28 casáronme con el rey por la desventura mía. De la noche de la boda nunca más visto lo había,	28 no lo digas a personas, ni a criatura viva, si no fuese al Maestre, que Don Fadrique decían.
30 A una ama le ha encargado, hermosa es a	30 y su hermano el Maestre me ha tenido compañía. Si	30 Toma el niño Alonso Pérez y pártese de Sevilla,

APÉNDICE (*continuación*)

A	B	C
<p>Rodríguez Moñino, <i>Silva</i>, t. II, f. 56. Reeditada en Wolf nº 67 (Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i>, t. IX, 186-188) 69 vv.</p>	<p>Códice de la segunda mitad del siglo XVI, publicado en Wolf nº 67^a (Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i>, t. IX, 188-189). 39 vv.</p>	<p>Códice de la segunda mitad del siglo XVI, publicado en Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i>, t. VIII, 444-445) 42 vv.</p>
<p>maravilla, Paloma tiene por nombre, según se dice por la villa</p>	<p>esto ha pasado toda la culpa era mía.</p>	<p>queda la reina llorando, consolar no se podía;</p>
<p>32 hija es de un tornadizo y de una linda judía.</p>	<p>32 Si el rey don Pedro lo sabe de ambos se vengaría; mucho más de mí la reina, por la mala suerte mía.—</p>	<p>32 con lágrimas de sus ojos, de aquesta suerte decía: —¡Oh reina más desdichada que nunca fuera nacida!</p>
<p>Mientras se cria el infante sábelo doña María 34 aquella falsa traidora que los reinos revolvió. No estaba bien informada cuando al rey se lo escribía:</p>	<p>34 Ya llegaba Alonso Pérez a Llerena aquesa villa: puso el infante a criar en poder de una judía;</p>	<p>34 Casóme el duque mi padre con este rey de Castilla; de la noche de la boda nunca más visto le había,</p>
<p>36 —Yo, tu leal servidora, doña María de Padilla, que no te hice traición, ni consentir la quería, 38 para que sepas, soy cierta de aquesto te avisaría; quién te la hace, señor, declarar no se sufría,</p>	<p>36 criada fue del Maestre, Paloma por nombre había; y como el rey don Enrique reinase luego en Castilla, 38 tomara aquel infante y almirante lo hacía: hijo era de su hermano como el romance decía.</p>	<p>36 dejárame encomendada al Maestre en compañía, si alguna cosa es mal hecha, la culpa toda era mía, 38 si el rey don Pedro lo sabe, de entrambos se vengaría, por poder mejor gozar de la su doña María.</p>
<p>40 hasta que venga a tiempo que de mí a ti se diría. No me alargo mas, señor, en aquesta letra mía.—</p>	<p>40 Llegado había Alonso Pérez a Llerena aquesa villa, dejara al niño a criar en poder de una judía,</p>	<p>40 Llegado había Alonso Pérez a Llerena aquesa villa, dejara al niño a criar en poder de una judía,</p>
<p>42 El rey, vista la presente que escribe doña María, entró en consejo de aquesto un lunes ¡qué fuerte día! 44 dejando por sustituto en el cargo que tenía en Tarifa</p>	<p>42 vasalla era del Maestre, la paloma se decía.</p>	<p>42 vasalla era del Maestre, la paloma se decía.</p>

APÉNDICE (*continuación*)

A	B	C
Rodríguez Moñino, <i>Silva</i> , t. II, f. 56. Reeditada en Wolf nº 67 (Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i> , t. IX, 186-188) 69 vv.	Códice de la segunda mitad del siglo XVI, publicado en Wolf nº 67 ^a (Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i> , t. IX, 188-189). 39 vv.	Códice de la segunda mitad del siglo XVI, publicado en Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i> , t. VIII, 444-445) 42 vv.

la nombrada los que aquí se
nombrarían:

46 a don Fadrique de Acuña
que es hombre de gran valía,
porque era sabio en la guerra
y en campo muy bien regía,
48 y a otro, su primo
hermano don García de
Padilla, y al buen Tello de
Guzmán que el rey criado
había,

50 el cual nombraban su ayo,
y él por tal le obedecía. Un
miércoles en la tarde el rey
tomaba la vía

52 con García López Osorio
de quien sus secretos fía.

Llegado han aquella noche a
las puertas de Sevilla,

54 las puertas halló cerradas,
no sabe por do entraría, sino
por un muladar que cabe el
muro yacía.

56 El rey arrima el caballo,
subióse sobre la silla, asido
se ha de una almena, en la
ciudad se metía.

58 Fuése para sus palacios
donde posarse solía; así
llamaba a la puerta como si
fuera de día.

APÉNDICE (*conclusión*)

A	B	C
Rodríguez Moñino, <i>Silva</i> , t. II, f. 56. Reeditada en Wolf n° 67 (Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i> , t. IX, 186-188) 69 vv.	Códice de la segunda mitad del siglo XVI, publicado en Wolf n° 67 ^a (Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i> , t. IX, 188-189). 39 vv.	Códice de la segunda mitad del siglo XVI, publicado en Menéndez Pelayo, <i>Antología de poetas líricos</i> , t. VIII, 444-445) 42 vv.

60 Las guardas están
velando, muy muchas
piedras lo tiran: herido han
al rey don Pedro de una mala
herida.

62 Garcí-López les da voces,
que estas palabras decía:
—Tate, tate, que es el rey
este que llegado había.—

64 Entonces bajan las
guardas por ver si verdád
sería. Abierto le han las
puertas, para su aposento
aguija.

66 Tres días está secreto, que
no sale por la villa; otro día
escribió cartas a Cáliz aquesa
villa,

68 al Maestre su hermano,
en las cuales le decía, que
viniese a los torneos que en
Sevilla se hacían.

Romances caballerescos: tópicos y fórmulas

Aurelio González
El Colegio de México

Básicamente el romance tradicional es una *historia* que se expresa con un discurso particular que se articula en diversos niveles. Esta particularidad del discurso es fundamental para la caracterización de la forma “romance” y con ella del Romancero en general, ya que sin ella el contenido narrativo de los romances no sería muy distinto del de otros relatos, genéricamente diferentes, como los cuentos o las leyendas, o manteniendo el discurso poético del corrido o la relación.

El romance también tiene otra forma de articulación que consideramos dramática (Catalán, “Análisis semiótico”, 234-235), que permite al escucha o lector recibir el texto en una forma inmediata, escénica, con la presencia de textos en discurso directo en alternancia con partes narrativas. Esta articulación dramática se intensifica en muchas ocasiones por la falta de introducciones en voz de narrador al discurso directo, lo cual hace que el diálogo cobre una mayor viveza y la acción aparezca, como si realmente estuviera sucediendo ante el escucha, a través de la voz del cantor.

También ayudan a intensificar el efecto de esta actualización dramática las series descriptivas que son fácilmente expandibles, como las que aparecen en *La infantina*, *La aparición de la enamorada*, *La gallarda*, *La doncella guerrera* o las fórmulas de situación en un espacio determinado antes de iniciar la acción:

Bien lo oía un tío suyo que en alto palacio habita¹

o las expresiones formularias que indican un cambio de espacio en el que tendrá lugar una nueva acción:

Al bajar una gran cuesta y al subir una ladilla
 En el medio del camino...
 Al revolver de una esquina...

En este sentido quisiera recordar que una obra literaria de tradición oral, como el Romancero, no se puede concebir como tal en el momento de su creación, sea quien sea su autor, tal como sucede en otros tipos de literatura, sino en el momento en que, por estar acorde con una estética colectiva, la comunidad la acepta y la hace vivir a través de todas y cada una de sus distintas objetivaciones o realizaciones individuales, que son variables, y a las cuales conocemos como versiones.

Estos textos forman parte del acervo comunitario; esto es, del acervo individual de los distintos transmisores de la comunidad. La mayoría serán depositarios y transmisores que se pueden definir como pasivos pues las “historias” que poseen están expresadas en un lenguaje del que son “hablantes” naturales, pero su ejercicio de este lenguaje en cada objetivación del relato no llega casi nunca a rebasar los límites propios de la relación lengua-habla.

Por el contrario, existen otros transmisores que son los verdaderos recreadores, poseedores de acervos amplios por el dominio que tienen del lenguaje tradicional y, por lo mismo, realmente hacedores, es decir “poetas”, de la tradición oral, capaces de conservar el texto y remodelarlo poéticamente en el momento en que lo integran en su memoria, y de establecer una interrelación entre lo individual y lo comunitario.

También hay que tomar en cuenta que existe un transmisor profesionalizado, hoy en día tenemos el ejemplo de los cantores serbios y desde luego en

¹ Versión de *Belardo y Valdovinos* de Salceda, Cantabria, recogida en la Encuesta Norte-77 del Seminario Menéndez Pidal.

el mundo medieval tenemos la figura del juglar, transmisor por excelencia de la cultura tradicional, pero usando técnicas propias de un cantor profesional que inciden en el estilo de los textos que transmite.

La especificidad de la literatura oral no radica entonces solamente en su forma de transmisión (por la voz), sino también en que está compuesta de acuerdo con unos principios particulares, que no son los mismos de la literatura “cultura”. Con lo cual por “oral” no se deberá entender simplemente lo contrario de “escrito”, sino una forma específica de creación literaria y de cultura.

Al ser el romance una forma baladística y por tanto un género épico-lírico, sus temas se desarrollan en una amplia gama que abarca distintas facetas de lo épico y lo novelesco, esto es, hay temas que exaltan los valores de la colectividad, así como otros en los cuales el amor o las hazañas son los referentes con un tratamiento de simple aventura. En este arco, en cada periodo y estilo romancístico podemos encontrar distintos temas.

Se podría decir que a medio camino entre los romances de referente histórico y los novelescos están los romances de temas caballerescos derivados de los ciclos habituales de poemas épicos y *romans* de la materia de Francia con Carlomagno y sus doce pares, el sueño de doña Alda o las acciones de Gaiferos, o la transformación de la espada *Durlindana* de Roldán en el caballero Durandarte; la materia de Bretaña con las hazañas de los caballeros de la Tabla Redonda y de otros ciclos caballerescos, especialmente Lanzarote y Tristán e Iseo.

Marcel Jousse, uno de esos aislados pioneros de la década de los veinte en la teorización de los mecanismos de la tradición oral, decía que “Le péché originel, et capital, de notre civilisation de style écrit, est de se croire la Civilisation par excellence, la Civilisation unique” (Jousse, *L'antropologie du geste*, 33). Consciente de la profunda diferencia entre la literatura de tradición oral y la escrita, Jousse se dedicó a estudiar los elementos compositivos de la oralidad, tratando de encontrar, para designarlos, una terminología apropiada. En la visión marcadamente antropológica del investigador francés, los elementos básicos de la oralidad son los siguientes, usando sus propios términos: “*rythmisme*”, “*bilatéralisme*” y “*formulisme*”. El “esquema rítmico” para Jousse corresponde al verso con todos sus valores mnemónicos; lo que él llama “bilate-

ralismo” es fundamentalmente la expresión polarizada de opuestos (alto-bajo; izquierda-derecha; arriba-abajo) y, como una parte de ésta, los enunciados de tipo paralelístico; y, con el término “formulismo”, destaca básicamente el valor de cristalización rítmico-semántico de este tipo de expresiones. La perspectiva de Jousse es probablemente demasiado antropológica, pues pone el énfasis sobre todo en los valores mímicos o gestuales de la expresión.

La literatura de transmisión oral, y en especial la poesía tradicional de este tipo, como ya hemos dicho, está formada por elementos que el trasmisor o hablante del lenguaje tradicional reconoce como propios y particulares de esa expresión. Como es lógico, tomando en cuenta que se trata de textos que viven en la memoria, muchos de estos elementos tienen una función mnemónica (aparte de poder cumplir otras). Entre los elementos de la oralidad que cumplen esta función, además de la estructuración métrica y rítmica propia del texto poético, se pueden mencionar el paralelismo (en sus múltiples posibilidades de variación sintáctica o por sinonimia y antinomia), la repetición y la anáfora, los distintos tipos de esquemas binarios y ternarios, y las enumeraciones seriales. Pero considerar que estos elementos sólo se utilizan con esa función mnemónica es desconocer la retórica y la poética de la literatura oral, que concibe lo poético como esa expansión y/o condensación del lenguaje cotidiano que se obtiene al usar esos recursos, así como esa forma particular de construcción; tal como lo hace, a veces con recursos parecidos, la literatura escrita o culta.

En el lenguaje propio de la poesía de tradición oral también encontramos elementos absolutamente codificados, como los tópicos, epítetos y fórmulas. Cada género o tipo de textos puede tener elementos hipercodificados² y muy fijos, pero también existen otros que podríamos definir como inherentes a la literatura de transmisión oral y que aparecen en cualquiera de sus distintas manifestaciones.³

² Entiendo la hipercodificación como la inclusión de nuevos códigos particulares en un sistema previamente codificado. Véase el capítulo sobre la hipercodificación y la hipocodificación en Eco, *Tratado de semiótica general*, 214-216.

³ Sobre los distintos elementos y estructuras presentes en el Romancero y la canción lírica, pero aplicables a la literatura de tradición oral en general, véase el libro de Mercedes Díaz Roig, *El Romancero y la lírica popular moderna*.

La presencia de estos elementos es lo que permite que un texto se acepte y conserve en la memoria de la colectividad como un texto folclórico. Al mismo tiempo, es la abundancia y riqueza de estos elementos lo que permite la variación de las distintas objetivaciones de un texto.

La poesía oral, por las características que le imprime su forma de transmisión, se apoya más en procesos de dramatización que de gramaticalización. Sin embargo, tiene tantas reglas y casi tan elaboradas como la misma poesía escrita, y es, en general, un tipo de literatura tan complejo como el que puede producir la cultura *culta* (Véase Zumthor, “Le discours de la poésie orale”, 387). La mal considerada naturalidad o sencillez del texto tradicional no es tal. Lo que sucede es que éste utiliza una serie de artificios literarios diferentes de los que emplea otro tipo de poesía. El discurso poético del texto oral, al reflejar un contenido organizado estéticamente, no puede prescindir de un lenguaje figurativo, y debe quedar claro que este lenguaje figurativo, como organización y funcionamiento, es diferente, tanto en intensidad como en formas, de aquel que se emplea en la poesía culta. La unidad básica de este lenguaje figurativo del texto de tradición oral es la *fórmula*.

Por otra parte, no hay que olvidar que la articulación métrica del romance (básicamente doble octosílabo) se apoya en el empleo frecuente de otros recursos, como la repetición, la anáfora, los distintos tipos de paralelismo, las enumeraciones, el uso de estructuras bimembres o triádicas, los vocativos, los epítetos exornativos, las fórmulas y los tópicos.

En el caso de la poesía narrativa de tipo oral, lo que tenemos, en la forma más elemental, es una historia que se debe contar de una manera específica, determinada por las reglas particulares del género. Estas reglas particulares fueron condensadas, probablemente en lo que ha sido una generalización demasiado tajante, por Milman Parry, y más concretamente por su colaborador Albert Lord (*The Singer of Tales*). A principios de los años 60, en lo que llamaron el “estilo formulario”. A partir de sus estudios sobre la épica oral balcánica (básicamente serbocroata) plantearon que la esencia de la poesía oral reside en el uso de fragmentos discursivos tradicionales, más o menos estereotipados y definibles en niveles léxicos, gramaticales y rítmicos, que son las fórmulas. Parry había definido, años atrás, la fórmula como “a group of words which is

regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea” (Parry, “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making” y Adam Parry (ed.), *The Making of Homeric verse*, 272), y Lord definió como formularias aquellas líneas que siguen “the basic patterns of rhythm and syntax and have at least one word in the same position in the line in common with other lines or half lines” (Lord, *Singer of tales*, 47).

Otro de los aspectos que han tenido mucha importancia en las teorías sobre la fórmula ha sido el considerar la recurrencia como elemento básico para su definición. Este concepto fue expresado, entre otros autores, por un estudioso de la oralidad tan destacado como Bowra, quien lo aplicó tanto a expresiones, como a “escenas” o secuencias narrativas (*Heroic Poetry*, 222-223). Ruth H. Webber también ha utilizado este concepto de la fórmula como recurrencia al clasificar este tipo de unidades en el Romancero (“Formulistic Diction”, 175-278). Duggan también considera la fórmula en función de su recurrencia, pero se trata una repetición muy elástica, pues en sus trabajos afirma que la simple reaparición de un verso dentro de un texto, incluso con variación e irregularidad métrica, basta para poderlo considerar como formulario (Duggan “Formulaic Diction”, pp. 74-83).

Básicamente, la fórmula sería entonces un esquema textual que puede ser reutilizado un número indefinido de veces y que puede englobar las formas más diversas de recurrencia lingüística. Es por ello que, en opinión de Zumthor, actualmente se debe considerar el estilo formulario:

moins comme un type d'organisation que comme une stratégie discursive et intertextuelle: il enchâsse dans le discours, au fur et à mesure de son déroulement, et intègre, en les y fonctionnalisant, des morceaux empruntés à d'autres énoncés préexistants, en principe appartenant au même genre, et renvoyant l'auditeur à un univers sémantique qui lui est ainsi familier (Zumthor, “Le discours de la poésie orale”, 388-389).

Si vemos la fórmula en la perspectiva de unidad del lenguaje figurado del texto tradicional, nos encontramos, entonces, con que se trata de “tropos [que] «dicen» algo distinto que las frases de que se componen. Aunque

la información literal que proporciona una expresión... [formularia] no pueda desecharse como impertinente..." (Catalán, *Catálogo general del Romancero*, I, 171).

Es por medio de las fórmulas que los miembros de la comunidad reconocen como propio un texto, y que el trasmisor lo identifica poéticamente. Las fórmulas permiten la coexistencia de la variante, en la objetivación de un texto, con la pertenencia a una tradición y a un género.

Otro elemento importante en los textos romancísticos, y en general de tradición oral, son los tópicos. Si consideramos que un tópico es un lugar común y por lo tanto un elemento recurrente en la construcción del discurso literario tradicional y además una unidad mínima del texto ¿cuál es entonces la diferencia con un motivo? Los tópicos constituían lo que Quintiliano llamaba *sedes argumentorum*, que serían el depósito de elementos para lograr la persuasión, a los que iba el orador para localizar los recursos adecuados para la argumentación (*Institutionis oratoriae.*, 5, 10, 20). Acertadamente se les llamaba *loci communes*: lugares comunes o argumentos para todos, para cualquier ocasión o forma literaria, con posibilidades de aplicaciones múltiples. Quintiliano —que como es sabido tenía fama de preceptor muy exigente— no veía problema en que el orador utilizara esos recursos comunes, que el arte retórico le ofrecía, siempre y cuando supiera elegir lo más apropiado y además elaborarlo juiciosamente con *iudicium* y *studium*.

Veamos algunas muestras de estos dos elementos tal como se usan en los romances caballerescos. Pero antes es conveniente señalar algunos puntos en torno a lo que se puede considerar un "romance caballeresco". Durán en su obra clásica (*Romancero general*, t. I) engloba un gran número de romances bajo esta denominación, por una parte habla de "romances caballerescos sueltos" entre los que incluye *Vergilios*, *La infantina*, *Rico Franco*, *El infante vengador*, *Gerineldo*, *Melisenda*, *Espinelo*, *Grifos Lombardo* y *Marquillos* que bien podrían ser considerados como novelescos; después agrupa los que provienen de las "crónicas galesas" (*Amadís*); las "crónicas bretonas" (*Lanzarote*); "crónicas carlovingias" (*Marqués de Mantua*, *Valdovinos*, *Conde Claros de Montalván*, *Conde Alarcos*, *Conde Dirlos*, *Roldán*, *Reinaldos*, *Calainos*, *Gaíferos*, *Don Beltrán*, *Doña Alda*) para terminar con los romances caballerescos de poemas

italianos, obviamente estos últimos más tardíos. Evidentemente la frontera temática entre lo caballeresco y lo novelesco es muy permeable y hay muchos textos que lo mismo pueden situarse en un género que en otro; sin embargo, un análisis estilístico detallado nos permitiría encontrar diferencias más marcadas. En este trabajo tomaremos algunos ejemplos de textos que nos parece que claramente pertenecen al modelo caballeresco por su uso de fórmulas y tópicos.

El número tres y el siete, referencias tópicas, los encontramos en el romance de *La muerte de don Beltrán*:⁴

Siete vezes echan suertes quien lo bolverá a buscar;
todas siete le cupieron al buen viejo de su padre;
las tres fueron por malicia y las cuatro con maldad.

(*Romancero*, 139)⁵

Es clara la construcción del valor del tópico como indicador de un destino ineludible, al mismo tiempo que cargado de un valor présago.

Esta forma de expresar un destino ineludible también aparece en el romance de *Roncesvalles* que se inicia con el conocido verso “Mal ovistes, los franceses, la caça de Roncesvalles” con un valor muy similar:

Los siete reyes moros fueron en su cativar
siete vezes echan suertes cuál d’ellos lo avía de llevar,
todas siete le cupieron a Morlotos el infante.

(*Romancero*, 141)

En el mismo romance, pero más adelante, el tópico adquiere el valor de una cantidad extraordinaria, también en combinación con el número tres:

⁴ La pertenencia de este romance a la materia caballeresca ha sido discutida ampliamente por Horrent, Menéndez Pidal, Avallé Arce y Dámaso Alonso.

⁵ A menos que se indique otra cosa todas las citas de romances están tomadas de Di Stefano, *Romancero*. En adelante solamente indico entre paréntesis el número.

el agua fasta la cinta porque pierda el cavalgar,
 siete quintales de hierro desde el hombro al calcañar;
 tres fiestas que ay en el año le mandava justiciar:

Después la referencia tópica es temporal y podría tener un valor realista verosímil sobre el tiempo de cautiverio:

—Siete años avía, siete, que estás en este lugar
 que no siento hombre del mundo que un año pudiesse estar.

Además se establece un paralelismo entre la condición del caballero Guarinos y su caballo:

Mandó buscar su cavallo e mandagelo dar,
 que siete años son passados que andava trayendo cal.

El tópico también puede integrarse en una expresión formulística como en este romance de Gaíferos:

Las puertas hallan cerradas, no hallan por donde entrar,
 Siete bueltas la rodean por ver si podían entrar
 y al cabo de las ocho un postigo van hallar.

(*Romancero*, 143)

Aquí el paso del tiempo y con valor de gran cantidad se expresa con fórmula “de las siete a las ocho” construida sobre el número tópico.

La estructura con los números tres y siete se vuelve a emplear en el romance de *Gaíferos busca a su esposa*:

Tres años anduve, triste, por los montes e los valles,
 comiendo la carne cruda, beviendo la roja sangre;
 nunca yo fallarla pude en cuanto pude buscar.
 Agora sé que está en Sansueña, en Sansueña essa cibdad
 [...]

Le responde Roldán incrementando el tópico:

Siete años ha que vuestra esposa ella esta en captividad.

(*Romancero*, 144)

Y la esposa Melisendra al hablar de la gran cantidad de moros que la pretenden también empleará el tópico:

casarme han con rey moro que está allende la mar,
de siete reyes moros reina me fazen coronar.

Una vez que la rescata y regresan a París, el encuentro también se marca con una distancia tópica:

A siete leguas de la cibdad el emperador a recibirlos sale

Sería muy estrecha nuestra perspectiva si supusiéramos que el tópico y la fórmula sólo se emplean por su función nemónica, creo que tienen una apertura en sus posibilidades significativas mucho más amplia.

En la retórica el “lugar común” (*locus communis*) viene a ser una idea general, un pensamiento muy amplio, que se utiliza como un colofón que reafirma e incluso puede adornar las ideas concretas (*tópicos*) usadas en el discurso. En sentido estricto el adjetivo “común” en este contexto no significa sencillamente “usado muchas veces”, sino que es algo “válido para muchos asuntos”. El *lugar común* es así una categoría específica de los *tópicos* cuya esencia es el ser infinitos o ilimitados.

En este sentido coincidiría con la fórmula que tampoco es simplemente una serie de palabras usadas muchas veces con un simple propósito identificatorio sino que también son recursos “válidos para muchos asuntos” como planteaba la Retórica a propósito de los tópicos.

Ejemplo de lo anterior es la adjetivación de Francia como “la bien guardada” (*La infantina*) o “Francia la naturale” (*Conde Dirlos, La infantina de Francia, Calainos*), “Francia la noblecida” (*Roldán desterrado*) se convierte

en una fórmula, así como “París, esa ciudad” (*Roldán y Reinaldos, Gaiferos, Conde Dirlos, Marqués de Mantua*) con sus variantes “Cata París, la ciudad” (*Montesinos*), “En París la grand cibdade” (*La infantina de Francia*) o aplicado a otra ciudad: “De Mérida sale el palmero, de Mérida, esa ciudade” (*El palmero*), “En Mantua, esa ciudade” (*Valdovinos*) o la fórmula de ubicación temporal “A tan alta va la luna / como el sol a mediodía” (*El conde alemán, Valdovinos*) o “tanto relumbra de noche / como el sol a mediodía” (*Fontefrida*) y “Aqueste relumbra entre ellos / como el sol de mediodía” (*Miraba de Campo Viejo*). En el caso de *Valdovinos* la fórmula de ubicación, que normalmente sería un elemento de ornato romancístico, sin mayor significación para la historia que cuenta el romance, en varios de los textos adquiere un peso significativo mayor, al grado que la podemos considerar como un elemento complementario de la expresión de la secuencia fabulística o sea del motivo. El situar en un momento específico la acción puede dar verosimilitud, reforzar la dificultad del hecho que se lleva a cabo o subrayar el valor del personaje que intenta la hazaña. En otros romances la ubicación “Tan alta va la luna...” puede no ser realmente significativa para la historia. En este romance tal vez esté presente el recuerdo de la batalla a la luz de la luna que aparece en el poema de Bodel del cual puede derivar el romance de *Valdovinos*, según lo ha demostrado Menéndez Pidal (“La *Chanson des Saisnes*”, 177-209) de la adaptación española de un cantar de gesta francés del siglo XII, la *Chanson des Saisnes* que trata de la guerra que sostuvo Carlomagno contra Guiteclin, rey de Sajonia.

Una fórmula de ubicación temporal sin las implicaciones anteriores es “hasta la media noche, los gallos querían cantare” (*Conde Dirlos*), “Media noche era por filo, / los gallos querían cantar” (*Conde Claros*); “Antes que el gallo cantase / a Consuegra fue a llegar” (*El prior de San Juan*). Los romances caballerescos, por su clara definición temática usan un repertorio de fórmulas y tópicos que tienen no solamente una función narrativa, sino también la de identificar el género al que pertenece el texto y de crear la atmósfera característica del ámbito de las aventuras y relaciones caballerescas.

BIBLIOGRAFÍA

- BOWRA, C. M., *Heroic Poetry*, New York: MacMillan, 1978 [1ª ed. 1952].
- CATALÁN, DIEGO, “Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo Romancero” en *El Romancero hoy: Poética*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1979, 234-235.
- , et al., *Catálogo general del Romancero pan-hispánico (CGR)*, 3 vols, Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984.
- DI STEFANO, GIUSEPPE, *Romancero*, Madrid: Taurus, 1993.
- DÍAZ ROIG, MERCEDES, *El Romancero y la lírica popular moderna*, México: El Colegio de México, 1976.
- DUGGAN, JOSEPH, “Formulaic Diction in the *Cantar de mio Cid* and the Old French Epic”, en *Oral Literature. Seven Essays*, Edinburgh-London: Scottish Academic Press, 1975, 74-83.
- DURÁN, AGUSTÍN, *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid: Atlas, 1945 [1ª ed. 1849-1851].
- ECO, UMBERTO, *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen, 1977.
- HOUSE WEBBER, RUTH, “Formulistic Diction in the Spanish Ballad”, *University of California Publications on Modern Philology*, XXXIV, 1951, 175-278.
- JOUSSE, MARCEL, *L'antropologie du geste*, Paris: Gallimard, 1974.
- LORD, ALBERT, *The Singer of Tales*, Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, “La *Chanson des Saisnes*” en *Los godos y la epopeya española*, Madrid: Espasa Calpe, 1956, 177-209 [Este trabajo fue publicado originalmente en 1951 en *Mélanges Mario Roques*, 229-244].
- PARRY, MILMAN, “Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style”, *Harvard Studies in Classical Philology*, 41, 80 (1930).
- PARRY, ADAM (ed.), *The Making of Homeric verse: the Collected Papers of Milman Parry*, Oxford: Clarendon, 1970.
- QUINTILIANO, *Institutionis oratoriae Libri XII-Sobre la formación del orador 12 libros*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca-Caja de Salamanca y Soria, 1996.
- ZUMTHOR, PAUL, “Le discours de la poésie orale”, *Poétique*, 52, 1982, 387-401.

Canciones híbridas: la voz femenina popular y el travestismo poético culto

Mariana Masera

Universidad Nacional Autónoma de México

La presencia importante de la voz femenina es uno de los rasgos distintivos que identifican al antiguo cancionero popular hispánico frente a la lírica culta contemporánea y a la lírica folclórica moderna. Esta voz femenina desenvuelta y sensual se opone a la voz llorosa y razonadora del amante cortesano. Como ha señalado Margit Frenk, en su artículo “Transculturación de la voz femenina en la lírica renacentista” (1994), existió una necesidad de renovación del cancionero cortesano que al hacer suyas esas “voces femeninas y al integrarlas dio lugar a una curiosa hibridación” (93). Siguiendo este planteamiento de la erudita, estudiaré y analizaré las marcas en un grupo de canciones “híbridas”; sobre todo analizaré el contraste de ambas poéticas en las glosas, ya que recordemos que una de las estrategias principales de los poetas cultos fue glosar los estribillos populares.

La fascinación que provocaron los estribillos populares, tanto en los músicos como en los poetas y dramaturgos, se observa en la frecuencia con que fueron glosados entre los siglos xv y xvii. Estribillos viejos que provenían de canciones medievales conservadas de boca en boca y de generación en generación, cancioncitas que se habían introducido lentamente en los palacios cancioneros gracias a la búsqueda de la innovación de los músicos y, posteriormente, a una moda adoptada por los dramaturgos quienes las difundieron masivamente. Recordemos cómo ha descrito este proceso Margit Frenk:

Adoptar es adaptar. Cuando la poesía cortesana, hacia fines del siglo xv, abrió sus puertas a la canción rústica y callejera, no quiso dejarla entrar desaliñada como venía: le puso un vestido decente y a la moda, dejándole sólo la cabeza al descubierto. Con su nuevo ropaje (glosa al estilo cortesano), la intrusa ya pudo figurar dignamente al lado de damas y caballeros (*44 estudios*, 417).

Del contacto entre estos dos registros poéticos a lo largo de los siglos resultaron diferentes cambios que afectaron tanto a la lírica tradicional como a la lírica culta y que se consolidaron hacia fines del siglo xvii. Entre las principales modificaciones producidas a la lírica tradicional se encuentran: la regularización de las formas de la lírica tradicional, prefiriéndose la cuarteta octosilábica y la seguidilla a la tan arraigada versificación irregular del estribillo glosado; en cuanto al tono y a los temas, los tópicos cortesanos y el estilo discursivo fueron ganando terreno, llegando incluso a ser predominantes en algunas tradiciones. Sin embargo, el cambio más significativo para la lírica tradicional fue la disminución, casi total, de la voz y la perspectiva femenina en las canciones populares.

Asimismo, la interacción poética dejó huellas en la lírica cortesana durante este proceso de intensa convivencia. Uno de los resultados más evidentes fue la adopción de la voz femenina de las canciones tradicionales en las canciones de la lírica culta:

A través de las cancioncillas cantadas por campesinos, pastores y artesanos, campesinas, pastoras y artesanas, la cultura popular introdujo en el ámbito de la poesía cortesana y urbana del siglo xvi una serie de ingredientes nuevos, contrastantes, pintorescos. Entre ellos de manera notable, las voces de mujeres (Frenk, *44 estudios*, 374).

Estas voces eran exóticas y muy distintas a la lírica de corte:

En efecto, las voces femeninas resultarían chocantes no sólo por serlo, sino también por los tipos de discurso que traían consigo, muchas veces diferentes y antagónicos del acostumbrado (Frenk, *44 estudios*, 374).

Lo anterior revela un proceso de hibridación donde los poetas cortesanos necesariamente crearon diferentes estrategias discursivas para la inclusión de estos nuevos elementos a la poesía culta, inclusiones que se observan sobre todo en las glosas.

En el presente trabajo estudio algunas de estas estrategias poéticas tomando como eje a aquellos cantares con glosa de voz femenina y estribillo popular pertenecientes al *Cancionero Musical de Palacio*; etapa temprana de convivencia, donde se observan mejor los encuentros entre los registros poéticos distintos. Además, incluyo tres textos muy difundidos del periodo inmediato posterior, de mitad del siglo XVI y cuya difusión duró hasta el siglo XVII. La primera es del Cartapacio de Pedro Lemos y las dos restantes del cancionero (*BNM*, Ms 17,689) denominado por Margit Frenk como *Cancionero toledano* por considerarse el más representativo de la época.

CANCIÓN DE MUJER Y VOZ FEMENINA

El concepto de voz nos remite, en primera instancia al habla, a la enunciación. La existencia de la voz en las canciones líricas populares afirma la presencia de un sujeto que habla, que se expresa, que construye el discurso, es decir un sujeto enunciador (Masera, *Que non dormiré*, 15).

Sin pretender ofrecer una definición única de voz o entrar en discusiones más profundas, sí es importante comprender que incluso la voz de un personaje, sujeto del enunciado, tiene una dirección, un sentido y una intención que se completa en su discurso.¹ De este modo, la voz del poema retoma la palabra “llena de una voz ajena” como explica Bajtín:

Por su naturaleza, la palabra es social. La palabra no es una cosa, sino el medio eternamente móvil, eternamente cambiante de la comunicación social. La palabra nunca tiende a una sola conciencia, una sola voz. La vida de la palabra consiste en pasar de boca en boca, de un contexto a otro, de un colectivo social a otro, de una generación a otra generación. Con ello la palabra

¹ Voz se identifica con opinión, idea, punto de vista, postura ideológica (Bubnova, 2006, 72).

no olvida su camino y no puede liberarse plenamente de aquellos contextos concretos cuya parte había formado. Cada miembro de un colectivo de hablantes encuentra la palabra no como la palabra neutral de la lengua, libre de intenciones, sin ser poblada de otras voces. No: recibe la palabra de una voz ajena y plena de esa voz ajena” (*Problemas de la obra de Dotoievski*, 95, *apud* Bubnova, “Voz, sentido y diálogo”, 71).

Entiendo a la voz como al sujeto del enunciado, a la *personae* o personaje que es elegido para enunciar el discurso. De acuerdo con esta clasificación, la *canción de mujer* es la poesía o cantar que está puesto en boca de un personaje femenino. Independientemente de si su composición fue realizada por una mujer o por un hombre.

La canción de mujer no es nueva, ya que tiene una larga trayectoria en la lírica de todas las épocas y en los distintos registros. Diferentes estudiosos que han abordado el tema, la relacionan con los inicios de la literatura románica.² De acuerdo con Pilar Lorenzo Gradín, este tipo de canción se puede describir como:

un modelo de escritura, que, si bien se realiza mayoritariamente a través de un monólogo, puede presentarse bajo la forma del diálogo o de la narración (grado mínimo o grado intermedio): En cada uno de estos tres niveles de expresión, el texto aporta desde la primera estrofa –cuya función introductoria es clara en la mayoría del corpus– una serie de información, que fija la naturaleza del discurso y que permite individualizar el código poético ante el que el oyente se encuentra (*La canción de mujer*, 94).

Margit Frenk propone un término más preciso, *canciones femeninas*, que se refiere no sólo a aquellas canciones puestas en boca de mujer, sino también

² Frenk, *Jarchas*, 79-80. Y que la mujer sea la protagonista principal en todos los géneros de la poesía medieval que quedaban algún modo al margen de la lírica típicamente trovadoresca, la cual es, por fuerza, una lírica *masculina*; son los géneros ya tantas veces mencionados: en Francia y Provenza, la pastorela, el alba, la *chanson de toile* y la de maldaridad; la *cantiga d'amigo* en el nordeste hispánico (Frenk, *Jarchas*, 79). Para Jeanroy “la *chanson de femme tenait un place prépondérante dans l'ancienne lyrique romane*” (*Les origines*, 151).

a los textos donde se expresan puntos de vista femeninos (cf. Frenk, *44 estudios*, 354). Éstas son comunes en la lírica popular antigua donde la voz de la enamorada:

solía ser sensual y jubilosa y a menudo constituía [...] “una verdadera explosión de sentimiento totalmente ajena a las convenciones sociales, una expresión directa y franca de sus deseos, urgencias sexuales, sus frustraciones, sus enojos”; era a menudo, una voz desenfadada, libérrima, que manifestaba “una fuerte voluntad” y una “jocosa rebeldía contra los preceptos que regían la sociedad de su tiempo” (Frenk, *44 estudios*, 374-75).

Durante la convivencia con la lírica culta “la voz llorosa del casto galán cortesano” se topó con la voz desenfadada de la joven enamorada y dio como resultado canciones que, si bien tienen como enunciadora a una mujer, difieren tanto en las expresiones como en la estructura de las canciones típicas de voz femenina. Es decir, el personaje se expresa y tiene actitudes propiamente de la canción cortés, y es aquí que hablamos del travestismo poético. En otras palabras, el personaje femenino sólo tiene de femenino las marcas textuales que lo identifican como tal, en tanto que sus expresiones son idénticas a los sufridos amadores de las canciones de la corte. El resultado fue el nacimiento de la *enamorada larmoyante* como la ha denominado Margit Frenk (*44 estudios*, 377).

Tampoco hemos de soslayar que el encuentro entre las voces del galán cortesano y la muchacha implicó también el encuentro entre dos poéticas, la una de corte, la otra rural, en un espacio urbano híbrido que implicaba la convivencia de ambas y para un público urbano que podía comprender las dos poéticas pero que comenzaba a tener gustos propios. Un ejemplo de ella son las voces de mujer:

fuerte, avasalladora, que impone una imagen de mujer consciente de sí misma y capaz de hacer su voluntad por sobre quienes, en la realidad de la vida, la tienen sojuzgada. Su rebeldía contra la sociedad y las convenciones se manifiesta igualmente en su capacidad de hablar del sexo sin el menor asomo de pudor ni miedo (Frenk, *44 estudios*, 383).

En los estribillos tradicionales, generalmente, la voz femenina usa monólogos y de esto se prefiere aquellos monólogos que apostrofán al receptor y a los personajes como la madre y el caballero.³ La identificación de la voz femenina se realiza a través de marcas discursivas tanto textuales –explícitas en el texto– como contextuales –implícitas como los tópicos y los símbolos–.

CANCIÓN FEMENINA Y TRAVESTISMO POÉTICO

Frente a la existencia de una canción popular con voz y perspectiva femenina,

los imitadores y glosadores seguirían practicando hasta el siglo xvii esa especie de travestismo poético, y por tal camino penetrarían en la cultura cortesana y urbana, a la par de la voz femenina, buen número de imágenes de la mujer que suelen diferir de las proyectadas por la voz lírica masculina y de las expresadas en fuentes no poéticas (Frenk, *44 estudios*, 376).

Los poetas aceptaron vestirse con los ropajes del sexo contrario y de este modo dejaron entrar a las ataviadas campesinas en la corte:

La afición a la glosa, procedente del siglo xv, alcanzó grandes dimensiones en el xvi. Es en esta época cuando la glosa llega a su perfección formal. Su difusión fue muy extensa y la glosa, que según H. Janner en el siglo xv se ceñía casi exclusivamente al amor desdichado con un marcado sello petrarquista, adquiere en el siglo xvi una variadísima amplitud temática. Frente a las glosas de tipo religioso se desarrolla la glosa burlesca y atrevida, aparecen glosas a la bella malmaridada, a la malmonjada, a la que quiere aprovechar el tiempo antes de envejecer, a la niña casada con viejo (Falgueras Gorospe, *El manuscrito 17.689*, 38).⁴

³ Cf. Masera, *Que non dormiré*, 17. La canción femenina es estrófica generalmente, con rima asonante, a excepción del *motet* francés (cf. Lorenzo Gradín, *Canción de mujer*, 84).

⁴ En el título de la tesis de Rosa María Falgueras Gorospe existe un error en el número de manuscrito, ya que pone 17.698 cuando el número correspondiente al cancionero toledano es 17.689. Citaré el texto con el título abreviado y el número correcto de manuscrito.

Las estrategias que estos utilizaron se pueden ordenar según el grado de adaptación de la voz femenina popular, proceso que puede comprender desde un simple cambio de marcas de género en un texto cortés hasta la integración de algunos elementos poéticos populares como tópicos y, en una elaboración más compleja, el tono.

ESTRIBILLO CULTO + GLOSA CULTA

Dentro del registro culto existen algunas composiciones puestas en boca de mujer que pueden identificarse como tales por las marcas textuales (penada) así como también por el uso del tópico de la ausencia del amado –un tópico de carácter universal y que es compartido por la lírica pretrovadoresca. En el siguiente texto tanto la cabeza como la glosa pertenecen a la poesía culta:

*El bien qu'estuve esperando
Hízose ausente de aquí;
Por donde, triste de mí,
quedo penada, llorando,
la muerte ya deseando.*

Conpliéndose, mi 'sperança
hizo creçer mi pasión,
y alargóse el galardón
por do mi querer alcança,
congoxas no me dexando
después que dél me partí.

*Por donde, triste de mí,
quedo penada, llorando,
la muerte ya deseando.*

(*Cancionero Musical de Palacio*, 68)

La glosa típica de cancionero es breve, del tipo denominada de “mote glosado” (cf. Janner, “La glosa”, 82). El tono cortés es afianzado por el vocabula-

rio para describir el estado amoroso de la doncella de la poesía neocortesana, en la que tanto la mujer como el hombre de los cantares de amor son *enamorado*s *tristes*. En el texto se narran la pena y los sufrimientos causados por la partida del amante.⁵ En el primer verso se destaca el tópico de la espera “el bien que estuve esperando”, en tanto que en el segundo se revela la causa: la ausencia del amado con el sintagma “ausente de aquí”. Los dos últimos versos describen el estado de ánimo de la amada como consecuencia de la separación del amante : “triste de mí”, “quedo penada, llorando”, “la muerte ya deseando”. Todas estas son frases correspondientes a la lírica cortés y por tanto a la voz masculina que han sido adaptadas a través de la sustitución de las marcas de género. En esta glosa existe una intención de marcar cada verso con las palabras claves de un amor cortesano: mi esperanza, pasión, galardón y, finalmente, las *congoxas*. Es decir, aquí el tópico universal de la ausencia del amado se borda con todos los elementos de la poesía de corte, creando una amada sufrida, llorosa y desolada.

ESTRIBILLO POPULAR + GLOSA CULTA

Otra estrategia para la inserción de la voz femenina entre los glosadores es la adopción directa de la voz femenina popular en el estribillo, cuyo sentido se resignifica a través de una glosa de voz femenina. Como ha dicho Hans Janner en su comentario sobre la glosa culta:

la arquitectura métrica de la glosa favorece mucho más la variedad de la estructura de las estrofas que los juegos de rimas y, al mismo tiempo, se eviden-

⁵ Así lo comenta Margit Frenk : Como puede verse, igual que los galanes de cancionero, las flamantes enamoradas neocortesanas incurrían también en patéticas lamentaciones. Proliferan versos como “Mi tristeza sed acrecienta”, “Lo que siento desta muerte, / que sin velle moriré...”, “Desdichada de mí / y sin favor / ¡Qué consuelo de dolores / es mi dolor!”, y en los villancicos con estribillo popular de voz femenina los glosadores suelen elegir, claro, cantarillos tristes, pero incluso, no es este el caso, suelen regodearse en imprimir al conjunto una tónica quejumbrosa; todavía lo vemos en canciones de fines del XVI (Frenk, *44 estudios*, 177) .

cia con ello que la glosa no es solamente una forma métrica, un molde, sino que procede de una idea, de un propósito que es el de comentar poesías de pluma ajena (*La glosa*, 73).

Con frecuencia se utiliza la estrategia de buscar un estribillo popular con algún tópico cercano al *pathos* de la corte como la “malmaridada”; sin embargo, hay otros casos donde a un estribillo de tono feliz y desenfadado de la lírica popular se le viste tristeza a través de una glosa culta de tono “larmoyante” como el erótico cantarillo “A los baños del amor / sola me iré, / y en ellos me bañaré” glosado en el *Cancionero Musical de Palacio* (149).

LA MALMARIDADA

Un tópico que causó furor en la corte, sobre todo en el siglo XVI, fue el de la *malmaridada*, proveniente de la lírica francesa pretrovadoresca, popularidad que puede derivarse por ser un tópico afín a la atmósfera patética del lirismo de corte y quizás también respondía al aumento de un público femenino urbano donde abundaban tanto mujeres con un poco de mayor libertad de acción como estudiantes pícaros.⁶ En el siguiente texto, el estribillo popular es una exclamación de la doncella que lamenta ser *malmaridada* pues es muy hermosa. En tanto que en la glosa, breve y de tipo zejelesco, en cada verso existe una marca del registro cortés que destaca más el dolor de la doncella

⁶ El tópico de la malmaridada se asocia con las canciones de mayo y es uno de los más populares en diferentes lenguas romances (cf. Jeanroy, *Les origines*, 85). Véase para el simbolismo Masera, *Symbolism*, 61-68. En cuanto a la lírica de cancionero, recordemos también la inmensa popularidad entre los glosadores y poetas del cantar “La bella malmaridada / de las más lindas que yo vi / si avéis de tomar amores / vida, no dexéis a mí”. De hecho fue tal la utilización de este cantar que ya un poeta del *Cancionero General*, Gregorio Silvestre, escribe: ¡o bella malmaridada / a qué manos has venido, / malcasada y maltrobada, / de los poetas tratada / peor que de tu marido! (Falgueras Gorospe, *El manuscrito 17.698*, 398). Asimismo es importante consultar el interesante trabajo de Labrador y Di franco “Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI” donde explican detalladamente la trayectoria de este popular cantar y sus glosas entre el siglo XV y XVI.

–nombrando los distintos estados de ánimo como descontenta, tristeza, lamenta, dolorida, triste vida– que la queja casi pícara de la lírica tradicional. Asimismo no deja de notarse la mano de poeta en las consonancias y en el impecable manejo de la estrofa:

*Madre, ¿para qué naçí
tan garrida,
para tener esta vida?*

De bevir muy descontenta
mi tristeza se acrecienta;
ell alma siempre lamenta,
dolorida,
por tener tan triste vida.

(Cancionero Musical de Palacio, 71)

Otros estribillos tradicionales con glosa culta aparecen incluidos en una serranilla, cuya mezcla de métrica refuerza el carácter de ensalada que constituye un precedente de las composiciones de Mateo Flecha.⁷ Los textos tradicionales son los cantares dicho por pastoras aquejadas por el amor:

*“Madre mía, muriera yo
y no me casara, no”*

Vida tan desventurada,
yo nunca la vi.
Para ser tan desdeñada,
¿para qué naçí?
¡Desdichada de mí
y sin favor!
¡Qué consuelo de dolores
es mi dolor!

⁷ Véase el comentario de Romeu Figueras a la composición 154.

*“Madre mía, muriera yo
y no me casara, no”.*

(Cancionero Musical de Palacio, 154)⁸

En cuanto a la estrategia de adopción de la voz femenina, podemos decir que existe una adecuación al tema de la malcasada del estribillo con el discurso cortesano de la glosa de una mujer desdeñada. La glosa es breve y continúa el tema del desamor. La métrica más variada y la inclusión de las típicas exclamaciones de la lírica popular representan un intento mejor resuelto de apropiación; sin embargo, el tono de lamento y los vocablos son cultos como: vida tan desventurada, desdeñada, desdichada de mí, consuelo de dolores, dolor. Y si vamos un poco más allá, la glosa que tiene este estribillo parecería mejor adecuarse al anterior ejemplo, al estribillo, que de hecho incluye exactamente:

*Madre, ¿para qué naçí
tan garrida,
para tener esta vida?*

Si aceptamos lo anterior no sólo se compartirían estribillos, sino también las glosas. Dentro de este difundido tópico tenemos otro caso, el de un estribillo cuya popularidad parece haber perdurado hasta la primera mitad del siglo XVII cuando reaparece en otra fuente (Cf. Romeu Figueras, *Cancionero Musical de Palacio*, 344 y Frenk, *44 estudios*, 285). La fluctuación de los versos ha sido considerada como seguidilla.⁹

*De ser mal casada
no lo niego yo.
cativo se vea
quien me cativó.*

⁸ El estribillo está incluido en Frenk, *Nuevo corpus*, 229.

⁹ El estribillo forma parte de aquellos dísticos donde la primera parte es enfática y de ritmo binario en tanto que la segunda, donde se dicen las consecuencias, es ternario (Frenk, *44 estudios*, 510). Es decir esta forma parte de las canciones donde opera la “ley de contraste”.

I Cativo se vea
 y sin rendición;
 dolor y pasión
 con el siempre sea;
 su mal no se vea,
 pues el mio no vió.

*Catavo se vea
 quien me cativó.*

II Yo, triste cuitada,
 la muerte deseo
 y nunca la veo,
 que soy desdichada.
 Tan triste casada
 ya nunca se vió

[*Catavo se vea
 quien me cativó*].

III Muger casadas
 que tal padecéis,
 sy vida tenéis,
 sois muy desdichadas;
 seréis lastimadas,
 si soys como yo.

*Catavo se vea
 [quien me cativó].*

(*Cancionero Musical de Palacio*, 197)¹⁰

En las primeras dos estrofas de la glosa se usa la metáfora de la prisión de amor que continúa con el tono del estribillo dado por el vocablo ‘cativo’. Los

¹⁰ Véase Frenk, *Nuevo corpus*, 224. Lorenzo Gradín comenta sobre el juego fonético que origina un juego semántico, ampliando las posibilidades estilísticas del texto (*La canción de mujer*, 101).

vocablos giran alrededor de la tristeza, el dolor y la desdicha. Además se observa cómo la primera estrofa tiene un tono de maldición, quizás éste sea el más cercano a la lírica tradicional, donde se despliega el primer verso del estribillo.

La segunda estrofa es la típica malcasada neocortesana, y la tercera en voz impersonal y de carácter sentencioso “da la impresión de haber sido añadida a la composición” (Romeu Figueras, *Cancionero Musical de Palacio*, 344). Si aceptamos la opinión del estudioso, esto nos hablaría de una cierta libertad en las glosas o de falta de calidad de las mismas, donde se podrían añadir estrofas de otras canciones o incluso repetir las.

Pareciera que a veces a los cantares se les obliga a resignificarse hacia ciertos tópicos. Un ejemplo de ello es el siguiente cantar, cuyo estribillo fue muy conocido:

*¿Qué me queréis, cavallero?
Casada soy, marido tengo.*

I Casada soy, y mi grado,
con un cavallero muy honrrado,
bien dispuesto y bien criado,
que más que a mí yo lo quiero.

(Cancionero Musical de Palacio, 198)¹¹

Aquí nos hallamos ante una glosa contradictoria. En la primera estrofa, la voz pertenece a una casada que está contenta porque su marido es un caballero honrado, que además posee atributos como los que se mencionan en el tercer verso: bien dispuesto y bien criado. Si nos acercamos al sentido en la poética tradicional, esta buena disposición no se referiría solamente a tener buen talante y estatura, sino también a las cualidades sexuales. En tanto que el último verso, de carácter netamente tradicional, es donde se reafirma el amor. Aquí, por ejemplo, el verso final recuerda a otro estribillo, que analizaremos más adelante y que aparece glosado en el *Cancionero Musical de Palacio*, indicando una reutilización del material poético tradicional:

¹¹ Véase Frenk, *Nuevo corpus*, 697.

*Aquel cavallero, madre,
que de amores me fabló,
más que a mí le quiero yo.*

Sin embargo, la segunda estrofa es totalmente opuesta. Se trata el tópico de la malcasada trágica, donde se condena el adulterio de la mujer:

II Casada soy por mi ventura,
mas no agena de tristura;
pues hize yo tal locura,
de mí mesma me vengo.

*(Cancionero Musical de Palacio, 329)*¹²

De acuerdo con Romeu Figueras, la última estrofa se agregó posteriormente, además que la considera desaliñada. Esto muestra la existencia de una estrategia de adaptación por “adición de coplas a la glosa”, incluso de estrofas provenientes de otros poemas, sin considerarlo un problema.

En este apartado he decidido incluir para la versión impresa otra cancioncilla con el tópico de la malcasada, que tuvo mucho éxito, desde mediados hasta fines del siglo XVI, y que recuerda al primer cantar que analizamos. Aquí sólo me detendré en la glosa al villancico “*Soy garridica / y viuo penada / por ser mal cassada*” que aparece en el cartapacio de Pedro Lemos “entre unas viejas “cantiñas” portuguesas” “y quien, de acuerdo con Labrador “le dio nueva glosa, conforme al estilo que mandaba a mediados de siglo” (Labrador, Herraiz, “Continuidad”):

*Soy garridica
y viuo penada
por ser mal cassada*

Soy y fuy garrida
de mi naçimiento,

¹² Véase Frenk, *Nuevo corpus*, 280 A.

de muchos querida
 amada de çiento;
 todo este contento
 no lo tengo en nada,
por ser malcasada.

Cabellos dorados
 solía tener,
 desde que fui casada
 dexélos perder;
 no estoy para ver
 ni balgo ya nada,
por ser malcasada.

Fuéronme a casar
 por mi mala suerte,
 la vida por muerte
 me quisieron dar;
 con mucho pesar
 uivo yo cuitada,
 por ser malcasada.¹³

¹³ (MP 1577, (i), 26^v *apud.* Labrador-Herraiz). Anoto *in extenso* el comentario de Labrador por tratarse de una canción tan conocida: “Esta canción, que estuvo “de moda en las décadas centrales del siglo”, como ha confirmado Margit Frenk (“El ‘Masson 56’”), se halla en los mss. MP 1577, 26^v (ca. 1555), MBP 56, 52^v (ca. 1450-1470, 1580-90), MN 5593, 81 (mediados del xvi), MN 2621, 89^v (finales del xvi), en el *Cancionero llamado Sarao de amor compuesto por Juan Timoneda*, 36^s, y en la edición valenciana de 1562: *Las obras de don Ioan Fernández de Heredia así temporales como espirituales*, f. 85. Hay una evidente relación entre el acompañamiento glosístico a la *letra* del cartapacio de Pedro Lemos (MN 1577) y la del *Cancionero musical Masson*: nos inclinamos a pensar que la versión castellana de tres estrofas bien pudiera haberse inspirado en la coetánea portuguesa, que cuenta con una estrofa menos. Sin embargo, y en marcado contraste, la difundida glosa de Fernández de Heredia es un largo “diálogo entre una dama y un galán”, a modo de sainete: aspecto novedoso en la difusión de la mal casada. Otro testimonio de que la copla era conocidísima en el xv, lo hallamos en un poema anterior a 1477, y nos lo ofrece nada menos que el caballo de Antón de Montoro, cuando, para quejarse a su amo por el hambre de cebada que está pasando, pide prestados estos dos conocidísimos versos, uno de la poesía culta manriqueña y otro de la llamada tradición popular: “Aquel de pobres abrigo / de los más lindos que vi”. Véase también Frenk, *Nuevo corpus*, 230.

La glosa arriba mencionada se distingue de los otros ejemplos por su menor uso de las expresiones de la poesía de corte. A pesar de utilizar el tópico del *tempus fugit* en las primeras estrofas y algunas paradojas como “la vida por muerte”, el tono burlón y rebelde de la glosa, acorde a este siglo, es más cercano al de la poesía popular.

RECHAZO DEL SER AMADO

Dentro de este grupo sobre el desamor, hallamos otro tópico: el rechazo del ser amado. El texto pertenece a la misma serranilla que comentamos arriba. El estribillo es tradicional y la glosa culta con intentos de adopción de vocablos más adecuados a la pastora. Notemos al menos el segundo verso “montaña fuerte”, donde fuerte aquí puede entenderse como aciago:¹⁴

*¡Ay triste de mi ventura,
qu'el vaquero
me huye porque le quiero!*

Triste yo, no le veré,
qu'está la montaña fuerte.
lo que siento desta muerte,
que sin vellen moriré.
¿Dónde iré o qué haré,
qu'el vaquero
me huye porque le quiero?

(*Cancionero Musical de Palacio*, 154)

AMOR FELIZ

En el siguiente texto se realizan diferentes estrategias a las que hemos visto hasta ahora. En este caso el poeta pretende acercarse a la lírica tradicional

¹⁴ Cf. Covarrubias, *s.v.* fuerte.

adoptando un esquema métrico asociado con las canciones populares como es el zéjel de pie quebrado, pero sin estribillo inicial. Además, el poeta añade a su estrategia el tono feliz a la enamorada. Sin embargo, el vocabulario y la forma analítica o discursiva son cortesés:¹⁵

I Soy donzella enamorada,
quiere bien y soy amada;
si me llaman desposada,
con el m'iré.

II Uno quiero y uno amo,
suya soy, suya me llamo;
no lo niego ni lo rreclamo:
suya seré.

III Tomen pesar o plazer
quantos lo quisieren saber;
pues que quiero su querer,
yo lo diré.

IV Quien le pese, llore i ciegue,
nunca duerme nin sosiegue;
aunque manda que lo niegue,
no negaré.

V. Presumen d'enamorados
algunos de muy cuitados;
de sus días malgastados
me rreiré.

(*Cancionero Musical de Palacio*, 128)

También es notorio que si aislamos del poema los versos finales aparece otro poema donde se observa la voz femenina popular vehemente, quedando el texto de este modo: “con el me iré, suya seré, yo lo diré, no negaré, me rei-

¹⁵ Cf. el comentario de Romeu Figueras a la canción (*Cancionero Musical de Palacio*, 128).

ré”. A pesar del tono jocoso, el juego de palabras es culto. Cabe agregar que la música no corresponde a zéjel ni a *virelai* “sino que tiene indudablemente carácter narrativo” (Cf. Romeu Figueras, *Cancionero Musical de Palacio*, 128).

El tema de la doncella cortés enamorada aparece también en otra composición con estribillo tradicional y glosa culta. El estribillo fue tan conocido que se encuentra vuelto a lo divino y además se hizo chiste (Frenk, *Nuevo corpus*, 280 A). En el estribillo la dama le confía a la madre que está enamorada. Aquí, como en otras ocasiones, la glosa se sirve de estribillo como punto de partida temático pero es una entidad aparte. Todo el vocabulario es cortés y habla sobre cómo la dama puede curar al enamorado:

*A'quel cavallero, madre,
que de amores me fabló,
más que a mí le quiero yo.*

I Como amor no 'stá en rrazón,
no le puedo rremediar.
Quiébraseme el coraçón
en verle por mí penar.
En averme de acordar
que de amores se bençió,
más que a mí le quiero yo.

II Si le quito de pasión,
sin rremedio soi perdida.
Si le niego galardón,
perderá por mí la vida.
¿Qué dirán, desgradeçida
syno que por mí murió
el que no lo meresció?

III Si estuviese en la verdad,
en la ley de bien amar,
darle ya la salud,
pues no le quiero matar.
Mas hasta determinar

sy virtud
de amor vençió,
en cuydado quedo yo.

(*Cancionero Musical de Palacio*, 329)

En otro texto similar, donde el estribillo tradicional también se trata de la muchacha que interpela a la madre como confidente (cf. Frenk, *Nuevo corpus*, 284), la estrategia es parecida, pues en la glosa culta se describen los dolores del enamorado que pena por su dama, quien le da esperanzas de un final feliz en la última estrofa:

*Aquel cavallero, madre,
¿si morirá
con tanta mala vida como á?*

Que, según su padeçer,
su firmeza y su querer,
no me puedo defender
i vençerme á.
con tanta mala vida como á.

Porque según su afición,
bien mereçe galardón
y en pago de su pasión
se le dará.
con tanta [mala vida como á].

Y de verle con dolor,
con ansias y con amor,
é manzilla y temor
que morirá.
con tanta [mala vida como á].

Y el su amor mucho crecido
 con que tanto me á servido,
 vençedor, aunque vençido,
 le hará.
con tanta [mala vida como á].

No daré causa que muera,
 por tener fe tan entera,
 mas todo lo que espera
 acabará.
con tanta [mala vida como á].

(*Cancionero Musical de Palacio*, 350)

Sin duda, un elemento que permite la relación con la glosa es el apóstrofe al caballero y el tema sobre el padecer.

Un ejemplo más de estribillo popular y glosa culta con voz femenina es la siguiente composición con el tema del abandono del amado a quien de modo peyorativo se le denomina ‘villano y gallego’:

*Sola me dexaste
 en aquel yermo,
 villano malo, gallego.*

Ni pude vençeros
 con quanto llorava,
 ni pudo bolveros
 las bozes qu’os dava.
 Si amor os faltava,
 vençiera mi rruego,
villano malo, gallego.

Tú te vas huyendo,
 crüeza t’engaña.
 Yo quedo muriendo
 en esta montaña.
 No le hagas maña,

que ganas el juego,
villano malo, gallego.

¡O desconocido!
 Plugíerate ver
 lo que te é querido
 y que só muger.
 No sé qué hazer,
 syno morir luego.
Villano malo, gallego.

Amor engañoso
 con fe mui trocada,
 os hizo dichoso;
 a mí, desdichada.
 Quedo lastimada.
 De vos dereniego,
 [*villano malo, gallego.*]

Con lágrimas tristes
 yo siempre diré
 el pago que distes
 a mi triste fe.
 Siempre vos amé
 y agora vos niego,
 [*villano malo, gallego.*]

(*Cancionero Musical de Palacio*, 422)

La glosa anterior explicita la mala conducta del amado que abandona a la dama sin piedad; comportamiento que se corresponde con el status del personaje que es en este caso un villano malo y además gallego. El estribillo fue muy conocido y varias veces glosado de acuerdo con Margit Frenk (*Nuevo corpus*, 673). La actitud de la amada nos recuerda a la enamorada “larmoyante” de otros cantares cultos.

Existen dos textos más con estribillo popular y glosa culta que se distinguen de los anteriores ejemplos porque en el estribillo aparece un tópico sim-

bólico, cuyo enfático erotismo parece desvanecerse por la discursividad de la glosa. Mientras en la primera composición el poeta continúa con una escena de amor en la glosa; en la segunda, a pesar de tener un estribillo de mayor erotismo, ya que tiene el tópico de los baños de amor, el poeta resignifica la glosa hacia el sufrimiento amoroso:

*A sombra de mis cabellos
se adurmió.
¿Sí le rrecordaré yo?*

Adurmióse el cavallero
en mi rregaço acostado.
En verse mi prisionero
muy dichoso se á hallado.
De verse muy trasportado
se adurmió.
¿Sí le rrecordaré yo?

II Amor hizo ser vençidos
sus ojos quando me vieron,
y que fuesen adormidos
con la gloria que sintieron.
Quando más mirar quisieron
se adurmió.
¿Sí le rrecordaré yo?

III Peleó con el amor,
de su gran fuego inflamado;
por su siervo se le á dado,
para sienpre en su favor.
Querellando su dolor
se adurmió.
¿Sí le rrecordaré yo?

IV Estando así dudando
por ver si recordava,
dixo: “Ya estoy descansando.

Dexadme, señora mía”
 Bien velava aunque dormía,
 pues me oyó.
 ¿*Sí le rrecordaré yo?*¹⁶

(*Cancionero Musical de Palacio*, 360)

*A los baños del amor
 sola me iré,
 y en ellos me bañaré*

Porque sane de este mal
 que me causa desventura,
 que es un dolor tan mortal
 que destruye mi figura,
*A los baños de tristura
 sola me iré,
 y en ellos me bañaré .*

(*Cancionero Musical de Palacio*, 149)¹⁷

Siguiendo esta línea no podríamos dejar de mencionar aquí las composiciones del cancionero toledano correspondientes a la segunda parte del siglo xvi (1560-1570), y donde es clara la tendencia a la adopción del estilo popular. En este cancionero ya se ha conseguido el tono de rebeldía tan propio de la muchacha de la lírica tradicional:

*No quiero ser casada,
 sino libre y enamorada*

¹⁶ Véase para otras fuentes Frenk, *Nuevo corpus*, 453. Véanse para el símbolo del cabello Masera, *Symbolism*, 281-292, y para esta canción, 287; Masera, *Que non dormiré*, 83 y 93. Para el tema de los cabellos en diferentes canciones románicas véase Lorenzo Gradín, *La canción de mujer*, 216.

¹⁷ Véase Frenk, *Nuevo corpus*, 320. Véase para el simbolismo de los baños de amor Masera, *Que non dormiré*, 103.

Esta es mi condiçión,
 procurar conversaçión
 pues que da consolaçión
 otra vida no me agrada.

Buena cosa es libertad,
 conservalla es la verdad,
 bivar a mi voluntad
 vale más que ser forçada.

Siempre oy a mis mayores
 lo que llevo por tenores:
 dos camisas son mejores
 que no una y estregada.

Gozar quiero mis
 mis penas hazellas lej[a]
 d'este mundo y sus quejas
 bien es estar descuydad[a].

No es razón que haze engaño
 lo que sigo sin mi daño,
 por mucho pan no es mal año,
 yo sobre esto estoy fundad[a].¹⁸

En la anterior composición la glosa, a pesar de tener un tono pícaro y descarado, conserva la discursividad propia de la poesía culta. También hay una incursión en lo popular, tanto en los vocablos como ‘hazellas’ y la inclusión de refranes como “por mucho pan no es mal año”.¹⁹

¹⁸ El texto Felgueras Gorospe, *El manuscrito 17.689*, f. 19v. Tiene algunas correcciones hechas por Margit Frenk que retomo aquí poniéndolas entre corchetes. Asimismo véase Frenk, *Nuevo corpus*, 169 A.

¹⁹ Este refrán puede consultarse en fuentes del siglo xv como en el Dr. Castro, *Seniloquium. Refranes que dizen los viejos*, núm. 334; del siglo xvii como Covarruvias, *Tesoro*, s.v. pan. Y en el siglo xviii aparece en el *Diccionario de Autoridades* (s.v. pan) donde se expone que el refrán “enseña que multiplicar las diligencias y medios para el logro de algún intento siempre hace al caso, aunque parece que sobra”.

La rebeldía de la muchacha culmina en otra glosa aún más atrevida y más adentrada en el tono popular, donde se expresa francamente el deseo sexual de la niña contra la voluntad del padre. La actitud amenazante que recuerda a la muchacha de la conocida “Canción del escandalito”, con mucho auge durante estos mismos años (1560-1570), cuyo estribillo es “Si mi padre no me casa, / yo seré escándalo de su casa” (Frenk, Nuevo corpus, 206; *44 estudios*, 373):

*Hola, hola,
que no tengo de dormir sola,
hala, hala,
sino bien acompañada.*

No soy fea ni malata
para no querer amores,
hermosa como unas flores,
bonita como una plata,
cata, cata,
ola, ola,
sino que no soy beata
que no tengo de dormir sola;
hala, hala,
sino bien acompañada.

Bien dicen, y es verdad,
lo que la Escritura quienta,
qu’el diablo no nos tienta
sino es en la soledad,
y por esta dificultad,
hola, hola,
que buscar quiero un galán,
que no tengo de dormir sola,
hala, hala,
sino bien acompañada.

No sé yo quien no se espanta
durmiendo sola en la cama;
un galán con una dama

es compañía muy santa;
hola, hola,
 que ni bien llora ni canta
 una niña qu'está sola,
hala, hala,
sino bien acompañada.

Pásase mi hermosura
 en flor, sin el fruto dar,
 mi padre quier[e] aguardar
 que me cayga de madura.
 ¡Mirá que negra ventura!
Ola, ola,
 que dentro en la sepultura
 aún no tengo de dormir sola
hala, hala,
*sino bien acompañada.*²⁰

²⁰ Felgueras Gorospe, *El manuscrito 17.689*, f. 35. Aquí es interesante anotar la existencia de canciones donde existe un travestismo masculino. El ejemplo, también del *Cancionero Musical de Palacio*, es una canción estudiantil donde es evidente que se ha tomado como base para el texto una canción popular. Esto mismo lo ha considerado Margit Frenk al incluirlo en su *Nuevo corpus*:

Sol, sol, gi, gi, a, b, c.
Enamoradico vengo,
De la sol, fá, mi rre, rre,
Ut rre.
 Yva a ver, mi madre,
 A quien mucho amé.
 Yvame cantando
 Lo que os diré:
Sol, sol, gi, gi, a, b, c.
Enamoradico vengo,
De la sol, fá, mi rre, rre,
Ut rre.

(*Cancionero Musical de Palacio*, 63; *Nuevo corpus*, 1466)

De acuerdo con Romeu Figueras esta poesía “probablemente obtuvo una buena difusión entre escolares. Si así fuese, éste sería uno de los pocos ejemplos de música popular estudiantil que conservamos de la España del siglo xv”.

La glosa picaresca típica de la segunda mitad del siglo XVI también recuerda las canciones estudiantiles al hacer referencia a temas religiosos de las Escrituras y convertirlos a conveniencia en tópicos eróticos, como en las estrofas 2 y 3. También la métrica logra un ritmo más desenfadado.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La convivencia entre las dos líricas resultó en influencias mutuas; en este caso hemos visto cómo los autores cultos adoptan la voz femenina de la canción popular representada por los estribillos y la adaptan a sus propias expresiones en la glosas.

Al ser una moda, los autores crearon estrategias poéticas adecuadas a su estilo que permitieran una renovación poética. Las estrategias que vimos van desde tan solo realizar una sustitución de las marcas textuales, como en la primera composición estudiada, hasta realmente un desarrollo de esta voz de “la amada larmoyante”. No obstante, existen ejemplos intermedios donde la glosa es independiente del estribillo en lo estructural pero temáticamente intenta realizar una trabazón o ligazón poética, con mayor o menor éxito. En estas glosas tempranas predomina todavía el tono culto del “amor sufrido y triste”.

En tanto que las menciones en el estribillo a las notas y al ABC semejan estudiantiles, la expresión *enamorado vengo* pertenece al registro popular, como muestra la utilización del diminutivo. En tanto que la sencillez de la glosa también nos remite a la canción tradicional, donde el vocabulario es limitado, se repite el verbo “ir”. Notemos la semejanza con canciones de romería como

Yo me iva, mi madre,
a la romería,
por ir más devota,
fuy sin compañía.
So ell enzina.

La anterior canción reflejaría el travestismo de la voz masculina, es decir, a pesar de estar el cantar puesto en boca de hombre, el tono y la actitud corresponden a una enamorada de la lírica popular.

En contraste, en las glosas tardías de la segunda mitad del siglo XVI, la adopción de la voz femenina popular se ha logrado con mayor éxito, ya que se imita claramente el tono picaresco y rebelde de la muchacha de los cantares populares, aunque revestida muchas veces en una estructura poética culta.

Los estribillos populares preferidos por los poetas para glosar son aquellos donde la muchacha apostrofa a la madre y al caballero, que en la voz femenina tradicional son los más frecuentes. Ello demuestra que el poeta o músico conoce al discurso popular y usa canciones paradigmáticas de ese registro.

Otro aspecto interesante es la reutilización de las glosas para diferentes estribillos, como vimos, parecería en algunas de ellas corresponder a otro estribillo que aparece en el mismo cancionero, aunque no descartamos que puede deberse a un desgaste del vocabulario. Esta reutilización sólo aparece en textos de la etapa temprana y quizá sea resultado de una descuidada calidad poética.

Esta breve cala en los textos de cancioneros donde existe una reelaboración de materiales populares puestos por escrito durante el siglo XV y XVI, nos muestra la vigencia del interés de los poetas por crear estrategias para combinar dos poéticas diferentes y los interesantes resultados de esta hibridación, que será tema de próximos trabajos.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, MIJAIL, M., *Problemas de la obra de Dostoievski* [1929, en ruso] Moscú: Alkonost, 1994.
- BUBNOVA, TATIANA, “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” en JOAQUÍN DÍAZ, (ed.), *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Urueña: Centro Etnográfico Joaquín Díaz-Junta de Castilla y León, 2005, 66-75.
- Cancionero Musical de Palacio: La Música en la Corte de los Reyes Católicos, IV-1, IV-2, Cancionero Musical de Palacio (siglos XV y XVI)*, introd. y est. de los textos José Romeu Figueras, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN, *Tesoro de la lengua española o castellana*, Madrid: Turner, 1979.

- Diccionario de Autoridades*, 6 vols., Madrid: Gredos, 1964.
- DR. CASTRO, *Seniloquium, Refranes que dizen los viejos*, ed. trad y notas de Fernando Cantalapiedra y Juan Moreno, Anejos de la *Revista Lemir* (2004). <http://parnaseo.uv.es/Lemir/Textos/Seniloquium/index.htm>
- FALGUERAS GOROSPE, ROSA MARÍA, *El manuscrito 17.698 de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Tesis de Licenciatura: Universidad de Barcelona, 1963.
- FRENK, MARGIT, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, México: El Colegio de México, 1985.
- , *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México: Universidad Nacional Autónoma de México-Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México, 2003.
- , *Poesía popular hispánica. 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- JANNER, HANS, *La glosa en el Siglo de Oro. Una antología*, Madrid: Ediciones Nueva Época, 1946.
- JEANROY, ALFRED, *Les Origines de la poésie lyrique en France au Moyen Âge*, Paris: Honoré Champion, 1904.
- LABRADOR HERRAIZ, JOSÉ J. y RALPH A. DIFRANCO, “Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI”, *Prologus Baenensis*, <http://www.juanalfonsodebaena.org/prologus1.htm>
- LORENZO GRADÍN, PILAR, *La canción de mujer en la lírica medieval*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990.
- MASERA, MARIANA, *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*, Tesis Doctoral, Londres: Queen Mary and Wetsfield College, 1995.
- , *Que non dormiré sola, non. La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*, Barcelona: Azul, 2001.

Antroponimia femenina en la antigua lirica popular hispánica

Montserrat Ramírez Castañón

Universidad Nacional Autónoma de México

Desde el último tercio del siglo xiv hasta el fin del reinado de los Reyes Católicos, surgió en Castilla un amplio brote lírico, el cual quedó plasmado en cancioneros y se ha convenido denominar “poesía cancioneril”. Se trata de la manifestación de la lírica de la cultura dominante, heredera de la lírica provenzal, compuesta y cantada o recitada en los ambientes aristocráticos por trovadores. Estos poetas de profesión recreaban sus obras en torno al concepto del tipo de amor aristocrático, conocido como amor cortés; seguían las normas de la Orden de las damas con absoluto rigor, poniéndose al servicio de su dama, mujer idealizada que situaba en los estratos más altos de la aristocracia que, además, debía ser casada. La mujer adquiría entrada al medio legal mediante el matrimonio, su poder ante los feudos y vasallos era similar en materia de enamorados. Aquí aparecía la discreción del enamorado, una reconocida regla de cortesía, que consistía en guardar en secreto al objeto amado, ocultando la identidad de la dama, para no deshonorar su castidad, pues, ante todo, el caballero prefería loar su virtud.¹ Por esta razón, en la poesía cancioneril no se menciona el nombre de la amada.

¹ “Aunque teóricamente es la belleza de la dama lo que despierta el deseo del poeta, este menciona con más frecuencia el «mérito» de la amada, su «merescimiento»” (Whinnom, *La poesía amatoria*, 41).

Por otra parte, el hombre del pueblo, aquel que se dedicaba a los trabajos del campo, como el labrador y el pastor, o el artesano humilde, también ofrecía su canción de amor a la mujer que amaba y, de manera similar al trovador, se colocaba como actor y agente. Sin embargo, un rasgo que lo distingue del poeta es que este hombre sí utilizaba el nombre propio de su amada. Quiero concentrarme en las antiguas canciones amatorias de tipo tradicional en voz masculina, aquellas en donde claramente se determina a un hombre como emisor, puesto que su discurso se vale precisamente de la antroponimia femenina. Como sabemos, se trata de cancioncitas populares de origen remoto, que por una moda literaria pasaron a formar parte del cancionero, dado el desgaste del propio discurso lírico aristocrático. Actualmente, el compendio más vasto que recoge tales cancioncitas es el de Margit Frenk (2003), *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*, fuente del presente estudio, en sus secciones primera y novena, donde se concentran las canciones de temática amorosa.

La antroponimia de los cantares, al igual que de los refranes y cuentos folclóricos, tiene cierto significado, no es casual ni arbitraria (Frenk, “Mucho va”, 568). Los nombres de personas se convierten en signos personificantes integrados en el registro popular. Así lo entiende Gonzalo Correas cuando dice en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*:

Es de advertir que algunos nombres los tienen recibidos y calificados el vulgo en buena o mala parte y sinificación, por alguna semejanza que tienen con otros, por los cuales se toman: Sancho, por Santo, sano y bueno; Martín, por firme y entero como Mártir; Beatriz, por buena y hermosa; Pedro, por taimado, bellaco y matrero; Juan, por bonazo, bobo y descuidado; Marina, por malina y ruin; Rodrigo, por el que es porfiado y duro negando (delátalo el refrán: “Pera que dice Rodrigo, no vale un higo”); y con tales calidades andan en los refranes... (54)

Es decir, que los nombres propios poseen un sentido que le era común a la gente en determinado ámbito cultural; sin embargo, para nosotros dicho sentido se ha perdido o modificado. Es importante señalar que los nombres propios también presentan pluralidad de significados, una polisemia relacio-

nada con el contexto en que se emite el nombre y que también era del dominio popular.² Ciertos modelos de conducta reconocidos por la colectividad prevalecen para determinados nombres propios; entonces ¿qué significan los nombres personales femeninos que aparecen en el antiguo cancionero popular? En primer lugar, debemos considerar que responden a múltiples referentes: se pueden relacionar con la situación social, que es muy amplia, aquí entra el oficio,³ la clase, el rol o la circunstancia familiar. También implican vínculo con el personaje evangélico, histórico o legendario al que alude; o pueden referirse a una región geográfica, como el lugar de origen o domicilio mediante gentilicios o topónimos.

No son muchos los nombres propios femeninos en el discurso masculino amatorio de la lírica que aquí estudiamos, además, tienden a repetirse. Aparecen los siguientes de mayor a menor frecuencia: Juana, María (incluyendo su forma en árabe Marién), Isabel (también en su forma Belilla), Teresa, Catalina, Mínga o Menga, Fátima, Axa, Inés, Leonor, Lucía, Antona, Pascualeja, Margarita, Madalena y Francisca. Como veremos, es común que estos nombres se ligen a aspectos eróticos de la voz masculina.

En la expresión lírica popular, el hombre utiliza los nombres femeninos con el fin de llamar poderosamente la atención de su amada y seducirla, ya con elogios que la enamoren,

¡Qué bonita que soys, Juana!
 ¡Ay, Juana, cómo soys galana!
 (99 A)⁴

ya sin pudor, llegando a lo soez y la comicidad:

² En el artículo “Mucho va de Pedro a Pedro”, Frenk aborda este aspecto característico de la antroponimia medieval.

³ “El apellido formado por una característica profesional es cuantitativamente poco importante y casi exclusivo de los siervos varones. No se agrega al nombre de las mujeres ningún término específico de oficio...” (Carzolio, “La antroponimia femenina”, 308).

⁴ Todas las canciones aquí citadas pertenecen al *corpus* citado de Margit Frenk. El número corresponde al texto de dicha edición; igualmente, se ha mantenido la ortografía.

Ponme la mano akí, Xuana,
ke no perderás nada.

(1709 *ter* A)

Con frecuencia los nombres propios femeninos aparecen en sus formas hipocorísticas, ya sea por el uso de sufijos (en 17 canciones) o por aféresis, al suprimir un sonido al principio del nombre, como en “Minga”, de Dominga.⁵ Los hipocorísticos son deícticos espontáneos y emotivos que, por lo general, recogen la denominación habitual con que se designaba a un individuo, son característicos del habla rústica del castellano medieval; aunque también pueden aparecer en las cancioncillas por necesidades métricas o de rima, como es el caso de la canción número 1658 B, “¿Qué te contariva, / ermana Belilla, / qué te contariva?”.⁶

Los sufijos diminutivos expresan, de manera altamente subjetiva, la relación del hablante con la entidad disminuida. Según Amado Alonso, “los diminutivos más abiertamente activos son a la vez vocativos. En ellos coincide el objeto nombrado con el interlocutor” (“Noción, emoción”, 171); su uso es estratégico por parte del emisor, a fin de ejercer cierta influencia en el ser apostrofado (173-174). En la antroponimia señalada, el sufijo diminutivo más frecuente es *-illa*, como en “Inesilla” y “Juanilla”; seguido de *-ica*, en “Juanica”, “Teresica” y “Marica”; aparece una sola vez *-eta*, en “Catalineta” e *-ita*, en “Mariquita”.⁷ La voz masculina de la antigua lírica popular manifiesta tensión emocional cuando utiliza los hipocorísticos, la cualidad puede ser po-

⁵ Cf. canciones pertenecientes al *Nuevo corpus* con los siguientes números: 265, 474, 542, 647 *bis*, 1658 A, 1658 B, 1665, 1675, 1700 A, 1700 B, 1702, 1704 A, 1704 E, 1707 A, 1709 *bis*, 1710, 1730 B.

⁶ Para el tema de los hipocorísticos, he tomado en cuenta los siguientes estudios: “Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos” de Amado Alonso, *Los sufijos diminutivos en castellano medieval* de Fernando González Ollé y *El diminutivo* de Emilio Nájuez Fernández. Fernando González Ollé señala que el gusto por la poesía popular, característico de los siglos xv y xvi, marca un cambio en la actitud poética, que se refleja en la profusión de diminutivos en las obras de este período (*Los sufijos diminutivos*, 69).

⁷ La supremacía del sufijo *-illo* sobre otros, como *-uelo* y *-ejo*, que tenían un uso muy restringido, está documentada desde los comienzos de la literatura castellana hasta el siglo xv, con

sitiva en términos de aprecio y afición, aunque también negativa en términos de desprecio y menosprecio. Veamos un ejemplo del sentimiento amoroso:

El amor de Minguilla, ¡huy ha!
que a mí muerto me tiene,
que a mí muerto me á.
(265)

Es común el uso de hipocorísticos femeninos cuando la voz masculina habla de manera obscena sobre el amor. En estos casos, se observa un fuerte contenido emotivo: valoración del objeto deseado y sentimientos de menosprecio hacia la mujer que ejerce la prostitución, con lo que se enfatiza su baja condición social. Amado Alonso puntualiza que el llamar con diminutivo a los sirvientes y gente menor en general, tenía tradición secular. “Ahí el diminutivo, pretendiendo expresar afección, denunciaba condescendiente superioridad” (“Noción, emoción”, 167 n. 7).⁸ He aquí unos ejemplos:

Marikita, maxemos un axo,
tú kara arriba, yo kara abaxo.
(1710 *bis*)

Abríme, Menguilla,
abríme, y te daré
botín cerrado
que te rrepique en el pie.
(1707 A)⁹

la entrada de los sufijos *-ito* e *-ico*, que terminarán por establecer su predominio. Véase “Origen e historia de los sufijos diminutivos” en bibliografía citada de Fernando González Ollé.

⁸ Así lo recoge en el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera. González Ollé, al estudiar los antropónimos del castellano medieval, constata que la mayoría de los hipocorísticos que aparecen en las *Cuentas de Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica*, se atribuyen a servidores reales de oficio humilde.

⁹ Cf. canciones del Nuevo corpus números: 1665, 1675, 1700 A, 1700 B, 1704 A, 1704 E, 1709 bis, 1710 ter.

Correas aclara la expresión: “Dar botín zerrado: *hacer con mujer*” (*Vocabulario*, 891). Se trata de un regalo erótico, en un lenguaje tabernario, en el que encontramos eufemismos de la zapatería. “El pie también tiene significación fálica y el calzado sería símbolo femenino; al pie corresponde adaptarse a él” (Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 872). Los hombres tenían culto por los pies y los zapatos de mujer, que a sus ojos eran fetiches de amor (Cirlot, *Diccionario de símbolos*, 469).¹⁰

Los nombres femeninos que mencioné son característicos en el folclor de la época. Representan la condición social popular a la que pertenecían quienes los portaban, si bien, merece matizar sus distintas connotaciones.¹¹ Únicamente voy a analizar los que aparecen con mayor frecuencia, atendiendo a sus contextos, como es el caso de los que se presentan en la sección IX. Juegos de amor, del *Nuevo corpus*, que incluye sátiras, burlas y canciones que provocan risa en torno al amor, en donde 22 canciones de un total de 54 presentan nombres propios. Los más frecuentes son “Juana”, “María” y “Teresa”. Curiosamente los mismos que presentan el diminutivo *-ica*, aunque alternan con *-illa*. Empezaré el análisis por estos tres nombres:

María es el nombre de cualquier mujer, es sólo un nombre que sirve para referirse a una mujer de tantas. Asimismo, “*Mari* forma abreviada de *María*, se toma como prototipo de nombre de mujer, y como equivalente semántico de ‘mujer’ en general” (Corominas, *Diccionario*, vol. 3, 852). El *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Correas incluye una amplia gama de *Marís*, resultantes de la combinación del diminutivo *Mari* con algún otro sustantivo distintivo o característico; convirtiéndose así en apelativos singulares, de los que actualmente casi no comprendemos sus significados. Por ejemplo, del refrán “Hacé anchura para Maribasura” dice Correas “todos saben su

¹⁰ El pie es un símbolo ambivalente. Es uno de los polos de atracción sexual. Símbolo erótico, de poder muy desigual, pero particularmente fuerte en los dos extremos de la sociedad, entre los primitivos y entre los refinados (Chevalier, *Diccionario de símbolos*, 827).

¹¹ Para ello he consultado los refraneros populares antiguos de Gonzalo Correas y Juan de Mal Lara, el estudio lexicográfico de Sebastián de Covarrubias, además de un estudio sobre los nombres de los personajes en las comedias de Lope de Vega, realizado por Morley y Tyler. Como diccionario actual, ha sido útil el de onomásticos de Gutierre Tibón.

aplicación”, sin embargo, Combet, notando el vacío semántico de la expresión, comenta:

Pero ahora ¿quién la sabe? Lástima que el maestro Correas no haya querido explayarse más sobre esta Maribasura, parienta de las numerosas y pintorescas Marías que aparecen en este refranero: Marialba, Mariancheta, Mariardida, Marifranca, Marihumillos (la que encendió el monte a pedos), Maripaz, Maricastaña, Mariconcón, Marimenga, Marimontón “Dió ge la da, Dió ge lo pon”, Maripintazos, Marirrabadilla, Marirrisa, Marisabidia (o sabidilla), Marisincasa, Marizápalos (o zárpalos), y algunas más ... (*Vocabulario*, 375).¹²

María es el nombre de todas.¹³ Es representativo de la homonimia femenina característica del Medioevo. Es un nombre proverbial que evoca el ambiente religioso cristiano que impregnaba a la sociedad de la Península Ibérica, como muchos otros que aparecen en la lista: Mal Lara comentaba

¹² Más adelante, en la página 996, Correas explica algunas de estos derivados:

Maricastañas: una de tiempo muy antiguo.

Marirrabadilla: vieja antigua. Fingiose en desdén de los desiguales que quieren igualarse, y ser tanto en lo ruin como el bueno.

Marisabidilla: apodo a muchacha, o mujer chica, de muy bachillera.

Marisincasa: a las que andan mucho fuera, y no paran en casa.

Marizápalos: apodo a una desaliñada, que arrastra y da en los zancajos con las faldas “Zárpalos es palabra fingida, por énfasis en el sonido”. (Variante poco común de Marizápalos, personaje proverbial que aparece en varios textos clásicos).

Algunos otros refranes explicativos de estas *Marías* según Correas, extraídos del mismo *Vocabulario*, son:

“A Mariaridida, nunca la falta mal día”; “a Marimontón, Dios se lo da y Dios se lo pon” (25).

“Bien mereció papilla quien se fió de Mariquilla” (125).

“Bien sé qué me tengo en mi hija Marigüela” (127).

“Buena va la danza, señora Mari Pérez con cascabeles” (127).

Ya Mal Lara, en su *Filosofía vulgar*, había explicado algunos derivados de *María*:

“Maribáñez: una que jura en vano” (332).

“Casaron a Pedro con Marihueta, si ruin es él, ruin es ella” (332).

¹³ En el estudio de Morley y Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, el de *María* aparece como todo: criada, aldeana, villana, serrana, dama, noble o ramera.

que los nombres característicos de su época eran los de los santos, y aunque las personas no tenían aureola, debían seguir la de aquellos a los que sus nombres referían (*Filosofía vulgar*, vol. 2, 200). Pero en esta lírica encontramos con frecuencia el hipocorístico *Marica*, que se opone totalmente a la evangélica. Es una inversión de lo que el nombre connota en la tradición cristiana (Iglesias, “Nominación marginante”, 150). Observamos que *Marica* tiene una actividad sexual desenvuelta y sin pudor; el hombre la invita a la relación sexual:

Marica, tente a las alforjas,
que no puede correr si aflojas.
(1709 *bis*)

Mariquita, si quies que te espulgue,
zierra la puerta i mata la lumbre.
(1710 *ter*)

Según José Luis Alonso, el hipocorístico *Marica* podía significar prostituta. Así lo documenta en el *Cancionero* de Sebastián de Horozco, y también en obras de Quevedo, donde es utilizado especialmente para las de muy baja categoría y bubosas (*El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La germanía*, 48-49).

De acuerdo con Ángel Iglesias, “Los personajes evangélicos se asumen en el contexto cultural inmediato, y por ello sus nombres no suelen funcionar con su referencia primaria en el refranero antiguo, aunque los motivos que los conciernen estén en la base de las personificaciones populares” (“Función proverbial”, 24). Algunos nombres tienen una referencia mucho menos remota, pues pasados por el tamiz de la historia, la literatura o la leyenda, se convierten en signos de reconocimiento de grupo, la nación o la clase social (“Función proverbial”, 6). Aquí aparece una *Mariquita* que se constituye en un personaje folclórico, con una vida sexual muy activa, a decir por la voz masculina, que le hace peticiones sexuales con un lenguaje evidente en su erotismo hasta llegar a lo obsceno.

El nombre de *Juana* tiene un uso similar al de *María*, es el de cualquier mujer, pues también es uno de los más comunes. Mal Lara lo ejemplifica así:

Juanica la pelotera, casarás y amansarás, y andarás queda”. Quién fue Juanica yo no lo sé, porque ningún autor griego ni latino trata della ni menos hay viejos que se acuerden della. Preguntando yo mucho quién sería, respondióme un viejo. “¿Qué os matáis quien sea Juanica? Tomá de las que conocéis y ponelda ay, donde quadrará mejor que si uviera historia de la del refrán” (*Filosofía vulgar*, vol. 2, 430).

Así sucede con las *Juanas* de la canción amatoria de tipo tradicional; observamos, además, las insinuaciones eróticas por parte de la voz masculina. El nombre de *Juana* se asocia al uso de los símbolos característicos de la antigua lírica, los cuales siempre tienen significados relacionados con la sexualidad humana,¹⁴ como en este ejemplo que trata sobre “los baños del amor”:

Si te vas a bañar, Juanica,
dime a cuáles baños vas.

Si te vas a bañar al río
o a algún rrosal onbrío,
dímelo agora, amor mío,
porque allí me hallarás.
Dime a cuáles baños vas.

Si te vas a alguna huerta,
o a alguna fuente cierta,
¡ay!, no me cierres la puerta,
porque vea cómo estás,
Dime a cuáles baños vas.

(1700 B)

¹⁴ Me baso en los estudios sobre el simbolismo lírico en diversas culturas antiguas de Eglá Morales Blouin (1981) y Stephen Reckert (2001). Respecto a la lírica de la península hispánica, consulté los de Mariana Masera (1995), Margit Frenk (1998), Louise Vasvári (1999), Juan Victorio (2001) y Carlos Rodolfo Rodríguez de Alba (2005).

“El baño, en la tradición poética medieval, se simbolizó como el lugar del encuentro sexual o como el acto sexual o como la inminencia del mismo; pero estas connotaciones le venían también de los baños públicos que habían devenido establecimientos promiscuos y lugares de citas amorosas legales e ilegales” (Rodríguez de Alba, *Los símbolos florales*, 117). Los baños remiten al agua y a su poder mágico de fecundidad y renovación sobre los seres vivos. En las estrofas glosadoras hay una exuberante vegetación: el *río*, el *rosal hombrío*, la *huerta* y la *fuelle*, siguiendo a Reckert, “son algunos de los símbolos eróticos más comunes; pero aparte de las asociaciones eróticas inherentes que puedan tener (o haber adquirido), una ladera verde, un olivar, un huerto, una rosaleda o un cañaveral junto al río son todos, en efecto, lugares sumamente apropiados para un encuentro amoroso” (*Más allá*, 138). Estamos frente a la unión misma de los enamorados. El *río* y la *fuelle* son redundancias que expresan la fecundación. *Juana* está a la sombra del rosal, es decir, bajo la influencia de la flor que encarna su sexualidad: está dispuesta. Al huerto, además de ser el espacio destinado al cultivo de los frutos, que tienen sus propias connotaciones sexuales, se le añade el hecho de ser más lujurioso, en todos los sentidos del término, por cuanto es propiedad de alguien y está cercado (Victorio, “El erotismo”, 114). Entendemos, entonces, que *Juana* es casada. El verso que dice “¡ay!, no me cierres la puerta se vale del símbolo de “la puerta” característico de la mujer, en cuanto a que significa su espacio interior: puede abrirlo o cerrarlo, según su propia decisión; mientras el hombre la persuade para penetrar (Vasvári, *The heterotextual*, 75). El apetito sexual del varón aparece en la petición voluptuosa y reiterada a la amada, con temor al desdén. Confirmamos la intención de la voz masculina de controlar su discurso, ejerciendo cierto efecto en la oyente mediante el hipocorístico *Juanica*.

Dentro del mismo ámbito de símbolos relacionados con el agua, tenemos más canciones que mencionan a *Juana*. A continuación expongo un ejemplo que trata de una “lavandera”, arquetipo erótico femenino de la antigua lírica popular, que dice:

Vide a Juana estar lavando
 En el río y sin çapatos,
 Y díxele suspirando:
 “di, Juana, ¿por qué me matas?”

(91)

Se trata de una cancioncita semi-popular, característica de la producción del siglo XVI. La imagen es seductora desde el punto de vista masculino. El pie desnudo es un símbolo erótico, polo de atracción sexual para los hombres, que puede llegar a simbolizar el sexo del cuerpo femenino, como hemos visto.¹⁵ Asimismo, de acuerdo con Morales Blouin, la mujer que lava realiza un acto en el que da su fe, es decir, promete su amor (*El ciervo y la fuente*, 200).

El nombre de *Juana* remite a un personaje sexualmente activo.¹⁶ Su sexualidad significativa en planos simbólicos logra concreción en los actos, como en el siguiente ejemplo, donde aparece una *Juana* dispuesta a dar lo que se le pide:

Abráçame, Juana, más,
 que no son buenos abraços
 quando no llegan los braços
 a cruçarse por detrás.

(1702)

En la lírica que estudiamos, *Teresa* es nombre de prostituta; ya que siempre aparece en las canciones obscenas, en todas hay lasciva y avidez sexual mas-

¹⁵ Así lo atestigua, más de un siglo después, el padre Jean-Baptiste Labat, en su texto *Viajes del padre Labat en España*: “Las mujeres que van a pie por las calles jamás se recogen sus faldas ni sus guardapiés, por mucho barro que haya; es más decente recoger un pie de barro y de porquerías que dejar ver la punta del pie, porque una mujer que deja ver su pie a un hombre le declara por eso que está dispuesta a concederle los últimos favores [...] los pies de un religioso y los de una mujer deben estar igualmente ocultos, a causa de ciertas consecuencias que de ello sacan, a las que no era bueno dar lugar” (Alzieu *et al*, *Poesía erótica*, 189).

¹⁶ En las obras de Lope, *Juanilla*, en diminutivo, es ramera. *Juana* aparece como criada, fregona típica, lavandera, gallega, serrana, zagala y dama noble (Morley y Tyler, *Los nombres de personajes*, 233-234, 696). En el estudio citado de José Luis Alonso Hernández, *Juanilla* es nombre personal de puta (298).

culina. Se conforma como “nombre de función”, igual que *Juana* o *Juanilla* y *Marica* o *Mariquita*.

Durante siglos, el nombre de *Teresa* sólo se usó en España (Tibón, *Onomástica hispanoamericana*, 521), y no se universalizó sino hasta la canonización, en 1622, de la santa de Ávila. La canción que mejor la representa es la 1719, en la que la ramera es casi anónima, excepto por una vez que se le nombra *Teresa*:

¡Dale, si le das,
moçuela de Carasa!
¡Dale, si le das,
que me llaman en casa!

¡Una moçuela de Logroño
mostrado me avía su co...
po de lana negro que hilava.

[Estribillo]

Otra moçuela de buen rrejo
mostrado me á su pende...
con qu'ella se pendava.

[Estribillo]

Otra moçuela, Teresica,
mostrado me á su cri...
atura que llevava bien criada.

[Estribillo]

Por virgen era tenida,
mas çierto ella estava bien ho...
yosa de viruelas la su cara.

[Estribillo]

Pidiérame de comer:
yo primero la quisiera ho..
rrar un sayuelo que llevaba.

[Estribillo]

Yo subiérala en un mulo:
mostrado me avía su ojo de cu..
clillo que llevaba en su jaula.

[Estribillo]

Ella por subir muy quedo,
soltósele un gran pe..
daço de pan que llevaba en su halda.

[Estribillo]

Y ella me mostró un rrendajo;
yo atestéle mi cara...

Es una obscena canción populachera y tabernaria. Debió ser muy popular, dado que Margit Frenk las registra en diversas fuentes literarias. Las estrofas glosadoras se valen de un recurso poético al que José Manuel Pedrosa ha nombrado “defraudación obscena”, “se basa en el engaño de las expectativas del receptor del poema cuando espera una voz o concepto obsceno que finalmente se sugiere por el contexto y por la rima pero no se formula” (“Mozas de Logroño”, 75), su efecto es jocoso. El hombre pregona lo que ha visto: “mostrado me avía su co...”, “mostrado me á su pende...”, “mostrado me á su cri...”¹⁷, “mostrado me avía su ojo de cu...” y “Y ella me mostró un rrendejo”; ostenta virilidad y exhibe su conocimiento libidinoso sobre el sexo femenino; al mismo tiempo, hace burla de los actos impúdicos de la *Teresica*.

Los nombres femeninos quizás más opuestos al de *Teresa* son los de *Isabel* y *Catalina*, aunque tampoco se salvan de connotaciones eróticas, lujuriosas

¹⁷ El vocablo trunco es *crica*, al igual que los otros, se refiere al sexo femenino.

o burlescas de la voz masculina. Allí tenemos la cancioncita 1708: “Catalina, no me olvides, / pues te traxe borzequines”, que ahora entendemos se vale del lenguaje eufemístico de la zapatería.

El nombre de *Isabel*, aunque no siempre, infiere idealización de la mujer que lo porta. De nuevo es Mal Lara quien nos ayuda a entender este sentido, con el refrán: “Ponte buen nombre, Isabel, y casarte has bien”, y luego explica, “Buen casamiento espera la muger que es virtuosa [...] y están declarados arriba grandes bienes de la muger que se funda en virtud [...] Es de preguntar, por qué mas dixo Isabel que otro nombre. Dicen, que son por la mayor parte hermosas las Isabeles, y la hermosura es trabajosa de guardar” (*Filosofía vulgar*, vol. 2, 487-488).

Para el hombre de la antigua lírica amorosa, las virtudes que confiere una mujer que porta este nombre se extienden más allá de su morada de forma hiperbólica:

Isabel, boca de miel,
cara de luna,
en la calle do moráis
no hallarán piedra ninguna.
(113)

Solamente el nombre de *Isabel* libra todo aquello que la rodea de cualquier elemento corrompido. La metáfora de la boca con la dulce miel expresa el deseo erótico masculino. Los elogios resaltan la belleza del rostro femenino, elemento destacado en la lírica cancioneril (Nicasio Salvador, *La poesía cancioneril*, 271); aunque lo más común es que se eluda la descripción de la amada en ambas manifestaciones líricas. Observamos que el nombre de *Isabel* se asocia a los tópicos de la lírica culta. Además del elogio al rostro, aparece el trascendental tema de los ojos: los de la dama se distinguen por su belleza o, bien, por su altivez cuando se convierten en dictaminadores del enamorado. Por otra parte, están los ojos del propio poeta, que son las puertas por las que entra el amor, causa por la que habrá de reprimirlos. Finalmente, surge el juego de miradas entre los enamorados, una forma de comunicarse en los

ambientes aristocráticos donde debía prevalecer la discreción y, al mismo tiempo, fomentarse el galanteo. Ahora bien, este tópico de origen cortesano,¹⁸ se infiltra en los medios populares, lo vemos en canciones folclóricas como esta:

Vuestros son mis ojos, Isabel,
vuestros son mis ojos
y mi corazón también.
(328)

Tratándose de un tópico del amor cortés, no es de extrañar que se acompañe del nombre de *Isabel*, uno de los más comunes de las damas de la corte, como lo atestigua Covarrubias en esta nota: “Los poetas castellanos suelen disfrazar este nombre con trocarle las sílabas, y dicen Belisa” (*Tesoro de la lengua castellana*, 741). Así, encontramos cancioncitas de tipo popular donde se trata a *Isabel* con rasgos de cortesía y sutil erotismo:

Isabel, i vos lo ved,
cuánta por vos es mi sed.
(347)

El nombre de *Isabel* también era acostumbrado para villanas y aldeanas, en general, es muy tradicional: “En España se usa este nombre más que en otra ninguna región, y la reyna doña Ysabel, muger de don Fernando, a los cuales llamamos Reyes Católicos, etc.” (Covarrubias, *op. cit.*).

La siguiente canción, que debió haber sido muy popular, manifiesta el carácter pendenciero de algunos hombres que juran vengar a su amada, movidos por un sentimiento de conmiseración cuando ésta ha padecido maltrato por su padre o marido. Veamos:

¹⁸ Véase el estudio preliminar a la antología temática del *Cancionero general de Hernando del Castillo* de J. M. Aguirre.

¿Quién te me enojó, Ysabel?
 ¿Quién con lágrimas te tiene?
 Que hago voto solene
 que pueden doblar por él.
 (449)

Correas, en su citado *Vocabulario...*, explica la cancioncita así: Es de los de: “¿Quién te me enojó, Isabel?” Por valiente y arrogante”. Remite Puyol a otros dos refranes: “Bien pueden doblar por él”. Desconfía de vida, y amenaza que matará; “Mi vida ¿quién os enojó? Guárdese que lo sepa yo”. [“Dice en realidad: “Guárdese no lo sepa yo”] (936). Era característico de los caballeros medievales hacer alarde de su valentía por defender causas justas, nobles y, además, bellas, como una *Isabel*. Pero, como lo constata Correas, la cancioncita se desgastó convirtiéndose en una arenga valentona del galán, que ya no tiene nada de generosa con su amiga.

El nombre de *Catalina* es también muy representativo de la cristiandad medieval. Dos santas muy populares fueron Catalina de Alejandría, mártir de la Iglesia primitiva, y Catalina de Sienna, doctora de la Iglesia, que vivió en el siglo XIV. Era nombre de mujer virtuosa, frecuentemente portado por las damas de la aristocracia; pero llevado a la mera apariencia, también lo era de farsante, como dice el refrán: “Parecía una santa Catalina. No parecía que había más mal en ella que en una santa Catalina”, y añade Gonzalo Correas, “La que descubrió ruindades debajo de hipocresía” (*Vocabulario*, 1036). La *Catalina* de la lírica amatoria que aquí estudiamos es mucho más asequible que las benditas, y más simpática que las embusteras. El galán le expresa su amor sincero en una breve despedida:

Adío, adío, Catalineta,
 adío, adío, Cataliná.
 (542)

Y también el gran deseo que tiene de ella:

¡Ay, Catalina, mi vida!,
 ¡ay, Catalina, se te vira!
 (427)

Hemos observado varias veces que la voz masculina se inspira cuando *ve* a la amada y, además, hemos constatado que su mirada tiene vehemencia erótica, como en la canción 91 “*Vide* a Juana estar lavando”; la 1700 B sobre “los baños del amor”, que en su segunda estrofa dice: “Si te vas a alguna huerta, / o a alguna fuente cierta, / ¡ay!, no me cierres la puerta, / porque *vea* cómo estás”; y recordemos la 1719, la citada canción de *Teresa* “La mozuela de Carasa”, donde el hombre vulgariza lo que ha visto. El contexto en el que surge la mirada también es revelador del erotismo, pues se relaciona con escenarios propicios para el encuentro amoroso, que además contienen símbolos, como aquellos donde la mujer está en contacto con el agua. Se trata del deslizamiento semántico del verbo *ver* al terreno erótico sexual.¹⁹

Pero no deja de asociarse el nombre de *Catalina* a los conceptos del amor cortés. Así, observamos que, derivado de su carácter adulterino, el enamorado podía verse inmiscuido en problemas de tipo legal, pues quedaba en desventaja al ser su dama de una casta superior; su marido, denominado “celoso”, estaba por encima de su jerarquía o era el mismo rey, capaz de ejercer sus facultades jurídicas sobre el que afrentara su honra. Aquí tenemos a un enamorado de una *Catalina* que es perseguido, y se queja de su desventura:

Catalina, Catalina,
 mucho me cuesta el tu amore:
 tras mí viene la xustizia,
 también el correxidore.
 (358)

Menga, *Menguilla* y *Minguilla* son hipocorísticos de Dominga, nombre típico de aldeana. Al igual que *María* y *Juana*, *Menga* suele usarse con el sentido

¹⁹ Véase el artículo “El erotismo en la lírica tradicional”, de Juan Victorio.

de ‘mujer cualquiera o fulana’. Según Ángel Iglesias, la base de la designación personificada de *Dominga* son “los pechos” aludiendo a la moza gallega, un ama de cría, con ínfulas de señora, con imagen de mujer-teta (“Nominación marginante”, 148). La nominación en la lírica popular es marginarte, como la *Menguilla* prostituta del botín cerrado:

Abríme, Menguilla,
abríme, y te daré
botín cerrado
que te rrepique en el pie.
(1707 A)

No todas las *Mengas* de la antigua lírica popular en voz masculina tienen tales connotaciones. El único personaje femenino que aparece con apellido es, precisamente, una *Menga*, a quien posiblemente rescata el galán del anonimato que presupone su nombre, mengana, por ser la depositaria de su amor:

Menga Gil me quita el sueño,
que no duermo.
(299)

Quizá *Mengano*, como referencia a una persona indeterminada, deriva del hipocorístico *Mengo*. Corominas considera razonable la idea “de que se partiera del nombre de persona *Menga*, *Mengo*, (o *Mingo*) [...] en el siglo xv: *Fulana*, *Zutana* y *Menga* (como quien dice Perico de los Palotes); se cambiaría a causa de la rima en *F.*, *Z.* y *Mengana*” (*Diccionario*, vol. 6, 143). Aunque no deshecha la posibilidad incierta que le da la Academia, “del árabe *man kân* ‘quien sea’, tanto más cuanto que la pronunciación vulgar fue *kén* desde muy pronto (en el siglo xv ya *kín*)” (*ibid*).

Los nombres femeninos que apostrofa la voz masculina en las antiguas canciones amorosas responden a su singular punto de vista. El hombre, cuando habla de su sentimiento amoroso apostrofando a su amada con su nombre propio, manifiesta un mismo tipo de amor: el sexual. Hemos visto que los

nombres femeninos se repiten, los más usados son *María, Juana, Teresa, Menga, Isabel y Catalina*. Es más frecuente que algunos de ellos aparezcan en sus formas hipocorísticas, la mayor parte mediante los sufijos diminutivos —*illa* e —*ica*. Las peticiones sexuales a *Juanica* o *Juanilla*, a *Marica* o *Mariquita*, a *Teresa* o *Teresica* y a *Menga* o *Menguilla* revelan personajes folclóricos de prostituta, o bien aluden a mujeres que protagonizan una vida sexual abierta, no necesariamente a ramera. Lo más común es que las canciones en las que aparecen tales nombres femeninos, sobre todo en sus formas hipocorísticas, estén cargadas de un lenguaje obsceno. Son nombres propios en los que el hombre deposita cargas afectivas positivas, en cuanto al afecto y la pasión amorosa. El contenido, como erotismo lírico, exalta un amor completo, feliz y triunfante; desprovisto de moralidad. Es más, aún cuando cierto aspecto negativo se vincula en el desprecio hacia las prostitutas, este no sobresale en las canciones analizadas, exceptuando la de *Teresica*.

La lírica amorosa de la voz masculina es erótica; para ello el hombre se vale de eufemismos y expresiones en doble sentido, las cuales resultan obscenas, lascivas o jocosas, y remiten a ciertos espacios de la cultura subalterna en los que eran aceptadas. Esta voz también se vale del uso de algunos símbolos, especialmente de aquellos en los que prevalecen las cualidades reproductivas de la mujer, como el agua, el huerto y la puerta. Por otra parte, cuando el hombre presenta su sentimiento amoroso mediante una forma refinada, son menos frecuentes los hipocorísticos, además tiende a utilizar otros nombres propios.

Los personajes femeninos aludidos eran reconocidos por la gente que escuchaba las cancioncitas que los citan, pero no son evidentes para el lector actual, quien tampoco distingue las connotaciones de otros nombres, como los de *Isabel* y *Catalina*, a los cuales se les atribuye una sexualidad más íntima, pues la voz de hombre que estudiamos les dedica sutiles declaraciones de amor y, como observamos, no necesariamente los asocia con el lenguaje picante. Son nombres que gravitan entre la calle y el palacio, sumamente apreciados por la voz masculina de la antigua lírica popular; los encontramos en contextos relacionados con el amor cortés y la cultura dominante, y por ello también presentan rasgos característicos de la lírica culta. Efectivamente, eran nombres

propios muy comunes en la aristocracia, pero entran de lleno en el folclor hispánico, como lo vemos en estas cancioncitas de tipo tradicional.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, AMADO, “Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos”, *Estudios lingüísticos*, Madrid: Gredos, 1967, 161-189.
- ALONSO HERNÁNDEZ, JOSÉ LUIS, *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: La germanía. Introducción al léxico del marginalismo*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979.
- ALZIEU, PIERRE, ROBERT JAMMES e YVAN LISSORGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 2000.
- Cancionero general de Hernando del Castillo. Antología temática del amor cortés*, ed. y est. prel. de José María Aguirre, Salamanca: Anaya, 1971.
- CARZOLIO, MARÍA INÉS, “La antroponimia femenina en la alta edad media como revelador social: mujeres libres y siervas en el noroeste hispánico”, *Mujeres en escena: actas de las quintas Jornadas Historia de las Mujeres y Estudios de Género*, Santa Rosa La Pampa, Argentina: Universidad Nacional de La Pampa, 2000, 305-313.
- CIRLOT, JUAN EDUARDO, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor, 1992.
- CHEVALIER, JEAN, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder, 1986.
- COROMINAS, JOAN M., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid: Gredos, 1981.
- CORREAS, GONZALO, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 1627, ed. de Louis Combet, Madrid: Castalia, 2000.
- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN DE, *Tesoro de la lengua castellana o Española, según la impresión de 1611, con las ediciones de Benito Remigio Noyadens publicadas en la de 1674*, ed. de M. de Riquer, Barcelona: Impr. de S. A. Horta I. E., 1943.
- FRENK, MARGIT, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (Siglos XV a XVII)*, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica-Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 2003.
- , “Mucho va de Pedro a Pedro”, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 568-587.
- , “Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas”, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México: Fondo de Cultura Económica, 2006, 329-352.

- GONZÁLEZ OLLÉ, FERNANDO, “Los sufijos diminutivos en el castellano medieval”, *Revista de Filología Española*, Anejo 75, 1962.
- IGLESIAS, ÁNGEL, “Nominación marginante en el picarismo literario y el folklore”, *Revista de Filología Románica*, 1, 1983, 137-181.
- , “Función proverbial y nivelación en los nombres propios del refranero antiguo: figuras vulgarizadas del registro culto”, *Criticón*, 28, 1984, 5-95.
- MAL LARA, JUAN: *Filosofía vulgar*, 4 vols., 1568, ed. de A. Vilanova, Barcelona: Seleccion Bibliófilas, 1958-1959.
- MASERA, MARIANA, *Symbolism and some other aspects of traditional popular song*, tesis doctoral, London: Queen Mary and Westfield College, 1995.
- MORALES BLOUIN, EGLA, *El ciervo y la fuente: mito y folklore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.
- MORLEY, SILVANUS G., y RICHARD W. TYLER, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega. Estudio de onomatología*, Valencia: Castalia, 1961.
- NÁÑEZ FERNÁNDEZ, EMILIO, *El diminutivo. Historia y funciones en el español clásico y moderno*, Madrid: Gredos, 1973.
- PEDROSA, JOSÉ MANUEL, “Mozas de Logroño y defraudación obscena en el cancionero popular: Del *Cancionero Musical de Palacio* al folklore moderno”, *Revista de Folklore*, 153, 1993, 75-82.
- RECKERT, STEPHEN, *Más allá de las neblinas de noviembre*, Madrid: Gredos, 2001.
- RODRÍGUEZ DE ALBA, CARLOS RODOLFO, *Los símbolos florales en la antigua lírica popular hispánica*, tesis de Maestría, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- La poesía cancioneril: el Cancionero de Estúñiga*, ed. de Nicasio Salvador Miguel, Madrid: Alhambra, 1977.
- TIBÓN, GUTIERRE, *Onomástica hispanoamericana*, México: Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1961.
- VASVÁRI FAINBERG, LOUISE, *The heterotextual body of the Mora morilla*, London: Queen Mary and Westfield College, 1999.
- VICTORIO, JUAN, “El erotismo en la lírica tradicional”, FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA (ed.), *Erotismo en las letras hispánicas: aspectos, modos y fronteras*, México: El Colegio de México, 1995, 505-514.
- , *El amor y su expresión poética en la lírica tradicional*, Madrid: Ediciones de la Discreta, 2001.
- WHINNOM, KEITH, *La poesía amatoria cancioneril en la época de los Reyes Católicos*, Durham: University of Durham, 1981.

NOVELAS DE CABALLERÍAS

Algunos ingenios y artificios hidráulicos en la arquitectura maravillosa de los libros de caballerías españoles

María del Rosario Aguilar Perdomo

Universidad Nacional de Colombia

El arte de edificar tiene algo de magia

PAUL ZUMTHOR

Dentro de la tipificación característica de los espacios en los libros de caballerías españoles se encuentran lugares propicios para el regocijo y el divertimento cortesanos como los jardines y huertas deleitosos que, al igual que los jardines históricos del siglo XVI, guardan más de una sorpresa a sus visitantes. Algunos de estos espacios externos, que se acercan al ámbito cortés gracias a la adaptación de un entorno natural pueden incluirse dentro de lo que Anna Bognolo (“El meraviglioso achitettonico”, 1998) y Stefano Neri (*Le architecture meravigliose*, 2005) han denominado arquitectura maravillosa, la cual se define porque su construcción se debe a la intervención y saberes de magos y encantadores. En ciertos jardines caballerescos,¹ la manifestación de la estrecha relación que se da, por un lado, entre arquitectura, magia y artificio y,

¹ Me referiré aquí, en particular, a los jardines renacentistas. Ya Javier Guijarro Ceballos ha señalado cómo los episodios de magia lúdica –algunos de los cuales se comentarán en estas páginas– de los que disfrutaban caballeros y damas en esos espacios vegetales pensados como un escenario festivo “marcan el paso del *locus amoenus* medieval a un jardín, que si bien participa de los rasgos de éste, ya pergeña los rasgos primarios del jardín manierista”, (“La huerta deleitosa”, 240).

por otro, entre éstos y el divertimento cortesano (del Río Nogueras, “Libros de caballerías y burlas cortesanas, 2004; Guijarro Ceballos, “La huerta deleitosa”, 1999 [2002]), se advierte especialmente con la descripción de los ingenios mecánicos e hidráulicos instalados en ellos. Es claro que los autores de los libros de caballerías españoles se explayan en algunas oportunidades con las descripciones de los jardines y huertas,² algunos de ellos de carácter maravilloso, como en la de otro tipo de edificaciones –maravillosas también–. Sin embargo, los textos se limitan a indicar que éstas se deben a la magia y al artificio de alguno de los magos o encantadores infaltables en estas obras, sin señalar los recursos técnicos, arquitectónicos o de ingeniería mecánica e hidráulica que evidentemente intervienen en su construcción y de los cuales se tenía noticia gracias, entre otros, a los tratados de ingeniería y de mecánica que circularon en la España del siglo xvi.³

Esto es comprensible si se tiene en cuenta que, por una parte, los autores buscan evidentemente sorprender a sus lectores y, por otra, todavía durante

² Así, por ejemplo, y para citar sólo algunos entre los numerosos jardines descritos en los libros de caballerías españoles, en el *Libro segundo de don Clarián de Landanís*, el narrador describe las huertas del Castillo Deleitoso de la maga Celacunda desde la perspectiva de quienes ingresan en ellas: “E assí como se pararon a las ventanas e vieron el frescor de las deleitosas huertas que allí había, ovieron muy gran plazer, a las cuales todos aquellos señores se fueron. E cuando veían las guadañas y espesuras que allí avía y el teximiento de los jazmines e de las otras yervas olorosas, e los retraimientos y escondrijos que de aquellas ramas e yervas en muchos lugares se fazian”, (cap. 44. p. 198). En el *Florambel de Lucea*, el caballero Florineo disfruta tanto de las huertas y vergeles del Castillo del Deporte –adonde ha sido conducido por la bella Beladina–, que “estava tanto a su sabor que le semejava estar en el paraíso terrenal” (I, cap. 15, fol. 21r). También el *Felixmarte de Hircania* de Melchor de Ortega ofrece una muestra de una huerta deleitosa: “Y este monasterio tenía una huerta cercada de muchos árboles de estrañas y diferentes frutas, con muchos estancos de agua y fuentes cubiertas de frescas yervas y olorosas rosas”, (I, cap. 40, p. 106)

³ Por ejemplo, *Los veintitún libros de los ingenios y de las máquinas* de Pedro Juan de Lastanosa, libro manuscrito de 1564; el también manuscrito de Francisco de Lobato, compuesto en la segunda mitad del siglo xvi en las páginas sobrantes de la *Geografía* de Ptolomeo editada en 1508. Gracias a ello se conservan dibujos y anotaciones de Lobato, familiar del impresor Francisco del Canto. De igual manera se ha conservado manuscrito el tratado *Architectura y máquinas* de Juan de Herrera, el cual está dedicado al principio motriz de las grúas que se usaron en la construcción de El Escorial.

ese siglo en la ingeniería y la arquitectura, a pesar de los avances técnicos, se pretendían efectos maravillosos, así como la creación, por ejemplo, del movimiento continuo que se buscaba a través de conjuros mágicos. Incluso, como ha señalado Nicolás García (*Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, 1990) en su libro sobre la ingeniería y la arquitectura en el Renacimiento español, cuando se generalizó el conocimiento acerca de cómo funcionaban ciertos instrumentos prácticos, éste era celosamente guardado en secreto, pues de esa manera podía conservarse el efecto sorprendente y atribuir su movimiento y articulación a fuerzas sobrenaturales. En ese sentido, debieron transcurrir un par de siglos más para que la ciencia y la técnica se impusieran y dejaran relegada la magia a círculos reducidos y en función de la credulidad de la época en que estaba inserta; sin embargo, la situación era distinta en la España de Carlos V y Felipe II.

No obstante, es pertinente señalar que justamente lo que caracteriza al Renacimiento es la invención que va de la mano de un intenso progreso técnico que tuvo sus inicios en Italia en la segunda mitad del siglo xv. Este impulso llegaría a España en el siglo xvi, cuando surgió un importante movimiento innovador que, fortalecido por las riquezas recibidas gracias al descubrimiento de América, convirtió el reino en sede de un nuevo renacimiento en la ingeniería y la arquitectura. De esta manera se extendió por España el gusto por las máquinas y las innovaciones que dio origen a una variada serie de invenciones, no todas exitosas, aun cuando muchas de ellas sí significaron un avance notorio en el uso de materiales de construcción y en la implementación de logros técnicos, en particular con lo relacionado con el uso del agua. La Corona española no escatimó esfuerzos en llevar a la corte a los mejores especialistas extranjeros, entre ellos Juanelo Turriano y Mariano Gil, quienes codo a codo con Luis y Gaspar de Vega, Juan de Herrera y Pedro de Esquivel pusieron en marcha un nuevo espíritu en la ingeniería y la arquitectura que va a evidenciarse en diversas construcciones arquitectónicas de carácter utilitario, estético, emblemático, técnico y lúdico (García Tapia, *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, 504).

Son estos dos últimos aspectos, el técnico y el lúdico, los más evidentes en los jardines de los libros de caballerías, aun cuando la técnica se haga pasar por

magia. Es claro que en los libros de caballerías una construcción misteriosa y aparentemente inexplicable; sea ésta jardín, palacio, cueva o torre, se presenta como fruto de un encantamiento, entonces se esconden los mecanismos dispuestos tanto en la edificación como en los objetos que hacen parte de ella con la intención de producir desconcierto (Neri, *Le architetture meravigliose*, 46). Esa arquitectura maravillosa se manifiesta, entre otros anuncios —como se anotaba anteriormente—, con la aparición de una serie de artificios dentro de los cuales se encuentran, por ejemplo, los ingenios hidráulicos, que invariablemente en los libros de caballerías son explicados como producto de la magia, aunque en sí mismos sean un “alarde de la técnica y de la mecánica” (Alvar, “De autómatas y otras maravillas”, 48), que anuncien una convivencia de lo maravilloso con el cientificismo racional, como lo ha planteado Alfredo Aracil (*Juego y artificio*, 17) y reflejen una realidad vívida para los hombres del siglo XVI.

Es importante recordar que la mecánica va a entrar en el Renacimiento y el Manierismo en lo insólito; sus fundamentos científicos se van a utilizar para producir efectos de orden mágico y sobrenatural. Más aún, el funcionamiento de diversos artificios se oculta para que lo que se enseñe de ellos no haga evidente su causa y de la impresión de ser resultado de la magia y la maravilla. Tal como veremos más adelante, los ingenios hidráulicos tienen su correspondencia en la realidad española del siglo XVI. Quizá el más famoso de los inventores de artificios mecánicos e hidráulicos en España fue Juanelo Turriano, quien fue acogido por Carlos V en su corte en 1554 y luego por Felipe II. A él se le atribuye el mítico hombre de palo, muñeco de madera que, según la leyenda, iba todos los días desde la casa de Juanelo hasta el Palacio Arzobispal en Toledo para recoger la comida (Aracil, *Juego y artificio*, 312; García Tapia, *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*). Pero más allá de la leyenda, su fama se debe ante todo al ingenio que construyó para elevar el agua al Alcázar de Toledo, el cual es mencionado por Quevedo, Lope y Cervantes.⁴

⁴ Dice Quevedo en su “Itinerario de Madrid a la Torre” (*Poesía completa*, 17): “Vi el artificio espetera / Pues con tantos cazos pudo / Mover el agua Juanelo / Como si fueran columpios; / Flamenco dicen que fue / y sorbedor de lo puro / Muy mal con el agua estaba / Que en tal tra-

Es claro que en los libros de caballerías españoles los recintos palaciegos, especialmente los abiertos, como las huertas y jardines, ocultan episodios relacionados con el divertimento cortesano que, aunque se expliquen por el artificio del mago o encantador correspondiente, en realidad se deben a ingenios mecánicos e hidráulicos que recuerdan los conocimientos que en este campo tenía la Escuela de Alejandría y de la cual el Renacimiento es deudor. En los jardines, el hombre expresa su concepto de naturaleza ideal y su concepción de paraíso. Desde este punto de vista, un jardín es el intento por recuperar el Paraíso perdido en la tierra. Para hacerlo, el hombre emplea los modelos culturales de su época y trata de adaptar la naturaleza a sus sueños. De esta manera la arquitectura se funde con lo vegetal para ofrecer un espacio deleitoso, lúdico y no utilitario, del que forman parte árboles, plantas, flores, pájaros y construcciones como pabellones, fuentes o cenadores, que se complementan con estatuas y, fundamentalmente, con el agua, elemento que vivifica la naturaleza a través de los estanques y los canales de riego. Para la tradición española, la idea de jardín hispanoárabe como paraíso, como lugar de disfrute del agua, de la sombra y el frescor de los árboles es fundamental y contribuyó en la creación del jardín cerrado, animado por juegos de agua, tal como lo testimonian los jardines del Generalife en la Alhambra. En el Renacimiento, sin embargo, el jardín se abre al exterior, su diseño se hace más complejo y en éste el agua continúa cumpliendo un papel esencial. Esta idea renacentista del jardín, en el que se incluyen fuentes con juegos de agua, estanques con canales, balaustradas, estatuas y cenadores, se complementa con todo un entorno vegetal, animal y acuático que llenará el jardín de sonidos, armonía y

bajo la puso”. Y Góngora por su parte: “Qué edificio es aquel que admira al cielo? / Alcázar es Real el que señalas / Y aquel, quien es, que con osado vuelo / A la casa de el Rey le pone escalas? / El Tajo, que hecho Ícaro, a Juanelo, / Dédalo Cremonés, le pidió alas, / Y temiendo después al Sol el Tajo / Tiende sus alas por allí debaxo”. También el poco conocido poeta Francisco Antonio de Bances Cándamo hace alusión a los prodigiosos ingenios hidráulicos de Juanelo en su poema “Descripción y viaje del Tajo” (*Obras líricas*, 17): “Ni porque besas el antiguo muro / de la imperial metrópoli de España, / donde tu cristal puro / su resal alcázar baña, / máquina, a tanto efecto primorosa, / te previno escalera artificiosa, / por donde subes inundando el viento, / desmintiendo lo grave a tu elemento, / de Juanelo el ingenio prodigioso; / mas no sólo por esto eres glorioso.

movimiento.⁵ Será este tipo de entorno natural y artificioso a la vez, propicio para la fiesta y el esparcimiento, el que predomine en algunos jardines de la aristocracia española del Renacimiento y, por supuesto, en los jardines reales de Felipe II, quien intentó integrar arquitectura, ingeniería y naturaleza en ellos con la intención de crear un verdadero escenario que sus cortesanos pudieran recorrer y disfrutar (García Tapia, *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, 373), tal como él había recorrido maravillado los jardines del palacio de Bruselas, en particular el de la Folía, descrito así por Calvete de Estrella: “en la qual ay hechas de los mismos árboles con gran ingenio y arte tantas y tan extrañas obras y lindezas, que es cosa increíble la frescura d’ella con tantas puertas, calles entradas y salidas, salas, cenadores y retretes, que es otro laberinto de Creta con muchos estanques, pozos y fuentes” (Creamdes, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, 67). Incluso ya en el final de la Edad Media los jardines de Isabel la Católica eran famosos por su belleza

⁵ Una huerta cabaleresca muy próxima a lo aquí señalado se encuentra en el monasterio de Santa María de Florea, donde los emperadores de Grecia van a pasar el verano en el *Felixmarte de Hircania*, “Y como viniessen del calor muy fatigadas, viendo la frescura y deleite de aquella huerta, parecióles baxarse a ella. [...] Y entre las otras fuentes d’ella avía una de más excelencia, donde estava un muy rico comedor labrado por estraño arte, enlosado de piedras de diferentes colores. Y en medio estava la fuente, que era labrada una taça de piedra tan clara como un cristal muy grande, con su pie de estraña hechura. Y del medio d’ ésta subía una columna muy más alta, y encima d’ella avía obrada de la misma piedra un pelícano muy grande que con el pico parecía romperse el pecho y por él salía un grueso y hermoso golpe de agua que la taça hinchía. Y en borde d’ella avía a trechos algunos pelícanos pequeños que parecían ser sus hijos, que teniendo los picos en el agua parecían beber d’ella. Y por la misa taça se consumía el agua; después de llena el remanente iba a un estanco de yervas y flores muy olorosas. Y sumido en la tierra y alrededor enlosado de piedras muy juntas y grandes de alabastro que hacían una hermosa lonja. [...] La emperatriz y su compañía endereçaron a esta fuente, la cual tenía cerrada la parte donde el estanco caía de una menuda red de cañas. Y sobre ella se tendían tantos jazmines que la cubrían y hazían una pared que parecía de flores” (I, cap. 40, pp. 106-107). La fuente descrita por el narrador no tendría que envidiarle nada, por ejemplo, a la fuente del águila de la Casa de campo de Felipe II: “era de figura octógona, puesta sobre tres gradas; en cada ángulo hay una cabeza de león, haciendo pie en la parte inferior una garra del mismo animal; en los espacios intermedios un águila de dos cabezas y máscaras, formando con el collar del Toisón una especie de festón, que pende de las cabezas de los leones, de las máscaras y de las águilas” (Navascués, Ariza y Tejero Villareal, “La Casa de Campo”, 431).

y por la vistosidad de los papagayos africanos que vivían en ellos, junto con las primeras aves de este tipo procedentes del Nuevo Mundo que le regalara a la reina Cristóbal Colón (Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*, 225).

Uno de esos espacios caballerescos, que evoca los jardines reales del Renacimiento español en los que los nobles disfrutaban de momentos de asueto (Río Nogueras, “Libros de caballerías y burlas cortesanas”, 62), es la huerta deleitosa del palacio de la maga Celacunda, en el *Libro primero de Clarián de Landanís* publicado en 1518:⁶

Después de aver cenado (...) fuéronse por la huerta mirando los árboles y frutales de todas maneras que en ella avía y las hermosas casas donde eran menester, las olorosas yervas y flores, las fuentes, caños y alvercas que a todas partes se partían, allí estavan grandes jaulas donde se hallavan todas maneras de aves, y avía algunos grandes laberintos texidos de raíces y flores, por tal manera que ninguna cosa que dentro estoviesse se parecía, ni menos ninguno de la primera vez que en ellos entrasse sabría salir son a gran acertamiento. Los cantos de las aves que a todas partes sonavan eran muy dulces de oír. Todos estavan maravillados d’esta tan sabrosa morada que otra semejante no avían visto (435).

Pero, como veremos, el jardín del Palacio Deleitoso atesora también unas fuentes e ingenios hidráulicos, cercanos a lo mágico y maravilloso, que tiene en realidad una estrecha relación con los conocimientos de tipo mecánico y técnico de la época. Los artificios se construyen, claramente, con una finalidad festiva, pues la maga desea divertir a sus invitados con la música que se origina gracias a la hábil disposición de las fuentes en una especie de órgano hidráulico (Strong, *The Renaissance Garden*; Guijarro, “La huerta deleitosa”; Río Nogueras, “Sobre magia y otros espectáculos”):

⁶ Los acontecimientos de carácter mágico que se desarrollarán esta misma huerta en el *Libro segundo de Clarián de Landanís* han sido espléndidamente estudiados por Javier Guijarro (“La huerta deleitosa”).

Después que todos lo ovieron visto fuéronse para la huerta donde las mesas fueron puestas en un hermoso y rico cenador muy ricamente labrado en torno del cual avía muy hermosas fuentes, hechas por tal arte y maestría que cayendo el agua por unos pequeños caños y dando en unas ruedas de metal hazían un son muy dulce y acordado (...) Dende a una pieça juntáronse todos en el cenador donde comieran y dende allí fueron a ver una muy rica cámara (...) Esta cámara era tan estrecha y maravillosa que no podrían acabar de dezir las labores y riquezas que en ella avía, toda ella resplandecía como un espejo; avía dentro della una fuente muy estraña que por mas de cient caños salía y todos venían a dar en una pila de alabastro guarnida de piedras preciosas, la cual sostenían tres diversos animales de plata. Después salía por cada uno de ellos un gran golpe de agua y davan en unas tres ruedas de metal, haziéndolas andar de tal guisa, que hazían un son tan acordado que todos lo escucharon por una pieça, que cosa más dulce no avían oído. Mudando el agua por una maestría dexavan aquel son y hazían otro y cuando querían que aquella agua corriese sin hazer ruido podíase hazer y echávanla a la huerta (435-437).

Como ha señalado Antonio Joaquín Gonzalo en su edición de la primera parte del *Clarián*, en el jardín deleitoso la maga Celacunda utiliza sabiamente el agua mediante una serie de fuentes que generan una suave y acordada melodía, tal como ocurre en los jardines influidos por la arquitectura hispanoárabe, en los cuales “proliferaron los surtidores, cuyos juegos de agua hicieron la delicia de los poetas” (Rubiera, *La arquitectura en la literatura árabe*, 88).

Unos folios más adelante, el narrador detalla un ingenio hidráulico formado por dos leones y dispuesto por obra de la maga Celacunda, quien se lo regalará posteriormente a Gradamisa, amada de don Clarián:

Celacunda fizo fazer dos muy grandes leones de metal que de dentro eran huecos y tenían bueltas las ancas uno contra otro y allí sobre ellos era hecha del mesmo metal una pequeña cámara de labor muy estraña; cada uno d’ellos tenía un caño de oro en la boca y por todo el cuerpo eran llenos de caños pequeños puestos por estraña manera. Los leones eran hechos por tal arte que tocándoles en los dientes en la manera que Celacunda a don Clarián y a Gradamisa les enseñó, los cuellos d’ellos se podían abrir y torcer a una parte y otra y eran tan gruesos que por cada uno podían entrar dos hombres (...) Otrósí les enseñó en qué manera poniendo las manos en un artificio que aí

era fecho podrían muy bien hazer salir toda el agua, que por los dos cuerpos de los leones ninguna corriese para que él pudiesse muy bien, sin ser sentido, entrar a su plazer y también cómo estando don Clarián dentro podría cerrar el cuello del león y abrir la entrada por el otro león, lo cual todo ello era assí por tal maestría fecho que ninguno lo podría entender ni saber sino le fuesse mostrado” (455-456).

La maga dice a Gradamisa que le pida a su padre, el emperador Vasperaldo, que empotre los leones en la fuente que hay en la huerta del palacio, de tal manera que uno de los cuellos del león encaje en el muro de la cámara de Gradamisa, pues sólo así podrá “don Clarián entrar a hablar con vos muy a salvo.” Para acceder a su amada y satisfacer sus mortales deseos, Clarián tendrá que recordar la manera en que el ingenio debe ser tocado para que el agua se desocupe y le permita entrar a la habitación sin ahogarse:

El hedeficio era muy maravillosamente assentado, que el león que en la huerta estava lançava por la boca y ojos y narices caños de agua que caían en pilas de plata y de alabastro, y de aí iva por sus caños a toda la huerta. Todos los otros caños delgados que por los cuerpos, braços y cuellos de los leones estavan puestos, eran hechos por tal arte que les podían hazer lançar el agua assí espessa como lluvia, tan alta y tan lueñe quanto por la huerta la quisiesen echar, y muchas vezes tomavan plazer con algunos que nuevamente aí entravan, mojándolos en tal guisa que en ninguna parte de la huerta podían guarecer si no fuesse so cubierta y quando quisiesen podían fazer caer toda el agua en muy hermosas pilas que en torno de aquel edificio estavan, y de aí echando el agua que querían a la huerta, la otra tornava a entrar por los braços y piernas de los leones, y otros caños avía que subían arriba contra la rica cámara que sobre los leones estava assentada, y de la cubierta d’ella que era obrada de oro y guarnida de ricas piedras, salían gran muchedumbre de caños sotiles de agua que subían contra arriba, tan alto quanto los quisiesen armar y hazían su retorno abaxo sin dar empacho el uno al otro, antes cada uno por sí se podía muy bien ver y tornava a caer por otros caños a la fuente sin derramarse cosa del agua fuera de su lugar. La puerta de la rica cámara fue abierta para que don Clarián la viesse, el agua andava por toda ella con tantos y tan diversos caños hechos por tal arte que, sin caer cosa alguna del agua den-

tro ella, tornava donde primero saliera. Todos estos caños eran en tal manera hechos que el agua se trasluzía muy claramente. Tan estraño y maravilloso era este hedificio que cuanto más lo mirasen más se maravillavan de lo ver y por mucho que en ello parassen mientes, no podían alcançar a saber en qué quisa fuesse hecho” (490-491).

Me interesa resaltar de este fragmento, además del artificio que permite que el agua suba y baje, la mención de cómo, en determinadas ocasiones, el mecanismo arroja agua a quienes ingresen de nuevo a la huerta. En ese sentido, es oportuno recordar que en el libro VII del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid de *Los ventiún libros de los ingenios y de las máquinas* de Pedro Juan de Lastanosa, atribuido equivocadamente a Juanelo Turriano y conocido como el primer tratado sobre arquitectura hidráulica escrito en España entre 1564-1575,⁷ se dedica todo un apartado al jardín y a los juegos de agua, indicando cómo deben hacerse las fuentes para el mayor disfrute de quienes, como los cortesanos, tenían el privilegio de pasear por él. En el folio 136 se mencionan ciertas sorpresas que pueden hacerse en un jardín para mojar a los visitantes desprevenidos, sobre todo si se trata de damas, tal como ocurre con los leones de la fuente de Celacunda, que como vimos “muchas vezes tomavan plazer con algunos que nuevamente aí entran, mojándolos” (490). Para empapar a quienes se pasean por el jardín, señala Lastanosa, “se puede acomodar en el suelo unos surtidores que mojarán a las damas que estarán a la mesa, y esto se á de acomodar debajo de unas céspedes, para que sea más disimulada la cosa”. A continuación, Lastanosa añade que para mojar desprevenidamente a “las damas, que quando muy más descuydadas estarán asentadas en conversación, que suelten los surtidorcillos y que levantándose para huir dellos se hallen rodeadas de agua, por donde abrá mayor risa y regocijo”. De acuerdo con Nicolás García (*Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, 89), este tipo de juego acuático tuvo su origen en Italia, de ahí pasó a Francia y a otros países europeos, entre ellos España. En todo caso, Leonardo Da Vinci ya había

⁷ Hay edición contemporánea de Antonio García-Diego, Madrid, 1983.

propuesto en su *Cuaderno de notas* algo similar a lo descrito en el *Clarián de Landanís*:

pueden hacerse numerosos conductos de agua en la casa, varias fuentes en diversos lugares y un corredor especial en el que, cuando pasa alguien, salta el agua por todas partes desde abajo, y así puede estar siempre a punto cuando alguien desee dar una ducha desde abajo a las mujeres o a cualquiera que pase por allí (118).

Es probable que Pedro Juan de Lastanosa esté refiriéndose a los jardines de su propia casa familiar, construida por su hermano Vicencio Juan en Huesca a mediados del siglo XVI, los cuales son descritos en 1647 de la siguiente manera: “En todos estos jardines de mano derecha, ya que no hay fuentes, hay muchísimos cañoncitos de bronce que con mucho disimulo arrojan hacia arriba agua de modo que llueve en todos ellos cuando el dueño o los jardineros así lo quieren, sorprendiendo y mojando a los inocentes visitantes para risa y divertimento de todos”.⁸ En todo caso, la huerta real de los Lastanosa confirma que algunas familias nobles y ricas se divertían con este tipo de juegos acuáticos en sus jardines. La moda, según García Tapia (*Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, 391), “llegó hasta el austero y serio Felipe II, que incorporó estas bromas de agua en sus jardines de la Casa de Campo, donde tenía una sala de burlas o de lo Mosaico”, y en los de Aranjuez. En dicho palacio se levantó el llamado Jardín de la Isla, que albergaba un “burlador”, que era un tipo de juego de agua que mojaba sorpresivamente a quienes paseaban por él mediante caños disimulados en el suelo o en las copas de los árboles.⁹ De igual

⁸ *Descripción de las antigüedades y jardines de don Vicencio Juan de Lastanosa, hijo i ciudadano de Huesca, ciudad en el Reino de Aragón. Escrivióla el Solitario al Doctor don Francisco Filhol, Zaragoza, 1647.* Para un análisis de lo que significaba el jardín de Lastanosa, extraordinario en su momento para Huesca, puede verse el artículo de Pilar Bosqued Lacambra, “Tipología y elementos del jardín de Lastanosa”. Una hipótesis basada en las descripciones y dibujos existentes sobre los jardines”.

⁹ Ana Luengo y Coro Millares han señalado que en “1582 se habla de unos soladores solando las fuentes y el burlador del Jardín de la Isla, tal vez colocando la piedra clave desde la cual, al situarse el rey encima, se activaba el dispositivo y todo el cortejo acompañante se

manera en la villa del Bosque, propiedad del Duque de Béjar en 1567, había un jardín con diversas fuentes, una de las de las cuales estaba adosada al muro y tenían varios surtidores de burlas, que a través de una llave secreta empapaban a los visitantes distraídos. Fuentes y juegos acuáticos similares había en otros lugares como Portugal, donde una fuente oculta soltaba agua por todas las partes menos por una en que se situaba quien sabía el truco. También en el palacio del Sotofermoso en Abadía (Cáceres), perteneciente a los duques de Alba y famoso por la belleza de sus jardines renacentistas descritos por Lope de Vega,¹⁰ estaba construido un juego de agua, conocido como la sala de los espejos, que mojaba a los presumidos que se miraran en ellos. (García Tapia, *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, 391; Aracil, *Juego y artefacto*, 267), todo ello dispuesto para el agrado de los Duques de Alba y de sus visitantes.

De acuerdo con lo anterior, algunos ingenios hidráulicos, particularmente aquellos que cumplían una función ornamental y que estaban destinados a los jardines, fueron creados como motivo de esparcimiento para nobles y cortesanos.¹¹ Las fuentes con sus juegos de agua servían de entretenimiento a los que las contemplaban y en algunos casos eran la diversión de los que manejaban las bromas acuáticas, tal como lo refleja, en particular, el *Libro primero de Clarián de Landanís*.

Así pues, los libros de caballerías ofrecen entonces descripciones de jardines que incluyen tanto rasgos del típico *locus amoenus* medieval como del jar-

mojaba menos él que permanecía resguardado del alcance del agua” (“El Real Sitio de Aranjuez”, 480).

¹⁰ “Es pequeño el jardín, de aquella forma / que al hombre llaman el pequeño mundo, / en quien se cifra su grandeza y forma / de aquel mundo mayor otro segundo; / de suerte que el artífice conforma/ con más valor e ingenio más profundo/ al grande paraíso ese pequeño, / muestra del cielo y del valor del dueño”. Citado por Vicente Lleó, “Los jardines de la nobleza”, 240.

¹¹ Es importante resaltar que todos los jardines renacentistas se conciben como un mundo lúdico y, por tanto, son espacios propicios para el divertimento cortesano. Felipe II, por ejemplo, disfrutaba con sus cortesanos las delicias del jardín de Valsaín en el Bosque de Segovia entre “risas, bailes y alegrías” (Fernández y Fernández de Retana, *España en tiempos de Felipe II*, 168).

dín renacentista,¹² en el que pueden encontrarse, además de los complicados laberintos vegetales, una serie de ornamentos que encubren aparatos mecánicos e hidráulicos tal como sucedía en los suntuosos jardines de los palacios y palacetes de reyes y nobles en la España del siglo XVI, los cuales testimonian el gusto por la máquina característico del Renacimiento. En el extenso corpus caballeresco se ofrecen otros ejemplos de este tipo de artificios. Llama la atención, en particular, el ofrecido por Francisco de Morais en el *Palmerín de Inglaterra*, en el cual la maga Urganda la Desconocida dispone en su Isla Peligrosa una fuente “puesta en el aire, sostenida sobre una pila de piedra puesta sobre un pilar que de abajo del suelo venía, y el agua salía por la boca de unas alimañas que en lo alto de la pila estaban muy bien asentadas [...]; de lo que más se encantó fue ver que aquel lugar era lo más alto de la montaña y aquel agua subía allí, cosa que parecía fuera de toda razón y regla de naturaleza”.¹³

El ingenio situado en el jardín paradisíaco construido por Urganda la Desconocida siguiendo los parámetros renacentistas.¹⁴ De hecho, en éste se combinan naturaleza y artificio para crear otra “realidad”: una especie de paraíso cerrado como lo diría Pedro Soto de Rojas. Como es de esperarse, el ingenio —que evidentemente es posible gracias a la mecánica de fluidos—, sorprende al héroe. Como ha señalado Carmen Marín,

A lo largo del libro, Morais demuestra sutilmente un interés por los adelantos de la mecánica hidráulica; se asombra con Palmerín del agua que sale de la fuente [...] algo que racionalmente sólo se explica por la mecánica de fluidos.

¹² María Rosa Lida señala que el jardín de Urganda descrito en el *Palmerín de Inglaterra*, al que se hará referencia más adelante, mezclaba rasgos del *locus amoenus* de la Edad Media, “pero, por otra parte, el autor va elaborando la pintura de un jardín renacentista, donde todo está plantado ‘por medida y compás’, y justifica muy concienzudamente las tradicionales apariencias mágicas: el ideal científico y racionalista del Renacimiento se ha superpuesto aquí a firmes elementos tradicionales” (*La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas*, 415).

¹³ El ejemplo está tomado de la versión original portuguesa del *Palmeirim de Inglaterra*, citado por Carmen Marín en su artículo “*Palmerín de Inglaterra*: una encrucijada intertextual” actualmente en prensa, que he podido consultar gracias a la amabilidad de su autora.

¹⁴ Este jardín, como ha anotado Marín (“*Palmerín de Inglaterra*: una encrucijada”) difiere del descrito por Juan Díaz en su *Lisuarte de Grecia* como un *locus amoenus* medieval.

Estas ‘maravillas’ no son obras de encantamiento, sino muestras de los avances en la ingeniería hidráulica de la época, al estilo de los ingenios ideados por Leonardo [...] Como en los casos relacionados con el automatismo, también en éste lo asombroso resulta de la ocultación del mecanismo, lo que hace que la obra parezca mágica sin realmente serlo (Marín, “Palmerín de Inglaterra: una encrucijada”).

El artificio hidráulico de la fuente no es, sin embargo, el único en el libro de Morais, pues cuando el héroe ingresa al palacio de la maga ve que “en el medio del [patio] avía unos caños de agua que subían para arriba con tanta fuerza que allegavan a los más altos aposentos de la casa. Después d’esto el enmaderamiento era de una invención tan nueva y sutil que no se podía comprehender en el juicio de ningún hombre el principio ni fin d’él” (I, 58,125-126).¹⁵

Otro prodigio hidráulico evidencia una vez más el gusto por el artificio que va invadiendo la literatura caballeresca como un reflejo del interés por las artes mecánicas¹⁶ que irrumpe en el Renacimiento. Se trata de un artificio dispuesto en una fuente del Paso de la Olvidanza en el *Félix Magno*:

en medio del patio avía una gran pila de agua y en medio d’ella avía un caño muy alto que jamás hazía sino echar perlas con el agua, las cuales caían en la gran pila y por un caño que en ella estava se tornavan todas a hundirse con el agua. El cavallero pensó que todas aquellas perlas, que por aquel alto caño salían y el agua las llevava por el otro caño, que se perdían. Y no era así, porque aquella pila estava hecha por tal arte que todas las perlas que en ella caían tornavan al caño por donde antes salían. (III, 55, 88).

¹⁵ Cito por la versión castellana del *Palmerín de Inglaterra*. De acuerdo con Aurelio Vargas Díaz-Toledo en la introducción a su edición de esta obra, la traducción castellana del *Palmerín de Inglaterra* se publicó en Toledo por los herederos del impresor Fernando de Santa Catalina en dos partes, la primera en 1547 y la segunda en 1548. Esta versión castellana difiere, sin embargo, de la portuguesa, de la que hemos tomado el ejemplo anterior citado por Marín Pina en su artículo.

¹⁶ Neri ha planteado que en los libros de caballerías se encuentra un “maravilloso mecánico”, es decir, la descripción de una serie de objetos cuyo funcionamiento no se explica ni se racionaliza, pero que evidentemente es producto del ingenio mecánico, (*Le architetture meravigliose*, 42).

La aparición de este tipo de ingenios y artificios en los libros de caballerías muestra, además de la existencia práctica del arte de la mecánica –y en particular de la mecánica de fluidos–, la atracción ejercida por lo extraño y lo inesperado, que había hecho que estos artificios se inscribieran en el ámbito del juego y la diversión cortesana,¹⁷ como lo evidencian las cortes renacentistas, los gabinetes del manierismo y como ya lo había indicado el mismo Herón de Alejandría, a quien más que la utilidad práctica de sus ingenios lo que le interesaba era la posibilidad que estos tenían de despertar en quienes los veían el sentido de lo mágico y lo sobrenatural (*Aracil, Juego y artefacto*, 36).

De acuerdo con lo anterior, los imaginados artificios hidráulicos y mecánicos de los libros de caballerías, en algunas oportunidades descritos con anterioridad a los manuales de ingeniería y arquitectura, se corresponderían con los ingenios que tanto sorprendieron y entretuvieron en la realidad a los hombres del Renacimiento. Estamos, pues, ante un ejemplo más de cómo la vida y literatura se influyen en el género caballeresco, aun cuando los autores pretendan que todo se urde gracias a unos magos, que resultan ser sabios en hidráulica, técnica y mecánica.

BIBLIOGRAFÍA

ALVAR, CARLOS, “De autómatas y otras maravillas”, NICASIO SALVADOR MIGUEL *et al.* (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, 2003, 29-54.

¹⁷ Es importante anotar que los artificios hidráulicos se utilizan, ocasionalmente, no para la diversión, sino para producir terror en los personajes y los lectores. Es lo ocurre en la *Segunda parte del Espejo de príncipes y caballeros*: el Caballero del Febo llega al reino de Tinacia y contempla espantado cómo el agua del río va perdiendo su claridad para tomar un color sangriento. Siguiendo la ribera del río, el héroe llega al Castillo de Arcalanda, donde ve un altar en el que se sacrificaba a quienes allí llegaran. La sangre de estos se derramaba en una pila cercana, por debajo de la cual “iva un secreto caño, el cual iva a dar al río que ya os hemos contado, y esa era la sangre que el príncipe vio” (I, 5, 21)

- AÑÓN, CARMEN Y JOSÉ LUIS SANCHO (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998.
- ARACIL, ALFREDO, *Juego y artificio. Automatas y otras ficciones en la cultura del Renacimiento a la Ilustración*, Madrid: Cátedra, 1998.
- BANCES CANDAMO, FRANCISCO ANTONIO DE, *Obras líricas*, Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1949.
- BOGNOLO, ANNA, “Il meraviglioso achitettonico nel romanzco cavalleresco spagnolo”, LUISA SECCHI TRARUGI (ed.), *Lettere e Arti del Rinascimento. Atti del X Convegno internazionale (Chianciano-Pienza 20-23 luglio 1998)*, Franco Cesati Editore, 1998, 207-219.
- BOSQUED LACAMBRA, PILAR, “Tipología y elementos del jardín de Lastanosa. Una hipótesis basada en las descripciones y dibujos existentes sobre los jardines”, en JOSÉ ENRIQUE LAPLANA GIL (ed.), *La cultura del Barroco. Los jardines: arquitectura, simbolismo y literatura (Actas del I y II curso en torno a Lastanosa)*, Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1997, 129-148.
- CHECA CREMADES, FERNANDO, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid: Taurus, 1987.
- CUESTA, MARÍA LUZDIVINA, “La realidad histórica en la ficción de los libros de caballerías”, en EVA BELÉN CARRO, LAURA PUERTO Y MARÍA SÁNCHEZ (eds.), *Libros de caballerías (De Amadís al Quijote). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, 87-109.
- DA VINCI, LEONARDO, *Cuaderno de notas*, Madrid: s.e., 1982.
- DOMÍNGUEZ CASAS, RAFAEL, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, Madrid: Alpuerto, 1993.
- ENCISO DE ZÁRATE, FRANCISCO, *Primera parte del Florambel de Lucea*, Valladolid: Nicolás Thierry, 1532.
- Felix Magno*, ed. de Claudia Demattè, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- FERNÁNDEZ Y FERNÁNDEZ DE RETANA, L., *España en tiempos de Felipe II. 1556-1598*, Madrid: s.e., 1976.
- GARCÍA TAPIA, NICOLÁS, *Ingeniería y arquitectura en el Renacimiento español*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990.
- GUIJARRO, JAVIER, “La huerta deleitosa del ‘Libro segundo de don Clarián’ (1522) y otros jardines y banquetes mágico caballerescos”, *Thesaurus*, 54, 1999[2002], 239-267.

- LASTANOSA, PEDRO JUAN DE, *Los ventiún libros de los ingenios y de las máquinas*, ed. de Antonio García-Diego, Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, 1983.
- LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas*, apéndice en HOWARD ROLLIN PATCH, *El otro mundo en la literatura medieval*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956, 37-449.
- LLEÓ CAÑAL, VICENTE, “Los jardines de la nobleza”, CARMEN AÑÓN y JOSÉ LUIS SANCHO (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, 223-241.
- LUENGO, ANA y CORO MILLARÉS, “El Real Sitio de Aranjuez”, en CARMEN AÑÓN y JOSÉ LUIS SANCHO (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, 461-495.
- MARÍN PINA, CARMEN, “*Palmerín de Inglaterra*: una encrucijada intertextual”, *Península* [en prensa].
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL, “Tópicos espaciales en los libros de caballerías”, *Symbolae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*, Pisa: Giardini, 1989, t. 2, 365-383.
- MORAIS, FRANCISCO DE, *Palmerín de Inglaterra*, ed. de Aurelio Vargas Díaz-Toledo, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.
- NAVASCUÉS, PEDRO, MARÍA DEL CARMEN ARIZA y BEATRIZ TEJERO, “La Casa de Campo”, CARMEN AÑÓN y JOSÉ LUIS SANCHO (eds.), *Jardín y Naturaleza en el reinado de Felipe II*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1998, 421-437.
- NERI, STEFANO, *Le architetture meravigliose nel romanzo cavalleresco spagnolo del cinquecento*, tesis doctoral, Verona: Università degli Studi di Verona, 2005.
- ORTEGA, MELCHOR DE, *Felixmarte de Hircania*, ed. de María del Rosario Aguilar Perdomo, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Poesía completa*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia, 1995.
- RÍO NOGUERAS, ALBERTO DEL, “Sobre magia y otros espectáculos cortesanos en los libros de caballerías”, JUAN PAREDES (ed.), *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 de septiembre a 1 de octubre)*, Granada: Universidad de Granada, 1994, 137-149.
- , “Libros de caballerías y burlas cortesanas. Sobre algunos episodios del *Cirongilio de Tracia* y del *Clarián de Landanis*”, en JAVIER GÓMEZ-MONTERO y BERN-

- HARD KÖNIG (dirs.), *Literatura caballeresca entre España e Italia (del Orlando al Quijote)*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas-Ceres, 2004, 53-65.
- RUBIERA, MARÍA JESÚS, *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética del placer*, Madrid: Editora Nacional, 1981.
- SALES DASÍ, EMILIO, *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2004.
- SIERRA, PEDRO DE LA, *Segunda parte del Espejo de príncipes y caballeros*, ed. de José Julio Martín Romero, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.
- STRONG, ROY, *The Renaissance Garden in England*, London: Thames and Hudson, 1979.
- VELÁSQUEZ DE CASTILLO, GABRIEL, *Libro primero de Clarián de Landanís*, ed. de Antonio Joaquín González Gonzalo, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005.
- ZUMTHOR, PAUL, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, trad. de Alicia Martorel, Madrid: Cátedra, 1994.

La interpretación medieval de la Fortuna a través de sus manifestaciones en algunas novelas artúricas francesas de los siglos XII y XIII

Rosalba Lendo

Universidad Nacional Autónoma de México

La popularidad que la diosa Fortuna alcanzó durante la Roma republicana y luego imperial se puede medir a través del conocido comentario de Plinio en su *Naturalis historia* (2, 22):

Toto quippe mundo et omnibus locis omnibusque horis omnium vocibus Fortuna sola invocatur ac nominatur, una accusatur, rea una agitur, una cogitur, sola laudatur, sola arguitur et cum conviciis colitur, volubilis ... que, a plerisque vero et caeca existimata, vaga, inconstans, incerta, varia, indignorum que faulrix, huic omnia expensa, huic feruntur accepta, et in tota ratione mortalium sola utramque paginam facit, adeoque obnoxiae sumus sortis, ut prorsus ipsa pro deo.¹

¹ En el mundo entero, en todo lugar, en todo momento, a toda hora, la Fortuna es la única divinidad invocada y nombrada por todos. Es la única diosa a la que se acusa, la única considerada culpable; la única en la que pensamos, la única alabada, la única condenada y a la que se dirigen todos los reproches. Voluble por naturaleza, la Fortuna es considerada ciega, vagabunda, inconstante, incierta, variable y que favorece a los que no lo merecen. Le atribuimos todas nuestras pérdidas y nuestras ganancias; sólo ella lleva la contabilidad y hace el balance de las dos páginas del activo y el pasivo de los mortales. Agregaría incluso que, estamos tan sometidos al poder del azar, que el azar mismo es considerado un dios. (Las traducciones que no están acompañadas de referencia son mías).

La reflexión del gran erudito refleja, sin duda alguna, su consternación ante el estado de ignorancia y superstición de la sociedad romana, que había convertido al azar en una diosa, Fortuna² (con cierta influencia de la Tije griega), que se volvió una divinidad nacional tutelar del pueblo romano, *Fortuna populi romani*, como lo subraya Plutarco en su tratado que lleva este nombre, una figura importante a nivel religioso, personal, nacional, político e ideológico. No hay que olvidar, sin embargo, que la creencia en sí en el elemento de la suerte, ya sea bajo la forma de una divinidad o simplemente como una fuerza inexplicable, es algo que naturalmente juega un papel preponderante en la vida de cualquier hombre de cualquier época, como lo señala Howard Rollin Patch en su importante estudio “The tradition of the goddess Fortuna in Roman Literature” (134, 160-161), y agrega que el hombre es esencialmente el mismo aunque cambien costumbres y religiones; su creencia en el elemento de la suerte, en ciertas épocas legítima y en otras considerada una herejía, persistirá mientras que el hombre sea hombre.

Esta creencia persistente y, en muchas ocasiones, esta personificación de una abstracción, de lo imprevisible e inexplicable en la vida humana, de los cambios buenos o malos que no parecen obedecer a ninguna regla, a ninguna lógica, explica de alguna manera la larga tradición occidental, religiosa, filosófica, iconográfica y literaria sobre el tema, y al mismo tiempo el problema que representó ya desde la Antigüedad tratar de ubicar a la Fortuna en alguna de las dos categorías posibles: en el ámbito de lo divino o simplemente como una abstracción, como figura alegórica sin más existencia que la del lenguaje, sin más vida que la retórica, una figura ampliamente explotada en la literatura.

² De la misma manera podemos leer en *De natura deorum* 2, 56, la postura de Cicerón: “Nulla igitur in caelo nec Fortuna nec temeritas nec erratio nec vanitas inest contraque omnis ordo veritas ratio constantia. Quaeque his vacant, ementita et falsa, plenaque erroris, ea circum terras, infra lunam [...] in terrisque versantur”. [No hay lugar en el cielo para la Fortuna, ni para la temeridad, el error o la vanidad; al contrario, en lugar de esto, existe el orden, la verdad, la razón, la constancia; la mentira, la falsedad, las aberraciones son cosas habituales en las regiones sublunares [...] y en la tierra]. Así, en la perfección que rige al universo no hay lugar para la Fortuna, que es sólo resultado de la ignorancia humana que no entiende este orden superior, *providentia divina*, como lo señala el filósofo también en *Academica*, 1, 29.

Así, la Fortuna, en la reflexión religiosa, filosófica y moral, inspirada en la tradición antigua, ocupará un lugar preponderante a lo largo de la Edad Media. El interés de la Iglesia por el tema revela hasta qué punto éste representaba un verdadero problema, que se trató de resolver a través de lo que Patch (“The tradition of the goddess Fortuna in Medieval Philosophy”, 179-180) define como los tres distintos métodos: la negación de la diosa, el compromiso cristiano y la concepción cristiana. La negación categórica de la Iglesia que, a partir del pensamiento de los filósofos romanos, desarrollará su reflexión sobre la fortuna, el destino y el lugar que ocupa el libre albedrío en el plan divino, la encontramos en las posturas de Lactancio y San Agustín, entre otros. El primero, criticando las ideas de ciertos filósofos paganos, señala, al hablar de la Fortuna en *Institutiones divinae* (3,28): “Credunt esse Fortunam quasi deam quandam res humanas variis casibus inludentem, quia nesciunt unde sibi bona et mala eveniant”.³ Entre estos filósofos paganos podemos mencionar, por ejemplo, a Apuleyo quien, aunque concede un lugar importante a la *providentia divina* como principio absoluto, duda respecto al papel de la Fortuna, si se trata de un puro determinismo o si deja la posibilidad al libre albedrío humano (*De Platone et eius dogmate*, 1, 12, 206).⁴

San Agustín (*De Civitate Dei*, 4) niega también la existencia de la Fortuna pues nunca se ha visto una divinidad que sea al mismo tiempo buena y

³ Creen que la Fortuna es una especie de diosa que se burla, de alguna manera, de los asuntos humanos a través de los acontecimientos imprevisibles, pues no conocen el verdadero origen del bien y del mal.

⁴ Nec sane omnia referenda esse ad uim Fati putat, sed esse aliquid in nobis et in Fortuna esse non nihil. Et Fortunae quidem improvidos casus ignorari a nobis fatetur. Instabile enim quiddam et incurrens intercedere solere, quae consilio fuerint et meditatione suscepta, quod non patiatur meditata ad finem uenire. Et tunc quidem cum impedimentum istud utiliter prouenit, res illa felicitas nominatur; at ubi repugnationes istae nociuae erunt, infelicitas dicitur. [Opina él [Platón] que no hay razón para achacar todo al poder del destino, sino unas cosas dependen de nosotros y algo de la Fortuna; y reconoce que hay casos imprevistos de ésta que nos son desconocidos. Suelen, en efecto, interponerse contratiempos irregulares y bruscos que impiden llevar a cabo proyectos emprendidos con reflexiva deliberación. En el caso de que este impedimento se produzca para beneficio nuestro, tal situación se llama buena suerte; y cuando, al contrario, son adversidades que perjudican, se denominan infortunio] (*Platón y su doctrina*, en *Tratados Filosóficos*, 34-35).

mala. Y si, según la definición de los filósofos antiguos, la Fortuna es el azar, entonces no es una divinidad.⁵ Llega incluso a arrepentirse de haber llamado Fortuna al acontecimiento fortuito (*Retractationes*, 1,1,2):

Quamuis non aliquam deam uoluerim hoc nomine intelligi, sed fortuitum rerum euentum [...] Vunde et illa uerba sunt quae nulla religio dicere prohibet: forte, forsan, forsitan, fortasse, fortuito, quod tamen totum ad diuinam reuocandum est providentiam [...] me sic illic nominasse fortunam, cum uideam homines habere in pessima consuetudine, ubi dici debet: hoc Deus uoluit, dicere: hoc uoluit Fortuna.⁶

Si, por un lado, la Iglesia trataba de combatir el gran peligro que representaba la imagen pagana de la Fortuna, por el otro, la poesía y la literatura en general cedieron a sus encantos, como lo habían hecho los autores latinos, otorgándole un lugar importante, pues sólo ella podía ofrecer al simple mortal una aparente explicación, una consolación ante las vicisitudes de la existencia humana. Así, esta fuerza ciega, caprichosa e inconstante, casi siempre funesta, y en raras ocasiones favorable, alabada algunas veces, pero sobre todo temida y maldecida, conoció un éxito extraordinario a lo largo de este periodo. Sus diversas manifestaciones e interpretaciones las encontramos, en el ámbito de la literatura francesa, en la novela, el relato breve, la poesía y el teatro. La Fortuna se situó en el centro de un vasto sistema de asociaciones e interpretaciones aplicadas a cualquier tipo de situaciones y contextos, entre los que sobresalen,

⁵ Recordemos, en efecto, lo que dice Cicerón al respecto en *De Natura deorum*, cuando habla de la fortuna, que pertenece al mismo género de cosas que la virtud, el honor la victoria, la salud, la concordia, etc., a las que se les ha dado valor de dioses, cuando no lo son (III, 61): “Quo in genere vel maxime est fortuna numeranda, quam nemo ab inconstantia et temeritate sejunget, quae digna certe non sunt deo” [En este género debe colocarse muy especialmente la fortuna, a la que nadie apartará de la inconsistencia y temeridad, cosas que ciertamente no son dignas de un dios].

⁶ No quise designar mediante ese término alguna divinidad, sino el acontecimiento fortuito [...] De hecho, ninguna religión prohíbe emplear términos como: por azar, por accidente, por ventura, fortuitamente; sin embargo, todo depende de la providencia divina [...] me arrepiento de haber hablado de fortuna es esos libros, al ver que los hombres tienen la muy mala costumbre de decir: la fortuna lo quiso, cuando deberán decir: Dios lo quiso.

por supuesto, temas fundamentales como el amor, la felicidad, el poder y la caída de los grandes imperios. Fue aquí donde se representó, a través de la Fortuna y de la rueda que siempre la acompaña y que la diosa gira continuamente, la inestabilidad de los bienes de este mundo y la fragilidad de la condición humana. En el presente estudio nos ocuparemos de la interpretación de la Fortuna en algunas novelas artúricas francesas de los siglos XII y XIII.

Fue, sin duda alguna, Boecio quien sentó las bases de la concepción medieval de la Fortuna y de la importante tradición literaria e iconográfica. En su *Consolación de Filosofía*, trató de conciliar el papel de la Fortuna con el de Dios. Esto es lo que Patch llama compromiso, situado entre la negación de la diosa, postura de los padres de la Iglesia, y la concepción cristiana, que convirtió a la Fortuna en servidora de Dios, postura de la que hablaremos más adelante. Para conciliar la imagen de una diosa tiránica, injusta y ciega, con Dios Todopoderoso y la justicia divina, Boecio llega a la conclusión, en primer lugar, de que todo en el universo está regido por Dios, el Creador, de quien no puede provenir ningún mal. La Fortuna, entonces, buena o mala, es siempre benéfica, porque castiga, recompensa o corrige.⁷ La mala fortuna es una prueba que obliga a buscar los verdaderos valores humanos que conducen al soberano bien. Así pues, suponer que existe alguna injusticia o desorden en los acontecimientos de la vida humana es desconocer el poder del Creador y de la Providencia, que preside dichos acontecimientos (*Consolación*, IV, 6, 7-8):

Toda generación, toda evolución en los seres sujetos a diferentes cambios, como cualquier transformación, proceden en su origen, orden y forma, de la estabilidad de la inteligencia divina. Ella, establecida en el reino de su simplicidad, asigna a los fenómenos un orden de diversas maneras. Considerado este orden en la pureza misma de la inteligencia divina, se le llama Providencia.

⁷ Cum omnis Fortuna uel iucunda uel aspera tum remunerandi exercendique bonos, tum puniendi corrigendique improbos causa deferatur, omnis bona, quam uel iustam constat esse uel utilem (Boecio, *Consolatio Philosophiae*, IV, 7, 1-3). [Ya que toda Fortuna, agradable o desagradable, tiene como fin recompensar o poner a prueba a los buenos o castigar o corregir a los malos, es forzosamente buena porque es justa o útil].

La *Consolación* fue, sin duda alguna, la gran fuente de inspiración de la literatura medieval francesa en lo que toca al tema de la Fortuna. Sin embargo, la actitud de los escritores de esta época, lejos de la calma y el estoicismo de Boecio, es más bien la del común de los mortales, de miedo y rebeldía ante la injusticia de una terrible fuerza cuya característica sobresaliente, la que más desconcierta, es su permanente inconstancia: *constantia in mutabilitate* es la definición de Boecio en la *Consolación*. Por otra parte, como lo señala Italo Siciliano (*François Villon et les thèmes poétiques*, cap. III), la gran mayoría de los autores de esta época se inspiran en Boecio pero sólo en apariencia, pues superficialmente, su lección moral se mecaniza. Boecio, y otros después de él, podrán exaltar los beneficios, sobre todo de la fortuna adversa, que siempre es o justa o útil, pues castiga a los malos y pone a prueba a los buenos, pero el hombre medieval le teme y no la puede aceptar. Son estas las ideas y sentimientos, en los que se mezclan las distintas posturas morales y filosóficas, que veremos reflejados en la literatura francesa.

Si ciertos autores no descartan completamente la idea de un poder oculto distinto a la voluntad divina, sobre todo aquellos que juzgan su inconstancia cruel e injusta, otros adoptan la concepción cristiana y otros más oscilan entre las dos. La concepción cristiana, la tercera mencionada por Patch en el tratamiento de la Fortuna en la Edad Media, presenta a ésta subordinada a Dios y cumpliendo la misión de recompensar o castigar al hombre según sus méritos, girando su rueda constantemente. Así, a lo largo de la literatura medieval francesa observamos estas dos grandes tendencias que en ocasiones se oponen, pero generalmente son complementarias. La concepción cristiana prevalece, por sólo citar algunos ejemplos, en obras tan diversas de los siglos XIII y XIV, como *La Manekine* de Philippe de Beaumanoir, donde leemos que “fortune a son voloir maine / Les gens, puis que Dix li consente”⁸ (Patch, “Fortuna in Old French Literature”, 11); en *Renart le Nouvel*, de Jacquemart de Gielée, donde Renart cae de lo alto de la rueda de la Fortuna porque Dios

⁸ Fortuna conduce a la gente como quiere porque Dios lo permite.

así lo decidió;⁹ en el poema anónimo “De Pierre de Broche qui despute a Fortune par devant Reson”, en el que Fortuna explica a Pierre de la Broce, condenado a muerte, que si en un principio lo favoreció fue por sus buenas obras, recompensadas por Dios, quien lo colocó en lo más alto de la rueda;¹⁰ en *Li Mireoirs as Dames*, de Watriquet de Couvin, Fortuna, llamada aquí Aventura, se dirige así al poeta “Frère on m’appelle Aventure, / En terre m’a Diex establee”¹¹ (Patch, “Fortuna in Old French Literature”, 14); en *Li Dis de Fortune*, Jean de Condé hace la siguiente advertencia: “Aies donc le cuer apresté / De douter Dieu, ton creatour / Car Fortune ne porroit tour / Tourner sanz son consentement”¹² (Howard Rollin Patch, “Fortuna in Old French Literature”, 18); y en el *Roman de Fauvel* de Gervais du Bus, Fortuna es presentada como la hija de Dios.¹³

Esta idea cristiana es la que encontramos también desde las primeras novelas artúricas. En *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes, Enide, condenada al silencio por Erec, se queja así de su triste situación: “Lasse, fait elle, a con grant joie / M’avoit Dex mise et essaucie, / Or m’a en po d’ore abassie. / Fortune, qui m’avoit atraite / A tost a li sa main retraite”¹⁴ (*Erec et Enide*, vv. 2778-2782). Tenemos aquí la imagen clásica de la Fortuna inconstante, per-

⁹ Fortune a se roe escotee/ Si que mais n’ert par li tournee/ Ja mais n’en Renart mis jus, / Se Dix nel fait par ses vertus (*Renart le Nouvel*, vv. 7731-7734).

¹⁰ Bons et loiaus et preus estoies, [...] Dieu et trestoz ses sains servoies / Piteusement et de cuer tendre. / Et quant Diex vit qu’ainsi fesoies, / Si t’en vout le g(uer)redon rendre. / Lors te pris en humilité / Ou commandement Dieu le pere / Et fis par grant amisté / Ta meson sus ma roe fere. (F. Ed. Schneegans, “Trois poèmes de la fin du XIII^e siècle sur Pierre de la Broce”, *Romania*, 58, p. 546).

¹¹ Hermano, me llaman Aventura / Y Dios me estableció en la tierra.

¹² Ten el corazón presto / para temer a Dios, tu creador / Pues la Fortuna no podría la rueda / girar sin su consentimiento.

¹³ Je sui fille du roy des rois / Qui le monde [...] Me commet, si que je digere / Tout si come il plect a mon pere; / Car mon pere, bien dire l’ose, / Sans raison ne fait nulle chose (*Roman de Fauvel*, vv. 2183-2188) [Soy hija del rey de reyes / Quien el mundo [...] Me ha confiado para dirigirlo / Según su voluntad / Pues mi padre, puedo decirlo abiertamente / No hace nada sin alguna razón.

¹⁴ Desgraciada, dice, que gran dicha me había concedido Dios y en poco tiempo me la quitó. Fortuna, que me había tendido la mano, muy rápido me la retiró.

sonificación de fragilidad de la existencia humana con su continua alternancia de felicidad y desgracia. En el *Tristan en prose* se sugiere también la relación entre Dios y Fortuna. Deseoso de medirse con Tristán, Palamède manifiesta al caballero que espera ansiosamente “que li jours viengne que nous avoms aterminé entre nous deus, car, se Diex me doinst boine aventure, vous trouve-riés bien adonc Palamidés tout autre que vous ne quidiés, se Fortune ne m’est trop durement contraire”¹⁵ (*Tristan en prose*, III, 251). En otra ocasión, antes de un nuevo combate contra Tristán, Palamèdes dice “Se Diex et Fortune me voloit aider tant que je peüsse mon cors desfendre encontre lui, mout me tenraie a bien païé”¹⁶ (*Tristan en prose*, VI, 108). En un episodio de la *Suite du Merlin* del ciclo *Post-Vulgate*, el rey Arturo pone a todos los recién nacidos de su reino en una nave sin control, temiendo que alguno de ellos sea su futuro asesino “et pour chou les firent metre en mer el conduit de Nostre Signour et el gardement de Fortune”¹⁷ (*Suite du Merlin*, I, 63).

Los pasajes de novelas artúricas que acabamos de mencionar hablan de una relación estrecha entre Dios y Fortuna, de una colaboración, pero no son tan explícitos como los de las obras literarias citadas antes, que presentan a la Fortuna subordinada a Dios. Sólo el último pasaje, el de la *Suite du Merlin*, sugiere que la Fortuna es servidora de Dios. En efecto, más adelante se relata en la novela que los niños sobrevivieron y en un episodio anterior una voz divina había advertido al rey que si los niños escapaban de tal peligro sería por voluntad de Dios.¹⁸

Podemos pues observar en estos pasajes de novelas artúricas que, cuando se trata de abordar el tema de la Fortuna, la ambigüedad es muchas veces perceptible, constatación que también se puede aplicar a otras novelas del mismo género, como la *Mort Artu* del ciclo de la *Vulgate*, donde el rey Arturo culpa indistintamente a Dios y a la Fortuna de su triste destino: diversa, contraria,

¹⁵ Que llegue el día de nuestro enfrentamiento pues, si Dios me concede buena aventura, encontrarás a un Palamèdes muy diferente, si Fortuna no me es demasiado adversa.

¹⁶ Si Dios y Fortuna me ayudaran a defenderme contra él, me tendría por bien pagado.

¹⁷ Y por eso los pusieron en el mar bajo la protección de Dios y la guía de Fortuna.

¹⁸ Bien mousterra Jhesucris qu’il les aime et qu’il ne veult pas la destruction des enfans (*Suite du Merlin*, I, 61) [Jesucristo mostrará que los ama y que no quiere que los niños mueran].

desleal y madrastra la llama cuando Galván muere,¹⁹ pero luego, tras la muerte de Yván es a Dios a quien se dirige: “Ha! Dex, por quoui soufrez vos ce que ge voi, que li pires traïtres del monde a ocis un des plus pseudomes del siecle?”. A lo que Sagremor responde: “Sire, ce sont li geu de Fortune”²⁰ (*La mort le roi Artu*, 243), frase que es un eco de la *Consolación*, del pasaje en el que se define la naturaleza y el juego favorito e interminable de la Fortuna: girar la rueda incansablemente y gozar haciendo bajar todo lo que está arriba y subir lo que está abajo.²¹ En uno de los últimos episodios de la *Mort Artu*, Arturo, ante su muerte inminente, culpa nuevamente a Fortuna de todas sus desgracias.²² Estos reproches dirigidos indistintamente a Dios y a la Fortuna, en los que al lector tampoco le queda muy claro cuál es aquí el papel de esta última, si se trata de un poder distinto, independiente de Dios, o si está sometida a la voluntad divina, son reveladores de la visión que ofrece la novela del tema, que oscila entre la imagen pagana y la imagen cristiana. Esta sería la única manera de explicar, por un lado, la Fortuna como símbolo de la ley universal que hace efímeros los bienes terrenales y, por el otro, a Dios, detrás de la Fortuna, ocupándose del destino de cada hombre en particular, según sus méritos.

Resolver pues el problema de la Fortuna en el plano cristiano no fue cosa fácil y la postura ambigua que adoptaron algunos autores de novelas artúricas

¹⁹ Hé ! Fortune, chose contrere et diverse, la plus desloial chose qui soit el monde, por quoui me fus tu onques si debonere ne si amiable por vendre le moi si chierement au derrien ? Tu me fus jadis mere, or m'ies tu devenue marrastre (*La mort le roi Artu*, 221). [!Ay! Fortuna, cosa contraria y opuesta, lo más desleal que hay en el mundo, ¿ por qué me fuiste tan favorable y amiga si me lo venderías tan caro al final? Antaño me fuiste madre, ahora me eres madrastra] (*La muerte del rey Arturo*, 243).

²⁰ “!Ay! Señor, ¿por qué permitís lo que estoy viendo, que el peor traidor del mundo ha matado a uno de los más valiosos caballeros del siglo?” “Señor, éstos son los juegos de la fortuna” (*La muerte del rey Arturo*, 266).

²¹ Haec nostra uis est, hunc continuum ludum ludimus: rotam uolubili orbe uersamus, infima summis, summa infinis mutare gaudemus (*Consolatio*, 2, 2).

²² Girflet, Fortune qui m'a esté mere jusque ci, et or m'est devenue marrastre, me fet user le remenant de ma vie en douleur et en corrouz et en tristesse, (*La mort le roi Artu*, 247) [Giflete, Fortuna, que me ha sido madre hasta aquí, se me ha convertido en madrastra y me obliga a pasar el resto de mi vida en medio del dolor, de la aflicción y de la tristeza] (*La muerte del rey Arturo*, 269).

refleja esta dificultad y nos hace pensar en la de Boecio quien, aunque pone a Dios por encima de la Fortuna, es menos claro al definir la relación entre ambos. Pero, finalmente, como señala Italo Siciliano (*François Villon et les thèmes poétiques*, 290), los autores de obras literarias de la época no se detuvieron en problemas filosóficos y morales inextricables; se dedicaron a explotar un tema que ofrecía posibilidades infinitas de acuerdo a cada necesidad:

Dans ces conditions, il n'est pas étonnant que, lorsqu'il s'agit de saisir le côté philosophique de l'idée de Fortune, les références deviennent vagues et confuses. D'ailleurs, ce n'est pas le fond philosophique [...] qui intéresse le moyen âge [...] Devant la figure énigmatique de Fortune, les hommes de cette époque se bornent donc à déchaîner leur lyrisme inépuisable dans sa monotonie, ou bien à expliquer par ce *deus ex machina* tout ce qui reste dans le domaine de l'inexplicable.

Así, por ejemplo, Chrétien de Troyes, quien relaciona a la Fortuna con Dios, en *Erec et Enide*, opta por la simple figura literaria en *Le Chevalier de la Charette*, donde Lanzarote, encerrado en un calabozo por Meleagante, deplora su lamentable suerte. El autor ofrece aquí la imagen tradicional de Fortuna que gira implacablemente su rueda y el sistemático reproche a su injusticia, a su crueldad:

Haï, Fortune! Con ta roe M'est ore leidemant tornee ! Malemant la m'as bestornee Car g'iere el mont, or sui el val Or n'avoie bien, or ai mal, Ore me plores, or me rioies. Las, chetis, por coi t'i fioies Quant ele si tost t'a lessié ? An po d'ore m'a abessié Voiremant de si haut si bas. Fortune, quant tu te gabas, Molt feïst mal.²³

(*Chevalier de la Charrette*, vv. 6468-6479).

²³ ¡Ay! ¡Qué infelizmente para mí ha girado tu rueda, Fortuna! Ayer estaba arriba y hoy abajo. Ayer era feliz, hoy desgraciado. Ayer me sonreías, hoy me inundas de llanto. ¡Pobre de mí! ¿Por qué confiaría en ella cuando tan pronto me ha abandonado? En poco tiempo me ha derribado desde lo más alto hasta lo más bajo. Fortuna, has obrado mal burlándote así de mí.

La metáfora de la rueda, utilizada por Boecio y por los autores latinos para expresar la inestabilidad de la Fortuna, tuvo un gran éxito en la literatura medieval francesa. Los escritores muestran a la Fortuna girando su rueda que nadie puede detener, subiendo a los hombres a lo más alto para después dejarlos caer, constantemente y sin ninguna razón aparente. Esta será la imagen que se impone en el espíritu medieval y de la que la literatura francesa ofrece innumerables representaciones. Un ejemplo muy citado es el del *Roman de Brut*, de Wace (vv. 1913-1936), en el capítulo correspondiente al rey Lear, quien, tras haber perdido todo, culpa de sus desgracias a la Fortuna, aplicada aquí al tradicional tema de la caída de los grandes reinos:

Fortune, tant par es muable,
 Tu ne puez estre une ure estable;
 Nuls ne se deit en tei fier,
 Tant faiz ta roe tost turner.
 Mult as tost ta colur muee,
 Tost iés chaete e tost levee.
 Ki tu vuels de bon oil veeir
 Tost l'as levé en grant poeir
 Et des que tu turnes tun vis
 Tost l'as d'alques a neient mis.
 Tost as un vilain halt levé
 E tost le ras desuz buté;
 Contes e reis, quant tu vuels, plaisses
 Que tu nule rien ne lur laisses.²⁴

Ligada a este mismo tema, la Fortuna y su rueda son descritas en la *Mort Artu*. En un sueño, antes de la batalla final en Salesbières en la que perderá la vida, Arturo ve a la Fortuna, presentada aquí como una dama “la plus bele

²⁴ Fortuna, eres tan cambiante / No puedes permanecer ni un momento estable; / Nadie puede fiarse de ti / Pues súbitamente giras tu rueda / Y cambias de parecer / Dejas caer o elevas. / A quien ves con buenos ojos / Lo elevas a la cima del poder / Pero en cuanto volteas la cara / Súbitamente le quitas todo. / Subes a un villano a lo más alto / Para luego dejarlo caer. / A reyes y condes precipitas cuando quieres / Y los dejas sin absolutamente nada.

qu'il eüst onques mes veüe el monde",²⁵ que lo lleva a una enorme montaña y lo sienta en lo más alto de una rueda: "En cele roe avoit sieges dont li un montoient et li autre avaloient; li rois regardoit en quel leu de la roe estoit assis et voit que ses sieges estoit li plus hanz."²⁶ (*Mort Artu*, 226), para después dejarlo caer de la manera más brutal, mostrándole así que nada es permanente en este mundo y que ni los más poderosos, ni los más dichosos, escapan a esta ley universal. Al contrario, son precisamente ellos los que conocen las caídas más duras, más inesperadas.²⁷

El *Roman d'Enéas* (vv. 629-639) presenta una descripción similar de la Fortuna girando su rueda, en el episodio en el que Eneas, después de tanto sufrimiento, llega finalmente al reino de Dido, donde es muy bien recibido. Aquí el autor hace énfasis en los remedios para enfrentar los cambios de la Fortuna:

Moult li estoit propre Fortune
 Fortune le ra esbaudi
 qui devant l'avoit mari.
 Pour ce ne doit hom desesperer
 quand li couvient mal endurer,
 et se il a tout son plaisir,
 dont ne se doit trop esjoïr,
 ne pour grant mal trop esmaier,
 ne pour grant bien trop esleecier.
 De toutes choses est mesure:
 ne bien ne mal touz temz ne dure;²⁸

²⁵ La más bella que jamás haya visto en el mundo.

²⁶ En esa rueda había unos asientos que subían y otros que bajaban; el rey vio en qué lugar de la rueda estaba sentado y constató que era en el asiento más alto.

²⁷ Más tarde, Alain Chartier señalará también, en un pasaje del *Curial*: "elle [Fortuna] rit a plaine gueulle et bat ses paulmes quant il me chet a grans seigneurs. Il ne luy chault guerres a essayer sa force es petits lieux" [ríe a carcajadas y aplaude cuando precipita al suelo a los grandes señores. Le interesa menos probar su fuerza en pequeños lugares].

²⁸ La suerte estaba de su lado, la Fortuna, que antes lo había entristecido, ahora lo hacía sonreír. Es por eso que el hombre no debe desesperarse si tiene que afrontar alguna desgracia; pero sí, por otra parte, tiene todo lo que desea, no debe tampoco alegrarse demasiado [...] lo uno y lo otro deben ser medidos; una dicha, una desgracia no duran para siempre.

Asociada al amor, la imagen de la rueda figura en el “lai”, *Gigemar*, de Marie de France, donde “Fortune, ki ne s’oblie, / Sa roe turné en poi d’hure: / L’un met dezus, l’autre desure”²⁹ (vv. 539-540), y termina con la felicidad de Gigemar y su amiga; en el *Conte de Floire et Blanchefleur* (vv. 2511-2514), los amantes también son descubiertos pues “lor amors / torna Fortune, par ses mors. / De lor amor et de lor vie / demoustra bien qu’ele ot envie”.³⁰ Los ejemplos de esta Fortuna adversa en el amor son innumerables, pues el tema fue ampliamente explotado a lo largo de la Edad Media. Tenemos algunos muy conocidos, como los últimos versos de la primera parte del *Roman de la Rose*, de Guillaume de Lorris,³¹ desarrollados en la continuación de Jean de Meun, quien retoma a Boecio. Y también tenemos curiosas variantes de la tradicional rueda de la Fortuna, como la de Baudouin de Condé en su *Prisons d’Amour*, donde, como lo señala Howard Rollin Patch, la rueda se convierte literalmente en rueda del amor: “Illueques cil et celles sunt / Qui les solas d’amours grans ont; / Li autres rais si aval baisse, [...] Là ù cil sunt qui n’ont d’amours / Fors les travaus et les dolors”³² (Patch, “Fortuna in Old French Literature”, 16).

Los reproches a la Fortuna adversa en el amor los encontramos igualmente en las novelas artúricas. Hemos mencionado ya el de Enide, en *Erec et Enide*.

²⁹ Pero la Fortuna, fiel a ella misma, / Gira su rueda en poco tiempo / Subiendo a unos y bajando a otros.

³⁰ La Fortuna, según su costumbre, terminó con su amor, manifestando claramente que ese amor y esa vida le daban envidia.

³¹ Tras haber perdido a la Rosa, el amante, ya sin ninguna esperanza, vincula la inconstancia de Amor con la de Fortuna: “C’est ausi con de Fortune, / qui met ou cuer des genz rancune, / autre eure les aplaigne et chue; / em poi d’eure son semblant mue, / une eure rit, autre eure est morne. / Ele a une roe qui torne / et, quant ele veult, ele met / le plus bas amont ou somet, / et celui qui est sor la roe / reverse a un tor en la boue. / Et je sui cil qui est versez!” (vv.3953-3989). [Lo mismo pasa con la Fortuna, / que a veces llena el corazón de la gente de resentimiento, / y a veces la acaricia y la consiente; / en poco tiempo cambia de rostro, / en un instante ríe y luego se enfada. / Tiene una rueda que gira / y, cuando quiere, pone / a quien está hasta abajo en lo más alto. / A quien está en la rueda / lo lanza al fango en un instante. / Y soy yo el que ha sido lanzado].

³² Allí se encuentran aquellos y aquellas / Que gozan de la gran dicha del amor. / A los otros los ha hecho bajar [...] Allí están los que no tienen del amor / Más que las penas y el dolor.

En este universo, desde los caballeros de gran renombre hasta los menos conocidos lamentan en algún momento su mala suerte, “mescheance”, en el amor y algunos incluso dirigen sus reproches a la Fortuna. Este es el caso, por citar sólo algunos ejemplos, de Tristán, en el *Tristan en prose* (III, 283), quien se queja, al compararse con Lanzarote, de lo injusta que ha sido la Fortuna con él:

Pour coi je di tout plainnement que Fortune oeuvre plus a sa volonté que par droiture. Par droit me samble il qu'ele me deüst estre ausi amie com a vous, mais non est, car ele m'est marrastre et anemie mortel, la u ele vous est mere et amie vraie. Si ai toutes voies trouvé en Amours tantes dolours et tantes mesqueanches.³³

Y, en la misma novela, el del caballero que se queja ante Palamède: “Ensi m'avoit Fortune aidie”³⁴ (VI, 60) al acordarle el amor de una dama, pero enseguida cambió su suerte y la perdió; así como el del mismo Palamède quien, tras una larga lamentación en la que, desesperado, culpa, primero al Amor y luego a la Fortuna de su gran sufrimiento al no ser correspondido por Iseo: “Tout maintenant de je que d'illuec en avant seroie je en grant douleur [...] Et toute ceste ordenance que Fortune establi pour moi connois je bien”³⁵ (VII, 119-120), es finalmente descubierto en ese momento por Tristán.

Así pues, la inconstancia de la felicidad, del poder, del amor, son la justificación perfecta para evocar a la Fortuna y explotar hasta la saciedad y la monotonía su aspecto lírico. Los elementos característicos que conforman su imagen son lugares comunes, retomados casi en su mayoría de los autores latinos. El principal, y del que se desprenden todos los demás, es su inconstancia:

³³ Por eso digo que Fortuna actúa más por capricho que de manera justa. Pues me parece que, por derecho, debería de ser mi amiga, como lo es de vos; pero no es así pues me es madre y mortal enemiga, cuando para vos es madre y verdadera amiga. Y es por eso que en el amor no he encontrado más que dolor y mala fortuna.

³⁴ Así me había ayudado la Fortuna.

³⁵ Puedo decir que de ahora en adelante no tendré más que dolor [...] Y sé muy bien que esto lo decidió Fortuna.

“Fortune, tant par es muable / Tu ne puez estre une ure estable”³⁶ (*Roman de Brut*, vv. 1917-1918), “set fois mue entre prime et none”³⁷ (*Floire et Blanchefleur*, v. 2524), “il n’a en toy de seurté ne d’estableté ne qu’en un cochet a vent”³⁸ (*Roman de Mélusine*, 664). Nadie puede confiar en ella, “Nuls ne se deit en tei se fier”³⁹ (*Roman de Brut*, v.1319), “Qui en li cuide estableté / Je le tieng bien por fol prové”⁴⁰ (*Floire et Blanchefleur*, vv. 2531-2532), “Personne ne peut se fier à elle ni même se réjouir de ses faveurs”⁴¹ (*Roman du Comte d’Anjou*, 804), “Bien est fol qui en tes dons s’affie !”⁴² (*Roman de Mélusine*, 664), pues constantemente cambia de parecer “Mult as tost ta colur muee”⁴³ (*Roman de Brut*, v. 1921), inestabilidad representada no sólo a través de la rueda de la Fortuna, sino también de su doble rostro: “Fortune est chauve / Darrière et devant chevelue”⁴⁴ (*Conte du Graal*, vv. 4578-4579), “Mès trop avoit hideux visage: [...] L’une face ot obscure et brune [...] Et l’autre bele et gracieuse”⁴⁵ (*Roman de Fauvel*, vv. 1905-1910), o de un mismo rostro que cambia constantemente de humor: “Ore me plores, ore me rioies”⁴⁶ (*Chevalier de la Charrette*, v. 6473), “en peu de temps elle passe de l’amour à la haine, du rire aux larmes”⁴⁷ (*Roman du Comte d’Anjou*, 804), “une eure rit, autre eure est morne”⁴⁸ (*Roman de la Rose*, Guillaume de Lorris, v. 3983)

La manera de actuar de la Fortuna no obedece a ningún principio; es caprichosa, injusta, ciega y desleal: “Fortune oeuvre plus a sa volonté que par

³⁶ Fortuna, eres tan cambiante / No puedes permanecer ni un momento estable.

³⁷ Cambia seis veces entre prima y nona.

³⁸ No hay más certeza y estabilidad en ti que en una veleta.

³⁹ Nadie debe fiarse de ti.

⁴⁰ Quien espera en ella estabilidad / Lo considero un verdadero loco.

⁴¹ Nadie puede fiarse de ella ni alegrarse de sus favores.

⁴² Es un loco el que se fía de tus dones.

⁴³ Muy pronto cambiaste de parecer.

⁴⁴ Fortuna es calva por detrás y con cabello por delante.

⁴⁵ Tenía un rostro muy feo; un lado era negro y oscuro [...] y el otro bello y agraciado.

⁴⁶ Antes me sonreías, hoy me haces llorar.

⁴⁷ En poco tiempo pasa del amor al odio, de la risa al l.

⁴⁸ En un momento sonrío y en el otro está triste.

droiture”⁴⁹ (*Tristan en prose*, III, 283), “Ki tu vuels de bon oil veoir / Tost l’as levé en grant poeir”⁵⁰ (*Roman de Brut*, vv. 1323-1324). Fortuna no conoce ningún noble sentimiento: no es “capable de courtoisie ou de sentiment”⁵¹ (*Roman du Conte d’Anjou*, 804), “aveugle Fortune, dure, sure et amere [...] traître, envieuse”⁵² (*Roman de Mélusine*, 662-664), “chose contrere et diverse, la plus desloial chose qui soit el monde”⁵³ (*Mort Artu*, 221). Hace reír y luego llorar, pasa del amor al odio, de ser amiga a enemiga: “Or fait plourer et or fait rire, / or done joie et or done ire”⁵⁴ (*Floire et Blanchefleur*, vv. 2535-2536), “Or avoie bien, or ai mal”⁵⁵ (*Chevalier de la Charrette*, v. 6472), “ele m’est marrastre et anemie mortel”⁵⁶ (*Tristan en prose*, III, 283), “por quoi me fus tu onques si debonere ne si amiable por vendre le moi si chierement au derrien? Tu me fus jadis mere, or m’ies tu devenue marrastre”⁵⁷ (*Mort Artu*, 221).

Como podemos ver, explotada de esta manera, la Fortuna es más una figura literaria que otra cosa, postura que en muchos casos le quitó toda sustancia a la divinidad. Sin embargo, como también lo hemos observado, las cosas se complican más en el momento en que se trata de integrar esta figura pagana en la visión cristiana del mundo. Boecio inició esta asimilación al convertir a la Fortuna en parte del plan divino, precisando que ésta no actúa nunca sin razón y aquellos que la insultan o maldicen son incapaces de ver que sólo trabaja de acuerdo con el plan de Dios. Su lección será retomada y desarrollada por algunos autores que fueron más allá de la simple figura tóptica. Así, por ejemplo, la rueda de la Fortuna, que Baoudoin de Condé convirtió en rueda del amor, se transforma, en *Renart le Nouvel* de Jacquemart Gielee, en rueda de la condenación para quienes han cometido faltas graves,

⁴⁹ Fortuna actúa más por capricho que de manera justa.

⁵⁰ A quien ves con buenos ojos / Rápido lo elevas a la cima del poder.

⁵¹ Capaz de mostrar cortesía o algún sentimiento.

⁵² Fortuna ciega, dura, agria y amarga [...] traidora, envidiosa.

⁵³ Cosa contraria y diversa, la más desleal que exista en el mundo.

⁵⁴ Unas veces hace llorar y otras reír / unas veces da felicidad y otras provoca ira.

⁵⁵ Ayer era feliz, hoy desgraciado.

⁵⁶ Me eres madrastra y mortal enemiga.

⁵⁷ ¿Por qué me fuiste tan favorable y amiga si me lo harías pagar tan caro al final? Antaño me fuiste madre, ahora me eres madrastra.

como Renart, quien será invitado por Fortuna a subir.⁵⁸ En el *Roman de Fauvel*, la Fortuna revela a Fauvel que es hija de Dios y que actúa siempre según la voluntad de su padre, quien no hace nada sin razón. A diferencia de Boecio, la razón aquí, como en muchos otros textos literarios de este periodo, es el pecado y, sin duda alguna, nadie ejemplifica mejor el pecado que el héroe del *Roman de Fauvel*, este caballo, encarnación del orgullo, la maldad y la falsedad, que Dios castigará a través de la Fortuna, tal como le advierte ésta a Fauvel.⁵⁹

Retomando parte de lo que dice san Agustín, citado más arriba, cuando niega categóricamente la existencia de la divinidad, recordemos que señala que los hombres tienen la mala costumbre de decir: la Fortuna lo quiso, cuando deberían decir: Dios lo quiso; pasando luego por la postura de Boecio, que trata de conciliar a la Fortuna con Dios, haciéndola parte del plan divino; y finalmente llegando a la interpretación cristiana, que subordina la Fortuna a Dios, dándole la misión de castigar o recompensar al hombre según sus méritos, podemos concluir que, en muchos casos, la interpretación es la que presentan los dos textos que acabamos de citar, *Renart le Nouvel* y el *Roman de Fauvel*: no son ni la Fortuna, ni Dios, los responsables de las desgracias humanas, sino el hombre mismo por sus pecados.⁶⁰

Esta es, en el plano cristiano, la interpretación de la Fortuna adversa en las novelas artúricas que hemos analizado. En su estudio de la *Mort Artu* (cap. IV), Jean Frappier señala que la Fortuna, aun cumpliendo su función natural, deja a los hombres ejercer su libre albedrío. Son entonces los personajes de la novela: Mordred por su orgullo y violencia, Galván por su desmesura, Lanzarote por

⁵⁸ A icest mot Renars monta / Sour le roe tous courounés, [...] Montés est, Dix penst de l'abatre [...] C'est roe de Dampnation. / Tous tans en couvient trebucier (*Renart le Nouvel*, vv. 7716-7717, 7727, 7780-7781). [Tras estas palabras, Renart sube / A la rueda, coronado. [...] Ya ha subido, Dios piensa hacerlo caer [...] Es la rueda de la Condenación / Todos tienen que caer].

⁵⁹ mon pere Diex, qui tout donne, / Qui tout mal et bien guerredonne, / Qui orgueil a si bien en haïne [...] Qu'il ne puet souffrir longuement / Qu'il ne l'abate horriblement (*Roman de Fauvel*, vv. 2349-2334) [mi padre Dios, que todo da / De quien viene todo mal y todo bien / Detesta el orgullo / No lo puede soportar / Y lo destruye de la manera más horrible].

⁶⁰ "Cele roe que on devise / N'est sans plus que cis morteus mondes" [Esa rueda de la que hablan / No es más que este mortal mundo], leemos en el *Roman de Renart* (vv. 7794-7795).

su pasión adúltera y Arturo por su orgullo, su debilidad y su gran pecado de incesto, los que finalmente harán girar la rueda de la Fortuna, que precipitará al reino entero: “tel sont li orgueil terrien qu’il n’i a nul si haut assiz qu’il ne le coviegne cheoir de la poesté del monde”⁶¹ (*Mort Artu*, 227), advierte la misma Fortuna al rey, en un sueño, antes de hacerlo caer de lo más alto de la rueda.

En el *Tristan en prose* un caballero enamorado que cuenta a Palamède sus penas, quejándose de la Fortuna que ahora le es adversa, reconoce, sin embargo, que todo esto es la consecuencia de sus pecados (VI, 60):

Ensi m’avait Fortune aidié et fait rice, car elle m’avoit mis entre les mains la riens que je plus desiroie a avoir. Elle m’avoit ersoir fait rice mais hui m’avint, par mon pecié, que mesqueance me courut sus.⁶²

En la *Suite du Merlin*, tras la muerte de dos caballeros que estaban bajo su protección, asesinados por un ser invisible, Balaain se proclama el caballero más desafortunado, “mescheans”, del mundo, pues se da cuenta claramente de que “Fortune li est plus contraire et plus anemie que a nul autre”⁶³ (*Suite du Merlin*, I, 142). Más adelante, en otro episodio, provoca involuntariamente la muerte de dos amantes, constatando nuevamente ser víctima de la mala fortuna, “male mesheanche” (I, 179). En su última aventura, Balaain decide cambiar su escudo antes de enfrentar a un caballero, cambio que le costará la vida pues no podrá ser reconocido por su adversario; situación que le anuncia una mensajera de Merlín, quien le advierte también: “ceste mesqueance vous envoie Diex pour le fait que vous fesistes chiés le roi Pellehan en lieu de vengeance”⁶⁴ (I, 183).

⁶¹ Tal es el orgullo en la tierra, que no hay nadie que, por más alto que esté sentado, no caiga del poder.

⁶² Así me había ayudado la Fortuna y me había hecho rico, pues me había puesto en las manos a quien más deseaba tener. Ayer me había hecho rico, pero hoy me aconteció que, por mi pecado, la mala suerte llegó a mí.

⁶³ Fortuna le es más contraria y enemiga que a ningún otro hombre.

⁶⁴ esta desgracia os la envía Dios como castigo por lo que hicisteis en el castillo del rey Pellehen.

La “*mescheance*” es pues aquí sinónimo de Fortuna adversa y es claramente presentada como un castigo divino, en el caso de Balaain, por el pecado cometido al herir al rey Pellehen. Detrás de la mala fortuna está entonces siempre la mano de Dios. Sin embargo, cuando el hombre, con su limitada visión del mundo, percibe ciertos acontecimientos como arbitrarios, es a la Fortuna a quien acusa, considerándola una fuerza activa que interviene directamente en dichos acontecimientos y lo lleva injustamente a la desgracia, incapaz, como Balaain, en la *Suite du Merlin*, o como Arturo, en la *Mort Artu*, de reconocer en sí mismo la causa de su funesto destino.

Como lo hemos podido ver en este breve análisis, las novelas artúricas francesas explotaron el tema de la Fortuna desde las perspectivas planteadas en la época: como la banal figura alegórica de una diosa que no tiene vida más que retórica, y que sólo en raras ocasiones, como en la *Mort le roi Artu*, presenta cierta originalidad y profundidad dramáticas, o desde la perspectiva cristiana, donde la Fortuna es el instrumento de la justicia divina y, en este caso, es sólo el hombre el responsable de su destino, el hombre que, con sus acciones, permite que esta misteriosa fuerza siga girando continuamente su rueda para ordenar el calendario de las vicisitudes terrenales. Cualquiera que sea el caso, la noción pagana de la Fortuna tuvo mucha dificultad para adecuarse al espíritu medieval y esto se refleja claramente no sólo en la novela artúrica, sino en la literatura medieval francesa en general. Conciliar la acción de la Fortuna con la de Dios Todopoderoso parecía tarea imposible. Esto dio como resultado las posturas vagas que observamos en las novelas analizadas, que nos llevan a recordar y a aplicar aquí las sabias palabras de Razón a Boecio cuando abordan la espinosa cuestión del principio de justicia divina oculto detrás de la Fortuna e incomprensible para el hombre: “El tema de discusión que me propones es el más importante de todos, de tal manera que ni siquiera un discurso exhaustivo sería suficiente, pues la materia es tal que cuando se ha logrado zanjar una dificultad, surgen muchas más, infinitas, como cabezas de Hidra” (*Consolación*, IV, 6).

BIBLIOGRAFÍA

- APULEYO, *Tratados Filosóficos*, ed. y trad. Antonio Camarero, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- BOETHIUS, *De consolazione philosophiae*, ed. de C. Moreschini, Munich-Leipzig: K. G. Saur, 2000.
- CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide*, ed. Jean-Marie Fritz, en *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris: Le Livre de Poche, 1994.
- , *Le Chevalier de la Charrette*, ed. Charles Méla, en *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris: Le Livre de Poche, 1994.
- , *Le Conte du Graal*, ed. y trad. Charles Méla, en *Chrétien de Troyes. Romans*, Paris: Le Livre de Poche, 1994.
- CICERÓN, MARCO TULIO, *Cuestiones Académicas*, ed. y trad. Julio Pimentel Álvarez, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- , *Sobre la naturaleza de los dioses*, trad. Julio Pimentel Álvarez, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.
- COURCELLE, PIERRE, *La Consolation de Philosophie dans la tradition littéraire*, Paris: Etudes Augustiniennes, 1967.
- FRAPPIER, JEAN, *Etude sur "La mort le roi Artu"*, Genève: Droz, 1972.
- GERVAIS DU BUS, *Roman de Fauvel*, ed. de Arthur Langfors, Paris: Librairie de Firmin Didot, 1914-1919.
- GIELEE, JACQUEMART, *Renart le Nouvel*, ed. de Henri Roussel, Paris: Editions A. & J. Picard, 1961.
- GUILLAUME DE LORRIS y JEAN DE MEUN, *Le Roman de la Rose*, ed. de Félix Lecoy, Paris: Champion, 1965.
- HECQUET-NOTI, NICOLE, "Fortuna dans le monde latin: chance ou hasard?", en YASMINA FOEHR-JANSSENS y EMMANUELLE MÉTRY (eds.), *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève: Droz, 2003, 13-29.
- JEAN D'ARRAS, *Mélusine*, ed. de Jean-Jacques Vincensini, Paris: Librairie Générale Française, 2003.
- La mort le roi Artu*, ed. de Jean Frappier, Paris-Genève: Droz, 1964.
- La Suite du Roman de Merlin*, 2 vols., ed. de Gilles Roussineau, Genève: Droz, 1996.
- Le Roman d'Enéas*, ed. de Aimé Petit, Paris: Librairie Générale Française, 1997.
- Le Roman de Tristan en prose*, 9 vols. dir. de Philippe Ménard, Genève: Droz, 1987-1997.

- MAILLART, JEAN, *Le Roman du Comte d'Anjou*, ed. de Jean-Claude Aubailly, en *Récits d'amour et de chevalerie XIIIe-XVe siècle*, Paris: Robert Lafont, 2000.
- MARIE DE FRANCE, *Les lais*, ed. de Jean Rychner, Paris: Champion, 1966.
- MARTIN, DANIEL, *Montaigne et la Fortune*, Paris: Champion, 1977.
- MÉTRY, EMMANUELLE, "Fortuna et *Philosophia*: une alliance inattendue. Quelques Remarques sur le rôle de la Fortune dans la *Consolation de Philosophie* de Boèce", en YASMINA FOEHR-JANSSENS y EMMANUELLE MÉTRY (eds.), *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève: Droz, 2003, 59-70.
- PATCH, HOWARD ROLLIN, "The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and Literature", *Smith College Studies in Modern Languages*, III, 4, 1922, 179-235.
- , "The Tradition of the goddess Fortuna in Roman Literature in the Transitional Period", *Smith College Studies in Modern Languages*, III, 3, 1922, 133-177.
- , "Fortuna in Old French Literature", *Smith College Studies in Modern Languages*, IV, 4, 1923, 1-45.
- ROBERT D'ORBIGNY, *Le Conte de Floire et Blchefleur*, ed. y trad. de Jean-Luc Leclanche, Paris: Champion, 2003.
- SICILIANO ITALO, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*, Paris: Librairie A.G. Nizet, 1967.
- SCHNEEGANS, F., "Trois poèmes de la fin du XIIIe siècle sur Pierre de la Broce", *Romania*, 58, 1932, 520-550.
- WACE, *Le Roman de Brut*, ed. de Ivor Arnold, Paris: Société des Anciens Textes Français, 1938-1940.
- WIRTH, JEAN, "L'iconographie médiévale de la roue de la Fortune", en YASMINA FOEHR-JANSSENS y EMMANUELLE MÉTRY (eds.), *La Fortune. Thèmes, représentations, discours*, Genève: Droz, 2003, 105-128.

Problemas teóricos y metodológicos en la elaboración de un índice de motivos folclóricos de las historias caballerescas del siglo XVI¹

Karla Xiomara Luna Mariscal
Universidad de Zaragoza

La finalidad de esta exposición es señalar algunas de las dificultades teóricas y metodológicas que plantea el estudio del motivo en las historias caballerescas del siglo XVI, a partir de la elaboración de un índice de motivos y su posible versión informática. La confección de este índice se inscribe en la línea de investigación abierta por Juan Manuel Cacho Bleuca, quien ha subrayado la necesidad del análisis del corpus caballeresco a partir un estudio transversal y comparativo de los motivos literarios (“Introducción”, 51), y quien dirige varias tesis sobre los motivos en los libros de caballerías hispánicos.

La principal dificultad teórica que el corpus breve ha planteado a la crítica ha sido la de su unidad como ‘modelo literario’. Los problemas temáticos y estructurales de estas obras, por tener su origen en tradiciones literarias muy diversas (cuento, épica, hagiografía) y por ser, la mayoría de ellas, traducciones de textos franceses, ha llevado a Víctor Infantes a considerar este modelo narrativo desde un punto de vista externo, al referirse a él como ‘género

¹ El trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación BFF2002-00903, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y por el Plan Nacional de Investigación Científica, Desarrollo e Innovación Tecnológica. Mi estudio forma parte de una línea de investigación más amplia, abierta por Juan Manuel Cacho Bleuca, que busca establecer los paradigmas y desviaciones de la narrativa caballeresca para comprender los hitos de su evolución y construcción poética (véase Cacho Bleuca, *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, 2007).

editorial', pues frente a la dificultad que presenta su '(re)ordenación' como género literario' específico ("La prosa", 115-124), "La homogeneidad de su transmisión a lo largo de los siglos los identifica como un elaborado producto –perfectamente codificado editorialmente– de un grupo de impresores, respondiendo a una estrategia comercial precisa" ("La narración", 179). Sin embargo, y como el mismo Infantes reconoce, el carácter externo de este criterio no resuelve la disparidad argumental y estructural de estas obras.

Un elemento interno que cohesiona la diversidad del corpus es el abundante empleo de materiales folclóricos. Los motivos revisten un interés especial por encontrarse en el vértice de la conformación interna y externa de este modelo genérico. En el aspecto interno porque la brevedad condicionante del corpus sólo puede sostenerse gracias al uso de unidades narrativas y descriptivas altamente referenciales para una colectividad (motivos folclóricos). En el aspecto externo porque a través de ellos se establece la relación con el acervo tradicional de cada cultura, condición determinante para la aceptación y difusión de estas obras ante un gran número de lectores. La presencia abundante de motivos folclóricos constituye, por lo tanto, una de las claves fundamentales del éxito editorial de estos materiales. La elaboración de un índice podría contribuir a dilucidar el problema de la reagrupación genérica desde un punto de vista interno. El establecimiento de unas constantes genéricas dentro del modelo narrativo caballeresco ayudaría a clarificar las relaciones entre las obras y a facilitar su análisis en una perspectiva sincrónica y diacrónica.

En el catálogo se estudian las ediciones *princeps* castellanas editadas por Nieves Baranda (1995).² Se incluyen también como parte de las historias caballerescas breves *La vida e historia del rey Apolonio* (Zaragoza, 1488?), la

² *Corónica del Çid Ruy Díaz, Historia de Enrique fijo de doña Oliva, La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe, Libro del conde Partinuplés, Historia de la reina Sebilla, La crónica del noble caballero el conde Fernán Gonçales, La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo, Libro del rey Canamor, La historia de los dos enamorados Flores y Blancaflor, La corónica de los nobles cavalleros Tablante de Ricamonte y de Jofre, La historia de la linda Magalona, La Poncella de Francia, Historia del emperador Carlo Magno y de los doze pares de Francia, La historia del cavallero Clamades, y La historia del noble cavallero París y de la muy hermosa donzella Viana.*

Historia del abad don Juan de Montemayor (Toledo, h. 1500)³ y *La historia del noble Vespasiano* (Toledo, 1491-1494), textos que, por sus características internas y editoriales pueden proyectarse sobre idéntica serie. Como apéndice se incluye *La visión de don Túngano* (Toledo, 1526), pues ofrece valiosos elementos de contraste aunque se vincula a otro modelo narrativo.

Parto de la aceptación implícita de la pragmática del motivo que guía la elaboración del *Motif-Index* de Stith Thompson, pues resulta un referente de máximo interés por haber sido concebido bajo un criterio utilitario, el mismo que guía la elaboración de este trabajo. Soy consciente de los problemas epistemológicos y metodológicos que plantea su elección (la ambigüedad, los límites imprecisos en la definición de motivo, los distintos grados de abstracción en los que se registran estas unidades); sin embargo, la obra se ha convertido en un texto básico de referencia internacional y ha dado lugar a una extensa serie de catálogos, como los de John Esten Keller, Dominic Peter Rotunda, Gerarld Bordman, Harriet Goldberg, aplicados a distintos corpus y géneros literarios. Destaca especialmente su aplicación al ámbito de la literatura caballescica, como se refleja en el *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XI^e-XIII^e siècles)* de Guerreau-Jalabert (1992), una tradición imprescindible en la conformación de los libros de caballerías castellanos. Por otra parte, el uso del *Motif-Index* resulta ineludible por remitir a una tradición literaria y folclórica presente en muchas de estas obras que no se puede desechar. Libros como *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, *La historia del cavallero Clamades* o *La historia de los nobles cavalleros Oliveros de Castilla* y *Artús d'Algarbe*, por citar sólo unos ejemplos, se pueden resumir argumentalmente con los siguientes motivos de Thompson: S223.0.1. *Robert the Devil. Childless couple wish for a child even if he comes from the devil. He is diabolical* (vinculado al tipo n.º 314 y relacionado con el 502); D1626.1. *Artificial flying horse*, R215.3. *Escape from execution on flying wooden horse*; y E341.1. *Dead grateful for having corpse ran-*

³ Aunque con anterioridad ya había sido resumida en el *Compendio Historial* de Diego Rodríguez de Almela (1491), se publica por primera vez de manera completa e independiente en Toledo, hacia el 1500.

somed. Corpse is being held unburied because of non payment of debts Hero pays debt and secures burial of corpse; R222. Unknown Knight (Three days' tournament. For three days in succession an unknown knight in different armor wins a tournament and escapes without recognition Finally identifies by tokens); S268. Child sacrificed to provide blood for cure of friend, respectivamente. Estamos, pues, ante obras cuyos contenidos han sido asimilados a distintas áreas del folclor. Al ser un género de recepción que continuamente está evolucionando he preferido, en lugar de reformularlo todo con un sistema nuevo, seguir el índice de Thompson por parecerme más adecuado a las características específicas de los libros que estudio, más deudores de la tradición folclórica, por lo que he preferido insertar estos textos dentro de la tradición en la que han sido catalogados.

Otro de los problemas metodológicos que se plantearon al inicio de este trabajo fue la delimitación temporal y espacial de un corpus de obras que han sufrido varias transformaciones en su tradición textual, fundamentalmente en dos sentidos: primero, en el de la traducción (la mayor parte de los materiales castellanos catalogados son traducciones de textos franceses y deben ser comprendidos dentro de un largo proceso de transmisión textual) y segundo, en el de la evolución de estos materiales y su incorporación a otros sistemas culturales y literarios (los pliegos de cordel, por ejemplo). Primé el estudio no de la transmisión, sino del conjunto de unas obras que se incorporan al sistema de la literatura caballeresca hispánica de los siglos xv y xvi.

El catálogo se presenta de tres formas distintas: por motivos, por palabras y por novelas. El índice por motivos sigue la ordenación alfanumérica establecida por Stith Thompson. Para cada motivo se da el título abreviado de las historias en las que aparece y las páginas en las cuales se encuentra. El índice de palabras, sin duda el más importante para localizar un motivo determinado, sigue el modelo de los dos últimos tomos del *Motif-Index* y del índice de concordancias de Anita Guerreau-Jalabert, pero además de ser más exhaustivo incluye, también, para cada motivo, las referencias de las obras y las páginas en las que aparece. De esta manera se facilita la consulta, ya que para encontrar un determinado contenido narrativo no habrá que repetir la búsqueda en el primer diccionario, el de motivos.

Éste no pierde su funcionalidad, dado que permite una primera y rápida aproximación a los temas que predominan en las historias de acuerdo a la preponderancia de una u otra letras. Así, por ejemplo, las letras D, K y P (referentes a la magia, los engaños y la sociedad, respectivamente) concentran una gran cantidad de motivos, mientras que otras tienen una escasa representación, como la A o la X, referentes a los motivos mitológicos y a los motivos humorísticos.

En cuanto a los vocablos registrados en el diccionario de palabras se incluyen todos aquellos que entran en la definición de motivo que da Thompson, acciones, objetos y sujetos vinculados a acciones. Se procedió así porque el objetivo primordial de este diccionario fue el de facilitar las búsquedas por cualquiera de estos elementos narrativos. Se excluyen los vocablos no pertinentes desde un punto de vista léxico, así como los elementos de relación. Los sustantivos y los verbos se registran en sus formas singulares y plurales con el objetivo de recuperar las variantes.

El diccionario por novelas es similar al índice por texto de Guerreau-Jalbert. Se da, para cada novela, los motivos que la componen en el orden de su aparición. En este sentido está implícita la definición que del motivo hace Aurelio González, como unidad perteneciente al primer nivel del análisis narratológico (el nivel del Discurso-Intriga), y, por lo tanto, denotativo (“El concepto”, 353-384). Un índice de este tipo permite la búsqueda de motivos correspondiente a una secuencia narrativa y facilita la exploración comparativa tanto en el interior del corpus, como en el exterior del mismo (con aventuras o episodios específicos de otros modelos genéricos como los libros de caballerías o el cuento). Pero fundamentalmente puede proyectarse sobre otros testimonios de la transmisión textual de cada obra, es decir, brinda la posibilidad de comparar la edición *princeps* castellana con su antecedente o con otros estados de su transmisión.

La presentación de motivos por el orden en el que aparecen en la historia hace necesario, desde un punto de vista conceptual y siempre en cuanto a la ordenación de los motivos, distinguir distintos tipos de estas unidades narrativas, fundamentalmente, motivos temáticos o estructurantes, englobantes y encadenados, que hacen referencia a la forma de estructurarse o combinar-

se en la historia.⁴ La presentación por novelas ofrece una ventaja adicional: permite visualizar la sucesión y combinación de los motivos sin tener que distinguir los diferentes tipos de unidades en el interior del índice. La única guía que, de manera aproximada, da una idea de los motivos más significativos para la estructuración de la historia es cuantitativa, es decir, su extensión, que se traduce en el número de páginas en que un motivo se desarrolla. En un modelo genérico en el que la brevedad no es únicamente un rasgo de su constitución externa (editorial), sino que se convierte en un rasgo de estilo, la amplitud o el desarrollo de ciertas unidades tiene, necesariamente, una significación mayor.

En la catalogación tampoco se tuvieron en cuenta los distintos modos de presentación del motivo. Como ha señalado Lubomír Doležel (*Estudios*, 70-71), un mismo motivo puede ser presentado en el habla de un personaje (y en este ámbito, bien por discurso directo o indirecto) o en el habla del narrador, pero, desde un punto de vista interno, la forma de presentación no afecta a la estructura invariante de los motivos, por tratarse de un asunto de verbalización. Aunque estos distintos modos puedan implicar variaciones en

⁴ 1. Motivos temáticos o estructurantes son aquellos que encarnan las líneas o línea temática de una obra determinada. Estructuran la historia, organizan y jerarquizan la aparición del resto de motivos. El *Oliveros de Castilla*, por ejemplo, tiene tres motivos temáticos (E341. The grateful dead. R222. Unknown Knight. (Three days' tournament). H1558. Tests of friendship. Friends tested) que determinan la organización de los casi 400 motivos que la conforman.

2. Motivos englobantes son aquellos para cuyo desarrollo narrativo se requiere la puesta en escena de varios 'motivos menores'. Constituyen muchas veces especificaciones de los distintos momentos en que ese motivo se cumple. No necesariamente son motivos temáticos. Ejemplo: P18. Marriage of kings: T135. Wedding ceremony. T136. Accompaniments of wedding. T136.1. Wedding feast. T136.3. Amusements at wedding. T136.3.1. Dancing at wedding) *Oliveros de Castilla*. H1561.13 (G) Test of valor: fight with ferocious animals: (B16.5.5.1 (B) Monster impervious to weapons. B15.7.10. Animal unusual as to skin. B742. Animal breathes fire. B15.4.2. Beasts with fiery eyes. B17.1.2.2.1. Hero kills hostile hound (monster) by tearing (forcing) out its entrails (heart). *Oliveros de Castilla*.

3. Motivos encadenados son aquellos cuya sucesión está determinada por la lógica narrativa. Ejemplo: si Tarsiana dice que le propondrá algunas adivinanzas a Apolonio, lo que sigue serán esas adivinanzas (H540. Propounding of riddles. H842. Riddle: animal qualities. H720. Metaphorical riddles. H676. Allegorical riddles) *Libro de Apolonio*.

la función, en el punto de vista o en el contenido ideológico, el motivo, para su identificación seguirá siendo el mismo.

A continuación me centraré en algunos problemas que la catalogación de nuevos motivos ha presentado durante la elaboración de este índice. El problema fundamental al que se enfrenta todo catálogo de este tipo es el del significado: ¿cómo indexar un segmento característico que cobra su sentido en un contexto determinado? Este proceso supone siempre un grado de abstracción en el que operan la selección y la reducción, lo que implica una simplificación que tiene que ver, principalmente, con la pluralidad de sentidos que estas unidades tienen en las obras literarias (Guerreau-Jalabert, “Une tentative”, 40-45).

Para atenuar en lo posible las imprecisiones que esta circunstancia genera, incorporo como criterio interno de catalogación de este índice las aportaciones teóricas de Juan Manuel Cacho Blecua y Aurelio González. El primero privilegia la consideración de esta unidad como elemento recurrente, y en este sentido, el estudio diacrónico, comparativo de los motivos. El segundo destaca el aspecto sincrónico y sintagmático del motivo, centrando su interés en los mecanismos de funcionamiento de un texto. Ambas perspectivas son complementarias.

De las más de siete mil entradas que se registraron en el escrutinio de los dieciocho textos antes mencionados, con casi tres mil motivos diferentes, alrededor de mil son motivos nuevos. En su mayor parte se trata de concreciones de motivos más abstractos (que ya aparecen en los índices de S. Thompson y de A. Guerreau-Jalabert) y de variantes específicas.⁵ En otros casos, se trata de nuevas unidades específicas del código caballeresco, y de otras que recuperan descripciones, ubicaciones espacio-temporales o referencias a la construcción de la historia misma (que se identificarán con un asterisco antes del número clasificatorio). Se diferencian, así, en el ámbito de la creación de motivos

⁵ Uno de los principales problemas que planteó este grupo fue el establecimiento de criterios uniformes para la consideración de las variantes como concreciones específicas de un motivo más abstracto y no como nuevos motivos, dado que no todas las similitudes pueden considerarse como verdaderas identidades.

nuevos, tres tipos de unidades significativas: motivos descriptivos, motivos narrativos y motivos metanarrativos.

1. MOTIVOS DESCRIPTIVOS

Las descripciones tienen, muchas veces, una función narrativa y no meramente caracterizadora o creadora de atmósferas. Y, aunque en la mayoría de los casos no es así, en un modelo genérico que tanto por su conformación editorial y estilística está determinado por la abreviación, toda descripción cobra una importancia mayor, su registro por lo tanto, se justifica desde un punto de vista interno, pero también externo, si pensamos que una de las finalidades del índice es la de permitir el estudio comparativo de las unidades significativas que se reiteran con otros géneros, fundamentalmente, el de los libros de caballerías. Se registran todas aquellas menciones espaciales y temporales omitiendo únicamente aquellas que sirven como frases de transición: y otro día, a la mañana siguiente.

2. MOTIVOS NARRATIVOS

El inventario de los motivos reiterados en las historias breves supuso la creación de nuevos apartados, fundamentalmente, aquellos referidos a los aspectos sustanciales del género caballeresco: cortesía, hospitalidad, avatares bélicos y heráldica (ámbitos especificados por Cacho Bleuca, “Introducción”, 52). Aún cuando estos aspectos tengan en las historias breves una presencia ‘relativamente’ menor, se pensó incorporarlos por su posible utilidad para un estudio evolutivo de la narrativa caballescica. Pero también porque podrían facilitar el análisis comparativo con otros modelos genéricos, por ejemplo, la épica (un grupo importante dentro de las historias breves es el formado por textos provenientes, en su estado último, de la épica y de las crónicas, prosificaciones como la *Crónica del Cid*, la *Historia de Carlo Magno* o la *Crónica de Fernán Gonçález*).

3. MOTIVOS METANARRATIVOS

Se trata de aquellos motivos que desde la historia hacen referencia a la construcción de la historia. Aunque son los menos numerosos, resultan particularmente significativos para el estudio de las voces narrativas, la ideología predominante de la obra y la elaboración de la figura del ‘autor’, aspectos claves en la formación de la novela moderna, como demostraría Cervantes. El ejemplo más representativo es el del manuscrito encontrado o el del libro traducido del que es resultado la historia que se nos va a contar, típicamente novelesco. Pero existen otros, mayoritariamente en las prosificaciones de la épica, en los que el “autor” reprende las acciones de sus personajes, intromisiones que denotan sus fuentes épicas y su antigua expresión como performance. No es casualidad que sean obras como la *Historia de Carlo Magno* las que, difundidas mediante otras vías, cuenten todavía hoy con una amplia difusión en Hispanoamérica.⁶

Dos características propias del corpus breve presentaron especial dificultad en el momento de fijar normas para su catalogación por motivos: la dificultad de agrupar estas obras como género literario específico (dada la diversidad de las tradiciones literarias en las que se asientan) y la ‘brevedad’ propia de su constitución como ‘género editorial’ y como rasgo estilístico que las agrupa.

En cuanto al primer problema, las implicaciones se manifiestan fundamentalmente en dos ámbitos: el del desarrollo del motivo (extensión discursiva), y el de la ‘connotación’ del mismo, es decir, el significado expresivo o

⁶ Como ha estudiado José Durand (“Romances y corridos”, 159-179), en el continente hay infinitas referencias a los Pares y a Carlomagno cuya fuente es la *Historia del Emperador Carlomagno* traducida por Nicolás de Piamonte. La *Historia* sobrevive en dos tipos de expresiones, los versos populares (predominantemente la décima y la copla) y las danzas habladas. Ambas manifestaciones, cuyo desarrollo ha sido paralelo más que ligado, van desde Nuevo México hasta Brasil, pasando por Puerto Rico, Chile, Argentina y las Filipinas; en ellas tienen protagonismo personajes como el almirante Balán, el rey Clarión, los gigantes Fierabrás y Galafre, Oliveros, Ricarte de Normandía, Roldán, Guy de Borgoña y Carlomagno. También en México y Perú tienen una amplia representación, conocida más recientemente (Socorro Perea, “Valonas y décimas”, 145-166 y José Durand, “Los Doce Pares”, 167-191).

apelativo que conllevan algunas unidades significativas, además del propio o específico que ya poseen. Ambos están estrechamente relacionados. La brevedad como rasgo estilístico condiciona la extensión discursiva de muchos motivos (pertenecientes especialmente al campo temático caballeresco) cuya presencia en el texto se limita a una sola mención o a un desarrollo de una línea o dos. Ahora bien, en el ámbito de lo que el texto 'sugiere' la brevedad suponía un problema añadido dado que exigía en una breve mención un alto grado de referencialidad por lo que el criterio para incluir o no un motivo en el índice no podía ser únicamente el de su extensión. Esto comprobaba, por otro lado, que muchos motivos, cuya presencia se reducía a una sola mención o que carecía de un mínimo desarrollo discursivo, no tenían incidencia alguna en el texto. La cuestión que se me planteaba entonces era la pertinencia de registrar, por ejemplo, las menciones referidas a la hospitalidad cuando éstas se reducían a una palabra o una oración estereotipada muchas veces desfuncionalizada, pero que, por otro lado, se repetían incesantemente. La desfuncionalización haría superfluo el registro, pero la repetición constante lo validaba, pues no podemos olvidar que la reiteración es un criterio de significación. Opté por una solución intermedia: no obvié los motivos que pudieran ser de utilidad en un estudio comparativo, aunque estén desfuncionalizados, ni aquellos que, pese a tener un escaso desarrollo, posean una carga connotativa. Ésta puede ser mayor en algunos motivos muy esquematizados.

En cuanto al segundo aspecto, la diversidad de tradiciones temáticas en las que se adscriben me impuso el registro de todos aquellos motivos que fueran significativos no únicamente para el corpus en general, sino para cada obra en particular, aunque éstos sólo aparecieran una vez. Debía pensar en la utilidad de un estudio comparativo en dos niveles: el cronológico, frente a las fuentes; y el sincrónico, frente a otros modelos literarios. En el primer caso, el registro de un motivo particular en *Roberto el Diablo*, por ejemplo, debía facilitar su comparación con el antecedente francés; se justificaba así la frecuencia 'uno' con la que aparece en el índice y el hecho de que no vuelva a encontrarse en otras novelas del corpus. Pero también serviría para un estudio sincrónico, al marcar las diferencias te-

máticas y genéricas con otros modelos narrativos, fundamentalmente, el de los libros de caballerías, el cuento, la hagiografía y la épica. Finalmente, un estudio transversal del corpus breve contribuiría a definir los patrones de repetición o las áreas semánticas relevantes de estas obras y ayudaría a establecer, a través de la confrontación de estos motivos particulares con los más frecuentes, unas constantes genéricas dentro del modelo narrativo caballeresco breve.

Como hemos vislumbrado, las dificultades teóricas y metodológicas que se plantearon en la confección de esta herramienta fueron numerosas. Me enfrenté a ellas con un criterio conciliador en el que las aportaciones de Cacho Bleuca y Aurelio González resultaron fundamentales. Aunque sus perspectivas investigadoras son distintas, ambos están interesados en el estudio de los esquemas constructivos folclóricos.

La elaboración de un índice de motivos folclóricos de las historias caballerescas breves del siglo XVI tiene como objetivos primordiales: 1) facilitar la localización de motivos en el corpus caballeresco breve, 2) posibilitar análisis intratextuales e intertextuales proyectados sobre: a) otros modelos genéricos (cuento, libros de caballerías y novela greco-bizantina), b) otros textos pertenecientes al mismo corpus, c) el interior de cada obra (*leit-motif*); y 3) establecer la configuración de modelos narrativos propios, lo que podría contribuir a dilucidar el problema de la reagrupación genérica de las historias breves desde un punto de vista interno.

El establecimiento de unas constantes genéricas dentro del modelo narrativo caballeresco ayudaría a clarificar las relaciones entre las obras y a facilitar su análisis en una perspectiva sincrónica y diacrónica. De las múltiples perspectivas de análisis que un estudio de los motivos folclóricos puede ofrecer, esta línea de investigación me parece la más necesaria y atractiva dentro de las incardinaciones de un género literario.

BIBLIOGRAFÍA

- BARANDA, NIEVES, *Historias caballerescas del siglo XVI*, 2 vols., Madrid: Turner, 1995.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL, “Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*”, en YVES-RENÉ FONQUERNE y AURORA EGIDO (eds.), *Formas breves del relato*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza-Casa de Velázquez, 1986, 35-55.
- , “Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez”, en EVA BELÉN CARRO CARBAJAL, LAURA PUERTO MORO Y MARÍA SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *Libros de caballerías (De “Amadís” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002, 27-53.
- CACHO BLECUA, JUAN MANUEL (coord.), ANA C. BUENO SERRANO, PATRICIA ESTEBAN ERLÉS y KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL (eds.), *De la literatura caballerescas al “Quijote”* Zaragoza: Prensas Universitarias, 2007.
- DOLEŽEL, LUBOMÍR, *Estudios de poética y teoría de la Ficción*, Murcia: Universidad de Murcia, 1991.
- DURAND, JOSÉ, “*Los Doce Pares* en la poesía popular mexicana”, *Cuadernos Americanos*, 39, 1980, 167-191.
- , “Romances y corridos de los *Doce Pares de Francia*”, en ANTONIO SÁNCHEZ ROMERALO, DIEGO CATALÁN y SAMUEL G. ARMISTEAD (eds.), *El Romancero hoy, nuevas fronteras, I*, Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1979, 159-179.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “El concepto de motivo: unidad narrativa en el Romancero y otros textos tradicionales”, en LILIAN VON DER WALDE MOHENO (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003, 353-384.
- GUERREAU-JALABERT, ANITA, *Index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers (XIIe- XIIIe siècles)*, Genève: Droz, 1992.
- , “Une tentative d’indexation. L’index des motifs narratifs dans les romans arthuriens français en vers”, *Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, 35, 2005, 39-45.
- INFANTES, VÍCTOR, “La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el género editorial”, *Journal of Hispanic Philology*, 13, 1989, 115-124.

- , “La narración caballerescas breve”, en MARÍA EUGENIA LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, 165-181.
- PEREA, SOCORRO, “Valonas y décimas potosinas de los Pares de Francia”, *Cuadernos Americanos*, 39, 1980, 145-166.
- THOMPSON, STITH, *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fables, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols., Bloomington & Londres: Indiana University Press, 1966.

El caballero Arderique: entre el amor desapasionado y sus tres matrimonios con la misma dama

Lucila Lobato Osorio

Universidad Nacional Autónoma de México

Para su composición, el caballero literario necesita, de forma indispensable, realizar hazañas y brindar amor a su dama. La unión de estas dos actividades permitió que el guerrero a caballo deviniera en el modelo que ha cautivado a numerosas generaciones de lectores o escuchas, ávidos de aventuras, combate y aprecio por la sensibilidad.

A partir del *Roman d'Eneas* y de las obras de Chretien de Troyes, el amor hace más fuertes a los caballeros y, a su vez, la valentía les resulta imprescindible para disfrutar de esa pasión. Sirvan como muestra estos pensamientos nocturnos del Eneas medieval: “Ahora me siento más fuerte y aguerrido, y combatiré con mayor arrojo. Habiéndome hecho ella don de su amor, sabré lanzarme en esta pelea a vida o muerte. Mi amiga me infunde coraje” (*El libro d'Eneas*, 206).

Muchos siglos después, a principios del xvii, aún se mantiene esa mezcla de intereses y para el Hidalgo de La Mancha son parte de su transformación en caballero: “Puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas ni fruto y cuerpo sin alma” (Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, 33).

Cada caballero es definido por su autor por una proporción, siempre distinta, de actitud frente a la guerra, amor a su dama y cercanía a una causa

religiosa. El estudio de los porcentajes que a cada caballero le han sido otorgados como guerrero, amante o religioso nos dice quién y cómo es de cara a su tiempo y circunstancia.

Pascual de Gayangos distingue estas tres actitudes caballerescas como variantes temáticas en que dividió los textos en su catálogo razonado de *Libros de caballerías* según el elemento que predomina: “ya sea el caballeresco, ya el amoroso-sentimental, y ya por fin, el moral-religioso” (“Estudio preliminar”, LVI). Lo que yo he llamado *eje de comportamiento*.

Así, en el *Libro del Esforzado cavallero Arderique*, impreso por Juan Viñao en Valencia en 1517, podemos ver que estas tres actitudes del caballero —la eficacia en el uso de las armas, la devoción amorosa por la dama y la defensa de la ideología cristiana— pueden combinarse de manera original y atractiva, a pesar de que para entonces ya era larga la vida del género.

El *eje del comportamiento* de Arderique no es el amor por su amiga, sino la necesidad de la aventura y la búsqueda de prestigio mediante el uso de las armas. Aun así, y pese a que no es el aprecio por Leonor el que lo mueve, se casará con ella tres veces y habrá de obtener, casi sin proponérselo, el poder que estos matrimonios por conveniencia le confieren. Es un caballero desapasionado en una historia de amor. No es que él no ame a Leonor, sino que esa pasión no se expresa de manera cortés.

Arderique es presentado como un caballero que desea probarse en la armas y conseguir la honra y el prestigio que todos los de su orden anhelan. Desde muy joven mostró facilidad para aprender “los ejercicios y buenas artes que a nobles hombres pertenece saber”. Ya en la corte del duque de Normandía, junto con su amigo Alberto:

Quando fueron de edad de quinze años, ya eran algo fuertes, començaron a traer armas y entrar en justas y torneos que se hazían por la tierra; mas ivan muy encubiertamente que por ninguno eran conocidos. Y assí se exercitavan en las armas de tal manera que en edad tan pequeña por maravilla era tenido lo que en aquéllas hazían (15).

El relieve de su faceta guerrera se puede observar en la profusión de detalles en la descripción de los dos torneos en los que participa a lo largo del primero de tres libros en que está dividida la obra, los cuales más que ayudar a la progresión argumental parecen transparentar el propósito del autor de caracterizarlo como un combatiente eficaz. Esto se demuestra en la opinión vertida por los espectadores sobre su desempeño en el primer torneo en el que participa, en voz del narrador: “era el mejor cavallero y más esforçado que oviesen visto, y que era merecedor de ser señor de un gran reino” (26). Además, el deseo de ganar honra mediante las armas también se evidencia en el discurso de Arderique cuando les comenta a sus padres la oportunidad que se le presenta al asistir al torneo:

—Mis señores padres, ya sabéis como el señor duque ha hecho pregonar un torneo, el cual será uno de los más memorados que en esta tierra jamás se aya visto. E yo querría entrar en él y hazerme cavallero. [...] E sed ciertos que aquel que llevará la honor del torneo ganará la mayor fama del mundo, porque allí serán muy singulares caballeros por fazer armas y mostrar sus ánimos y destreza (20-21).

En el segundo torneo, organizado por el conde de Flandes, Arderique es presentado nuevamente con grandes facultades bélicas; esto se refleja en la forma en que narrador destaca las reacciones hiperbólicas de los espectadores: “por los grandes autos que en armas este caballero hazía, y que por ninguno no podía ser vencido ni sobrado, fueron muy maravillados que creían que era algún diablo en figura de hombre”. Y como ganador de este torneo, “fue juzgado por todos los que allí se hallaron presentes por el mejor cavallero que nunca avían visto ni en todas aquellas tierras era venido” (32).

Las capacidades guerreras de Arderique no se limitan a los torneos, aunque narradas más escuetamente, estas mismas capacidades pronto se requieren para auxiliar a doncellas en peligro, como Beliseo; combates para que Leonor pueda entrar en el convento de San Paulicio, así como la guerra que emprende contra los longobardos y sus enfrentamientos por la sucesión del ducado de Normandía.

A la par de su desarrollo caballeresco, Arderique despierta las pasiones de la hija del duque de Normandía, su señor. Sin que él se percate de ello, Leonor observa sus cualidades, sobre todo la hermosura y la gentileza. No hay que olvidar que estos rasgos, según Andrés el Capellán, la belleza física y la gracia en las maneras, son necesarios para que se produzca el amor (*Libro del amor cortés*, 39). En el género caballeresco, y en el resto de la cultura medieval, se hace reposar el primer sentimiento amoroso en la mirada, que sólo se detiene ante un objeto hermoso. Esto, unido a la prestancia en las armas, es un imán para las damas, prueba de ello es la reacción de Leonor:

Viendo la gran hermosura y gentileza de Arderique, y las hazañas que en armas hazía, e como su fama continuamente con la edad se acrecentava, vencida de aquellas dulces y naturales fuerças de amor a quien apenas ninguno resistir puede, majormente en tal edad, fue presa de su amor (15).

Antes de enterarse de este sentimiento, Arderique es presentado sin interés en las cuestiones amorosas, como se manifiesta en la respuesta que da a Gostança, la doncella de Leonor, cuando le pregunta si se siente atraído por alguna mujer: “Yo, después que só en la corte del duque, mi señor, nunca mis ojos he puesto en dama en toda su corte con tal pensamiento; porque ni mi edad lo permitía ni en mí veía, ni veo, cosa por qué deva tener a tal presunción de amar ni servir a damas que tanto valen” (17).

El amor que Arderique siente desde entonces hacia Leonor es singular. En primer término, porque es un sentimiento que el autor desarrollará mediante el consejo de Gostança, quien le advierte de la pasión de la hija del duque. Es decir, el caballero no se enamora a partir de admirar la belleza de la dama ni sus atributos morales, sino a través de argumentos ofrecidos por la propia doncella, pues él no cree que es amado por ella, hasta que escucha de ella misma sus quejas amorosas:

—¡Ay triste! ¿Y qué será de mí? Atribulada y penada vida será la mía, que ciertamente yo creo que él está enamorado de otra muger. Y si tal cosa es, podéis creer que mi vida no puede ser muy larga, antes se consumirá toda en

lágrimas y dolorosos suspiros, y seré la más triste y desventurada muger que en este mundo otra se halle (19).

En segundo término, Arderique se declara enamorado de la joven hija del duque de Normandía sólo después de comprobar que el amor declarado por Leonor no se trata de una burla. Y, además, antes de que el narrador mencione la pasión del caballero, destaca sus dudas sobre lo que le puede ocurrir si los descubren:

Y tomó gran miedo que estos amores no viniesen a descubrirse, y que él no fuese tenido por desleal, y así perdiese el amistad del duque; y esto le era mayor pena que cuanto se le podía seguir. Y aviendo oído las palabras de Leonor, fue así herido de enamorada pasión que nunca, por ningún tiempo después, la pudo sanar (19).

Contrariamente a la reacción de los caballeros amantes de la Edad Media: Lancelot, Tristán y el propio Amadís de Gaula, quienes son presentados como devotos de sus damas y se presentan sólo concentrados en hacer grandes hazañas para lograr merecerlas —o, por lo menos, satisfacerlas—, nuestro frío caballero no actúa así. Antes que nada, teme ser despreciado por su señor a causa de amar a su hija. Es justamente el peligro que puede traer al caballero el amor a una dama superior o inaccesible, lo que los autores aprovecharon para hacer a sus personajes arrojados y atractivos. Si bien Arderique hace armas por amor a Leonor es porque el tópico lo instruye; ya que en el género caballeresco, desde su formación, el amor es una de las causas principales que pone en marcha y justifica el desarrollo argumental, que hace actuar a los caballeros, como lo explica Alberto Várvaro:

A pesar de que también en la novela el amor conserva su función selectiva y ennoblecedora que hemos estudiado en la canción [trovadoresca], no se transforma en el filtro único de toda la realidad humana, no encarna sus múltiples aspectos, sino que se limita a motivar los hechos desde el exterior, a definir sus valores, de tal manera que la compleja dialéctica de la vida humana que en la

canción tendía a resumirse en un diálogo entre el autor y la dama, conserva aquí su multiformidad (Várvaro, *Literatura románica*, 303).

En esta obra no oímos en voz del personaje su sentir y no delata nunca impaciencia para estar con su dama. Cuando se trata de amor, quien habla y siente es la doncella apasionada, y el narrador enfoca su atención en ella: “Y de allí en adelante Leonor conoció muy bien que [su caballero] no podía estar una hora sin verla. Y [que] por su amor comenzó armas y justas”. (19)

En tercer término, ya que su enamoramiento no se produce por la vista o de oídas, en el caballero no se manifiesta el comportamiento que marcan las pautas del amor cortés, como sería el deseo de alcanzar honra para que esta dama de tan alta estirpe lo vea y reconozca su valía. Pautas, primeramente establecidas por los trovadores provenzales a partir de la función del amor en la dignificación del amante:

Por una parte ha de demostrar que la *fin'amors* ha acrecentado en él todos los valores y las virtudes de la cortesía, perfección moral y social que intentará alcanzar gracias a su empeño en hacerse merecedor del premio de la dama, que sólo estará dispuesta a otorgárselo si lo cree digno de ella. Por otra parte, el trovador se impone una especie de noviciado, calcado del religioso, pero aún más del que daba acceso a la caballería que podrá llevarlo a un estado de enamorado perfecto (Riquer, *Los trovadores*, 87).

En el texto, en cambio, es la dama quien hace lo posible por llegar al caballero. De tal manera que la iniciativa amorosa de Leonor diluye la conducta cortés de Arderique, la cual se reflejaría en sus hazañas para acercarse a ella. Mientras que la doncella es mostrada con el mayor entusiasmo amoroso, el caballero denota una actitud fría pues no se pone al servicio de su dama, no deja su propia voluntad para hacer la de ella, no busca perfeccionarse con el fin de merecerla. Como menciona Aurelio González, derivadas de la poesía trovadoresca, las características básicas del amor cortés son la humildad, la cortesía, el adulterio y el “feudalismo del amor” (“De amor y matrimonio”, 36). Arderique no es presentado intentando alcanzar el premio del amor de

su dama. Todos sus hechos tienen como propósito ganar la honra o ayudar a sus amigos. El anónimo autor no buscó conformarlo como el enamorado perfecto, ya que tampoco añadió a su comportamiento el miedo al desamor, los celos, la pérdida de sueño y apetito, el deseo de soledad para pensar en el objeto del amor, las lágrimas, entre otros signos corteses del apasionamiento, que Andrés el Capellán incluyó entre sus reglas del amor (*Libro del amor cortés*, 229-230).

Con estas primeras consideraciones es interesante observar el vínculo amoroso establecido entre Arderique y Leonor y los sucesivos matrimonios, todos movidos más que por la pasión por la conveniencia política y social. Los enamorados se ven por primera vez el día que arman caballero a Arderique y su comportamiento dice mucho de lo que será más adelante la relación, pues al principio no pudieron expresar una sola palabra:

E como Leonor vio entrar a Arderique por la cámara, levantóse muy presuntamente y fuele a abraçar. Y según el sobrado amor y desseo que de verlo tenía, no pudo hazer que desmayada no le cayese entre los braços, y assí de turbación la lengua se le enmudeció que jamás le pudo hablar ni dar razón alguna. Y Arderique la levantó entre sus braços y la hizo asentar en un estrado, y asentóse cerca d'ella. E estava tan cortado y desmayado por el grandíssimo amor que le tenía que no osava hablarle ninguna cosa, temiendo enojarla. Y quando Gostança los vio estar assí turbados, hablólos y díxoles:

—¿Qué turbación es ésta, señores? ¿Cómo estáis assí mudos y turbados? Mirad que ni el tiempo ni el lugar ni la honra de todos permite nada d'esto. No somos para esto aquí venidos (23).

En la obra existe una marcada ausencia de erotismo entre los jóvenes que deriva de la falta de apasionamiento del caballero. Aunque esto puede deberse al elemento religioso que impera, como se verá más adelante, en la vida de Leonor a través de los milagros de san Paulicio, y que está más directamente relacionado con la configuración del personaje, que se observa en su desapego durante su larga estancia en Mombriu, pues Arderique sencillamente no envía noticias suyas a la corte ni a Leonor; ante la ausencia de nuevas la dama se considera olvidada y hasta cree que su caballero la ha cambiado por

otra, motivo por el que cae en un severo cuadro depresivo que la conduce a la muerte:

Arderique estuvo un año fuera de la tierra de su señor, el duque de Normandía, y nunca en todo este tiempo escribió alguna carta a su estimada señora Leonor; la cual estava muy triste y pensativa, y con estrema pena por la ausencia tan grande de Arderique, al cual ella amava tanto como su vida. [...] Del poco comer y menos dormir, cayó en una terrible y mortal enfermedad, y le fue forçado de acostarse en la cama. [...] Y la triste señora iba siempre empeorando, de cada día tanto, que ya su salud desafiuzados, no le davan ocho días de vida (48-49).

Leonor, en efecto, murió; pero gracias a las oraciones de su padre a san Paulicio, quien había logrado que fuera concebida, volvió a vivir. Aunque esta muerte y milagrosa resurrección parecen del todo descabelladas, no lo son, pues buena parte del inicio de la obra trata del nacimiento de la joven por la intervención del santo de la Isla Joyosa.

Por su parte, nada ni nadie, ni fallecimientos ni resurrecciones, evitan que Arderique busque aventuras, cosa que no es rara en un caballero. Sin embargo, la dama no le otorga coraje ni lo hace invencible, como veíamos en la primera cita; no lo complementa en las armas, sino que está en una esfera separada. Esto es curioso porque en la historia del género a lo largo de la Edad Media hay caballeros completamente aventureros cuyo *eje de comportamiento* son las armas y la aventura, para los cuales el amor sólo aparece a fin de completar su caracterización, como es el caso de Galaor. Hacia el siglo XVI, sin embargo, en los libros de caballerías castellanos, hay ejemplos de personajes que están configurados sin la impronta del amor, como don Florindo, de Fernando Basurto impreso en Zaragoza en 1530. En este caballero se percibe en particular, la aversión al amor y a la mujer; según Alberto del Río Nogueras “su propuesta concreta pasa por recomendar el ejercicio guerrero como antídoto frente a la preocupación amorosa” (“Misoginia medieval”, 698). En cambio, en el *Arderique* el amor es de suma importancia para el relato, aunque determina apenas los rasgos del personaje. Esto es, si bien la pasión amorosa es clave para el desarrollo de la trama y las historias

que conforman la novela, no es el amor por la doncella lo que define al caballero y sus hechos.

Arderique hace muy poco o casi nada por conseguir el amor de la dama puesto que ya lo tiene; es Leonor quien le ofrece todas las oportunidades, no sólo para casarse con ella sino para obtener el valioso ducado de Normandía. Por otro lado, al protagonista no le faltan propuestas de matrimonio convenientes, que él rechaza, como casarse con la condesa de Mombriu. También es notorio que no actúa con el propósito final de hacerse con riquezas, poder o títulos; como se observa cuando cede el reino de los Longobardos, reconquistado por él, a su amigo Alberto.

En cualquier caso, la honra y la fama que ha ganado Arderique lo harían merecedor de una doncella de tal alcurnia como la de Leonor. Y aunque tal pensamiento no está entre sus planes, todos los del ducado lo piensan, incluso el propio duque, quien confiesa a sus allegados lo siguiente:

—Por mi fe, Arderique ha hecho mucho por nuestro honor, de que le quedamos muy obligados, y haríamos cualquier cosa por él. Y así me ayude Dios, que yo sería muy alegre que él fuese marido de nuestra hija, Leonor. Mas tengo miedo no se alborote la tierra por ser mi vasallo (146).

A pesar de los deseos del duque, hay nobles que rehúsan aceptar a Arderique como señor y harán todo lo posible para evitar dicho matrimonio. Desde luego, en los argumentos de los vasallos poderosos y en la guerra que desatan contra el protagonista se puede ver la influencia extraliteraria de las tensiones que privaban, desde los comienzos del género, entre la alta aristocracia y la baja, esta última representada por los caballeros. Por consejo de los grandes señores, Leonor es comprometida contra su voluntad con el duque de Clarencia. Entonces, se desencadenan los tres matrimonios con Leonor, pues frente a los conflictos políticos y la amenaza contra su vida, el caballero debe abandonar la corte. Nuevamente, la joven toma la iniciativa y decide huir con Arderique. Ella organiza así su propio escape:

—Y vós, es menester que seáis aquí la bíspera, secretamente, y con buenas calvaladuras. Y dadas las diez horas hasta las onze de la noche, vós me hallaréis en el vergel del palacio de mi padre. Y yo me iré con vós en Bramante donde, con ayuda de Dios y con lo vuestro, podremos estar a nuestro plazer y honra. [...] Y en esto no me faltéis por cosa del mundo, porque si me faltavades, yo misma me mataría antes que consintiese tener otro señor y marido sino a vós. Y tomad esta sortija que os doy en lugar de mi cuerpo. La cual sacó del dedo y dióselo. Y díxole:
 —¡Señor de mi vida, no se os olvide de venir por mí! (150-151).

El primer casamiento de Arderique con Leonor es un matrimonio secreto, en el cual sin testigos ni autorización paterna o eclesiástica se intercambian promesas de fidelidad y muestran el anhelo de una vida conjunta a su “plazer”. El impulso de esta unión, sin embargo, no es el consentimiento mutuo para convertirse en una pareja legítima y realizar su amor libremente ante la imposibilidad de serlo de manera oficial por adversidades que enfrentan, sino el anhelo y la imperiosa necesidad de Leonor de estar con Arderique y su inquietud de que él se aleje de su lado. De ahí que sea ella quien proponga la fuga, prometa a Arderique su cuerpo y lo considere su marido. Por lo que el caballero debe atenerse a lo que su dama le pide, sin presentar indicios de diligencia propia motivada por el amor. El autor lo presenta sumiso a la voluntad de la doncella, pero no precisamente por la pasión que debería sentir hacia Leonor sino porque ella es superior a él en muchos aspectos y quien ha determinado el desarrollo de la relación, por lo que sólo le resta consentir su pedido:

Como Arderique vio la gran voluntad que le tenía, tomó la sortija, la cual era muy rica. Y sacóse otra del dedo, la cual era de gran precio, y díxole:
 —Señora mía, esta sortija os doy en la misma señal de prenda que la vuestra llevo, y porque creáis que verné por vós si la vida tanto me acompaña (151).

Esta ceremonia clandestina y personalísima es el acuerdo de permanecer leales ante la contrariedad, mediante el juramento a futuro de unirse, lo que en la Edad Media se conoce como esponsales (Ruiz Conde, *Amor y matrimo-*

nio secreto, 10). Este compromiso no es seguido de una relación sexual, como sí ocurre en otros textos como el *Amadís de Gaula*. Ni en este momento ni en ningún otro veremos a la pareja dejarse llevar por el deseo físico. Esto se debe a que la consumación física se opondría al planteamiento ideológico de la obra, al estar Leonor tan involucrada con san Paulicio por los milagros que ha obrado en su vida; y, no hay que olvidar que en la realidad extraliteraria este acto encubierto está prohibido por la Iglesia, aunque sea válido legalmente (*Amor y matrimonio secreto*, 27) y sea un recurso muy utilizado en la literatura. Por otro lado, es otra muestra del poco apasionamiento del caballero, de ahí que llame la atención la insistencia de Leonor de que Arderique no se olvide de regresar por ella para escapar.

Este tipo de matrimonio, secreto pero sin contacto físico, no es único. En la historia caballerescas *París y Viana*, de finales del siglo XIV y con posible origen catalán, se realiza una ceremonia muy parecida –una huida propuesta por la doncella ante la imposición de otro esposo, las promesas de reunirse en un futuro, la entrega de anillos (*Historias caballerescas*, 691)– cuando los enamorados deben separarse ante el acecho de los caballeros del Delfín, padre de Viana. Su semejanza podría no ser casual y puede deberse a un supuesto mismo origen, pues también presenta a la dama decidida y dinámica junto al caballero frío y hasta medroso, como en ocasiones es mostrado París.

El disgusto por el enfrentamiento con Arderique y la huida de Leonor provocan la muerte del duque de Normandía. Antes de morir, hereda el ducado a su hija y al protagonista, ya que asegura que “su intención es tal, y quiere a Arderique por marido, y no a otro, que lo obedezcáis” (162); lo que ocasionará una guerra entre los vasallos inconformes y el caballero quien habrá de defender la herencia de su dama y su propia sucesión. Aunque en este conflicto Arderique tiene un mejor ejército, conformado por todos sus amigos, necesita convencer a sus vasallos que él es su legítimo señor y la única manera de lograrlo es casarse con Leonor frente a ellos, según le aconseja su amigo Jorge Bello. Entonces, envía por la doncella, que permaneció resguardada en el castillo de Bramante desde que huyera de la casa paterna, y ya reunidos en una villa rebelde llamada Grumal, habló con sus regidores y principales:

—Gente honrada, no penséis que en averos yo sojuzgada os haga algún agravio como tirano o hombre de mala suerte, que yo lo puedo hazer de derecho, por cuanto soy casado con Leonor, hija del duque, cuyos vasallos sois. Y si d' esto hasta aquí havéis tenido duda, de aquí adelante seréis ciertos.

Y luego mandó al cura que delante de aquellos vasallos suyos los desposasse. Y el cura tomó las manos de Leonor y de Arderique, y dixo las palabras que la santa madre iglesia manda. Y los hizo abraçar y besar delante de todos. Y, esto hecho, juntamente se fueron a la posada que les avían aparejado (164).

Esta ceremonia es política: Arderique la aprovecha para ganar legitimidad ante sus vasallos y detener un no deseado derramamiento de sangre. Podría decirse que es conveniente para el caballero que se realice un acto público a fin de garantizar sus derechos frente a sus gobernados. Este matrimonio nada tiene que ver el amor del caballero hacia su dama, ni con un comportamiento cortés; tampoco tiene precedente en la literatura caballeresca medieval. Si bien es muy utilizado el tópico de que el caballero ascienda socialmente gracias a que sus hazañas le permiten entablar relaciones hipergámicas con la hija de un gran señor o rey y, a través del matrimonio obtiene por herencia sus títulos y territorios —por ejemplo, Zifar al ayudar al rey de Mentón en su guerra recibe a su hija y el reino, al igual que Oliveros de Castilla, quien al ganar el torneo de Londres obtiene en casamiento a Helena y con ella el reino de Inglaterra—, en nuestra obra este casamiento no se lleva a cabo por los hechos del caballero o como promesa cumplida de su señor, sino como estrategia precisa para persuadir a la población del ducado de frenar la guerra instigada por aquellos que apoyan al duque de Clarencia.

Además, la manera de oficializar la unión tampoco está relacionada con un imperativo de orden moral, como lo sería en otro libro de caballerías, el *Claribalte*. A pesar de que en nuestro texto a Arderique y Leonor los casa un representante de la Iglesia, este acto no significa “un escalón más de los recomendados por la doctrina eclesiástica en su camino hacia el control definitivo de la institución matrimonial y el paso previo para el posterior casamiento en la faz de la Iglesia” (“Introducción”, XI). Alberto del Río Nogueras explica que esto sí ocurre en la obra de Gonzalo Fernández de Oviedo, impresa en Valencia en 1529.

La intención meramente política del segundo enlace se observa también en la ausencia de pasión o erotismo; aunque el narrador describe que se van juntos a la misma posada luego de la ceremonia ante la autoridad eclesiástica, no hay indicios de que el matrimonio se consumase físicamente.

Por último, la tercera boda es una celebración social. Una vez que el territorio está en paz, ya ajusticiados todos los enemigos, cuando Leonor y Arderique son nombrados duques, se realiza una lujosa ceremonia con el festejo y los honores correspondientes a la altura de las circunstancias, en presencia de los dignatarios. Es este tercer matrimonio el que oficializa la unión amorosa efectuada en privado antes de su fuga y el que ha sido dispuesto para el lucimiento de los nuevos señores. La importancia del acto es destacada por el narrador cuando menciona a la jerarquía eclesiástica que encabeza los ritos: “Se fueron hasta la iglesia mayor de Roán, donde con gran solemnidad fue celebrado el oficio divino como para tales señores pertenecía y el día lo requería. Y el oficio decía el arzobispo de la ciudad de Roán, y seis obispos eran los que oficiaban la misa” (187-188).

Para el caballero protagonista, el carácter social de la ceremonia se demuestra en su deseo de compartir las fiestas con sus amigos:

Arderique pensó que en ningún tiempo podía hazer la solemnidad de las bodas que fuese más a su contentamiento que en aquél, por cuanto tenía allí a todas las personas que más quería y de quien más se fiava. Y luego rogó a todos quisiessen a ello ser presentes. Y también embió por todos los principales de la tierra para que dentro de quinze días fuesen con él, por cuanto quería le hizieren honras en sus bodas (187).

Esta tercera ceremonia está relacionada directamente con el género caballeresco medieval, cuya estructura define un final feliz para las hazañas del personaje protagonista. Así, cada obra contiene la descripción de una fiesta celebrada ya sea por el matrimonio, coronación o éxito del caballero. En este texto, además, Arderique, una vez duque de Normandía, es presentado con mayor autoridad y seguridad al disponer cuándo y bajo qué circunstancias se celebrará el festejo de su enlace oficial.

Los tres casamientos de Arderique tienen funciones diferentes dentro de la obra, pero todos están encaminados a una elevación social e incluso política que el personaje no parecía buscar inicialmente. Están relacionados con el establecimiento de un vínculo en diferentes escalas: el primero, implica prometer que regresará a buscar a Leonor y que se casará en un futuro con ella y es de orden privado; el segundo, sirve para dejar claro que él es el señor legítimo de la tierra por ser marido de Leonor y está enfocado a la gente que tendrá con él un vínculo de vasallaje; finalmente, el tercero, ayuda a mostrar el poder y majestad como duque y es de tipo social.

En ninguna de estas ceremonias juega un papel preponderante el amor de Arderique por Leonor, porque no existe tal pasión en el caballero. Pero lo más importante es que, por los rasgos que hemos revisado, el Arderique aventurero siempre dispuesto a las armas y a la proeza, no es modificado por los sentimientos, a pesar de lo importantes que son para el desarrollo narrativo del relato.

Entonces, podemos concluir que al caballero literario lo conforman distintas proporciones tanto de hazañas guerreras como de lances amorosos. En el *Arderique* esta correlación es tan única como en el resto de los caballeros anteriores y posteriores a él. Y tal fue la riqueza de la fórmula y sus variantes que todavía hoy nos siguen permitiendo desvelarlas.

BIBLIOGRAFÍA

- Arderique*, ed. de Dorothy Molloy Carpenter, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.
- CAPELLÁN, ANDRÉS EL, *Libro del amor cortés*, introd., trad. y notas de Pedro Rodríguez Santidrián, Madrid: Alianza, 2006.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española de la Lengua-Alfaguara, 2004.
- El libro d'Eneas*, introd., trad. y notas de Esperanza Bermejo, Barcelona: PPU, 1986.

- FERNÁNDEZ DE OVIEDO, GONZALO, *Claribalte*, ed. e introd. de Alberto del Río Noguerras, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- GAYANGOS, PASCUAL DE, “Estudio preliminar”, *Libros de caballerías*, Madrid: Rivadeneira, 1857.
- GONZÁLEZ, AURELIO, “De amor y matrimonio en la Europa medieval. Aproximación al amor cortés”, en CONCEPCIÓN COMPANY (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 29-42.
- Historia del noble cavallero París y de la hermosa donzella Viana*, en *Historias caballerescas del siglo XVI*, t. II, ed. de Nieves Baranda, Madrid: Turner, 1995, 661-713.
- RIQUER, MARTÍN DE, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, 3 vols., 4ª ed., Barcelona: Ariel, 2001.
- RÍO NOGUERAS, ALBERTO DEL, “Misoginia medieval y libros de caballerías: el caso de don Florindo, un héroe del desamor”, en JOSÉ MANUEL LUCÍA MEJÍAS, PALOMA GRACIA ALONSO y CARMEN MARTÍN DAZA (eds.), *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, t. II, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1992, 691-707.
- RUIZ CONDE, JUSTINA, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Madrid: Aguilar, 1948.
- VÁRVARO, ALBERTO, *Literatura románica de la Edad Media. Estructuras y formas*, Barcelona: Ariel, 1983.

EL MUNDO FEMENINO

“Si en la nave me quisiéredes meter, servir vos é de volonter”: la travesía femenina en la literatura medieval hispánica

Axayácatl Campos García Rojas
Universidad Nacional Autónoma de México

En la literatura medieval hispánica, con frecuencia encontramos personajes femeninos que, puestos a la deriva o por intención propia, emprenden una travesía por las aguas del mar, de un lago o de un río. Estas mujeres viven una experiencia extraordinaria con características de prueba o que constituye, para ellas, un rito de paso con implicaciones sexuales o de fertilidad.

Así, la *travesía femenina* queda manifiesta como un motivo y suceso narrativos, cuya frecuencia permite establecer significativos vínculos con el folclor universal y observar, que en el mundo hispánico, cobró un lugar preponderante como valor no sólo literario, sino ético y ejemplar. El motivo está integrado por varios elementos simbólicos: el *agua*, la *barca* (bote o nave) y el *viaje*; todos ellos vinculados específicamente con la mujer.

Tradicionalmente, emprender un viaje sobre las aguas se ha relacionado fuertemente con el mito griego de Caronte, barquero que, en su nave, llevaba las almas de los muertos, a través de la laguna Estigia, para conducirlos al Hades (Garibay K., *Mitología*, 69). De este modo, las descripciones medievales de viajes al Otro Mundo presentan repetidamente alguna variación de esta barca y de las aguas que hay que atravesar. Los escenarios ultraterrenos suelen ubicarse, entonces, en islas o en regiones remotas a las que sólo se puede llegar a través de un viaje sobre el agua (Patch, *El otro mundo*). Las variaciones de estas circunstancias son abundantes e, incluso, la nave puede ser conducida por fuerzas

mágicas o sobrenaturales.¹ Sin embargo, el significado del motivo varía si el que viaja es un hombre o una mujer. Podemos señalar que cuando se trata de un héroe quien emprende la travesía, sin duda actúan los elementos simbólicos arriba anotados, que confieren a la aventura masculina un carácter ultraterreno o de encuentro con lo sobrenatural. El valor de la isla, pues, se encuentra fuertemente asociado a la mujer que espera al héroe en la otra orilla y que, con frecuencia, constituye para el hombre una experiencia de carácter erótico y sexual.² Por otra parte, cuando el motivo es focalizado en personajes femeninos cobra, además del carácter de viaje al Más Allá, otros valores que a continuación se analizarán en *La vida de Santa María Egipcíaca* y en *El libro del caballero Zifar*.

Se hace necesario, pues, llevar a cabo una revisión de los simbolismos más cercanos a los elementos que constituyen el motivo de la *travesía femenina*. Desde varios puntos de vista culturales, el *agua* constituye un símbolo de enorme riqueza y multiplicidad de significados. Sin embargo y para los objetivos de este trabajo, me referiré aquí a sus tres temas dominantes: “fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración” (Chevalier & Gheerbrant, *Diccionario*, 52). En la tradición cristiana y judía, entre otras, “el agua simboliza ante todo el origen de la creación” (Chevalier & Gheerbrant, *Diccionario*, 54), y de ahí que se le haya también dado una valoración eminentemente femenina. Por otro lado y como variantes del mismo símbolo, el agua es también considerada como fuente de fecundación del alma: “el arroyo, el río, el mar representan el curso de la existencia humana y las fluctuaciones de los deseos y los sentimientos” (Chevalier & Gheerbrant, *Diccionario*, 58). En este sentido, pues, “la navegación o el errar de los héroes en la superficie significa ‘que ellos están expuestos a los peligros de la vida, lo que el mito

¹ Los ejemplos de esta variante son innumerables, baste aquí mencionar el *El libro del caballero Zifar*, donde el infante Roboán es conducido por un batel mágico a las Islas Dotadas (Zifar, 455-457). Asimismo, un ejemplo más tardío está en el *Espejo de príncipes y caballeros [El Caballero del Febo]*, donde una nave mágica conduce encantado al emperador Trebacio a la paradisíaca Isla de Lindaraxa (Ortúñez de Calahorra, *Espejo*, 69-81).

² Recordemos aquí el caso de Odiseo que llega a la isla de Eea, donde vive con Circe (Gari-bay K., *Mitología*, 69, 75; Homero, *Odisea*, x, 135ss; Virgilio, *Eneida*, 325ss). Para el tema de la isla femenina, ver Alvar, “Mujeres y hadas” y Tomé, *La isla*.

simboliza con los monstruos que surgen de las profundidades” (Chevalier & Gheerbrant, *Diccionario*, 59). Estas consideraciones nos llevan a señalar que en el motivo de la *travesía femenina* y en los ejemplos literarios que se analizarán más adelante, el agua conforma un escenario marítimo donde se lleva a cabo la navegación. Aspecto que delimita aún más el sentido de estos símbolos, pues Chevalier & Gheerbrant apuntan que el mar es:

Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte. (*Diccionario*, 689).

El mar, adicionalmente, constituye uno de los espacios geográficos más variables en cuanto a su significación y representación para la mentalidad medieval.³ Es, de cierto modo, el espacio de nadie, pero también el lugar del peligro y de la prueba. El mar fue uno de los grandes miedos del occidente medieval que ha perdurado como tal, incluso hasta nuestros días (Delumeau, *La peur*, 49-62). Los episodios literarios donde la *travesía femenina* adquiere un valor significativo tienen como escenario más frecuente precisamente el mar y es allí donde ocurre la prueba, el rito de paso para las mujeres implicadas. Sobrevivir a la exposición a las aguas implica, pues, haber superado una experiencia con valor de ordalía; una aventura donde la naturaleza y la divinidad confieren al héroe o a la heroína una existencia superior tras haber vivido un rito de paso... (Reinhard, “Setting Adrift”).⁴

³ Para ampliar el tema del mar como elemento geográfico en la literatura española medieval y en cuanto al desarrollo del héroe en los libros de caballerías, ver: Navarro González, *El mar* y Campos García Rojas, *Geography*, 56-65, *Geografía*, 43.

⁴ Los héroes que viven exposiciones heroicas a las aguas son innumerables; recuérdese aquí los casos de Moisés arrojado en una cesta a las aguas del Nilo (Éxodo 1:22, 2:1-7) y Amadís de Gaula (Rodríguez de Montalvo, *Amadís*, 246-248). Para el tema de la exposición heroica, ver Gracia Alonso (*Las señales*, 16-30)

El mar es un lugar de agua primordial que, de cierto modo, subraya el carácter femenino y sexual de la aventura.⁵ Y, por asociación con la *navegación* y el *viaje*, puede considerarse como un medio para alcanzar la purificación: es la “búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, [...] el descubrimiento de un centro espiritual” (Chevalier & Gheerbrant, *Diccionario*, 745, 1065). La *navegación* no puede ocurrir sin que se establezca la relación con la *nave*, que como arriba se mencionó, evoca la barca de Caronte, y, paralelamente, también una embarcación u objeto con esa función posee vínculos simbólicos con los conceptos de fertilidad y maternidad.⁶

Así, la secuencia: *nave - viaje - mar (agua) - mujer*, se fusionan para conformar un motivo complejo que confiere a la aventura femenina un valor eminentemente vinculado con la fertilidad, con la sexualidad, con la maternidad, con el viaje espiritual que esto implica y con el rito de paso que conduce al personaje a un estadio diferente y/o superior.

Con algunos episodios de la literatura medieval hispánica ejemplificaré aquí el motivo de la *travesía femenina*. De las obras propuestas, atenderé primeramente al personaje del texto más temprano: María en *La vida de Santa María Egipciaca* (c. fines del siglo xiv) y, posteriormente, Grima, en *El libro del caballero Zifar* (c. siglo xiv). Ambas experimentan sendos viajes por mar, cuyo valor simbólico se relaciona claramente con el motivo que estamos analizando y, además, la experiencia tiene importantes tintes didácticos que resultan, aunque contrastantes, totalmente ejemplares.

⁵ En la lírica tradicional y del Siglo de Oro, los símbolos *agua*, *mar* y *nave* reiteran el valor sexual y femenino del motivo: “Haremos ensayos/ de guerras navales,/ poniendo mi tiro/ enfrente tu nave,/ y cuando la encienda,/ para que le ampare,/ tendremos a punto/ un agua suave”. “Métele en tu mar/ para que se ablande,/ y daréte el medio/ para que le engastes” (Alizeu, Jammes y Lissorgues, *Poesía erótica*, 138, 57-64, 49-52). Las cursivas son mías.

⁶ Para los freudianos, la asociación es clara y aquí su perspectiva puede dar una luz interesante al simbolismo del motivo: “El encierro [...] está también a veces conectado con la fertilidad. [...] Lo cofres son símbolo inconsciente del claustro materno, y las aguas en que aquéllos son dejados a merced [...] representan el líquido amniótico que envuelve al embrión” (Kirk, *El mito*, 236-237). Para ampliar estos simbolismos y el de la nave considerada como morada o casa y nuevamente su vínculo con la maternidad, ver Durand (“Los símbolos”, 244-275).

MARÍA EGIPCIACA

En la leyenda hagiográfica de María Egipciaca, se nos dice que fue “muy loçana/ et de su cuerpo muy loçana/ quando era mançeba e ninya” (*Vida*, 50, vv20-22). Asimismo, se refiere que “malamientre fue ensenyada./Mientras que fue en mancebía,/ dexó bondat e priso follía:/ tanto fue plena de luxuria/ que non entendie otra curia” (*Vida*, 50, vv84-88). No escuchaba los castigos de su madre, se fiaba de su juventud, no temía al pecado y se entregaba a todos los hombres que deseaba, pues su único interés era atender a su placer. Incluso, para hacer más su voluntad, abandona la casa familiar y se muda a Alejandría, donde continúa con mayor ahínco su desmedida búsqueda y satisfacción de placer:

Las meretrices, cuando la vieron
de buena mente la reçibieron;
gran honor la reçibieron
por la beltat que en ella vieron.
Los fijos de los burzesses mandó llamar,
que la viniessen mirar.
Ellos de ella abién grant sabor,
que tal era como la flor.
Todos la hi van cortejar
por el su cuerpo alabar.
Ella los recibíe de volonter
porque fiziessen su plazer;
e pora fer todo su viçio,
los mantenie a grant deliçio.

(*Vida*, 53, vv151-164)

Las referencias que da la leyenda de María Egipciaca la presentan como una hermosa joven, que aunque de pequeña fue bautizada y recibió los intentos de sus padres por darle una educación correcta; la belleza que posee y el gusto por el placer la conducen alejándola de toda virtud, recato y mesura. Por el contrario, su único interés es el goce de los placeres mundanos: el cuerpo, la comida, la belleza, las ropas... por algunos momentos, parece que su

simpleza es tal, que la arrastra sin gobierno, ni conducción y solamente busca la satisfacción de su placer. María parece tan simple, que incluso cuando solicita a unos peregrinos que la lleven en su nave a Jerusalén, ofrece pagar el viaje con su cuerpo. Amén de ser lo único que posee, María es casi “silvestre” al hacer aquella propuesta: “According to the medieval understanding of sexuality, Mary’s actions would have been regarded as more heinous than those of a harlot, for in devoting herself unreservedly to the concupiscence of her body for the purpose of self-gratification” (Beresford, “‘Ençendida del ardor’”, 47):⁷

Una galeya vio arribar
que estaba dentro en la mar:
lena era de pelegrinos,
non abía hi omnes mesquinos;
plena era de romeros,
de ricos omnes e caballeros.

(*Vida*, 57-58, vv. 261-272)

—[...] aquellos a Iherusalém van.
Si tú obiesses que les dar,
ellos te podrían llevar”.
Allí repuso essa:
—“Yo, dieze, he buen cuerpo;
est’ le daré a gran baldón,

⁷ Véase también la relación que hace Santiago de la Vorágine sobre María Egipcíaca (*La leyenda dorada*, I, 327-239). Entre otras cosas, al ofrecer su cuerpo en pago por el viaje de Alejandría a Tierra Santa, la pecadora dice que: “durante la travesía [los marineros] usaron y abusaron de mí cuanto quisieron” (*La leyenda dorada*, I, 238). De cierto modo y aunque en los primeros momentos del texto no es claro que María se dedique abiertamente a la prostitución, el mismo hecho de que los marineros usaran y abusaran de su cuerpo, pareciera disculparla parcialmente. Mientras que en el poema hispánico, la muchacha también busca a aquellos hombres durante el viaje, se divierte con ellos e, incluso, los ayuda a olvidar, como ella, los peligros de la tormenta que azota la embarcación. Es significativo, pues, que el límite entre la promiscuidad sexual de María y su prostitución queda difuso. **Andrew Beresford señala en este sentido que:** “[Mary] is both a harlot and a nymphomaniac; she is content to surrender herself to all and sundry” (“‘Ençendida del ardor’”, 53).

que non les daré otro don.
 Non les daré otro loguero,
 que yo non tengo más d'un dinero”.

(*Vida*, 59-60, vv.306-314)

—“Dios vos salve, jóvenes,
 semejádesme buenos omnes.
 Yo só de muy luenye nada
 e só fembra deserrada.
 En tierras de Egipto fui nada
 e aquí fui muy desaconsejada.
 Non he amigo nin pariente,
 vo mal e feblemiento.
 E fer vos é sacramento:
 que non é oro ni argento.
 Iuro vos por Dios verdadero,
 non he conmigo más de un dinero.
 Fevos aquí el mió tesoro,
 todo mi argente e todo mi oro.
 Si en la nave me quisiéredes meter,
 servir vos é de volonter;
 conbusco hiré a ultramar,
 si me quisiéredes levar.

(*Vida*, 60-61, vv. 335-352)

La *travesía femenina* que María Egipcíaca experimenta sin duda tiene prácticamente todos los elementos simbólicos del motivo donde el mar, el agua y la nave acentúan el valor sexual y femenino del episodio. En correspondencia con el carácter pecador de la joven, es ella misma quien se embarca y entra en contacto con aquella aventura. Si bien María busca llegar a Jerusalén, los medios que emplea y la vida que ha llevado se encuentran totalmente alejados de las pretensiones espirituales y religiosas de los peregrinos que aceptan llevarla en su galera. De cierta manera, María, como mujer, ya constituye para ellos una fuente potencial de pecado: el mar es propiciatorio, si se le considera simbólicamente como un elemento acuático vinculado con lo femenino. María, además, se embarca en el mes de mayo (*Vida*, 57, vv.261), la primavera y la

estación del amor, que en su caso y en una primera interpretación entrañaría más bien un “loco amor”; pero, en una segunda lectura, si interpretamos el momento en que María se embarca teniendo en cuenta al desarrollo del poema y su intención hagiográfica, el amor propiciado por el mes de mayo es más bien el amor de Dios quien, a través de aquella travesía, conduce a la pecadora hacia la confrontación definitiva con su mala conducta y el resultado de sus acciones lujuriosas. La *travesía femenina* de María Egipcíaca constituye, entonces, una búsqueda (dirigida por la divinidad) de purificación o de salvación. María debe pasar por ese tránsito y por esa experiencia; María es, desde este punto de vista, un instrumento ejemplar de Dios:

La barqua van rimar
 e luego s' meten a la mar.
 Luego alçaron las velas,
 toda la noche andan a las estrellas;
 más de dormir non a y nada,
 porque María es aparellada.
 Primerament los va tentando;
 después, los va abraçando.
 E luego s' va con ellos echando,
 a grant sabor los va besando.
 Non abia hi tan ensenyado
 siquier mançebo siquier cano,
 non hi fue tan casto
 que con ella non fiziesse pecado.
 Ninguno non se pudo tener,
 tant' fue cortesa de su menester.
 Cuand' ella veyé las grandes ondas,
 tan pavorosas y tan fondas,
 e las lluvias con los vientos grandes
 que traen las tempestades,
 non le prendié nengun pavor
 nin llama al Criador;
 antes los comiença a confortar
 e conbídalos a jugar.
 Tanto la abia el diablo comprisa,

que toda la noche andó en camisa.
 Tolló la toqua de los cabellos,
 Nunqua la vio omne otros más bellos.
 Ellos tanto la querién,
 que toda su voluntat complién.

[...]

Mas non era aquella noche
 que el diablo con ella non fuesse;
 bien la cuidaba enganyar,
 qu'ella pereciesse en la mar.
 Mas non le fizo nengún tuerto,
 que Dios la sacó a puerto.

(*Vida*, 62-63, vv. 363-400)

Se hace evidente, pues, que si bien María disfruta de aquella travesía y asume su responsabilidad de pagar como había ofrecido; es ella quien representa un peligro de pecado para los peregrinos que viajan con ella. Es ella a quien "tanto la abia el diablo comprisa" (*Vida*, 63, vv.387) que ni siquiera experimenta el miedo de la navegación durante la tempestad en alta mar (*Vida*, 62, vv379-386). Ni se encomienda a Dios, ni teme por su vida, por el contrario, incrementa su pecado y conforta a sus compañeros de viaje. Sin embargo, es el mismo Dios quien salva a María de aquella travesía y la conduce sana y salva a puerto (*Vida*, 63, vv.399-400). Todo esto refuerza la idea de que la imagen de María como pecadora debe quedar subrayada en la leyenda, incluso en el momento de peor temor marítimo, para que esto destaque el posterior arrepentimiento de la pecadora.

La *travesía femenina*, en este caso, tiene un claro sentido sexual y acentúa el carácter pecador de la muchacha. Elementos que sólo cobran sentido pleno hasta que le es impedida la entrada al templo y ella misma cae en la cuenta, tomando conciencia de su error y de la penitencia que debe emprender para limpiar su cuerpo y alma. María vive un viaje que constituye una preparación o una última oportunidad para que dé comienzo su arrepentimiento, pero cuando por el contrario el pecado queda magnificado, entonces la hermosa joven deberá emprender otro viaje por tierra, en el desierto, donde habrá de

“secar” sus pecados y perder con ello, la belleza y lozanía de su joven cuerpo hasta convertirse en santa y morir. La *travesía femenina* en *La vida de Santa María Egipcíaca* es un *exemplum ad contrarium* donde los elementos simbólicos y tradicionales del motivo crean un escenario propio de un rito de paso donde, a través de un viaje, finalmente aquella mujer transita de un estado de vida moral condenado por la sociedad y la Iglesia, hacia uno de ejemplo, de vida espiritual y ascetismo propios de una santa. Se trata, pues, de una *travesía femenina* con una poderosa carga didáctica.

GRIMA

En *El libro del cavallero Zifar*, Grima, la esposa del protagonista, vive una aventura marítima que corresponde al motivo de la *travesía femenina* y que tiene significativas implicaciones en cuanto al sentido de la obra. A diferencia de María Egipcíaca, Grima es una mujer virtuosa, esposa y madre prácticamente ejemplar. Continuamente se nos dice de ella que es de “buen seso”, “guardada en todas las cosas”, “mandada e obediente”, buena dueña que bien “acostunbrara e [...] nodresçiera” a sus hijos (*Zifar*, 32, 94). Las circunstancias en que esta mujer se embarca con marineros lujuriosos son totalmente diferentes a las de María Egipcíaca: Grima y Zifar, como parte de sus infortunios, son engañados por los marineros al querer cruzar el mar:

E otro día en la mañana despues que oyeron misa, fueronse para la ribera de la mar para se yr. E los marineros non atendian sy non viento con que mouiessen; e desque vieron la dueña estar con el cauallero en la ribera, el diablo, que non queda de poner pensamientos malos en los coraçones de los omnes, para fazer las peores cosas que pueden ser, metio en los coraçones de los señores de la naue que metiesen a la dueña en la naue, e el cauallero que lo dexasen de fuera en la ribera; e faziéronlo asy. “Amigo,” dixieron al Cauallero, “atendetnos aquí con vuestro cauallo en la ribera, que non cabremos todos en el batel, e tornaremos luego por vos e por otras cosas que auemos de meter en la naue.” “Plazeme,” dixo el cauallero, “e acomiendovos esra dueña que la guardedes de mal.” “Çertas, asy lo faremos,” dixieron los otros. E desque

touieron la dueña en la naue e les fizo vn poco de viento, alçaron la vela a començaron de yr” (*Zifar*, 89).

Ante la terrible situación en que Grima se ve inmersa y con el antecedente de las calamidades que ella, su esposo y sus hijos (estaban extraviados) habían vivido, la buena dueña entra en desesperación y toda su virtud queda en riesgo de perderse, pues intenta suicidarse:

[...] Quando la dueña vio que los marineros mouian su naue e non fueron por su marido, touo que era cayda en manos malas e que la querian escarneçer; e con grant cuyta e con grant pesar que tenia en su coraçon fuese por derribar en la mar, e tal fue la su ventura que en dexandose caer reboluiose la çinta suya en vna cuerda de la naue, e los marineros quando la vieron caer fueron a ella corriendo, e fallaronla colgada; e tiraronla e sobieronla en la naue (*Zifar*, 94).

La narración indica que la ventura impidió que se llevara a cabo el pecado contra natura, pero también podemos entender, por los siguientes sucesos del episodio, que fue una actuación de la Providencia divina, quien conduce los acontecimientos para que ocurra la *travesía femenina* de Grima. Después de todo, también el intento de suicidio podría responder a un deseo de permanecer intacta, sin pecado, de proteger su cuerpo y su alma de aquellos marineros; una buena intención por mantenerse leal a su esposo Zifar, sin que eso aminore la gravedad de su intento.⁸ La aventura inevitablemente ocurre:

⁸ La posible etimología del nombre de Grima, en cierto modo, pone de manifiesto el carácter del personaje y sus virtudes. La esposa de Zifar le es leal en todas las circunstancias que pudieren ocurrir; ya lo ha sido desde su partida y desde que lo acompañó durante las calamidades vividas. La *travesía femenina* es para ella, aunque Zifar esté ausente, una más de las adversidades que debe vivir con su marido: “The [Arabic] root *k-r-m* has the basic meanings of ‘nobility’ and ‘generosity’, qualities which Grima possesses to a marked degree. It is also possible, however, that the name derives not from *k-r-m* but from *gh-r-m*, which expresses the multiple ideas of ‘obligation’, ‘punishment’, ‘passion’; in short, perhaps, ‘loving dedication whatever the cost’. This concept sums up Grima’s unswerving loyalty through many trials and sufferings even better than *k-r-m*” (Walker, *Tradition*, 34).

E [los marineros] estando comiendo e beuiendo a su solas e departiendo en la fermosura de aquella dueña, la Virgen Santa María, que oye de buena mente los cyutados, quiso oyr a esta buena dueña, e non consentió que resçebiese mal ninguno, segunt entendredes por el galardón que resçebieron del diablo aquestos falsos por el pensamiento malo que pensaron. Asy que [...] el diablo metioles en coraçon a cada vno dellos que quesiesse aquella dueña para sy; [...] Asy que los otros todos de la naue, del menor fasta el mayor, fueron en este mal acuerdo e esta discordia, en manera que metieron mano a las espadas e fueron se ferir vnos a otros, de guisa que non finco ninguno que non fuese muerto (*Zifar*, 95).

Nuevamente, como en el caso de María Egipcíaca, el mar es el espacio propicio para que suceda la experiencia femenina de vínculos simbólicos con la sexualidad, con el cuerpo y con la fertilidad. Los marineros son víctimas del diablo, quien conduce sus actos y pensamientos; mientras que Grima recibe la protección de la Virgen María, intervención divina que nuevamente pone de manifiesto el carácter femenino de la travesía. Grima, en realidad y sin saberlo, consigue, pese a la experiencia vivida, preservar su cuerpo, su sexualidad y su fertilidad materna para los fines que le tiene reservados la Providencia. Situación que sin duda establece otro contraste significativo con María Egipcíaca, quien precisamente hace uso de su cuerpo y es esa experiencia sexual la que la conduce finalmente a la penitencia que la salvará. El viaje de Grima es también ejemplar, pero con la intención de que llegue sin pecado a su destino:

E [Grima] non osaua salir fasta que oyo otra bos; e dixole: “Sube e non temas, ca Dios es contigo.” [...] E subio a la naue e vio todos aquellos falsos muertos e finchados, e segunt la bos le dixiera tomaualos por las piernas e daua con ellos en la mar; [...] e non se espantaua dellos, ca Dios le daua esfuerço para lo fazer e la conortaua e ayudaua; [...] E quando vio ella delibrada la naue de aquellas malas cosas, e barrida e linpia de aquella sangre, alço los oios e vio la vela tendida; que yua la naue con vn viento el mas sabroso que podiese ser, e non yua ninguno en la naue que la guiase, saluo ende vn niño que vio que vio estar ençima de la vela muy blanco e muy fermoso. [...] E este era Iesu Cristo, que veniera a guiar la naue por ruego de su madre Santa María; e asy lo auia

visto la dueña esa noche en visión: E este niño non se quito de la dueña nin de dia nin de noche fasta que la leuo e la puso en el puerto do ouo de arribar, asy commo lo oyredes adelante (*Zifar*, 96-97).

La intervención de la Virgen y luego la del Niño Jesús confieren al episodio y a la misma Grima un valor espiritual que hace de la dueña un personaje cercano a la santidad. El viaje de la esposa de Zifar, si bien puede ser asociado con los viajes al Más Allá, como tradicionalmente ocurre con una travesía de esta naturaleza, resulta mucho más poderoso, para el sentido didáctico de la narración, si se asocia con la presencia de la divinidad en la Tierra. El hecho de que el suceso sobrenatural en efecto ocurra en la realidad de la historia y de los personajes es sin lugar a dudas más fuertemente impactante para los personajes y el público de la obra. Walker señala que:

It is also significant that in this case the supernatural manifests itself in the world of men: Grima does not travel to the Other World. The return to earthly reality which [...] occurs in all the fantastic interludes, in this case is a physical return: Grima lands at the kingdom of Orbin. Thus the supernatural in Book I is kept as down-to-earth as possible (*Tradition*, 92).

En suma y a través de esa presencia de lo sobrenatural en el mundo real, queda manifiesto el apoyo divino que, por extensión de Grima, Zifar recibe: "El rescate milagroso de los marineros es un ejemplo concreto de la ayuda general que Dios ha prometido a Zifar" (Walker, *Tradition*, 112). La experiencia del viaje por mar, la amenaza sexual de los marineros lujuriosos, la intercesión de la Virgen y luego la conducción divina del Niño Jesús a buen puerto, no solamente son una salvación física de Grima ante los peligros expuestos, sino que conforman la *travesía femenina* que el personaje ha de vivir para alcanzar un estadio superior. Grima se convierte, tras este evento, en una mujer santa y ejemplar. Su vida y sus actos la llevan a fundar un monasterio de monjas y dar continuidad a su ya de por sí virtuosa conducta y a los acontecimientos vividos durante su viaje marítimo. En cierto sentido toda la aventura es un rito de paso o de preparación para los episodios futuros:

It becomes clear that the author has conceived the entire episode which treats her [Grima's] abduction and subsequent rescue by Mary as a kind of paean of praise to the Mother of God, illustrative of a number of common places of the marian miracle tales. Grima reaches the port of Galán (recuperation in Arabic) on the day of the Assumption, the most important of the feasts dedicated to Mary. After nine years of sojourn in the land of Orbín (widowed or orphaned in Latin), Zifar's wife is seen as a figure for the Virgin in that she is a kind of "New Eve" purified by her trials. She is ready to take her place beside her husband, now the king of Mentón, who in the Easter and Pentecost seasons had himself put off the "old man" in sin and had become associated with the "new man" in Christ (Burke, *History*, 48).

Así, la *travesía femenina* de Grima acentúa y refuerza su virtud, su carácter de mujer santa y ejemplo para la comunidad. A través del viaje, de sus peligros y de sus posteriores actos píos, Grima vive una experiencia que enaltece su imagen y la prepara, como señala James Burke (*History*, 46-49), para reencontrarse con Zifar, su esposo y rey ejemplar, y con sus hijos, uno futuro rey de Mentón y el otro futuro emperador de Trigrida. Cada elemento de la familia experimenta sus respectivos procesos iniciáticos y de crecimiento.⁹ Grima, por su parte, una travesía eminentemente relacionada con su situación de mujer, con su carácter de fertilidad, de maternidad y santidad. Es, pues, un ejemplo al servicio del carácter didáctico de la obra.¹⁰

⁹ Para los respectivos procesos iniciáticos y de desarrollo heroico de Garfín y Roboán, hijos de Zifar, ver: Walker (*Tradition*), Burke (*History*) y Campos García Rojas ("Las señales y marcas" y "El 'exemplum vivido'")

¹⁰ La historia de Grima en *El libro del cavallero Zifar*, tiene un importante antecedente y estrecha relación con la leyenda de san Eustaquio y su referente en *El cavallero Pláçidas* (Vorágine, *La leyenda dorada*, 688-694 y *Pláçidas*). En la historia hagiográfica, la esposa de Pláçidas, Teóspita, vive una *travesía femenina* similar: "E tanto andudieron [Eustaçio, Teóspita y sus hijos] por sus jornadas que llegaron al mar, e fallaron y una nave que estava guisada de yr para allá. E quisieron entrar dentro. E el maestre de aquella nave era gentil e d'estraña tierra e de mala parte e syn piedat; pero todavía entraron con él. E quando él vio la mugier de Eustaçio, tan fermosa e tan pagadora, codiçióla mucho. E quando fueron a tierra demandóle el preçio del pasaje. E porque ellos non avían cosa de que lo pagar, tomó el marinero la dueña por el pasaje. E Eustaçio, a quien pesava más, rrogóle mucho e muy de corasçón que lo non feziese.

En conclusión, hemos anotado dos diferentes ejemplos donde está presente el motivo tradicional de la *travesía femenina*. En ellos, las circunstancias y funciones del mismo son muy diversas e, incluso, contrarias, pero es también evidente que un hilo conductor los une: la serie de conceptos simbólicos: *mujer – agua (mar) – nave – viaje*. Destaca el carácter didáctico, respecto a la conducta ejemplar de las mujeres que viven la experiencia y que sobreviven a ella. Estamos ante un motivo tradicional que desde antiguo ha estado presente en las manifestaciones culturales y, en concreto, en la literatura medieval hispánica. Sus rasgos distintivos son constantes y permanentes, pero también se enriquece de las circunstancias en que se genera. La *travesía femenina* fue retomada y reelaborada por los autores del Medioevo hispánico para destacar o señalar los diversos aspectos que les interesaba exponer de una vida ejemplar y de una conducta femenina deseable y virtuosa. Además, el motivo fue fuente de imaginación y detonador argumental de la ficción literaria.

Así, la *travesía femenina* se hace evidente como un recurso propio de la naturaleza humana, cuyo potencial artístico no ha sido desaprovechado y que constantemente se repite en diversas manifestaciones artísticas:¹¹ para imprimir aventura e intriga, para dar ejemplo, o para subrayar una situación de la naturaleza humana y femenina.

E el marinero mandó a sus omnes que lo echasen en la mar. Quando Eustaçio esto entendió, dexóle a su mugier e tomó sus fijos entre sus braços e fuése fuyendo con ellos, cuydando que gelos tomarían, e otrosí por non ver desonrra de su muger” (*Plácidas*, 15-16).

“El marinero —onde vos deximos— quiso aver aquella noche conpañia con la dueña. Mas el Nuestro Señor guardóla, asý que non pudo el marinero cosa fazer de quanto deseava. Asý rrogara ella a Nuestro Señor que la guardase de desonrra e de ocasión; e quísola Dios ende guardar. E dirévos cómmo aquella noche mandó el marinero fazer su lecho bueno, e fezo ý echar la dueña. E quando se él quiso echar, tomóle un mal tan fuerte que lo mató luego. E quando esto vieron los omnes del maestre de la nave, ovieron muy grant miedo; ca entendieron que esto fuera por virtud de Nuestro Señor, e non se osaron acostar a ella por le fazer pesar” (*Plácidas*, 19-20).

¹¹ La proyección y trascendencia del motivo de la *travesía femenina* llega a nuestros días e, incluso, está presente en la literatura hispánica contemporánea; véase, como un ejemplo, el caso de [---] en *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier. Asimismo y yendo más lejos en cuanto a manifestaciones culturales que reflejan el motivo, estúdiense desde una perspectiva semiótica la *travesía femenina* en obras cinematográficas como: *Breaking the Waves* de Lars von Trier e *Indecent proposal* de Adrian Lyne; (Engelhard, *Indecent Proposal*).

BIBLIOGRAFÍA

- ALIZEU, PIERRE; ROBERT JAMMES, YVAN LISSORAGUES, *Poesía erótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Crítica, 2000 [1ª edición 1983].
- ALVAR, CARLOS, “Mujeres y hadas en la literatura medieval”, en MARÍA EUGENIA LACARRA (ed.), *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1991, 21-33.
- BERESFORD, ANDREW M., “«Ençendida del ardor de la luxuria»: Prostitution and Promiscuity in the Legend of Saint Mary of Egypt”, en ANDREW M. BERESFORD (ed.), “*Quien hubiese tal ventura*”: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, London: Queen Mary & Westfield College, 1997, pp. 45-56.
- BURKE, JAMES F., *History and Vision: The Figural Structure of the ‘Libro del Cavallero Zifar’*, London: Tamesis, 1972.
- El cavallero Plácidas (Ms. Esc. h-I-13)*, ed. de Roger M. Walker, Exeter: University of Exeter, 1982.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL, *Geography and the Hero’s Development in Three Medieval Castilian Romances*, Tesis doctoral, London: Queen Mary and Westfield College, University of London, 1999.
- , “Las señales y marcas del destino heroico en *El libro del cavallero Zifar*: Garfín y Roboán”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 78, 2201, 17-25.
- , “‘El *exemplum vivido*’ en *El libro del cavallero Zifar*: el traidor conde Nasón y su sobrino”, en ARMANDO LÓPEZ CASTRO y MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE (coords.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, 2007.
- CHEVALIER, JEAN y ALAIN GHEERBRANT, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 2003 [1ª edición 1986]
- DELUMEAU, JEAN, *La peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*, París: Librairie Arthème Fayard, 1978.
- DEVEREUX, GEORGES, *Mujer y mito*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- DUBY, GEORGES, “Isolda”, en *Obras selectas de Georges Duby*, trad. Beatriz Rojas, México: Fondo de Cultura Económica, 1999, 370-379 [1ª edición 1995].
- DURAND, Gilbert, “Los símbolos de la intimidad”, en su *Las estructuras antropológicas del imaginario: Introducción a la arquetipología general*, trad. Víctor Goldstein, México: Fondo de Cultura Económica, 2004, 244-276.

- El libro del Cauallero Zifar* ('*El Libro del Cauallero de Dios*'): Edited from the Three Extant Versions, ed. de Charles Philip Wagner, Ann Arbor: University of Michigan, 1929; reedición: Nueva York: Kraus, 1971.
- ENGELHARD, JACK, *Indecent Proposal*, Reino Unido: Gemini Films, 1998, Emily Watson.
- GARIBAY K. ÁNGEL MARÍA, *Mitología griega: Dioses y héroes*, México: Porrúa, 1986, 181-84.
- GENNEP, ARNOLD VAN, *I riti di passaggio*, Torino: Paolo Boringhieri, 1981.
- GRACIA ALONSO, PALOMA, *Las señales del destino heroico*, Barcelona: Montesinos, 1991.
- HOMERO, *Iliada*, ed y trad. Emilio Crespo Güemes, Madrid: Gredos, 2000.
- , *Odisea*, intr. Carlos García Gual, trad. José Manuel Pabón, Madrid: Gredos, 2000.
- KIRK, G.S., *El mito: su significado y sus funciones en las distintas culturas*, trad. Antonio Pigrau Rodríguez, Barcelona: Barral, 1973.
- KRAPPE, ALEXANDER HAGGERTY, "La leggenda di S. Eustachio", *Nouvi Studi Medievali*, 3, 1929-1927, 223-258.
- LYNE, ADRIAN. *Indecent Proposal*, guión Amy Holden Jones, EUA: Paramount Pictures, 1993, Robert Redford y Demi Moore.
- MORALES BLOUIN, EGLA, *El ciervo y la fuente. Mito y folclore del agua en la lírica tradicional*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1981.
- NAVARRO GONZÁLEZ, ALBERTO, *El mar en la literatura medieval castellana*, La Laguna: Universidad de La Laguna, 1962.
- ORTUÑEZ DE CALAHORRA, DIEGO, *Espejo de príncipes y caballeros [El caballero del Febo]*, 6 vols., ed. de Daniel Eisenberg, Madrid: Espasa-Calpe, 1975.
- PATCH, HOWARD ROLLIN, *El otro mundo en la literatura medieval*, trad. Jorge Hernández Campos, México: Fondo de Cultura Económica, 1956. [1a ed. en inglés 1950]
- REINHARD J. R., "Setting Adrift in Medieval Law and Literature", *Publications of the Modern Language Association of America*, 56, 1941, 33-68.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, GARCÍ, *Amadís de Gaula*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua, Madrid: Cátedra, 1988-1991.
- TOMÉ, MARIO, *La isla: utopía, inconsciente y aventura: hermenéutica simbólica de un tema literario*, León: Universidad de León, 1987.
- VORÁGINE, SANTIAGO DE LA, *La leyenda dorada*, 2 vols., trad. Fray José Manuel Macías, Madrid: Alianza, 1982.

Vida de Santa María Egipciaca: Estudios, vocabulario, edición de los textos, 2 vols., ed. de Manuel Alvar, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.

VIRGILIO. *Eneida*, trad. y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid: Gredos, 2000.

WALKER, ROGER M., *Tradition and Technique in 'El Libro del Cavallero Zifar'*, London: Tamesis, 1974.

De mujeres y humor en la homilética del siglo xv castellano

Laurette Godinas
El Colegio de México

La comicidad y el humor son temas que interesan particularmente al ser humano, puesto que son, como parte de la *imitatio*, elementos esenciales de su humanidad, como bien lo dijo Aristóteles en su defensa de la comedia (*Poética*, 1448b). Así, un análisis de las expresiones cómico-humorísticas conduce inevitablemente al de procesos básicos de la interacción social: la reciprocidad de las conjeturas y el sostenimiento cooperativo de un “marco” y de la “normalidad” misma por parte de los actores; las relaciones entre lo lingüísticamente explícito y lo implícito y el carácter reflexivo e ineludiblemente paradójico de la comunicación, por citar sólo algunos. La sonrisa y la risa parecen inscribirse con ello en el núcleo incandescente de la experiencia de lo cotidiano. Hoy difícilmente se sostendría –numerosas pruebas etnográficas nos demuestran lo contrario– el postulado positivista de que la seriedad equivale a un grado cero del lenguaje frente al cual la broma o el sarcasmo constituirían una excepción (Abril, 124), puesto que la circunspección conforma más bien uno más de los tonos socioafectivos del discurso.

El *homo ridens* es, al fin y al cabo, un *homo ludens* lingüístico que juega con el discurso con fines distintos. Así, si Aristóteles, además de presentar rasgos fisiológicos interesantes de la risa sobre los que se extiende en *De partibus animalium* (4.10), juzga en su *Poética* que ésta es la parte de la realidad de los hombres inferiores cuya *mimesis* tiene puerta de entrada en la comedia como

algo “feo y retorcido” –como el vicio– pero “sin dolor”, también deja claro que puede tener un propósito retórico evidente: el de desestabilizar al enemigo, haciéndole perder su seriedad y, por lo tanto, la solidez de sus argumentos. Pero no sólo esto: en el libro IV de la *Ética a Nicómaco* plantea la idea de que uno de los placeres de la vida, “existiendo descanso”, es “entretenerse con bromas”, buscando una conversación “sosegada e ingeniosa” (*Ética*, 110).

Sin embargo, los cambios en la *intentio* que marcaron el paso de la retórica clásica a una de sus vertientes más fructíferas, la de las *artes praedicandi*, muestran una aplicación cada vez más estrecha de la función conativa hacia la *intentio* principal de los autores. El predicador tiene, como lo tenía el orador clásico, una gran responsabilidad moral: la de guiar el oyente hacia el buen camino o, en caso de que se haya perdido, recuperarlo para que se vuelva a integrar al rebaño. No debemos, por tanto, extrañarnos de que el humor –con todo lo anacrónico que puede resultar este término, heredado en el siglo XVII de un deslizamiento semántico de la palabra empleada en medicina para determinar los cuatro componentes fundamentales del cuerpo humano (Theros, *Historia*, 12)– se vea convertido en una herramienta ya no de desestabilización del contrincante, sino de convencimiento del público para seguir el camino que dicta el dogma imperante, es decir, el de la fe católica.

Si bien las teorizaciones acerca del discurso homilético fueron evolucionando paulatinamente, desde los primeros tratados que datan del siglo XII –intentos de fundir la retórica clásica con los elementos patrísticos como los de Guiberto de Novigento y Alano de Lille– hasta las obras de mayor alcance del siglo XIV, como la de Eixemenis, interesadas no sólo en la forma de dividir el contenido, sino en asuntos relacionados con la elocución y la memoria, y pasando por los tratados de interés temático del siglo XIII (Juan de Gales y san Buenaventura) que dieron pie a la presentación del sermón como un árbol cuya raíz es el tema, las ramas principales las partes en las que se divide y las ramúsculas las formas de *amplificatio*, el elemento estable fue sin duda su carácter didáctico y, casi desde un principio, el traslado al género homilético de la metodología de la *disputatio*.

Este trasvase de elementos de configuración discursiva acercó al sermón a otros géneros pertenecientes a la filosofía escolástica, como los tratados y co-

mentarios, aunque con una diferencia que distingue el discurso del predicador de los demás: “su carácter primigenio de discurso monitorio o deliberativo, que repiquea para el arrepentimiento, la penitencia, la corrección de las costumbres de los oyentes, [el cual] acaba teniendo sentido como un elemento más de la liturgia y de la fe” (Cátedra, *Sermón*, 171). Así, los procedimientos para dilatar el *thema* después de la *divisio* principal, si bien algunas de las *artes praedicandi* llegan a sumar diez o más, se pueden reducir a tres: *auctoritates*, *rationes* y *exempla* o, según Jacques de Vitry –como bien lo subrayan Bremond, Schmitt y Le Goff en su ya clásico ensayo de definición– *auctoritates*, *similitudines* y *exempla* (*L'exemplum*, 154-155).

En el caso de la literatura castellana medieval, los sermones pronunciados por el dominico Vicente Ferrer en su apocalíptico viaje por Castilla entre 1411 y 1412, editados por el Pedro M. Cátedra en su semillero estudio *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media*, ofrecen un excelente punto de partida para rastrear el tratamiento de un tema que recorre toda la literatura del siglo xv: los vicios de las mujeres.

Cabe destacar al respecto que el estudio y la edición de los sermones plantea un problema relativamente difícil de resolver relacionado con el estado de conservación de este género, a medio camino entre la oralidad y la escritura. En efecto, los sermones suelen conservarse en distintos estados “textuales” que oscilan entre los borradores previos a la *pronuntiatio* y las *reportationes* de sermones pronunciados, en el marco de una “oralidad de segundo grado” (Zumthor, *Introducción*, 37), una oralidad que pasa por el cedazo de la cultura culta, impregnada de los usos escriturales. Esto implica cierta desigualdad en las colecciones de sermones, en las que algunas de las piezas presentan huellas más numerosas de discurso oral, mientras que otras son de naturaleza más esquemática.

Siendo el *thema* por definición una frase extraída de la Sagrada Escritura, difícilmente se encuentran desde la *divisio* los ataques contra el género femenino. Los *exempla*, las *similitudines* y, sobre todo, las *pláticas*, son, al contrario, lugares idóneos para que el predicador buscara acercarse al público ofreciéndole en un lenguaje que le fuera familiar el mensaje moral que le quería transmitir. Los *exempla*, con un claro núcleo narrativo, son historias que permiten

ilustrar de forma amena e inteligible los conceptos abstractos en los que se basaba la *divisio* del *thema*. Las *similitudines*, que carecen por lo general de ese núcleo narrativo, podían partir o no de un *exemplum*, al que en caso de estar vinculadas completaban y vinculaban con los demás elementos del discurso en una clara función asociativa. Ambos tienen un claro fin mnemotécnico, mientras que el tercer tipo, al que san Vicente Ferrer llama *plática*, que consiste en una “representación o puesta en práctica de los consejos o discusiones teológicas planteadas, revitalizad[o] siempre por medio de la escenografía, la acción y la caracterización de los personajes el mensaje moral” (Cátedra, *Sermón*, 219), tiene más bien un objetivo pedagógico; se trata, en efecto, de una “amplificación creada por el predicador teniendo en cuenta las circunstancias y provocando una acción en la que se pueden ver implicados todos y cada uno de los oyentes” (Cátedra, *Sermón*, 219), lo cual apela a una intención emocional que remite a lo que decíamos arriba del humor como elemento de interacción social que implica que se comparta un mismo marco de referencia.

El análisis de los distintos elementos de la *amplificatio* permite llegar a algunas conclusiones interesantes. En primer lugar, nos muestra que el público de los sermones era muy diverso –recordemos al respecto que la asistencia a los sermones era obligatoria para todos los miembros de la comunidad, incluyendo a los judíos, que eran acarreados hacia el lugar donde el predicador, en este caso el archiconocido dominico que hacía en cada lugar al que llegaba su entrada triunfal (Ferrer, *Biografía*, 43). Así, en una colación vespertina dirigida a clérigos y religiosos (el sermón núm. 20 del ms. *RAE294*, parte del *thema* “Qui se existimat estare, videat ne cadat” (Cor. 10, 12; “el que piensa estar firme, mire que no caiga”). La división se basa en las cuatro maneras de caer en pecado: por diabólica tentación, por familiar afección, por corporal conversación y por “espiritual indevoçión” (Cátedra, *Sermón*, 490), que cuenta con la ayuda mnemotécnica de la rima. En la primera rama de la *divisio* el autor lleva a cabo un repaso de los siete pecados capitales a los que el diablo tienta con sólo un pequeño empujón, ilustrando el de la lujuria con el *exemplum* bíblico de David y la mujer de Urías (de Betsabé no da el nombre).¹ La

¹ Pero Díaz de Toledo, en su glosa al proverbio [70] (*Cauenda omnis est peccandi occasio*/De

segunda es claramente el foco de interés del predicador, quien le dedica los tres tipos de *amplificatio* anteriormente mencionados. Empieza con una semejanza: el hombre que corre se hará más daño al caer que el que camina; del mismo modo, el hombre o la mujer que, por sus buenas obras, van corriendo hacia el Paraíso, si tropiezan en una piedra darán mayor caída que los demás. Introduce a continuación una *plática* que pone en escena a un clérigo devoto que piensa lo siguiente, expresado en discurso directo:

“Parésceme que será bueno que aya una sirvienta que me sirva e me alynpie la casa e lave la rropa e las scodillas e aguysse de comer, e yo non terné coyddado sinon de servir a Dios, estudiando e faziendo oración”. E finalmente, tráela, a buena entención. E cata que, desque ella en casa, de poco en poco viene el pleyto que, como sirve de día en la cozina, que sirva de noche en la cama. E ves cómo entrepeçó e cayó (Cátedra, *Sermón*, 493).

Esta reflexión del clérigo sin duda debió de provocar cierta hilaridad en el público, acostumbrado a refranes como “El abbad y su manceba/ y el herrero y su mujer/ de tres güevos comen sendos/ esto ¿cómo puede ser?” (*Nuevo Corpus*, t. 1, 1459; refrán compilado por Horozco y Correas).

Pero no sólo los clérigos caen en la trampa que tiene la “familiar afección”; también las mujeres pueden dejarse engañar por él y, como dice el predicador en un chiste destinado a los clérigos, “como comienzan en *credo in deum* acaban en *carnis resurrectionem*” (Cátedra, *Sermón*, 493), con un juego evidente

rreguardar es toda ocasión de pecar), toma el ejemplo para ilustrar el segundo sentido que puede tener el proverbio: “Otro entendimiento puede auer que si omne peccare, que se rreguarde omne para alcançar omne perdón de non dar ocasión e escusación de su pecado saluo que lo confiese esentamente, que si commo Adam pecó e non diera *por excusación o* ocasión de su pecado a la muger, queriéndose escusar que la muger le auía engañado por quanto ella le auía dado a comer del fruto del árbol vedado e comiera, e confesara esentamente su error, Dios le perdonara e non proçediera contra él con el rrigor que proçedió. E sy quando Dauid fazía penitencia por el adulterio que auía acometido con Versabé la muger de Vrías diera por ocasion e causa de su pecado que la auía visto vañarse en el terrado donde estaua e que su fermosura lo auía engañado e non confesara su pecado syn escusación alguna, non le perdonaría Dios tan benignamente commo le perdonó. E segund este entendimiento bien está el prouerbio que de rreguardar es toda ocasión de *JexpndIpeccar*. (*Proverbios de Séneca*, ms. 9964, fols. 43 r-43 v).

entre la palabra *carne* y la *resurrectio* de partes del cuerpo supuestamente dadas por muertas. Y termina con la narración ejemplar de la hija de un conde, quien refugiándose en Roma para escapar del matrimonio termina embarazada de un cura y se suicida; al verla muerta, el religioso también se ahorca.²

El sermón 2 parte del tema “Ecce ascendimos Iherosolimam” (Mt. 20, 18; “Mirad que subimos a Jerusalén”) y habla de la salutación de la Virgen María, dividiendo el *thema* en seis cláusulas, que corresponden a las partes de la oración del “Ave María”. Y para ilustrar la cuarta cláusula –“Benedicto tu in mulieribus”– muestra cómo la humildad y el rechazo a las vanidades es lo que redimió a la mujer después de la maldición a la que las había condenado el pecado de Eva. Para ello es importante que, como lo sostiene la *auctoritas* de San Pablo en la primera epístola a Timoteo (2, 5), la mujer actúe con mesura y con vergüenza:

esto es, que la mugier que es casada que aya vergüenza de sí e que ande honestament vestida, ca mal paresçe la mugier casada traer vestiduras de putana; ma andar honestament, non mostrando las tetas a las gentes (Cátedra, *Sermón*, 375).

Del mismo modo, en el sermón 17, que tiene como *thema* “Diligens proximum tuum sicut te ipsum” (Lc. 10, 27; “Ama a tu prójimo como a ti mismo”), ilustra las formas de amar al prójimo y compara el amor que la mujer le profesa al hombre con el comportamiento de la zorra, que finge estar muerta para atraer a los pájaros y matarlos para comer. La *similitudo* continúa con la búsqueda, por parte de la mujer, de un clérigo que tiene dinero, para vivir a sus expensas, vendiéndose por codicia, “ca assí como el pez, después que ha

² Es, al parecer, la suerte que espera a todos los amores deshonestos, como cuenta el traductor castellano del *Libre de les dones* de Eixemenis, titulado *Carro de las donas*, de una muchacha andaluza que, tras enamorarse de un barbero que tenía “algunas gracias como tañer vihuela y cantar gracioso”, se enamoró y aceptó huir con él a Granada, donde para escapar del rey de Castilla se volvieron moros, pero que al conocer un fraile de la Trinidad que andaba por esos rumbos para redimir cautivos le confesó que sólo el amor le había hecho renunciar a su religión, y que estaba arrepentida de ello (Martín, *La mujer*, 23).

comido la vianda del amzuelo non se puede partir dél, bien assí la mugier, después que ha tomado joyas o dineros de alguno es fecha putana delante Dios”. Porque “la traydora de la mugier que non quier andar honestamente, synon pintada como pavón, poniendo oy una toca e mañana otra, etc., forçado es que se faga raposa pobre” (Cátedra, *Sermón*, 463).

La codicia de la mujer es un tema recurrente en la prosa del siglo xv. Así, frente a la aparente simpatía que aún encontramos en Juan Ruiz, donde al fin y al cabo parecen salvarse las mujeres cultas (Souviron, *Retórica*, 98), los ataques misóginos son evidentes en el *Arcipreste de Talavera* o el *Corbacho*, obra en la que Alfonso Martínez de Toledo echa mano, por lo menos en las partes 2 y 3, de técnicas que pertenecen claramente a la homilética medieval (véanse Gerli, “*Ars praedicandi*” y *Alfonso*, 77-107 y Gascón, “La ambigüedad”, 148). Y no sólo eso, sino que dan la pauta a toda una serie de tratados de construcción similar dedicados a denostar el género femenino (véase por ejemplo Viera, *Más sobre la influencia*). No en balde el primer capítulo de la segunda parte, que trata de “los vicios, tachas y malas condiciones de las malas e viçiosas mugeres”, arremete contra de las “avariçiosas”, que se dejan comprar por “dineros, joyas preçiosas e otros arreos” (Martínez, *Corbacho*, 146) y que son capaces, por un solo huevo, de armar un escándalo que el autor plasma en el más puro estilo de la predicación medieval, con preguntas retóricas que implican la presencia de un oyente que no interactúa con el emisor:

¿Qué se fizo este huevo? ¿Quién lo tomó? ¿Quién lo levó? ¿Adóle este huevo? Aunque vedes que es blanco, quiçá negro será oy este huevo. ¡Puta, fija de puta! Dime ¿quién tomó este huevo? ¿Quién comió este huevo comida sea de mala rabia: cámara de sangre, corrençia mala le venga, amén! ¡Ay, huevo de dos yemas, que para echar vos guardava yo! ¡Que de uno o de dos hazía yo una tortilla tan dorada que complía mis vergüenzas! [...] (Martínez, *Corbacho*, 149); la misma escena arman para una gallina.

Pero sin duda, el capítulo que más delata su codicia es el tercero, titulado “De cómo las mugeres aman a diestro e a siniestro por la grand cobdiçia que tienen”, en el que establece un inventario de todo lo que son capaces de hurtar y esconder en sus baúles: “aljófara”, “sortijas”, “arracadas”, “porteras”, “muchas

implas trepadas de seda e todo seda, bolantes, tres o quatro lançarejas, cambráis muy mucho devisados, tocas catalanas, trunfas con argentería, polseras brosladas, crespinas, partidores, alfardas, alvanegas [...]”, seguido de una larga lista de prendas de vestir, accesorios y productos de belleza, que son los que le sirven para andar “pintada como pavón”; y además de lecturas non sanctas –“Horas de santa María, siete salmos, estorias de santos, salterio en romance, ¡nin verle del ojo! Pero cançiones, dezires, coplas, cartas de enamorados, e muchas otras locuras, esto sí” (Martínez, *Corbacho*, 157 y 159).

Del mismo modo, la interlocución directa con los receptores potenciales del dominico, en este caso las mujeres, es evidente en el sermón 3, que trata de las formas de mala vida. Para abordar el tema de la *spiritualis indevotio*; es decir, la falta de devoción espiritual –segunda manera de mala vida según la *divisio*– denuncia la falta de atención que muestran los que “nunca oen misa conplida, ca vienen a la meytat e sálense ante que acaben fuera de la Ygleia a fablar follías e suciedades e otras muchas vanidades” (Cátedra, *Sermón*, 289):

E vosotras, mis fijas, perdonadme si digo la verdat, que quando venides a la igleia allí fablades en uno, deziendo. –“¿Cómo vos va, comadre? ¿E cómo está mi compadre? ¿Va bien la mía afijada?” E otras cosas tales. E si vedes venir a alguna vestida de nuevo, dezídesle: “¡O cómo es bien fecha esta rropa! ¿E quién vos la fizo? ¡O qué buen paño, e dónde lo sacastes? “E allí en la igleia fablades estas cosas e otras peores. E aun, lo que es peor, allí murmurade e detraedes unas de otras con envidia, diciendo: -“¡Vedes cuál viene fulana! ¿Non sabedes lo que fizo este otro día?” E otras cosas tales en que gastades el tiempo en que devríades dar vuestros corazones e vuestras ánimas a Dios (Cátedra, *Sermón*, 289).

Estamos frente a un discurso directo cuya *intentio* es sin duda provocar la risa del auditorio mediante la reproducción estilística de una plática entre mujeres; de hecho, aunque no tenemos huellas del *performance* de san Vicente Ferrer en este sermón predicado en Ayllón en septiembre de 1411, cabe suponer que lo pronunciaría con voz y gestos de mujer, para que la lección moral calara de forma más profunda en el ánimo de las receptoras de la misma, que estaban reunidas en una misma parte del lugar donde se llevaba a cabo la pro-

cesión y la predicación.³ En el *Arcipreste de Talavera*, con un discurso directo pero matizado por la especulación sobre el lugar de la enunciación (plaza o iglesia), también se pone en escena a una mujer detractora que aprovecha la descripción que hace de otra para quejarse de su propia suerte:

La muger ser murmurante e detractora, regla general es dello: que si con mill fabla, de mill fabla cómo van, cómo están, qué es su estado, qué es su vida, cuál es su manera. El callar le es muerte/ muy áspera: / non podría una sola ora estar que non profanase de buenos e malos. Non le es ninguno bueno nin buena en plaça nin / en/ iglesia, diziendo: “¡Yuy, y cómo iva Fulana,/ muger de Fulano/ el domingo de Pasqua arreada! Buenos paños de escarlata con forraduras de martas / finas/, saya de florentín con cortapisa de veros trepada de un palmo [...]”, descripción que termina con una comparación entre la suerte de la dichosa Fulana y la desdicha de la que habla, que no tiene quién le regale todas esas maravillas (Martínez, *Corbacho*, 154-155).

Y si no es por detractora, se perseguirá su incapacidad para guardar un secreto (véase Viera, “El hombre”, 557). El antifeminismo medieval, que encuentra en el *Arcipreste de Talavera* —en el que Martínez de Toledo, partiendo de una actitud de *contemptu mundi*, rechaza el amor mundano y su máxima protagonista (Gascón, “La ambigüedad”, p 146-147)— su mayor expresión, está presente en gran parte de la prosa medieval, incluyendo los sermones que, a pesar de los avatares de su transmisión textual, son textos de interés fundamental porque su estructura retórica, heredera de la escolástica, y la *intentio* que subyace a su composición —la de influenciar las opiniones del público al que se dirigen— impregnaron la mayor parte de la producción en prosa del siglo xv. Así, un comentario como el que hace Pero Díaz de Toledo a los *Proverbios de Séneca* ofrece, si exceptuamos el discurso directo, una estructura similar destinada a cumplir con una evidente función conativa, donde

³ Como bien dicen fr. José M. de Garganta y fr. Vicente Forcada, “la procesión establecía con rigor la separación de los sexos. Esta separación se mantenía durante el sermón mediante grandes cuerdas que separaban el lugar en dos grandes zonas para hombres y mujeres” (San Vicente Ferrer, *Biografía*, 43).

el proverbio funciona como *thema* y la *divisio* se hace por partes (a menudo sintagmas) de la oración:

[141]

Femine naturam regere desperatum odium est

Regir la condición e natura de la muger es malquerencia desesperada

Segund dize Aristóteles la muger es omne ynperfecto e por su ynperfección de natura non puede ser tan conplida nin entera en su entender quanto es el omne. E por tanto dize Aristóteles en el octauo de las Éticas que la muger non trae sus apetitos e deseos segund rrazón mas es traýda de ellos. E por tanto dize el prouerbio que rregir la condición e natura de la muger, quiere dezir querer que la [94v] muger sea tan perfecta e conplida en su entender quanto el omne, es malquerencia desesperada que quiere fazer e tener esperança en lo que non ay esperança ninguna. E por eso parecen incurrir los omnes en conoçido odio e malquerencia contra las mugeres porque por rrazón de su ynperfección comúnmente las mugeres ensayan más males e más torpes cosas que los omnes. Onde en el Eclesiástico se escriue que non ha peor cabeça que la cabeça del culebro e que non ha yra peor que la yra de la muger, e que de la muger començó el pecado e por aquélla todos morimos. E Salamón dize en el Eclesiástés que en los omnes de mill falló vno e de las mugeres de todas fallo ninguna. E ya está que, caso que aquesto sea comúnmente que las mugeres sean menos rregidas que los omnes e sean más ynperfectas e cometan mayores osadías de maldades, non se niega por eso que algunas dellas asý en ley de natura commo de escritura e de graçia non ayan seydo buenas e justas e santas e costantes en la virtud quanto qualesquier omnes ha podido ser. E en tales commo aquestas non ha logar el prouerbio, ca rregir la natura e condición de aquestas non fue cosa desesperada, [95r] antes fue fácil e de buena esperança. E en las otras, porque casi su natura syguen son ynperfectas, bien dize el prouerbio que rregir la natura e condición de la muger es cosa desesperada (*Proverbios de Séneca*, ms. 9964, BNMadrid).

La prueba del éxito de un género es sin duda la existencia de parodias: en efecto, éstas implican no sólo por parte de los autores un dominio de los géneros parodiados sino también el conocimiento por parte de los receptores de las pautas genéricas que se retoman en tono de burla (Genette, *Palimpsestes*,

32). Por ello no es de extrañar la presencia entre las obras de Diego de San Pedro de un “sermón festivo”, según Keith Whinnom “un término medio entre *Arnalte y Lucenda* y la *Cárcel de amor*” (“Introducción”, 65), cuya tercera parte se dedica a denunciar los pecados mortales en los que incurren las señoras y a proporcionarles consejos que pueden ayudarles a luchar contra ellos. Si bien no cabe de duda de que estamos frente a un sermón culto que nació y se transmitió de forma escrita, la lista de los cuatro pecados mortales y las analogías que se establecen no dejan de causar cierta gracia: la soberbia, de creer que su hermosura es todopoderosa; la codicia de la libertad ajena, la ira como venganza de las porfías del hombre y la pereza de la lengua, puesto que no responden a las solicitudes de sus enamorados⁴.

La presencia de rasgos de humor en un género con una *intentio* tan grave como los sermones se debe, creo, al presupuesto de que todo discurso, como lo decía Juan Ruiz en el sermón con el que, emulando a san Agustín,⁵ introdujo el *Libro de buen amor*, tiene que construirse sobre el triple paradigma de entendimiento, voluntad y memoria:

E por ende devemos tener sin dubda que [las buenas] obras siempre están en la buena memoria, que con buen entendimiento e buena voluntad escoge el alma e ama al amor de Dios por se salvar por ellas (Juan Ruiz, *Libro*, 79);

⁴ “En el de sobervia, que es el primero, pecáis por esta razón: cuando veis que vuestra hermosura y valer puede guarescer los muertos y matar los vivos, y adolecer los sanos y sanar los dolientes, creéis que podéis fazer lo mismo que Dios, al cual por esta manera offendéis por este pecado. Y no menos en el de la avaricia, que como recogéis la libertad y la voluntad y la memoria y el corazón de quien os dessea, guardáis todo esto con tanto recaudo en vuestro desconocimiento que no le volveréis una sola cosa desta fasta que muera, por llevarle la vida con ellas. Pecáis assí mesmo en el pecado de la ira, que como los que aman siempre siguen, es forçado que alguna vez enojen, e importunadas de sus palabras y porfías tomáis ira con desseo de vengança. En el pecado de la pereza no podéis negar que también no caéis, que los cativos del afición, aunque más os escrivan y os envíen a decir, tenéis tan perezosa la lengua que por cosa del mundo no abríis la boca para dar una buena respuesta” (San Pedro, *Cárcel*, 248).

⁵ Véase al respecto Gerli, “*Recta voluntas est bonus amor*: St. Augustine and the Didactic Structure of the *Libro de Buen amor*”, *Romance Philology*, 35, 1981-1982, 500-508.

El efectuar cortes humorísticos en el discurso cuyo tema principal, las mujeres, formaba, además, parte de la vida cotidiana y de la actualidad literaria permitía, sin duda, recuperar el interés del público y presentar a aquella parte no letrada de la población el mensaje de una forma más mnemotécnica, puesto que tocaba la parte emocional de sus vivencias. Dada la importancia cuantitativa de los sermones y su cercanía con otros tipos de textos basados en las estructuras retóricas dictadas por la *disputatio*, estas técnicas inherentes a discursos orales pudieron retomarse en otros géneros, como los tratados doctrinales e incluso llevar a parodias del mismo.

Hasta hace diez años, el problema estribaba en conseguir la materia prima para los estudios sobre sermonística. La presencia cada vez más importante de ediciones confiables de los sermones romances —en gran parte debida a la incansable labor de Pedro Cátedra— nos permite hoy acercarnos a esos textos que recelan información de gran valor sobre la literatura y la sociedad del siglo xv castellano.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRIL, GONZALO, “Comicidad y humor”, en ROMÁN REYES (dir.), *Diccionario crítico de Ciencias Sociales*, Madrid-México: Plaza y Valdés-Universidad Complutense, 2007, 124-129.
- ALBERTE GONZÁLEZ, ANTONIO, “Claves para valorar las artes predicatorias medievales”, *Logo*, 1, 2001, 19-27.
- ARISTÓTELES, *Parts of animals*, trad. de A.L. Peck, pról. de F.H.A. Marshall, Cambridge, Mass.: Harvard University, 1937.
- , *Poética*, ed trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1988.
- , *Ética a Nicómaco*, trad. de Vicente Gutiérrez, Madrid: Mestas, 2001.
- CÁTEDRA, PEDRO M., *Los sermones en romance del manuscrito 40 (siglo xv) de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2002.
- , *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1994.

- , *La exposición del salmo 'Quoniam videbo' de Enrique de Villena*, Madrid: El Crotalón, 1985.
- , “La predicación castellana de san Vicente Ferrer,” *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 39, 1983-1984, 235-309.
- FRENK, MARGIT, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, 2 vols., México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 2003.
- GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes*, Paris: Seuil, 1982.
- GERLI, MICHAEL, *Alfonso Martínez de Toledo*, Boston: Twayne G. K. Hall, 1976.
- , “Ars praedicandi and the structure of *Arcipreste de Talavera*”, *Hispania*, 58, 1975, 430-441.
- JUAN RUIZ, *Libro de buen amor*, ed. de Jacques Joset, Madrid: Taurus, 1990.
- MARTÍN, JOSÉ LUIS, *La mujer y el caballero. Estudio y traducción de los textos de Francesc Eixemenis*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2003.
- MARTÍNEZ DE TOLEDO, ALFONSO, *Arcipreste de Talavera o el Corbacho*, ed. de Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1992.
- SAN PEDRO, DIEGO DE, *Cárcel de amor. Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid: Cátedra, 1995.
- SAN VICENTE FERRER, *Biografía y escritos*, ed. e introd. de fr. José M. de Garganta y fr. Vicente Forcada, Madrid: BAC, 1956.
- SOUVIRON LÓPEZ, BEGOÑA, *Retórica de la misoginia y el antisemitismo en la ficción medieval*, Málaga: Universidad de Málaga, 2001.
- THEROS, XAVIER, *Burla, escarnio y otras diversiones: historia del humor en la Edad Media*, Barcelona, La Tempestad, 2004.
- Tratados de amor en el entorno de 'Celestina' (siglos xv-xvi)*, ed. de Pedro M. Cátedra, Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- TORO PASCUA, MARÍA ISABEL, “La transmisión impresa de los sermones castellanos de San Vicente Ferrer”, en CARMEN PARRILLA *et al.* (eds.) *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 1996)*, A Coruña: Universidade da Coruña, 1999, 2, 719-730.
- VIERA, DAVID J., “«El hombre cuerdo no debe fiar de la mujer ningún secreto», como tema de la literatura clásica hispánica”, *Thesaurus*, 30, 1975, 557-60.
- , “Más sobre la influencia del *Corbacho* en la literatura española” *Thesaurus*, 32, 1977, 384-87.
- WHINNOM, KEITH, “Introducción”, en DIEGO DE SAN PEDRO, *Obras completas*, Madrid: Castalia, 1973, 5-78.
- ZUMTHOR, PAUL, *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus, 1991.

Viudas, dueñas, enanas y doncellas
de edad avanzada: arquetipos de misoginia
y humor en un corpus de la narrativa
caballeresca española

Jaime Hernández Vargas
The University of Western Ontario

A Lillian von der Walde

*La edad es un obstáculo [para amar], porque
pasados los sesenta años en el hombre y los cincuenta
en la mujer, aunque el ser humano puede todavía
tener relaciones amorosas, sin embargo, el placer no
puede conducirlos al amor, [...] con lo que a esta
edad no les queda más consuelo que comer y beber.*

CAPELLANUS

En la narrativa caballeresca española el comentario de Capellanus tiene influjo en algunas mujeres, cercanas o que rebasan los cincuenta años, necesitadas del acompañamiento de un caballero joven para tratar de saciar sus pasiones sexuales o adquirir una mejor condición social; pero, en la mayoría de los casos, nunca se muestran enamoradas. La ausencia de amor, sin embargo, no las aleja de ser mujeres pasionales, similares a algunas doncellas jóvenes que, por capricho o simple deseo, realizan cualquier acción e incluso llegan al acoso sexual, sólo por disfrutar del caballero.¹

¹ Sobre las consecuencias de la pasión desenfrenada de algunas doncellas en esta materia

Este escrito muestra, primero, cómo cuatro dueñas desquiciadas, lujuriosas y fálicas (no por ser masculinizadas sino por ser sexualmente activas) y tres doncellas adultas, ingenuas, torpes, y con intenciones matrimoniales, mas no lascivas, representan una tipología distinta dentro del corpus de las mujeres demandantes al caballero. Como segundo punto, este trabajo demuestra cómo tales mujeres connotan humorismo, ya porque es parte de su esencia, o porque es un elemento extratextual, en este caso, proveniente de la injuria misógina.²

Los postulados misóginos que se presentan provienen de los cánones capellánicos sobre la ausencia del sentimiento amoroso característico en las mujeres (*De amore*, 395). Lo risible surge del supuesto de que las mujeres adultas deberían ser sensatas y, conforme a los preceptos morales de la época, abstenerse de cualquier deleite o aventura; diría Capellán, sin tener “más consuelo que comer y beber” (*De amore*, 395).³ La unión de ambos elementos, misoginia y humor, crea entidades que primero provocan *admiratio*, por ser mujeres de edad avanzada libidinosas o deseosas por contraer nupcias; en segundo lugar, muestran pocas virtudes y una variedad de defectos que las llevan a la comicidad, sea porque las mueve la lujuria, la ingenuidad o la timidez.

El primer corpus lo forman mujeres viscerales, físicamente nada agraciadas y con comportamientos condicionados tanto por su sexualidad como por el hecho de ser cuerpos. Desde esta óptica, no pueden abandonar la ansiedad por el gozo carnal que las hace caer en pecados veniales: impureza, mentira, codicia, debilidades mentales y morales. Aspectos que, de acuerdo a Pinciano, son verosímiles a la naturaleza particular de algunos viejos:

narrativa, léase: Axayácatl Campos García (“Formas y estrategias de la persuasión”; “El suicidio en los libros”).

² Aunque en este trabajo sólo se hace referencia a la relación misoginia-humor, cabe decir que en la narrativa caballeresca hay otros tipos de misoginia, véanse: del Río Nogueras, “Misoginia medieval y libros de caballerías” y Holzbacher, “Chretien de Troyes: Una forma soterrada”.

³ Como ejemplo a este comentario se encuentra la Cena 2ª, del Auto IX, de *Celestina*, en donde la alcahueta bebe y habla del vino, mientras los demás personajes se deleitan en éste y otros placeres.

En cosas graves conviene que el viexo se pinte guardoso, indeterminado y espacioso, porque es la común y natural acción suya, más en cosas de burlas y de passatiempos está muy bien pintar a vn viexo de la manera que decís auer visto, determinado, colérico y aun enamorado, si queréys, por dar más causa de reyr [...] Assí que si quiero pintar la cosa graue, [...], pintaré la senetud en vn hombre graue, reposado, pereçoso en su determinación, que assí naturalmente los viejos, mas si la quiere pintar ridícula y de pasatiempo, pintaréla en vn hombre súbito y colérico, el qual dé que reyr con la demasiada desproporción (*Philosophia*, t. II, 82).

En *Florisel de Niquea. Tercera parte*, de Feliciano de Silva, se narra el encuentro entre Florarlán de Trapisonda con la doncella Galarça. Ésta le solicita al caballero, como *don en blanco*, se desprenda del yelmo; sin embargo, al verlo hermoso y “tan niño” le pide que la tome por amiga (V, 15). Florarlán no acepta y ella sugiere ir ante un juez sabio para resolver la situación. Así es como llegan al castillo de la anciana Palarça:

—Es —dixo ella [Galarça]— que traigo este caballero ante ti, señora Palarça, para que juzguéis cierto debate que entre él e mi ay, y tenémoslo puesto en su juicio como de persona tan sabia que juzgará la verdad [...]. El caso es, señora Palarça, que yo pedí a este caballero un don y él me lo otorgó y, otorgado, le pedí que me tomasse por su amiga, y él escúsase de no cumplir lo que me prometió; ora diga él su respuesta y sobre ella obedeceremos tu juicio [...].

—Lo que yo digo —dixo él—, que yo cumplo el don en rescibir el amistad ¶ esta donzella con tenerle amor de toda limpieza, porque no lo sería aquel que con falta de su honra la dexasse [...].

La dueña, en cuanto esto pasaba, lo estava mirando tan pagada ¶ él que más afición la governava para lo amar que la razón de su edad y honestidad la obligava, e dixo:

—Yo tengo entendida la demanda y respuesta de vuestro debate, y para que yo juzgue derechamente e mi juicio tenga fuerça, cumple que ambos juréis y prometáis de cumplir lo que mandare.

Don Florarlán, que con afición vio ser mirado de la dueña, pareciéndole que sin temor se podía poner en su juicio, dixo: —Yo prometo y juro de cumplir lo que mandes, porque me semejáís buena y sabia persona y pienso que no me haréis sinrazón.

–Pues yo prometo y juro lo mismo –dixo la donzella.

–Pues vosotros a mí lo dexáis –dixo la dueña–, y como a sabia me tomáis por juez, más que sandia sería yo si dexasse para otra lo que tan bien está para mí, y por tanto, yo mando que Galarça se aparte del don, y que el cavallero quede por mío para hacer lo que yo le mandare.

–Mal aya tal juez –dixo la donzella– y aun el cavallero si tal sandez hiziere, si, desando donzella tan fermosa y moça como yo, os recibiere a vós por amiga.

–No pienso yo –dixo la dueña– que él perderá nada en este trueco.

–No vós ganaréis nada conmigo –dixo don Florarlán– pues ni vuestra edad lo pide ni la mía demanda tal ayuntamiento [...]. No me ayude Dios [...] si yo a tan deshonestas dueñas y doncellas cumplo tal palabra para hazer tal villanía, y quedad a la mala ventura, que yo me voy (V, 16-17).

La mentira es la principal constante del episodio, ya que Galarça engaña a Florarlán; pero, después, Palarça, ingeniosamente, miente tanto al caballero como a la doncella. Con ello se refuta la idea de que “para con la vieja y fea hay menos temor, para con la joven y hermosa se necesita más cuidado” (Shaw, “Elementos”, 93, n. 33). Concepción que sitúa a Palarça en los parámetros tradicionales de la vieja lasciva, pues si bien es inteligente, usa tácticas como el juramento y la traición para satisfacer su lujuria.

El humor, sin embargo, no termina con la huída de Florarlán, ya que mientras escapa encuentra a unos caballeros que, al escuchar las enérgicas voces de las mujeres, lo detienen, pensando que les hizo daño. Florarlán expone el caso a los caballeros, pero éstos, al considerar absurda y necia tal situación, se marchan. Ambas mujeres desaprueban que la situación sea considerada irrazonable y así es como, nuevamente, comienzan a reñir verbalmente por el amor del caballero, hasta llegar a una contienda física:

–En mal punto –dixo la dueña– vós seáis tan desmesurada, siendo tan moça.

–Y vós tan desvergonçada, siendo tan vieja –dixo la donzella.

Aguarda –dixo la dueña–, que yo castigaré tus sandezes.

–Yo os haré perder las vuestras –dixo la donzella–, porque queréis tornar al mundo en los amores, estando ya fuera d’él.

E diciendo esto juntan los palefranes y quietándose los tocados, mostrando sus cabellos ruvios y canos, travadas por ellos ambas al suelo vienen, y por él en tal batalla andan cuál [...] embaxo; mas la dueña avía lo peor de la batalla (V, 18).

Respecto a esto, Florarlán expresa “que por doncellas yo he visto reñir cavalleros, mas dueña y doncella por cavallero nunca lo vi sino agora” (V, 18). Hecho interesante y humorístico proveniente de dos actos carnavalescos: por un lado, ver cómo dos mujeres, una joven y otra vieja, invierten las peleas que suelen tener los caballeros por los amores de una doncella; por otro, la transgresión a las normas estamentales y, sobre todo, a las relacionadas con la desmitificación de la mujer sabia por parte de la anciana que, con tal de gozar del caballero, se deja llevar por sus pasiones.

Un segundo caso se halla en *Primaleón*, aventura en la que el protagonista va a una isla en búsqueda de Risdeno, un enano raptado por un ave de rapiña. Al llegar encontró un lecho muy extraño y rico en el cual “falló echada allí una dueña vieja, que no ay hombre que vos pudiesse decir de su gran vejez y fealdad, y tenía una rica camisa vestida [de escarlata guarnecido en oro]” (CLXXXIII, 459).

Primaleón, que así la vido, fue espantado y dixo en su corazón:

—Por cierto, tal lugar vicioso y rico lecho no es para tan dessemeyada cosa como ésta, que mejor estaría en la sepultura que no aquí.

La vieja, que se sintió descubijar, despertó y alzó la cabeça y dixo:

—En mal punto, don cavallero, fuestes tan osado que me descubijaste. ¿Y a vos quién vos traxo a este lugar?

—¡Ay, señora —dixo Primaleón—, tráxome mi esquiva ventura! [...]. Dezidme, por Dios qué tierra es ésta y si por ventura vistes aquí un enano que yo vengo a buscar. —[...] Esse enano bien sé yo dónde está y porque me quitastes de mi sabroso sueño no vos lo diré [...]. Pues yo vos digo que avéis menester fuerça y corazón.

—No me faltaría a mí nada d’ esso por lo librar —dixo Primaleón—. Y dígovos que no avría cosa que vós me mandásedes que yo no fiziesse si decírmelo quisiéssedes.

—Pues esso así es—dixo la vieja— mándote que te desarmes y desnudes y echas aquí conmigo, que mucho es este sabroso lugar para folgar.

—¡Ay, señora —dixo él—, el lugar sabroso es, mas falta lo mejor para aver folgança que es mi señora! Y vós, mi buena señora, ¿para qué me queréis? ¡Ay, ruégovos que no me mandéis fazer tal cosa que es contra razón! Mandadme fazer cosa que yo pueda fazer y no me mandéis esso.

—En mal punto veniste acá —dixo la vieja—; y pues vós no me queréis, yo no quiero a vos.

Y como esto dixo, levantóse y vistióse un pelote de escarlata guarnecido en oro y paróse tan loçana que Primaleón no pudo estar que no riese de vella así según era vieja y lassa y vestirse de tales vestiduras (CLXXXIII, 458-9).

Lo humorístico surge al ver un lecho hermoso ocupado por una mujer grotesca, ya que es una anciana en paños menores, con pedrería llamativa y actitudes de doncella galana. Además, tiene un rostro horrible que, de acuerdo con Pinciano, mueve a la risa (*Philosophia*, t. III, 34). Respecto a su imagen moral, ésta se encuentra ligada a la física, con lo cual se cumple la idea clásica de que la belleza exterior era equiparable a la belleza del alma y el comportamiento ejemplar, mientras que a más fealdad física menor belleza del alma.

No es una anciana sabia, en comparación a la del *Florisel de Niquea*; sin embargo, también tiene tácticas que la muestran como un personaje agudo. La técnica que utiliza es el chantaje, pues pide al caballero que se acueste con ella a cambio de darle información sobre el enano. La ingeniosa respuesta de él, para salir de la situación, provoca el humor: “[...] lugar sabroso es, mas falta lo mejor para aver folgança que es mi señora!”. Respuesta que molesta a la anciana y la lleva a decir: “y pues vós no me queréis, yo no quiero a vos”, palabras con las que, considerando la refutación amorosa, entra en el tópico de la mujer despechada.

Más adelante, el humor surge a través de dos formas: primero *in verbis*, después *in factis*, pues ambos van al lugar donde está el enano. Ella va montada en las ancas de un caballo, cual doncella hermosa, hecho que provoca la burla de algunos caballeros y doncellas: “¿Y no vedes vos qué doncella tan fermosa trae este caballero? Tomémosgela por fuerça que mucho es de preciar” (CLXXXIII, 460). Sin embargo, lo cómico surge con el robo, pues éste es violento y grotes-

co: “bolvió la lança y dio con ella a la vieja tal encuentro que dio con ella en tierra y la vieja començó de dar los mayores gritos del mundo” (460).

A partir de este momento el episodio tiene enseñanza para la anciana, pues con el ridículo de su caída,⁴ comprende que no debe relacionarse con caballeros poco adiestrados en las armas: “En mal punto vine con este cavallero que no es para me defender [...] no éstes aí diciendo lo que no puedes fazer que eres un covarde y de flaco coraçón” (460-461). No obstante, sus palabras no perjudican a Primaleón, ya que mantiene la imagen de caballero valiente y mesurado, al no interesarle salvar la honra de un personaje vil que lejos de sentir enamoramiento sólo trata de satisfacer sus deseos sexuales.

Del mismo modo, la Viuda Reposada del *Tirante el Blanco* realiza cualquier artimaña con tal de atraer a Tirante, por ello el narrador le nombra constantemente la “Endiablada” (V, XV). Su condición social y su actitud sexuada remiten al mandamiento bíblico de san Pablo: “A los solteros y a las viudas les digo que es bueno quedarse sin casar, como yo. Pero si no pueden controlar su naturaleza, que se casen, pues más vale casarse que consumirse de pasión” (I Corintios, 7: 8-9), mandamiento que al no cumplir, la evidencia como una pecadora con tendencias lujuriosas. De ahí que sea el reflejo de una de las concepciones medievales sobre la viudez, “considerada como un estado que liberaba a la mujer, permitiéndole actuar con desenfreno, lascivia, y sin respetar principios” (Mirrer, “Observaciones”, 9).

La viuda sufre de locura de amor pues en ella opera lo implacable, lo polimorfo y el deseo.⁵ Manía que no sólo la lleva a perjudicar los amoríos entre Carmesina y Tirante, sino que implícitamente también daña a todo el Imperio, aspecto que no le interesa, pues por gozar del caballero “daría el ánima al diablo” (III, CXL). Hablar de todos los actos descabellados que realiza la

⁴ Para Pinciano las caídas son sucesos que mueven a risa: “si la cayda es sin culpa del que trae, trae consigo fealdad en el cuerpo y descompostura dél; y si cae por culpa suya y falta de auiso, lo cual es más ordinario, allende de la fealdad del cuerpo” (*Philosophia*, t. III, 35).

⁵ La melancolía de amor lleva a la locura pues, al caracterizarse por el deseo de un sujeto físico (hombre o mujer), la persona melancólica hará todo lo posible por conseguir a esa persona, incluso realizará actos descabellados, maniáticos, locuras. Véanse: Jackson (“La melancolía amorosa”, 323-340); Pinto (“Melancolía de amor”) y Bartra (*El siglo de oro de la melancolía*).

viuda sería exhaustivo, empero, para los fines de este estudio, se pone énfasis en uno: el desnudo.

Durante la Edad Media el desnudo, bajo ciertas circunstancias y principalmente el masculino, provocaba el humor, pero los que realiza la viuda llegan a lo grotesco: “La Viuda se desnudó del todo y quedó en calças coloradas y un garvín en la cabeça; y aunque ella tenía gentil persona, las calças y el garvín la afeavan tanto que parecía el diablo” (III, CXIII). Caracterización que justifica por qué, ridiculizada y antiestética, se le representa como el diablo; pues, como dato misógino, el Medioevo veía a las viudas jóvenes y atractivas equiparables a una trampa diabólica. Por ello, después de un año de haber enviudado, podían casarse nuevamente (Mirrer, “Observaciones”, 9).

El segundo desnudo, por su intención lujuriosa, se inscribe en la categoría de *nuditas criminalis* y plantea un erotismo escarnecido:

[...]—¡O triste de mí! ¿Y qué haré que no hallo remedio de que ayudarme pueda? Con estas tetas —las quales ella sacó defuera porque Tirante las viesse— di a mamar a aquella señora.

Y túvoselas assí por buen espacio, fingiendo que con el dolor y pena que tené se le avien olvidado de cobrir [...]. Y [Tirante] levantosé de la cama para yrse, y la Viuda le dixo:

—Señor, reposaos un poco, que ay mucha gente por la calle y no querría por cosa del mundo que ninguno os viesse salir. Empero yo yré a la ventana y avisaré a vuestra señoría como será hora dispuesta.

Tirante con mucho dolor que pasaba se tornó a la cama, y la Viuda entró en la cámara [...] y prestamente se desnudó y se vistió una camisa perfumada con todos sus derechos, como aquella que deseava entrar en batalla, y encima se vistió una faldilla de terciopelo negro, y desabrochada entró en la cámara y púsose al costado de Tirante, y, con mucho atrevimiento y poca vergüença, presumió de le hazer una tal reqüesta:

—Si sintiéssedes, Tirante señor, el continuo trabajo que mi cansada ánima passa por vuestro amor [...]. ¡O cavallero virtuoso, cuántos ruegos y ofertas he yo hecho a Dios y a los santos por la salud y prosperidad de vuestra vida [...]! E yo he pasado el trabajo, y la Princesa pensava aver el deleyte [...]. Yo, señor, os amo tanto que paso los términos de la razón. Y a mí me parece que mayor gloria sería para vos tenerme a mí continuamente en vuestras cámaras y tiendas [...].

–Señora –dixo Tirante–, hazedme tanta gracia que no queráys más atormentar mi triste ánima, la qual desea partirse del cuerpo. Que de todo quanto me avéys dicho no he podido entender nada, y no despendáys más palabras en esto; porque yo os hago cierta que tan poco podré olvidar a su majestad [...]. –Dixo la Viuda: – Pues así es que no me queréys amar, a lo menos consetid que pueda estar un poco junta con vuestra merced desnuda de todo. Y prestamente se desnudó las faldillas; y como Tirante la vio desnuda en camisa, prestamente saltó de la cama y abrió la puerta de la cámara, y fuese a su posada acompañado de mucho dolor. Y la Viuda quedó muy desconsolada, como no avie podido salir con su intención (III, CLI-CLII).

Aunque la imagen de la viuda mostrando los senos a Tirante provoca el humor y la *admiratio*, cabe decir que, durante la Edad Media, la representación de una mujer mostrando los senos, en especial flácidos, estaba relacionada con la lujuria y, por ende, con el diablo. Nuevamente se sugiere la endemoniada imagen de la viuda, recordando que el diablo en diversas ocasiones fue representado con facciones femeninas y con senos (Frugoni, “La mujer”, 38, 40-41, 45).

La comicidad verbal surge al expresar que por el amor de Tirante realiza actos sagrados, cuando en realidad es una diabla. Burla al sector eclesiástico que aumenta lo irrisorio del episodio y, por otro lado, recuerda que la mujer fue concebida, por algunos ideólogos de la iglesia, como la aliada del demonio que podía proceder contra esta institución y que, incluso, era la responsable de todos los males (Bubnova, “Estado”, 20).

El cuarto personaje es la enana Ximiaca del *Florisel de Niquea. Tercera parte*. De acuerdo al contexto, por su condición de mujer pequeña es un personaje desagradable, poco confiable, en una palabra: maligna. Con la introducción de la enana se muestra que su imagen vituperada era un reflejo de la época, proveniente desde el Medioevo; por otro lado, con estos entes, cada vez más frecuentes en la narrativa caballeresca, surgió uno de los ejes del paradigma del entretenimiento: el humor.⁶

⁶ Sobre las características de los paradigmas ideal y de entretenimiento en los libros de caballerías puede verse José Manuel Lucía Megías, “Libros de caballerías: textos” y “Sobre torres levantadas”.

La historia narra cómo Florisel llegó a la Isla de Garia para salvar a una emperatriz y a la infanta Anaxara de unos gigantes que querían poseerlas. Durante la búsqueda, el caballero encontró a “una enana vieja e muy fea [...] con muchas llaves colgadas de la cinta” (XXVI, 79), a quien le expuso el asunto:

–Mujer honrada, ¿saberme íades decir de una dueña y donzella que acá dentro poco ha que metieron? [...].

La enana estuvo como atónita un poco, mirándolo, y dixo en fin de una pieça que assí pensando estuvo:

–Por cierto, cavallero, vós sois de tanta bondad, según lo que avéis hecho, que yo erraría en no hazer lo que pedís. Y por tanto con que vós no hagáis más de hablar essa dueña y essa donzella que dezís, yo os las mostraré [...].

–Vós me parecéis tan avisada –dixo él–, que no quiero salir de vuestro consejo.

–Assí os conviene –dixo ella– e por tanto presto me seguid.

E diciendo esto a una puerta pequeña de hierro que estava a una esquina del azaguán lo lleva y, abriéndola con una llave de las que traía, le dixo:

–Entrad, cavallero, que aquí adelante en una prisión oscura hallaréis lo que pedís.

Don Florisel, que gran gana tenía de ver lo que deseaba, sin ningún temor entra, confiándose de la enana; y como él entró, ella de la puerta tira, que de golpe era, y la cierra, desando tan oscuro adonde don Florisel estava como si fuera de noche. Él dixo:

–Señora, no cerréis, pues acá no ay claridad. Abrid si queréis que vea por dónde tengo de ir [...]. Bien parece en vuestra fación y fermosura vuestras mañas, si yo no fuera tan sandío.

–Si muy enojado estáis –dixo ella–, en parte estáis donde perderéis el enojo [...]. Cavallero avisado, ¿tomaríades en qué dormir para estar en más blando en el alvergue esta noche?

Él le respondió: —No sé qué tomaría ya de vós que bien me estoviesse según el engaño me existes.

Ella maravillada de su hermosura le dixo: –Yo os diré qué podéis tomar con que se enmiende el daño pasado y el que os está aparejado, que no es menos que la muerte.

–¿Con qué? –dixo él.

–Con que toméis mi amor –dixo ella–, porque me semejáis muy apuesto.

- ¿Cómo puedo yo tomar amor –dixo él– con quién usa conmigo tanto desamor?
- ¿No os parece que usaré con vós de amor en daros la vida? –dixo ella.
- Sí, si no me fuesse más muerte en lo que pedís –dixo él.
- Mal aya cavallero tan sandio –dixo la enana– que tiene por mejor recibir la muerte que tomar amor conmigo.
- ¡Para Sancta María! –dixo don Florisel– que aún me parece que compro barato el morir.
- Mal ayáis vós –dixo ella–, que no merecéis vós tener tal amiga como yo (XXXVI, 79-80).

Florisel le cree a la enana, sabiendo que es considerada, por su naturaleza, una mujer mala; incluso el caballero indica irónicamente este hecho: “Bien parece en vuestra fación y fermosura vuestras mañas”. Con su nombre, Ximiaca, inicia el humor por la derivación de ximio o simio; lo que recuerda cómo, a partir del Medioevo, la injuria se encarnó en lo femenino y en lo bestial. Así, su condición física es doblemente humorística, en tanto que es vieja y enana, características, según Cicerón, propias de la injuria (*Acerca*, t. II, 93). La vejez está ligada a su lujuria, y la estatura contrasta con sus cualidades interiores, es pequeña pero de gran temperamento, oposición que remite a la descripción del Arcipreste de Hita sobre las mujeres pequeñas: “Son frías de fuera; en el amor ardientes” (*Libro*, 197).

Esta mujer es atraída sólo por la belleza física del caballero, el texto dice: “La enana estuvo como atónita un poco, mirándolo”. Se evidencia que ella, al igual que las otras, invierten el tópico del *Amor de oídas*, por el de *Amor de vista*, pues no pasan por ningún tipo de proceso o fineza, siendo sólo la hermosura su punto de atención, lo que las hace ver, de acuerdo a Capellanus, como mujeres necias, ya que “no busca[n] otra cosa que una cara bonita y un cuerpo elegante” (*De amore*, 71).⁷

⁷ La mirada también fue un tema de injuria que surgió por el deseo del cuerpo del otro; así, la mala mujer es la que expone su cuerpo o mira (Madero, “Injuria”, 213), y al mirar, mientras menstrúa, de acuerdo a Plinio el viejo, puede emponzoñar lo que la rodea (Canet, “La mujer”).

Esta aventura, como las anteriores, muestra el humor hasta después que la mujer ha comunicado sus deseos al caballero. Lo gracioso surge cuando Ximiaca, después de mostrarse fuerte y aguda, se presenta aterrorizada ante el encuentro de los caballeros con unos gigantes. Entonces, Busendo, un enano, le ofrece protección y sus amoríos: “Mi señora, no lloréis vos, que vós e yo somos para tener amores y no aquel sandío y feo caballero que anoche queríades” (XXVIII, 87). Ximiaca deja de buscar encuentros sexuales para ser el sujeto solicitado de Busendo, hecho con el que, a pesar de su crueldad, se presenta como una burladora burlada, al recibir el hostigamiento sexual del enano, mismo con que ella acosó a Florisel. De acuerdo con esto, la imagen de Ximiaca llega a bufonizarse, aspecto nada relevante pues el enano durante este periodo, en cualquiera de sus vertientes emocionales, provocaba la risa.

Dentro del corpus de doncellas de edad avanzada que son personajes de burla e injuria social por ser inexpertas, tímidas e incapaces de defenderse por sí mismas, se encuentra Saturna, del *Clarisel de las Flores*, de Jerónimo de Urrea:

[...] sería de edad de cuarenta años, algo morena y falta de algunos dientes; los ojos pequeños y húmedos y la faz con algunas manchas y hoyos cobrados de pequeña; era algo gorda y no fermosa, aunque ella se preciaba de sello. Venía guarnida de ropas leonadas y tocas luengas y blancas; mostraba el rostro lleno de melancolía, y assí por maravilla la vieran reir; era en extremo incomportable y mal acondicionada; llamávase Saturna, que bien conformaba el nombre con la condición. Era señora de Volcán y Mongibel en çilia, montes sin fructo, donde otra cosa no hay que fuego y humo, y assí parecía ella haver naçido de estas dos cosas (Fol. 108r, 254).⁸

Se utilizan hipérboles para exaltar la fealdad de Saturna, hecho que aumenta la hilaridad pues ella se cree lo que no es: una belleza. Acto que corresponde a la tradición de algunos personajes femeninos de la narrativa caballeresca del

⁸ Las citas de esta obra, por ser el texto inaccesible para nosotros, se harán del trabajo de María Carmen Marín Pina (“El humor en el *Clarisel*”). Se dan los folios donde se encuentra el episodio citado y la página del artículo de Marín.

siglo XVI de creerse lo que no son o lo que se les niega, y los demás personajes, para reírse de ellas, les atribuyen lo que piensan. Asimismo, Saturna es una mujer que aprecia su virginidad y le aterroriza el perderla antes del matrimonio, por cierto, muy deseado por ella.

En un episodio es raptada por el Caballero de la Muerte; unas doncellas, al verla asustada, la engañan diciendo que a este caballero le atraen las mujeres mayores y le sugieren que lo mejor es disfrutar del caballero. Posteriormente, un enano la desmiente burlescamente; ella, enojada, lo persigue para desquitar el engaño. Mientras esto ocurre, el tigre que los cuida se desata y va contra Saturna, “a la que coge por la espalda con sus uñas y dientes y, de la cintura debajo de la trasera, «no le dexó filo, dexándola desnuda y arañada toda quella parte»” (Fol. 269ra, 259).

Saturna llega a una ridiculización espontánea, pues como indica Marín Pina: “un desnudo involuntario siempre resulta cómico” (“El humor”, 259); o como expresó Pinciano: “tanto es vna cosa ridícula, quanto participa de torpeza y fealdad” (*Philosophia*, t. III, 42). Saturna carece de cualquier vicio o antivalor, no posee ingenio para detectar o defenderse ante la maldad, y tiene movimientos torpes, con lo cual se evidencia que, en ciertas ocasiones, las palabras, por ingeniosas o graciosas, se vuelven endebletes ante las acciones físicas que pueden llegar al entremés.

Miliana, de *El rey don Tristán el joven*, por sus cualidades y características fisiológicas también se ubica en los parámetros de las ancianas escarnecidas, su presentación e historia son las siguientes:

E yendo por una floresta encontraron con una dueña ricamente vestida [...]; y en su presencia bien parecía ser dueña, y muy anciana, puesto que era donzella. Y llamábase Miliana, y sabed que era hija del duque de Xaxonia. Y su padre no tuvo otro hijo ni hija salvo a esta Miliana, y era gran sabidor en las artes mágicas. Y hizo un testamento escrito en un pergamino, el cual no se vía cómo estava cerrado, ni por dónde se avía de abrir en ninguna manera, y no podía ser abierto salvo por las manos de la más hermosa donzella del mundo. Y mandó el duque de Xaxonia que su hija Miliana no pudiesse heredar el su señorío hasta tanto que esta aventura fuesse acabada y abierto su testamento, y entonces, que se cassase Miliana y heredasse el su señorío (645).

La esencia humorística de Miliana proviene de su nombre de pila, pues, como dice una joven: “esta donzella se llama Miliana, que quiere dezir que ha mil años” (646); por otro lado, a partir del nombre se condiciona su destino, ya que realizará un largo recorrido para tratar de gobernar las tierras heredadas.⁹ Además, su presentación como “donzella”, siendo una anciana, provoca la risa en los personajes y el receptor acostumbrados a encontrarse sólo con doncellas jóvenes.

No obstante, es hasta su estancia en el palacio del rey don Tristán cuando explícitamente será sujeto de burlas, por la forma tan graciosa de bailar con los caballeros jóvenes, especialmente con don Tristán:

Y fuesse para el rey don Tristán, y hízole una medida para que dançasse con ella. Y el rey don Tristán, que era muy cortés y mesurado, se levantó a dançar con la duquesa Miliana. Pero las señoras y donzellas, de ver la desproporción tan grande, porque el rey era tan moço y tan hermoso, y la duquesa Miliana tan vieja y fea, no podía en ninguna manera sostener la risa. Y dezían algunas d’ellas: “¡Bendiga Dios la niña: si lo usa, bien dançará!” Y otras dezían: “¡Guarde Dios la linda donzella, cuánto bien pareciera si estuviera en cabello!” La duquesa Miliana de lo echar al palacio, y començose de reír. Y dixo a las donzellas: “Vosotras loquillas, pensáis que no sentí lo que burlastes de mí [...] ¡Loquillas, qué envidia me tenéis! Agora vosotras por esto veréis que soy yo más hermosa que vosotras, y que merezco más que vosotras, que me tiene el rey mi señor en sus braços, y vosotras nunca en tal vos veréis” (651).

Miliana, a diferencia de Saturna, responde a los ataques, incluso, con ironía. Otra diferencia es que dice estar enamorada de don Palante, pero no es correspondida. Por él se muestra celosa, despectiva y altanera con Trinea, reina de las amazonas, creyendo que le gusta Palante. Situación que se remedia cuando platican y la soberana le confiesa que está enamorada de don Tristán,

⁹ La aventura, como recuerda María Luzdivina Cuesta Torre, es similar a una del *Amadís* (Libro I, cap. LVI), donde aparece un escudero anciano que no puede ascender a caballero ni heredar su reino hasta que encuentre a la mejor pareja de enamorados, a los que lleva buscando setenta años, y a quienes debe encontrar a través de una prueba mágica: deben desvenair una espada y hacer reverdecer una guirnalda de flores secas.

hecho del que emana un diálogo donde la edad de la duquesa nuevamente es motivo de burla: “Miliana dixo a la reina Trinea: “Señora reina, idvos, por Dios, a desarmar, que he miedo de vos” [...] Y la reina dixo: “Señora duquesa, a mí plaze hazer vuestro mandado; pero tiempo era ya que oviéssedes perdido esos miedos” (678).

Uno de los momentos más crueles para Miliana es cuando la Doncella de Sargia envía con un mensajero una tabla mágica para alegrar una boda. La función de la tabla es que “cualquiera que la tomare en sus manos y la mirare, si es enamorado o enamorada, veráse a sí en ella y a la persona que ama. Y el amor, si es grande o pequeño, en ella se demostrará” (717). Cuando la tabla llega a manos de Miliana, “vídose muy vieja y que ninguno la amava, y tenía en la cabeça una guirnalda de ramos secos; lo cual visto por todos, reían a maravilla” (718).

Miliana no logra pasar la ordalía, por ello, como indica María Cristina Gil, “en ese momento se trizan sus sueños matrimoniales, y su intento de romper la tabla no es sino una manera más de no captar su propia verdad. Es una mujer que por su quintuple carácter de noble, vieja, soltera, rica y laica, rasgos que no solían darse juntos, [constituye] una anormalidad social” (“El humor”, 245-246). La misoginia está, pues, en plantear que una mujer sola no puede gobernar;¹⁰ asimismo, en que forma parte de la corte, pero los personajes no la integran como oposición a los valores básicos de la conyugalidad (“El humor”, 246).

La última doncella es la duquesa Remondina, del *Florambel de Lucea*, de Francisco de Enciso. Su primera presentación es por mención, lo que aumenta el eje del entretenimiento tanto de los Caballeros Resplandecientes, Lindoniso y Florián, como del espectador:

¹⁰ El matrimonio institucional, desde algunas posturas, es un acto misógino, pues como expresa María Eugenia Lacarra: “La subordinación de la mujer al marido, cuya justificación se encontraba en las Sagradas Escrituras, era consecuencia al matrimonio y se manifestaba en el ritual de la *desposatio*, similar a la ceremonia de homenaje que recibía el señor del vasallo. La relación que se debía establecer entre ambos era de *dilectio*, pero la mujer debía al marido *subjetio*, es decir, se establecía un *ordo* por el cual la mujer debía al marido *dilectio* y *reverentia*, y el marido a la mujer sólo *dilectio*” (“Los paradigmas”, 16).

—Ahora sabed, mis buenos señores, que en esta tierra hay una muy gran señora, doncella de muy alta guisa, que ha nombre la duquesa Remondina, la cual de muy niña heredó un gran estado que por fallecimiento de sus padres les sucedió y con él la creció tanta locura y vanagloria que, con ser la más fea y disforme doncella que hay en este reino, cuida que es la más bella y apuesta de cuantas nacieron; y así con este vano pensamiento, como con las grandes riquezas que posee, es tan grande la presunción y sandez que cuida que no hay en este reino ni aún en muchas partes del mundo caballero que la merezca, y juntamente con esto es tanta su inocencia que cuida que no hay caballero que la vea que luego no es vencido y herido de sus amores; por lo cual y por emplearse según que ella piensa que merece, mandó establecer una costumbre que es una de las mejores aventuras que hay en este reino y es que, junto a un castillo suyo, mandó guardar un paso a doce caballeros, los mejores que ella pudo hallar, así en sus tierras como en todas estas partes, y con grandes dones que les dio les hace defender una demanda de la más donosa del mundo y es que a cualquier caballero que por ende pasa, si es enamorado, ha de otorgar que la duquesa Remondina es más hermosa que su señora, o si no, ha de combatir con sus caballeros; y a los que no son enamorados les hace conocer que es la más hermosa doncella del mundo y que no hay caballero que merezca su amor si no fuere tal que venza en la batalla a todos sus doce caballeros; y si dos caballeros vienen juntos, han de probarse con cada dos de los suyos; y si más van de dos, han de atender hasta ver la suma de sus caballeros porque no han de entrar de dos arriba en el hecho. Y de esta guisa se vienen muchos a probarse con los caballeros cada día y la duquesa siempre crece en su locura cuidando que son tales que hasta ahora no han hallado quien los venza.¹¹

Remondina también es un personaje que se ve como quien no es, en este caso, como una doncella hermosa. Sin embargo, su imaginación va más allá y se cree, sobre todo, una doncella lasciva. Sobre este asunto, es común encontrar doncellas libidinosas y hermosas cuyas vidas son similares a las de esta duquesa, es decir, son huérfanas, herederas de gran riqueza, pero no tienen quien les enseñe moral. Por tanto, hacen de sus palacios verdaderas moradas

¹¹ Francisco de Enciso, *Florambel de Lucea*, mediados del siglo XVI, ms. Biblioteca Nacional de Madrid. Material proporcionado por José Manuel Lucía Megías en el *Diplomado: "Caballeros y libros de caballerías"*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

de amor y diversión. Ésta es la imagen creada, la de una doncella que se relacionará sexualmente sólo con los mejores caballeros; por ello, manda a guardar el *paso*, pues el caballero que logre vencer a sus doce guardias será digno de pasar la primera noche con ella; mientras esto no ocurra seguirá siendo virgen. Esta es su descripción:

Lindoniso y Florián en lazaron sus yelmos y [...] se fueron hacia la tienda que os dijimos, donde cuidaron que la hallarían; y cuando llegaron, fueron no menos alegres que maravillados de las cosas que vieron porque la tienda era muy rica, hecha toda de un brocado verde muy ricamente bordada y guarnida con muchos lazos de oro, y las cuerdas de la tienda eran todas de seda verde y había todas las alas alzadas por manera que se podía ver muy bien todo lo que dentro estaba, en manera de la cual vieron aquella, que de tan hermosa se apreciaba, duquesa Remondina sentada encima de un cadalso a manera de teatro, en una muy rica cuadro de oro guarnida de muchas piedras preciosas; y ella estaba vestida de una ropa de seda azul, aforrada en tela de oro y acuchillada la seda por extraña arte, sembradas por ellas muchas águilas de oro, y entre ellas bordadas y puestas muchas piedras de gran valor, y tenía los sus pechos de fuera que más eran negros que blancos, y sobre ellos un rico y ancho collar de oro de muchas piedras de inestimable valor. Y sabed que ella era asaz negra y había los labios muy grandes, y que esos y las narices muy anchas y romas, y los ojos pequeños y bermejos que ponía más espanto que codicia a quien la miraba, y los cabellos, que muy negros y crespos tenía, los tenía muy compuestos y entrelazados por detrás de las orejas, de las cuales le colgaban muy grandes y ricos zarcillos con piedras de gran valor, y sobre la cabeza tenía puesta una guirnalda de oro hecha como de hojas de parra y de ella salían grandes racimos de aljófara hechos a manera de uvas. Y en el teatro donde ella estaba había en fondo muchas gradas por su orden cubiertas de paños de oro y de seda, y en ellas muchas dueñas y doncellas muy ricamente guarnidas sentadas por su orden cada una según el merecimiento de su persona; estaban en las más altas gradas cerca de la duquesa, mas en lo alto no estaba sino ella sola; y muchas de aquellas doncellas tenían arpas y laúdes y otros instrumentos en sus manos, con los cuales cantaban y tañían muy dulcemente.

La hipérbole, como elemento para causar el humor, no es ajena a la descripción; también se encuentran elementos bellos de utilería para oponerlos a la fealdad física de Remondina, o bien, para connotar que la riqueza “reviste poder de seducción” (Frugoni, “La mujer”, 43). La imagen de Remondina es grotesca y señala rasgos de las primeras cuatro mujeres de este estudio. Es decir, parece una mujer lasciva que recibe a sus invitados con los senos al descubierto. Pero esto es parte del juego, pues al creerse hermosa piensa que los caballeros, al verla semidesnuda, no sólo la van elogiar por su belleza, sino que también la van a desear y así combatirán por ella.

No obstante, su esencia es otra y lejos de ser libidinosa es inocente, incluso llega a la ingenuidad, pero sin dejar de verse aguda ante la conveniencia de poseer lo que desea. Su perspicacia sale a relucir cuando los Caballeros Resplandecientes, Lindoniso y Florián, que son gemelos, vencen a los demás caballeros. Remondina no sabe a cuál elegir, ya que ambos son igualmente hermosos y valientes. Ellos que sólo combatieron por diversión, se encuentran ahora en un problema, pero crean un plan: uno de ellos dice a la duquesa que al verla se ha enamorado, pero no puede compartirla con otro, por tanto, tendrá que luchar con su hermano. El otro, percatándose del plan, expresa lo mismo. Remondina agradece la fineza y expresa que lo mejor es no pelear, pues uno morirá. Así es como los nombra sus caballeros andantes, para que vayan por el mundo pregonando su hermosura. Con esto los caballeros se creen librados, empero, Remondina agrega que ella los acompañará en sus viajes.

Valga la presentación de estas mujeres para evidenciar que, dentro del tópico de las mujeres demandantes al caballero, son una tipología femenina distinta. Con base en lo dicho, se han determinado algunos rasgos constantes y otros individuales: son arquetipos de humor por su condición natural (edad), o porque hay un elemento extratextual (misoginia). La injuria hacia ellas suele ser doble: lujuria y estética corporal (fealdad o deformidad). Generalmente están caracterizadas desde el nombre. Siempre se muestran como personajes necesitados del acompañamiento de un caballero joven, para tratar de saciar sus pasiones sexuales o con fines matrimoniales, sin llegar al enamoramiento. Las deseosas de contraer nupcias evidencian más ansiedad que amor. Sustitu-

yen el tópico del *Amor de oídas* por el de *Amor de vista*. Están impedidas para gobernar por sus temperamentos coléricos o manías.

Respecto al humor, todas dan variedad al corpus de mujeres en esta materia narrativa, impidiendo la uniformidad, y aumentan el eje del entretenimiento. Primero provocan *admiratio* y después el humor que surge hasta después de que han comunicado sus intenciones al caballero. Sus descripciones, a través de hipérboles, son humorísticas, torpes, caricaturizadas o grotescas; su imagen moral, la mayoría de las veces, está ligada a la física. Algunas cometen pecados veniales y suelen estar dispuestas a todos los vicios. Son más viscerales que las mujeres jóvenes. Se creen lo que no son o lo que se les niega, y los demás, en ocasiones, les atribuyen lo que piensan, en este caso, se creen mujeres hermosas y, a veces, lascivas e inalcanzables.

Son arquetipos de desproporción o deformidad, es decir, pueden verse como un atentado contra el orden, sin embargo, están para resaltar la condición bien vista de otros personajes. De ahí que se haga referencia a estas mujeres tomándolas como supuestos moldes de razonamiento, experiencia y sabiduría, suponiendo que por su edad deberían de ser sensatas en sus acciones, pero no es así.

Queda, pues, evidenciado que incluso algunos libros de caballerías españoles reflejaron que cuando la mujer no es punto de críticas mordaces, es centro de bromas, un personaje más para provocar la risa. En este sentido, estas mujeres son marginadas y escarnecidas por el hecho de vivir en un mundo donde la belleza, la juventud y la moral son partes fundamentales de la norma.

BIBLIOGRAFÍA

- BARLUCCHI, ANDREA, "La búsqueda de dama y fortuna", *La aventura de la historia*, 20, 2002, 70-74.
- BARTRA, ROGER, *El siglo de oro de la melancolía. Textos españoles y novohispanos sobre las enfermedades del alma*, México: Universidad Iberoamericana, 1998.

- BUBNOVA, TATIANA, “Estado, iglesia, universidad: prostitución y proxenetismo como problema de conciencia en la vida cotidiana y en la expresión literaria”, en LILLIAN VON DER WALDE, CONCEPCIÓN COMPANY, AURELIO GONZÁLEZ (eds.), *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas de las V Jornadas Medievales*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1996, 415-431.
- CAMPOS GARCÍA ROJAS, AXAYÁCATL, “Formas y estrategias de la persuasión en la narrativa medieval hispánica: consejos y suicidios en los libros de caballerías”, *Revista de poética medieval*, 6, 2001, 11-26.
- , “El suicidio en los libros de caballerías castellanos”, en LILLIAN VON DER WALDE MOHENO (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2003, 51-76.
- CANET VALLES, JOSÉ LUIS, “La mujer venenosa en la época medieval”, *Parnaseo.html* [en línea] http://www.parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista1/Mujer_venenosa.html [Consulta: 7 de mayo de 2006].
- CAPELLÁN, ANDRÉS EL, *De Amore. Tratado sobre el amor*, trad. Inés Creixell Vidal-Quadras, Barcelona: Sirmio, 1990.
- CICERÓN, MARCO TULLIO, *Acerca del orador. Libro segundo*, t. II, ed. bilingüe de Amparo Gaos Schmidt, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- ENCISO, FRANCISCO DE, *Florambel de Lucea*, ms. Biblioteca Nacional de Madrid.
- FRUGONI, CHIARA, “La mujer en las imágenes, la mujer imaginada”, en GEORGES DUBY Y MICHELLE PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*, Tomo IV, trad. Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid: Taurus, 1992, 35-83.
- GIL DE GATES, MARÍA CRISTINA, “El humor como marca de lo diferente: a propósito de Miliana en *Tristán el joven*”, *Studia Hispánica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1995, 242-246.
- HOLZBACHER, ANA MARÍA, “Chretien de Troyes: Una forma soterrada de misoginia”, en TUA Blesa, MARÍA TERESA CACHO, CARLOS GARCÍA GUAL, MERCEDES ROLLAND, LEONARDO ROMERO TOBAR, Y MARGARITA SMERDOU ALTOLAGUIRRE (eds.), *Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, I. La mujer: Elogio y vituperio*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994, 207-214.
- JACKSON, STANLEY W., *Historia de la melancolía y la depresión. Desde los tiempos hipocráticos a la época moderna*, trad. Consuelo Vázquez de Parga, Madrid: Turner, 1986.

- LACARRA, MARÍA EUGENIA, “La representación de la mujer en algunos textos épicos castellanos”, en JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Actas II. Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1992, t. I, 395-405.
- , “Los paradigmas de hombre y de mujer en la literatura épico legendaria medieval castellana”, en MARÍA TERESA LÓPEZ BELTRÁN, *et al* (eds.), *Estudios Históricos y Literarios sobre la Mujer Medieval*, Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 1990, 9-53.
- LÓPEZ PINCIANO, ALONSO, *Philosophia antigua poética*, 3 vols., ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Miguel de Cervantes, 1973.
- LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL, “Libros de caballerías: textos y contextos”, *Edad de Oro*, 14, 2002, 9-60.
- , “Sobre torres levantadas, palacios destruidos, ínsulas encantadas y doncellas seducidas: de los gigantes de los libros de caballerías al *Quijote*”, en ESTHER BORRERO GUTIÉRREZ, NICASIO SALVADOR MIGUEL, SANTIAGO LÓPEZ-RÍOS (eds.), *Fantasia y literatura en la Edad Media y los Siglos de Oro*, Madrid: Iberoamericana, 2004, 235-258.
- MARÍN PINA, MARÍA CARMEN, “El humor en el *Clarisel de las Flores*, de Jerónimo de Urrea”, en EVA BELÉN CARRO CARVAJAL, LAURA PUERTO MORO Y MARÍA SÁNCHEZ PÉREZ (eds.), *Libros de caballerías (De “Amadis” al “Quijote”). Poética, lectura, representación e identidad*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2000, 245-266.
- MADERO, MARTA, “Injurias y mujeres (Castilla y León, siglos XIII y XIV)”, en GEORGES DUBY y MICHELLE PERROT, *Historia de las mujeres en Occidente. La Edad Media. Huellas, imágenes y palabras*, trad. Marco Aurelio Galmarini y Cristina García Ohlrich, Madrid: Taurus, 1992, t. IV, 205-216.
- MARTORELL, JOANOT y MARTÍ JOAN DE GALBA, *Tirante el Blanco. Versión castellana impresa en Valladolid en 1511 de la obra de Joanot Martorell y Martí Joan de Galba*, 5 tomos, ed., introducción y notas de Martín de Riquer, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- MIRRER, LOUISE, “Observaciones sobre la viuda medieval en la literatura (*Libro de Buen Amor*) y en la historia”, en JUAN VILLEGAS (ed.), *Asociación Internacional de Hispanistas. Actas Irvina-92: La mujer y su representación en las literaturas hispánicas*, Irvine, CA: Universidad de California, 1994, t. VI, 9-15.
- PINTO, RAFFAELE, “Melancolía de amor”, *Quimera: Revista de literatura*, 82, 1988, 51-53.

- Primaleón*, ed. de María Carmen Marín Pina, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1998.
- RÍO NOGUERAS, ALBERTO DEL, “Misoginia medieval y libros de caballerías: El caso de Don Florindo, un héroe del desamor”, en JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS, PALOMA GRACIA ALONSO, CARMEN MARTÍN DAZA (eds.), *Actas II. Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1992, t. II, 691-703.
- ROJAS, FERNANDO DE, *Comedia o tragedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid: Castalia, 1991.
- SHAW, PATRICIA, “Elementos humorísticos en la literatura medieval inglesa, 800-1400”, en J. F. GALVÁN REULA (ed.), *Estudios literarios ingleses. Edad Media*, Madrid: Cátedra, 1985, 85-106.
- SILVA, FELICIANO DE, *Florisel de Niquea. Tercera parte*, ed. de Javier Martín Calanda, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1999.
- Tristán de Leonís y El rey Don Tristán el joven, su hijo*, ed. de María Luzdivina Cuesta Torre, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

Parodia sobre parodia: Las dos *Carajicomedias*

José María Balcells
Universidad de León

CARAJICOMEDIA Y SU SUBGÉNERO

Inserto como nuevo texto dentro del *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, editado en Valencia en 1519, y que reproducía la sección correspondiente del *Cancionero general* aparecido asimismo en dicha ciudad, pero en 1514, *Carajicomedia* no es solo una de las obras más singulares de las letras del siglo XVI, sino incluso de la historia de la literatura española. Esta parodia del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena ofrece muchos aspectos de notable interés, desde los concernientes a su autoría hasta los relativos a su contenido y al empleo de determinadas técnicas narrativas.

La datación de la escritura de *Carajicomedia* no ha podido ser determinada, proponiéndose un amplio marco cronológico dentro del cual podría haberse elaborado el texto. Diversos investigadores llegaron a postular que dicho período no sería anterior a 1506. Pero tampoco procede llevarlo más allá de 1518, porque la edición del *Cancionero de obras de burlas...* de 1519 tiene fecha de 22 de febrero, y no parece lógico que esta parodia sea datada en el mismo año de su edición.

Se desconoce todavía quién pudo ser el autor de *Carajicomedia*, obra que, sin embargo, no se editó como anónima, sino como escrita supuestamente por un tal fray Bugeo Montesino, remitiéndose la autoría de su prolongación

final a otro religioso igualmente ficticio, fray Juan de Hampudia, mientras a un innominado comentarista –tercer escritor–, se le adjudican diversas glosas en prosa que acompañan el relato atribuido a Bugeo. Los tres supuestos coautores parece que responden a tres formas de enmascaramiento utilizadas por el verdadero e incógnito autor de esta parodia, el cual está aún hoy sin identificar, no habiéndose determinado tampoco si fue un eclesiástico, aunque lo más probable es que sí lo fuera.

En estas páginas no nos ocuparemos, sin embargo, del comentario de los elementos a los que se hizo alusión, sino que vamos a limitarnos a aquellos que remiten al subgénero de la epopeya burlesca. Desde esta perspectiva se enfocará *Carajicomedia*, poniendo de relieve los rasgos que la adscriben a la serie hispánica de referencia, y ponderando sus perfiles propios dentro de la trayectoria secular de esta clase de creaciones épicas en las letras españolas.

A la pregunta sobre el género al que pudiese pertenecer *Carajicomedia*, se ha respondido que cabe alinearla dentro del “enxemplo”, un tipo de “*enxemplo* desnaturalizado, *a lo humano*, parodiando así un género” (Varo, “Introducción”, 11). En esta afirmación se menciona de modo expreso un bien conocido subgénero medieval, y de manera implícita se alude a otro de rai-gambre clásica, el de la epopeya, al que corresponde *Laberinto de Fortuna*, texto al que parodia el que nos ocupa. Si la peculiaridad básica de una obra paródica la constituye el remedo del texto parodiado, *Carajicomedia* pertenece consecuentemente al género de la epopeya, aunque como correlato de ser, según decíamos, una parodia del famoso texto epopéyico del autor cordobés.

Pero *Carajicomedia* no es únicamente una epopeya burlesca si la contemplamos en su totalidad, y a través de *Laberinto de Fortuna*, sino que también incluye otra en su interior –más exactamente en su parte final. Así pues, son dos las epopeyas de burlas de que consta el texto completo. La primera abarca casi todo el decurso escrito y hasta la copla XCII. La segunda empieza en la XCIII y discurre desde la siguiente hasta la CXVII y última.

TEMÁTICA Y SINGULARIDADES

El asunto clave de *Carajicomedia* gira en torno a la impotencia del miembro viril de Diego Fajardo, así como a las vicisitudes de la recuperación de la fuerza sexual del personaje, un personaje que parece apuntar a un eclesiástico histórico, Alonso Yáñez Fajardo, quien, durante el reinado de los Reyes Católicos, monopolizó, por concesión de éstos, y en pago de sus servicios a la corona, seis mancebías. El traslado del protagonista a un prostíbulo por una alcahueta anciana, da pie al relato descriptivo de numerosas prostitutas, no pocas de ellas famosas en su tiempo, localizándose gran número de las mismas en Valladolid y Valencia.

El texto concluye con la epopeya de “La muerte del Carajo de Diego Fajardo, como Juan de Mena la del Conde de Niebla”, por emplear los mismos términos de que se vale el autor, el cual, en efecto, tuvo muy presente aquí la secuencia de esta parte del texto del poeta cordobés (Varo, “Tabla comparativa entre el *Laberinto de Fortuna* y la *Carajicomedia*”, 231 y ss.), incorporando al suyo no pocos versos enteros, cuando no varios vocablos. Ahora bien: la epopéyica muerte del miembro varonil de Fajardo se producirá en el transcurso de una lujuriosa batalla orgiástica entre un grupo indeterminado de vaginas y otro de penes, en la que éstos acaban desfalleciendo frente al hambre coital insaciable de aquellas, curiosamente tanto más eufóricas cuanto más fieros arrecian sus oponentes.

Y aquí me parece oportuno el inciso de subrayar la interesante lectura moderna que un lector de hoy podría hacer de esta refriega, en la que también se parodia, *velis nolis*, un imaginario tradicional en el que el varón soñase con materializar un activísimo poderío sexual sobre mujeres vistas como meros objetivos físicos y pasivos para su disfrute. En *Carajicomedia* ese mito resulta ridiculizado al llevarlo a sus últimas consecuencias lógicas, y al otorgarse a la mujer un parangonable papel activo, y aún frenético, en la práctica erótica.

Desde el prisma de la historia de las epopeyas burlescas españolas, varias particularidades distinguen a *Carajicomedia*, particularidades por lo que hace a la invención temática y a la estructura. Respecto a la primera, resaltemos que el sexo y la lujuria constituyen el epicentro de la obra, vertiente que no se

había dado antes y no se repetirá después en ninguna otra creación española de esta índole. En efecto, en otras epopeyas de burlas pueden encontrarse alusiones sexuales y tramas eróticas, pero la primacía temática de lo sexual, y aun de lo prostibulario, comienza y acaba con *Carajicomedia*. A esto añádase que una lid como la recién descrita, en la que los combatientes son órganos sexuales opuestos y personificados, no tiene tampoco parangón en la serie completa española de la epopeya burlesca.

No menos singular dentro de la serie es que el lenguaje del sexo se involucre en el religioso, mezclándose y confundiéndose irónicamente. Ciertamente que los goliardos y el Arcipreste de Hita ya habían andado algunos pasos en esta vía, pero no a través de una óptica paródica que, como en *Carajicomedia*, se vale de una continuada y contundente obscenidad. A vueltas de cuanto antecede, *Carajicomedia* no circunscribe su práctica paródica a un único subgénero, el de la epopeya, sino que la amplía a otro: el de las obras de devoción y más específicamente aquellas que incorporan comentarios, parcela de la escritura religiosa en la que había destacado justamente el franciscano, y confesor regio, fray Ambrosio Montesino. A ningún estudioso le ofrece duda que este célebre fraile es la persona aludida bajo el nombre de fray Bugeo Montesino que el verdadero escritor imaginó para el autor inventado, pues la coincidencia de la profesión de fraile, unida a la extraordinaria semejanza de los apellidos, así lo hacen pensar.

Todavía dentro del marco de la invención, *Carajicomedia* conlleva la novedad de ser pionera en no acudir al recurso a los animales en la configuración de la epopeya, como sí lo había hecho, en el siglo xiv, el Arcipreste de Hita al inaugurar la epopeya burlesca española incorporando, a su *Libro de Buen Amor*, el episodio “De la pelea que ovo Don Carnal con la Cuaresma”, un relato intercalado, y con presencia animalística, que no ha de alinearse con la tipología de los “debates” ni con la de las narraciones inspiradas en la *Batracomiaquia*, sino que cabe asociarlo al subgénero de la epopeya burlesca alegórica de origen románico, y parodiadora de los cantares de gesta (Balcells, “El Arcipreste de Hita”, 30 y ss.). En el siglo xv, Alonso de Palencia, sin componer propiamente una epopeya burlesca, sino una alegoría en prosa, la que se conoce con el título de *Batalla campal que los perros y los lobos hubieron*,

creó a su vez la primera obra española épica con reminiscencias de la aludida parodia alejandrina pseudohomérica (Balcells, “Alonso de Palencia”, 237 y ss.), y por tanto con protagonismo animalístico.

Tocante a la estructura, remarcamos que en las letras españolas tampoco se había dado con anterioridad la unión de dos epopeyas burlescas en el seno de una misma obra, aunque el autor finge que son dos epopeyas independientes las albergadas bajo el mismo título, y fruto de un par de escritores distintos. En *Libro de Buen Amor*, la epopeya burlesca alegórica se insertó en el decurso de aquella diversificada miscelánea de géneros y formas poéticas. Y en el caso de Alonso de Palencia ya dijimos que no puede hablarse, en puridad, de una epopeya burlesca, de modo que *Carajicomedia* instaure por vez primera un formato dual específico, pues a partir de este texto anónimo no volveremos a encontrar dos epopeyas que puedan considerarse unidas hasta el *Viaje del Parnaso* cervantino, donde la atípica epopeya de burlas que conforma la obra en su conjunto integra un capítulo, el VII, que adopta los perfiles característicos de los relatos de la serie (Balcells, “*Viaje del Parnaso*”, 2004, 549 y ss.).

Por lo que hace al discurso narrativo, también constituye una novedad, en todo punto insólita en las epopeyas burlescas, el pretexto ficticio del “manuscrito encontrado”, manuscrito que comprendería la narración principal y sus comentarios. Quien dice haber hallado dicho texto lo da a la stampa, añadiéndole sus propias glosas, entre eruditas y cónicas, y no dudando en alguna ocasión en presentarse como participante en el hecho que está refiriendo. *Carajicomedia* incorpora asimismo un relato en primera persona, el de Diego Fajardo contando sus avatares y, en el tramo final de la obra, un relato en tercera, que efectúa una lujuriosa guía, acerca de los últimos accidentes sexuales del protagonista.

RECEPCIÓN ULTERIOR

La de su recepción ulterior es otra de las vertientes que distinguen *Carajicomedia* en la serie española de la epopeya burlesca, en la que tan solo una de sus obras, la *Gatomaquia* de Lope de Vega, obtuvo una significativa incidencia

intertextual en creaciones literarias posteriores (Balcells, “La *Gatomaquia*”, 29-35). En no poca medida por razones de su tan acusada como intrínseca obscenidad, *Carajicomedia* habrá de aguardar más de trescientos años hasta ser publicada de nuevo, dentro de la edición del *Cancionero de obras de burlas...* que editó Usoz del Río en Londres, en el período comprendido entre 1841-1843.¹

A partir de la segunda mitad del siglo xx, el *Cancionero de obras de burlas...* volvería a ser difundido, en facsímil en 1951, y en edición convencional, como consecuencia de un alcance mucho más amplio, en 1974 y 1978.² Por su parte, la primera edición exenta de *Carajicomedia* apareció en 1976, volviendo a editarse el año siguiente dentro de un tomo conteniendo poesía erótica, aunque sin el comentario en prosa.³ Dichas ediciones fueron sucedidas, hasta fines de la centuria, por un par más: la de Carlos Varo, en 1981, y la de Álvaro Alonso, en 1995. Empero, desde la perspectiva que con preferencia nos interesa, es decir la de la repercusión de la obra en la historia literaria española, el fenómeno más decisivo fue la creación, por Juan Goytisolo, de su novela *Carajicomedia* tomando como punto de partida las posibilidades que le brindaba el texto de principios del xvi. Esa *Carajicomedia* novelesca apareció en 2000, en el cruce exacto entre dos siglos, y en el comienzo mismo del tercer milenio.

El novelista barcelonés conocía bien esa obra, a la que había dedicado un estudio, (Goytisolo, “Protesta”, *Cogitus*, 123-142), pues se trataba de un texto no sólo atractivo en sí mismo, sino que le era útil con vistas a su revisión crítica de algunos de los valores morales que se vieron como representativos de la sociedad española y de su historia literaria durante centurias. Además de acercarse a *Carajicomedia* en el aludido ensayo, y de convertir esa parodia

¹ Pese a ser editada en la ciudad del Támesis por Packerling, en la portada consta Luis Sánchez y Madrid como lugar de edición.

² *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*. Edición facsimilar dirigida por Antonio Pérez Gómez (1951); edición de Pablo Jaural de Pou y Juan Alfredo Bellón Cabazán (1974) y edición de Frank Domínguez (1978).

³ *Carajicomedia*, edición de Luis Montañés (1976), en Díez Borque, *Poesía erótica (Siglos XVI-XX)*, 59-108.

en eje narrativo de su propio relato, Goytisolo incluyó al cabo del mismo un “Apéndice” en el que reproducía los preliminares del texto del xvi, seguidos de una breve selección de momentos espigados de otras obras clásicas en los que salen a relucir situaciones y conductas homosexuales y prostibularias. La incorporación de dichos pasajes resulta útil a los lectores, y sobre todo a quienes estudien la novela, puesto que constituyen algunas de las fuentes en las que se sumergió el novelista para articular, en el capítulo VI de su *Carajicomedia*, la trama de las transmigraciones de fray Bugeo.

INTERTEXTUALIDADES E INVENCIONES GOYTISOLANAS

Así como el innominado autor de la *Carajicomedia* de principios del período renacentista español, para su parodia del lenguaje religioso de la época, tomó como pretexto la obra de fray Ambrosio Montesino, famoso por sus sermones y por su versión de la *Vita Christi* del Cartujano, en la *Carajicomedia* de finales del siglo xx la parodia de la espiritualidad española contemporánea se efectúa a vueltas de unas cuantas consejas de conducta religiosa del sacerdote Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei, expuestas en su breviario *Camino*, sobre el que Goytisolo publicó una lectura personal, desde el erotismo, en rigurosa coincidencia –febrero de 2000– con la salida de su novela (Goytisolo, “La libido”, *Pájaro*, 134 y ss.). En dicha lectura señalaba el novelista lo que, según su interpretación, era la “libido textual” del referido libro, en el que su autor habría dejado no pocos indicios freudianos de homosexualidad en las admoniciones espirituales a sus discípulos para ser santos, santidad que, precisamente en virtud de la faceta de este singular “camino”, sin requerimiento de más pruebas, se habría ganado con toda justicia Monseñor Escrivá, según conclusión irónica de Goytisolo.

La *Carajicomedia* contemporánea utiliza elementos básicos de la *Carajicomedia* quinientista, y los mezcla con nuevas invenciones argumentales y con determinadas facetas inspiradas en la biografía de Juan Goytisolo. Entre los factores recibidos del antiguo relato figura el pretexto del “manuscrito encontrado”, manuscrito que consta de dos partes. La primera, titulada “Mis santos

y sus obras”, se presenta como una versión nueva del texto del xvi, versión cuya segunda parte lleva por título “Las ocultas moradas”.

En la novela, el narrador dará a luz ambos escritos, atribuyéndolos al sacerdote del siglo xx en el que se habría reencarnado fray Bugeo Montesino, al que se nombra como *père de Trennes*, y al que se hace activista de la Santa Obra, en alusión al Opus Dei. Se cuenta, además, que era amigo de Juan Goytisolo, al que acusa de “apropiación indebida de los dietarios, borradores y notas de la primera parte de su obra para la elaboración de novelas y autobiografías ficticias.” (Goytisolo, *Carajicomedia*, 26). Sin embargo, es a él mismo a quien, en la ficción del novelista, se le atribuye la actual *Carajicomedia*, cuyas notas clave sintetiza y enmarca en las coordenadas más significativas de un supuesto proyecto suyo que, en realidad, se corresponde con el de Juan Goytisolo, ya que *père de Trennes* estaba preparando “Una historia de la sexualidad a la luz de la doctrina católica a través de un viaje por la lengua castellana desde la Edad Media hasta hoy. Quería transcribir sus experiencias de ligón en el lenguaje eclesiástico, incluido el del autor del *Kempis* moderno, a fin de parodiarlo desde dentro y poner su hipocresía al desnudo; lo que, contagiado tal vez por sus lecturas telquelianas, llamaba ‘libido textual’” (Goytisolo, *Carajicomedia*, 20).

Así pues, en su *Carajicomedia* se transmuta el novelista de Barcelona, no sólo ficticiamente, sino en su *alter ego père de Trennes*, personaje imaginario que, sin embargo, en una interferencia entre ficción y realidad histórica, se dice que conoce a Juan Goytisolo, además de ser reencarnación de fray Bugeo Montesino.

Recibido por el narrador el manuscrito que procede a dar a la estampa, y que le envió *père de Trennes*, en el capítulo II de la novela se da noticia del mismo a los lectores, poniéndoles en antecedentes de que, si la *Carajicomedia* del xvi fue elaborada por fray Bugeo Montesino, la aparecida nada más comenzar el tercer milenio se debe igualmente a dicho religioso, aunque reencarnado en el referido sacerdote opusdeísta. Éste, tras la finalización de su relato, se habría retirado a la Mauritania Tingitana, o sea a la zona de Tánger, entregándose allí a píos ejercicios de devoción acompañado de diversos santos varones, ironía alusiva a las prácticas homosexuales con marroquíes realizadas con fervor por *père de Trennes*.

Tras esa información, se suceden una serie de retratos de musulmanes bajo cuyo nombre (Mohamed, Buselham, Lajdar, Abdalá, Zinedín, etc.), se evocan algunas de sus relaciones sexuales con *père de Trennes*. Al hacer referencia a varios de esos hombres, se indica que aparecen en tal o cual escrito de Goytisolo, siendo útil el relato, en este punto, con vistas a una identificación de diversos personajes del universo literario del autor barcelonés, quien adjudica al sacerdote del Opus Dei sucesos eróticos que apuntan a hechos de su biografía. Cuando se rememora al argelino Zinedín, por ejemplo, se dice “Este período de ardorosa intimidad, sin exclusivas de una parte ni otra, concluyó a raíz de mis largas ausencias, cuando inicié las misiones evangélicas en California, Boston y Nueva York” (Goytisolo, *Carajicomedia*, 46). He aquí, por tanto, otro nuevo supuesto corroborador de que Goytisolo se ha subsumido en gran medida en *père de Trennes*, ya que en cualquier currículum goytisolano mínimo figura el dato de que, entre 1969 y 1975, enseñó literatura en universidades estadounidenses de California, Boston y Nueva York, en ese orden.

La antedicha relación de hombres con los que *père de Trennes* compartió tórridas escenas de cama parodia un extenso pasaje de la *Carajicomedia* del xvi que se inicia en la copla “XXXIII”, titulada “Descripción de las putas terrestres, visibles y casi invisibles, públicas, carnales y otras espirituales y temporales *ab utroque*” (Alonso, ed., *Carajicomedia*, 58). A partir de este momento, el texto va acumulando retratos, en ocasiones muy sucintos, de diferentes prostitutas, a las que cita por su nombre y por su apelativo profesional, anotando a veces sus contactos sexuales con eclesiásticos. Se señalan, además, los lugares de la geografía española en donde practicaban su oficio, asunto al que Goytisolo da otro tratamiento narrativo, al concederle un amplio espacio propio en el manuscrito segundo, “Las secretas moradas”, de *père de Trennes*, manuscrito por el cual no desfilan prostíbulos sino otros sitios de encuentro erótico como hoteles, apartamentos, urinarios públicos y salas de cine de ciudades nada casualmente ligadas a la vida del novelista (Barcelona, París, Nueva York...).

Sigue a “Las secretas moradas” un capítulo, el V, en el que se narra cómo *père de Trennes* no comparece a una rueda de prensa que se había convocado, en la sede del Círculo de Bellas Artes madrileño, para hacer precisamente la presentación de *Las secretas moradas* en forma de libro impreso. Empero,

quien sí acabaría apareciendo fue nada menos que el mismísimo fundador del Opus Dei, venido en un vuelo angélico desde una de las Torres gemelas neoyorkinas hasta el pináculo de la emblemática institución cultural de la Gran Vía de Madrid. Luego, en el coro de una iglesia plateresca descendieron a manera de confeti algunas de sus equívocas máximas, regresando después Monseñor hacia las citadas Torres de Manhattan.

El capítulo VI de la novela se centra en las repetidas transmigraciones de fray Bugeo, cuya existencia ya había sido resultado de una trans migración previa, la del hijo de una prostituta, en boca del cual coloca Goytisoló el relato de las diferentes reencarnaciones transmigratorias. Al dar testimonio privilegiado de su vida como fray Bugeo, aprovecha la ocasión para añadir noticias acerca del personaje de Diego Fajardo, atribuyéndole un comportamiento verosímil, aunque hipotético: “Don Diego cobraba también las rentas de algunas mancebías y a ellas acudía a menudo a verificar el trato y honra de sus pupilas. Sus corredoras del primer hilado, y aun las del segundo y tercero, rastreaban el reino, como Celestina la vieja, en busca de dueñas y menoretas y él las catava todas, desde la flor de la edad hasta el setembreo de la vendimia” (Goytisoló, *Carajicomedia*, 121).

También recalca Bugeo que fue él quien, muerto el carajo fajardiano, se ocupó de su traslado a Roma, en concreto al Coliseo, de la reliquia de dicho miembro viril, llevado luego a otro emplazamiento, cerca de Villa Tevere, donde “la Congregación para el Culto Divino y las hermanas del Perpetuo Socorro la evocan a diario en sus preces y ejercicios de oración mental” (Goytisoló, *Carajicomedia*, 119). De esta suerte se cumple en la *Carajicomedia* de Goytisoló una manda que no llega a efectuarse en la *Carajicomedia* del XVI, donde se lee que Fajardo dispuso que se llevase su fenecido pene al Coliseo romano, enclave cuyo nombre alberga un guiño a la homosexualidad, dado el juego de palabras susceptible de establecerse entre “culo”, “coliseo” y “Coliseo” (Alonso, *Carajicomedia*, 103). Sacado indirectamente a colación el presunto homosexualismo de Fajardo; Bugeo protesta, sin embargo, que no hubo tal.

Entre las siguientes transmigraciones, destacan algunas cuya cronología se corresponde con la del Siglo de Oro hispánico, así la que iba a producirse en “Sietecoñicos”, puto romano de origen español que sale como personaje en la

novela *Retrato de la Lozana andaluza*; la que cuajó en el pícaro Guzmán de Alfarche, que se relacionaba sexualmente en Roma con un Monseñor de la curia; aquella en la que encarnó una virgen con estigmas que acabaría en un harén turco, entregada al placer de otras mujeres; la de revivir en un joven paje del Conde de Villamediana, sirviente quemado vivo tras acusarle de practicar el que entonces se tildaba como *crimine pésimo*; y la de su regreso a la existencia como Gregorio Guadaña.

“Del sexo de los ilustrados al de *soixante-huitards*” se titula el séptimo de los capítulos de la *Carajicomedia* de Goytisolo, en el cual se desarrolla un diálogo acrónico entre el dieciochesco Abate Marchena y *père de Trennes*, de quien se dice que en ocasiones se camuflaba bajo el heterónimo de fray Bugeo. De la plática entre ambos se trasluce que *père de Trennes*, después de la decepción que le acarrearón las ideas revolucionarias asumidas en los años sesenta del siglo anterior, había concluido que le era mucho más convincente librarse a satisfacer sus apetitos homosexuales. Muy explícita del contenido del capítulo es la titulación del octavo, “Consejos y varapalos al *père de Trennes*”, porque en sus páginas se ofrecen, en efecto, diversas críticas a la novelística goytisolana, la *Carajicomedia* incluida, so capa de hacérselas al manuscrito de *père de Trennes*, críticas sobre todo relativas a la presencia y tratamiento de determinados asuntos y a la adopción de determinados puntos de vista, y sobremanera el que se sustenta acerca del ligamen entre el fundador del Opus Dei y la homosexualidad.

La mayor parte del capítulo noveno, titulado “En el café de los pájaros”, se despliega a modo de diálogo, aunque aquí los que lo entablan, defendiendo opiniones contrarias, son Blanco White y Menéndez y Pelayo, dos autores antitéticos sobre los que Goytisolo ha reflexionado y escrito repetidamente. Entre los profundos desacuerdos entre ambos que aquí se novelizan, el principal gira en torno al sexo, achacándole el polígrafo a los herejes la entrega a la concupiscencia como lastre inseparable de esa opción. Su interlocutor, en cambio, arremete contra el celibato eclesiástico, porque al imponerlo, “la Iglesia de Roma se condena a ver el mundo desde el prisma del sexo”, añadiendo que “lo que se echa por la puerta se cuele por la ventana” (Goytisolo, *Carajicomedia*, 204).

Bajo la titulación de “Encontronazo final”, cuatro son los momentos del capítulo X, en el que el narrador, ante la creciente vampirización y seguimien- to a que le somete *père de Trennes*, quiere celebrar un debate dialéctico con él en Barcelona, invitando al encuentro a sus amigos barceloneses, parisinos y de Nueva York, casi todos ya fallecidos. La razón de ese cara a cara sería “aclarar de una vez para siempre quién había copiado a quién, quién era el aprove- chón, quién el plagiado” (Goytisolo, *Carajicomedia*, 217). Pero ese careo va a postergarse, porque el que se comportaba como si fuese su sombra argüía sub- terfugios para que no se diese la entrevista, la cual se realizó al fin, aunque sin informar a los lectores de su resultado. El momento que sigue a continuación lo integra, casi por entero, un discurso sobre la mala fortuna arrastrada por los homosexuales nacidos en la católica España, ya que padecieron durante siglos incontables atropellos, pese a los cuales habían sobrevivido. En ese alegato se afirma también que los se estaban reafirmando ahora, al calor del círculo de los aleccionados por *père de Trennes*. En consecuencia, la soflama propone a su término la canonización del inspirador del Opus Dei.

La novela culmina con el capítulo XI, “Últimas noticias de fray Bugeo”, en el cual se relata cómo *père de Trennes*, nombrado obispo de Paternia, se jubila de sus largos años de misión para gozar de sus acólitos, manteniendo entre todos el recuerdo permanente de la reliquia a la que fray Bugeo glorificó.

CODA

A la luz de cuanto antecede, toca ya remarcar que si en la *Carajicomedia* del siglo XVI se narra la epopeya de la potencia recuperada del miembro de Diego Fajardo, en parodia del *Laberinto de Fortuna*, en la *Carajicomedia* goytisolana se parodia dicha potencia heterosexual narrando las gestas de la potencia viril de numerosos musulmanes, empleada al servicio de un homosexualismo con raíces literarias en las letras hispánicas. En ellas solía mostrarse meramente en esbozo, pero el novelista lo presenta como una práctica ubícuca, abrumadora, desafiante. Hasta la aparición de *Carajicomedia* del escritor barcelonés, nunca antes ninguna otra epopeya burlesca española había dado pie a novela alguna,

y tampoco había constituido pretexto tan propicio para ser actualizada desde una óptica de tan compleja modernidad, en la que se involucran problemáticas relacionadas con el yo seudo y autobiográfico con un implícito discurso orientalista ligado al homosexualismo.

BIBLIOGRAFÍA

- Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, ed. facs. dirigida por Antonio Pérez Gómez, Valencia: Tipografía Moderna, 1951.
- , ed. de Pablo Jauralde Pou y Juan Alfredo Bellón Cabazán, Madrid: Akal, 1974.
- , ed. de Frank Domínguez, Valencia: Albatros-Ediciones Hispanófila, 1978.
- Carajicomedia*, ed. de Luis Montañés, Madrid: Torculum, 1976.
- Carajicomedia (entre 1506 y 1519)*, en JOSÉ MARÍA DíEZ BORQUE (ED.), *Poesía erótica (Siglos XVI-XX)*, Madrid: Siro, 1977, 59-108.
- , ed. de Álvaro Alonso, Archidona: Aljibe, 1995.
- , ed. de Carlos Varo, Madrid: Playor, 1981.
- BALCELLS, JOSÉ MARÍA, “La *Gatomaquia*: de la innovación al canon”, *Edad de Oro*, XIV, 1995, 29-36.
- , “El Arcipreste de Hita y el subgénero ficcional de la epopeya alegórica”, *Estudios Humanísticos. Filología* 17, 1995, 29-48.
- , “Alonso de Palencia y la epopeya burlesca”, en MAURICIO PÉREZ (ed.), *Actas del I Congreso Nacional de Latín Medieval*, León: Universidad de León, 1995.
- , “*Viaje del Parnaso* y la serie épico-burlesca española”, CHUL PARK (ed.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Seúl: Universidad Hankuk, 2005.
- GOYTISOLO, JUAN, “Protesta, linajes y loco amor en el *Cancionero de obras de burla*”, en *Cogitus interruptus*, Barcelona: Seix Barral, 1999.
- , “La libido textual de *Camino*”, *El País* (26 de febrero, 2000) y en *Pájaro que ensucia su propio nido*, Barcelona: Random House-Mondadori, 2003.
- , *Carajicomedia*, Barcelona: Seix Barral, 2000.

DE SANTOS Y DEMONIOS

Nuevas aproximaciones metodológicas a los milagros de Santiago Apóstol en el *Liber Sancti Jacobi* y en la *Historia Silense*

Javier Domínguez-García
Utah State University

En su célebre ensayo *Marxismo y literatura*, Raymond Williams señala que el reciclaje de la tradición, aunque solo sea éste de forma selectiva, es un proceso vulnerable, pues en la práctica debe descartar áreas de significación total, reinterpretarlas, diluirlas o convertirlas en otras formas que sostengan, o al menos no contradigan, los elementos verdaderamente importantes de la hegemonía habitual (138). Partiendo de esta propuesta metodológica, y teniendo en cuenta las actuales reincorporaciones de la teoría de la recepción literaria, este estudio pretende identificar aquellos elementos residuales, dominantes y emergentes —propios del materialismo cultural— que participan en la resemantización de las representaciones taumatúrgicas de Santiago Apóstol. Debido a la limitación de espacio, enfocaremos el análisis al estudio del milagro decimonoveno en el libro segundo del *Liber Sancti Jacobi* y a la representación que de ese milagro se llevó a cabo en la *Historia Silense*.

Recordemos que la teoría de la recepción de la obra literaria, desde su nacimiento en la escuela alemana hasta su apogeo durante los años setenta en Francia, se originó enfocándose a un análisis diacrónico del texto dentro del campo de la sociología de la cultura. La aplicación de esta teoría y el conocimiento adquirido por medio de ella es perfectamente compatible con los desarrollos actuales en la teoría contemporánea de la recepción.¹ Ya señaló

¹ Remito a los trabajos de René Andioc y Robert Escarpit; así como a los llevados a cabo en

Williams, en su estudio *Sociología de la cultura*, que la sociología de la cultura, al igual que la producción cultural, “debe además preocuparse por el estudio de los procesos de ‘reproducción’ cultural y social” (29). Conjuntamente, y a la luz de estas propuestas metodológicas, el estudio que se presenta en este ensayo nos permitirá bosquejar el reciclaje de estas representaciones jacobeanas llevado a cabo por el objetivismo histórico del siglo XIX.

Varios estudios recientes sobre los fundamentos de la teoría literaria destacan el papel de la recepción en el funcionamiento del texto literario, señalando que la ‘literatura’ no reside estrictamente en el texto, sino que el texto es uno de los elementos que participan, junto con la recepción y el lector implícito, en la construcción de un discurso y en la representación de una realidad que presuponen la extratextualidad como elemento imprescindible en la arquitectura del texto.²² Por ejemplo, Siegfried Schmidt, en su definición de la teoría y práctica de la estética de la recepción afirma que “la recepción tiene lugar como un proceso creador de sentido que lleva a cabo las instrucciones lingüísticas del texto” (28-29). Uno de los componentes que destacan en esta teoría de la recepción es la presencia de un relativismo histórico y cultural que pretende evitar la reincisión del objetivismo histórico tan propio del siglo XIX. Pues, el objetivismo histórico, como veremos a lo largo de este estudio, brilla por la ausencia total de una reflexión sobre la propia visión histórica del texto, la cual, muy a menudo, queda reducida a la teleología nacionalista tan emblemática del siglo anterior.

Conviene ahora presentar un breve recorrido histórico por los orígenes de la tradición santiaguista en la cultura española. Tres años después de que

España por Leonardo Romero Tobar, en especial: “Tres notas sobre la aplicación del método de recepción en la historia de la literatura española”, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979, 25-32.

² Para un análisis reciente sobre la presencia del lector implícito en el texto medieval y la importancia de un acercamiento al contexto coetáneo del texto, sobre todo mediante la extratextualidad presente en los elementos relativos al ámbito de la oralidad, remito a la excelente aproximación de Lillian von der Walde Moheno, “La recepción: diversas proposiciones”, en Lillian von der Walde Moheno, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: UNAM-UAM, 2003, 491-510.

Américo Castro publicase *La realidad histórica de España* (1954), Manuel Chamoso Lamas divulgó los resultados de la tercera y última fase de los trabajos arqueológicos que estaba realizando en la cripta de la catedral compostelana.³ En primer lugar, se descubrió toda la cimentación y gran parte de los muros de la iglesia que construyó Alfonso III y bajo ésta se halló el acceso a la primitiva capilla construida por orden de Alfonso II a finales del siglo IX. Durante las excavaciones llevadas a cabo por Chamoso, apareció la laude y el sarcófago, con su inscripción íntegra, del famoso obispo Teodomiro de Iria Flavia (-847),⁴ a quien la leyenda, hasta ahora llegada a nuestros días, le atribuye el descubrimiento de un pequeño pabellón sepulcral que fue interpretado por revelación divina como la cripta de Apóstol Santiago, hijo de Zebedeo y hermano de Juan evangelista. Fue a raíz de este supuesto descubrimiento que se puso en marcha un premeditado programa político que culminaría, en el año 1095, con el traslado de la sede episcopal desde Iria Flavia a la ciudad de Compostela, convirtiendo ésta última en la tercera ciudad santa de la cristiandad junto con Roma y Jerusalén.

La cultura altomedieval otorgaba al testimonio oral prioridad sobre el testimonio escrito, al oído sobre la lectura. No necesitamos reflexionar demasiado sobre la piadosa tradición oral de la *traslatio* jacobea, que circulaba durante el primer siglo de la ocupación sarracena, para darnos cuenta que resultaría muy difícil –incluso, me atrevería a decir que imposible– el pronunciamiento del obispo Teodomiro y el apoyo incondicional a las jerarquías locales a no ser que este culto hubiese cuajado dentro de las mentalidades y leyendas orales de la época.⁵ La oralidad, como medio principal de transmisión del culto a

³ Los informes arqueológicos de Manuel Chamoso Lamas también se encuentran publicados en *Compostellanum* 1-2, 1956, 349-400 y 2-4, 1957, 575-678. Véase mi bibliografía. También remito al excelente trabajo de José Guerra Campos, *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*. Santiago de Compostela: Cabildo de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago, 1982. Guerra Campos además de presentar una extensa bibliografía sobre el tema, también estuvo presente durante las excavaciones entre 1956-58.

⁴ El sarcófago lleva grabada una cruz asturiana con esta inscripción: IN HOC TVMVLO REQUIESCIT / FAMVLVS DI THEODEMIRVS / HIRIENSE SEDIS EP S QVI OBIIT / XIII K L D S N BRS ERA DCCCLXXXVA.

⁵ Hay una interesante conexión entre el culto a Santiago y el anterior culto pagano a Pris-

Santiago Apóstol en Hispania, permitió la construcción de un espacio sacro-simbólico que, por medio de su esencia mítica, se convirtió en parte de la identidad colectiva. Sin embargo, no fue hasta que se redactó la *Concordia de Antealtares* en 1077 que aparece por primera vez un texto escrito con detalles precisos sobre los orígenes de la Iglesia de Compostela, la muerte de Santiago y su posterior traslado a la Galicia romana.⁶

El descubrimiento del sepulcro de Santiago proporcionó un espacio sagrado y mítico en donde la colectividad cristiana pudo experimentar una unión simbólica, pues para el hombre medieval, así como para el hombre primitivo, el espacio no era homogéneo, siempre hubo un espacio sagrado, significativo y explicativo. En este sentido, cabe recordar las propuestas fenomenológicas de Mircea Eliade sobre la manifestación de lo sagrado como algo totalmente opuesto de lo profano. Lo sagrado es, según Eliade, algo que no pertenece al mundo material y que se muestra en oposición absoluta al caos del espacio que lo rodea, siendo mediante la hierofanía, señala Eliade, que se fundamenta el universo del hombre religioso (26). Dentro de este esquema interpretativo, y si aceptamos la propuesta de que nuestro conocimiento del mundo está siempre mediado por el lenguaje, podemos llevar a cabo una lectura socio-cultural, a la misma vez que literaria, de la presencia escatológica de Santiago Apóstol en algunos textos altomedievales, pues la hierofanía jacobea se presenta como la respuesta colectiva a una necesidad histórica de poner fin a la

ciliano de Ávila, figura herética y carismática del siglo iv que revolucionó el cristianismo con toques agnósticos y que fue decapitado en Treveris en el año 385. Algunos estudiosos del tema han señalado la posibilidad de que, irónicamente, sean los restos del hereje Prisciliano los que se veneran en la catedral compostelana por miles de peregrinos católicos cada año. Véanse las tesis de Henry Chadwick, *Priscillian of Avila: The Occult and the Charismatic in the Early Church*; Richard Fletcher, *Saint James's Catapult. The Life and Times of Diego Gelmírez of Santiago de Compostela* y Fernando Sánchez Dragó, *La historia mágica del Camino de Santiago*.

⁶ El monasterio de San Payo (llamado Antealtares, por estar justo enfrente de la catedral compostelana) se fundó en el siglo ix para albergar a unos religiosos que custodiaban el sepulcro de Santiago Apóstol. En 1075, y para poder ampliar la iglesia prerrománica, se llegó a un acuerdo de cesión de terrenos con los monjes y se redactó, para ese efecto, *La concordia de Antealtares* en 1077. Hoy en día reside en el antiguo monasterio de Antealtares una comunidad de monjas benedictinas.

tensión provocada por la heterodoxia y la relatividad cultural en la que se encontraban los núcleos hispanos después del año 711.

En este ensayo he seleccionado dos textos del siglo XII que muestran, dentro de una geografía cultural más amplia, la reconfiguración de las tradiciones populares en la medida en que se difundió la aparición de Santiago Apóstol en las batallas contra los musulmanes y en especial en la conquista de Coimbra el 7 de julio de 1064: La *Historia Silense*, *HS* (supuestamente escrita en el monasterio de santo Domingo de Silos entre 1109 y 1118 por el obispo don Pedro de León) y el *Liber Sancti Jacobi*, *LSJ* (vulgarmente más conocido como *Codex Calixtinus* ya que fue atribuido al Papa Calixto II y redactado en Francia entre los años 1150 y 1180). Ambos textos recogen un milagro que, aunque con diferentes propuestas ideológicas, institucionaliza la incipiente identidad castrense y taumatúrgica de Santiago, a la misma vez que señala al trance histórico que llevó al rey Fernando a visitar la catedral compostelana para rezar durante tres días (número simbólico de auténtica comunicación divina) por la intercesión de Santiago a favor de las tropas cristinas que asediaban la ciudad de Coimbra ocupada por los musulmanes. Aceptemos la posibilidad –con base en la narración del *LSJ* cuando nos dice que “es cosa sabida de cuantos residen en Compostela tanto clérigos como seglares...”– de que existiese una forma anterior oral de este milagro que sirvió como fuente literaria para la redacción de ambos textos y de la que incumban ambas versiones que vamos a presentar. Al mismo tiempo, debemos de tener en cuenta que los géneros medievales de los milagros y los exvotos debían hacer referencia a eventos próximos en el tiempo con testigos presenciales que, todavía en vida, pudiesen asegurar la legitimidad del milagro. La *HS* comienza enfatizando la dificultad del trance militar en que se encontraba el rey Fernando durante el asedio a Coimbra en el año 1064:

Para que Coimbra, máxima ciudad de aquella región y capital que había sido de otras, se redujese al culto cristiano, el Rey se dirigió en rogativa a las puertas del bienaventurado Santiago apóstol, cuyo cuerpo, por divina asistencia de nuestro Redentor, dícese que a España fue traído. Y allí, hecha la rogación du-

rante tres días para que tuviese éxitos prósperos y felices en aquella guerra, pedía que el Apóstol fuese intercesor por él ante la Majestad Divina (CXXII).⁷

El libro II del *LSJ* contiene todos los milagros de Santiago entre los que se narra, en el milagro decimonoveno, la transformación de Santiago Apóstol a Santiago Matamoros como respuesta a la súplica de unos aldeanos gallegos que, frente a la aprensiva crítica de un peregrino, le pedían auxilio militar al apóstol de Cristo. El peregrino, protagonista de la historia en el *LSJ*, se llama Esteban y es un exobispo griego, figurativamente representa la ortodoxia eclesíastica de Europa del este, pues había viajado desde Grecia a Compostela para visitar la tumba del apóstol y rendirle homenaje. Una vez en la catedral compostelana, el exobispo griego se encuentra escandalizado por las súplicas de: “un grupo de campesinos que acudían a una fiesta de especial solemnidad, del preciosísimo Santiago [...] empezó a invocar al apóstol de Dios con estas palabras: Santiago, buen caballero, líbranos de los males presentes y futuros (375)”.⁸

Esteban les increpó diciendo: “Aldeanos tontos, gente necia, a Santiago debéis llamarle pescador y no caballero” (375). Esa misma noche, sin embargo, Santiago se apareció a Esteban dentro de un esquema narrativo que enfatiza la identidad sacra y militar del apóstol por medio de un marco de gran riqueza semiótica, en donde se describen, “las vestiduras blancas y los atuendos militares más brillantes que los rayos de Titán” (376). Santiago, según nos narra el *LSJ*, se apareció portando dos llaves en la mano y, llamando a Esteban tres veces por su nombre, le dijo:

Esteban, hombre de Dios, quien te empeñas en que no me llamen caballero sino pescador, me presento ante ti en esta manera para que no dudes nunca más que yo milito al servicio de Dios, soy su campeón y en la lucha contra los sarracenos marchó a la cabeza de los cristianos (376).

⁷ Edición de M. Gómez Moreno (1921). Cabe anotar que una nueva edición crítica de la *HS* es imprescindible.

⁸ Estoy utilizando la edición castellana de A. Moralejo y C. Torres de 1951. El texto original en latín enfatiza más la condición ‘militar’ de Santiago: “Beate Iacobe, bone ‘miles’, ab instantibus malis et futuris nos subleves”.

El propósito detrás de la inclusión de esta leyenda popular en el *LSJ* apunta a una agenda ideológica ultrapirenaica que intentaba reconciliar, o por lo menos unificar, la doctrina eclesiástica mediante la inclusión de elementos residuales y tradiciones paganas propias de la cultura popular gallega. La conversión del personaje de Esteban en el *LSJ* funciona como un mecanismo ideológico que cumple con esa función hegemónica de absorción cultural. A raíz de la aparición de Santiago Apóstol, Esteban se transforma en el portavoz de la identidad castrense del Santiago Matamoros, afirmando que “Santiago tenía mucho poder para todos los que lo invocaban en la milicia, y predicaba que debía ser invocado por todos los que peleaban por la verdad” (377). La aparición de Santiago Matamoros a Esteban, tal cual se nos narra en el *LSJ*, apuesta por la representación literaria de un evento maravilloso en el que se funden el espacio sacro-apostólico de la catedral compostelana con el mítico de la identidad castrense jacobea. Esta fusión hegemónica proporciona la creación de un nuevo espacio textual de unificación que invita a la sacralización de las tradiciones gallegas dentro de un proyecto de estandarización doctrinal de la onomástica santiaguista.

La ciudad de Coimbra fue reconquistada por el rey Fernando I el 9 de julio de 1064. Recordemos que el *LSJ* menciona que los aldeanos estaban en la catedral compostelana con motivo de asistir a una “fiesta de especial solemnidad del preciosísimo Santiago”, posiblemente refiriéndose a la celebración del día de Santiago el 25 de julio. Sin embargo, en la Galicia del siglo XII y en la liturgia hispánica el día de Santiago se celebraba el 31 de diciembre. Por la manera en que los aldeanos invocan al Apóstol Matamoros, entendemos que ya circulaban por Galicia las noticias de la intervención de Santiago en la batalla de Coimbra el 9 de julio. El relato en el *LSJ* nos sitúa, entonces, en una fecha posterior, pero no muy lejana, al 9 de julio, por lo que cabe señalar que el *LSJ* está haciendo referencia a la celebración onomástica de Santiago cuando señala que “era una fiesta de especial solemnidad del preciosísimo Santiago”, incorporando, de esta manera, las tradiciones gallegas al calendario de la liturgia romana.

Curiosamente, y frente a las propuestas ideológicas que acabamos de señalar implícitas en la narración que del milagro decimonoveno se presentan en el código del pseudo-Papa Calixto II, en el norte peninsular empezó a

articularse una nueva idea de Hispania que se apropió y resemantizó el símbolo francés para afirmar una hispanidad con fuertes brotes de francofobia. La *Historia Silense* es emblemática en este sentido, pues es la primera crónica hispánica que incluye el milagro decimonoveno del *LSJ* para representar a Santiago más allá del plano apostólico y dentro de una narrativa de sorprendente calidad. La *HS* narra el milagro de Santiago con la variación de ciertos elementos emergentes que dotan a la narración de un significado político e ideológico algo diferente.

El incrédulo peregrino, que en la versión del *LSJ* era un exobispo griego, en la *HS* es un simple peregrino que había venido desde Jerusalén hasta Santiago para rendir homenaje al apóstol, y “como ya poseyese un poco nuestro lenguaje, oyó a los indígenas que entraban a menudo al Santo Templo, por causa de sus necesidades, a importunar los oídos del Apóstol llamándolo buen militar” (CXXIII). Santiago, según nos narra la *HS*, se le apareció en el pórtico de la catedral compostelana teniendo en las manos ciertas llaves, y montado sobre “un esplendísimo caballo de gran alzada ante el pórtico de la iglesia” (CXXIII). La imagen del caballo, a la que no se alude en el *LSJ*, sirve para resaltar la identidad castrense y caballeresca del apóstol de Cristo, fortaleciendo así el sentido militar del milagro y matizando, al mismo tiempo, el vínculo de legitimidad política que se establece entre los dos *milis Christi*: el rey Fernando I y el apóstol Santiago. Recordemos que los antecedentes de la literatura caballeresca hispánica los encontramos en la épica carolingia del siglo XII, en donde el *roman courtois* conexiona, dentro del género poético, los ideales militares con los religiosos, poniendo especial énfasis en aquellos rasgos piadosos que apuntan al honor individual del caballero. Ambos elementos los encontramos presentes en la descripción que de Santiago *milis Christi* –“auténtico caballero” (CXXIII)– se lleva a cabo en la *HS*.⁹

Las llaves que lleva el Apóstol en la mano son otro elemento altamente simbólico que destacan en la narrativa del silense. El autor de la *HS* es muy

⁹ Para una aproximación al estudio del género caballeresco y sus influencias en la narrativa hispánica, véase: Jean Flori, *Caballeros y caballería en la Edad Media*, trad. de Godofredo González, Barcelona: Paidós, 2000 y Keen, *La caballería*, Barcelona: Ariel, 1986.

cuidadoso al señalar que Santiago, “auténtico caballero, se le apareció teniendo dos llaves en la mano llamándolo tres veces [...] y para que te convenzas más de esta verdad abiertas serán con estas llaves que tengo en la mano las puertas de Coimbra, ciudad que desde hace ya siete años está bajo el asedio de Fernando rey de los cristianos” (CXXIII). Las llaves en la tradición bíblica representan el dominio sobre la muerte y la existencia en el más allá.

Para entender el contexto histórico-político en el cual se llevó a cabo la resemantización silense del milagro jacobeo cabe ampliar el marco de estudio, recordando que toda la *HS* está catalizada por fuertes sentimientos proto-nacionales que reflejan la necesidad no sólo de afirmar una identidad local hispánica, sino de articularla en oposición a la musulmana y también a la francesa. La *HS* empieza con las *laudes hispaniae* que sirven para construir una imagen de Hispania en la cual se ensalza y mitifica las magnificencias de su pasado godo dentro de una tradición letrada interrumpida, de manera apocalíptica, por la invasión árabe-islámica del año 711. El autor de la crónica parangona el silencio por parte de los cronistas hispanos, a raíz de la ocupación musulmana, con un paréntesis histórico que momentáneamente interrumpió el destino providencial de Hispania. El cronista de Silos nos narra que:

en otro tiempo, cuando España florecía fecundamente en todas las disciplinas liberales, y los que sentían sed de saber consagrábanse en ella por doquiera a estudios literarios, al invadirla fuertes bárbaros, desvaneciése el estudio junto con la enseñanza. Llegada esta penuria, faltaron escritores y las hazañas de los españoles se pasaron en silencio (I).

La cita anterior nos muestra cómo el autor de la *HS* comienza evocando un pasado proto-nacional que mitifica Hispania en un tiempo remoto y abundante de glorias, propicio para la *traslatio* de Santiago Apóstol, pues no solamente sacraliza el territorio hispánico mediante la teleología jacobea, sino que recuerda a Hispania como una comunidad letrada capaz de transmitir su memoria histórica de generación en generación. No obstante, una detallada lectura de la crónica y de su contexto político refleja una realidad bastante diferente.

El narrador de la *HS* nos está describiendo un momento histórico que le ha tocado vivir. Los síntomas de ansiedad por parte del autor son evidentes en la lectura de la crónica y podemos asociarlos con el dinamismo político presente en las fronteras leonesas durante el siglo XII. Ideológicamente, el silense considera que el reino de León es el depositario de la continuidad de la realeza goda y representa a su monarquía como descendiente directa de Recaredo, su estrategia consiste en utilizar la aparición de Santiago para legitimar la hegemonía del reino leonés sobre los demás reinos circundantes. Su programa le lleva a negar todo cuanto se narra en el libro IV del *LSJ* y nos asegura que Carlomagno nunca mantuvo guerras en la Península ni ayudó a los reinos cristianos a liberarse de la opresión musulmana. Todo lo contrario. El silense describe al emperador franco como un ser despreciable, disfrazado de oro y pecando de lujuria y vanidad. Los francos, según se representan en la *HS*, no hicieron nada en absoluto para liberar a España del yugo islámico.

Es bien conocido que la *Historia Karoli Magni et Rotholandi*, inserta en el libro IV del *LSJ*, es una historia totalmente ficticia de las guerras que nunca sostuvo Carlomagno en España contra los sarracenos. Sin embargo, la ficción, convertida en realidad histórica por su presencia en el *LSJ*, apuesta por la europeización del fenómeno jacobeo por medio de su confabulación con la figura del emperador franco. El texto del *LSJ* comienza relacionando la *translatio* de Santiago a España con la revelación providencial que de este evento tiene Carlomagno:

El gloriosísimo apóstol de Cristo, Santiago, mientras los otros apóstoles y discípulos del Señor fueron a diversas regiones del mundo, predicó el primero, según se dice en Galicia. Después, sus discípulos, muerto el apóstol por el rey Herodes y trasladado su cuerpo desde Jerusalén a Galicia por mar, predicaron en la misma Galicia; pero los mismos gallegos, dejándose llevar por sus pecados, abandonaron la fe hasta el tiempo de Carlomagno, emperador de los romanos, de los franceses, de los teutones y de los demás pueblos, y pérfidamente se adaptaron a ella (407).

A continuación, el autor del código franco nos narra cómo Santiago se le apareció a Carlomagno y lo dirigió a su sepulcro en Compostela, pidiéndole

que liberara a las gentes de Hispania de la invasión sarracena, y “enseguida (*Carlomagno*) vio en el cielo un camino de estrellas que empezaban en el mar de Frisia y, extendiéndose entre Alemania e Italia, pasaba entre Galia ... hasta Galicia en donde se ocultaba desconocido en cuerpo de Santiago” (408). La revelación de Santiago a Carlomagno se presenta a través de una escenografía profética en donde el icono operante de Santiago legitima la presencia militar del sacro imperio carolingio. El encuentro entre Santiago y Carlomagno, después de que este último descubriese el sepulcro del apóstol, está narrado de la siguiente manera:

¿Quién eres, señor? Yo soy –contesto– Santiago Apóstol, discípulo de Cristo, hijo de Zebedeo, hermano de Juan Evangelista [...] al que mató por la espada el rey Herodes, y cuyo cuerpo descansa ignorado en Galicia, todavía vergonzosamente oprimida por los sarracenos [...] ahora, pues, marcha cuanto antes puedas, que yo seré tu auxiliador en todo; y por todos tus trabajos te conseguiré del Señor en los cielos una corona, y hasta el fin de los siglos será tu nombre alabado (408).

La ficcionalidad de esta crónica nos aleja de comprender los hechos históricos relativos al reinado de Carlomagno durante el siglo VIII, sin embargo, su estudio sí nos permite analizar los programas ideológicos y políticos del siglo XII al preguntarnos el porqué y con qué fines se escribió esta historia y por qué se incluyó en el *LSJ*. Aunque queda fuera de los objetivos de este trabajo, la rivalidad que existía entre el Papado y los estados emergentes puede explicar el proyecto implícito detrás del código, pues el emperador franco se muestra como el líder de un estado en construcción que se arropa bajo el amparo de Dios y de los apóstoles de Cristo, creando una genealogía y dotando así de legitimidad a la empresa político-ideológica del pseudo-Papa Calixto II.¹⁰

¹⁰ Irónicamente, la simbología francesa de Santiago Apóstol que se difunde en el *LSJ* fue abolida por los mismos franceses cuando reinaba José Bonaparte en España. Unos años después, el patrocinio apostólico de Santiago fue debatido por los liberales de las Cortes de Cádiz, quienes intentaron nacionalizar el símbolo para combatir a los invasores franceses. Según el discurso que Ostolaza pronunció en las Cortes de Cádiz, los franceses querían, con la abolición del Voto de Santiago, “obscurer las glorias antiguas de España y borrar su identidad nacional”

Todas las “tradiciones inventadas”, señala Eric Hobsbawm, manipulan la historia, hasta donde les es posible, como legitimadora de la acción y cimienta de la cohesión del grupo (19). Lo importante a partir de la redacción de la *HS* en el siglo XII ya no fue la (re)construcción histórica en la memoria popular de una continuidad goda (subrayada además por la referencia narrativa de la traslación del cuerpo de san Isidoro al Camino de Santiago), sino la manera en que el material silense se seleccionó y fue manipulado posteriormente por una minoría letrada cuya función era precisamente escribir la historia que les legitimaba al frente de un proyecto de unificación, expansión y consolidación hegemónica.

Reflexionando sobre las tesis de Louis Montrose propuestas en su estudio *The New Historicism*, podemos darnos cuenta que el silense, como otros cronistas de la época, “is engaged in shaping the modalities of social reality ... within the world that they both constitute and inhabit” (396). En este sentido, la historiografía medieval, como bien se han ocupado de señalar José Antonio Maravall en *El concepto de España en la Edad Media* (1981), Américo Castro en *La realidad histórica de España* (1954) y Abilio Barbero en *Sobre los orígenes sociales de la Reconquista* (1974), nos ha transmitido, aunque no creado, la incorrecta idea de que la monarquía leonesa continúa la dinastía goda, negando el hecho histórico de que el período de los godos se termina con la invasión musulmana en el año 711.

Bien es sabido que la (re)construcción de la ‘historia neogótica’ de España durante el siglo XIX nos remite a las postulaciones del Concilio III de Toledo (año 589), cuando reinaba en la Península Ibérica el rey visigodo Recaredo, a quien tanto admira el silense. En los dogmas de este concilio se ve de un modo evidente el montaje de un entramado cultural y político de donde emana la esencia de la nación hispana: la ley fundamental del Estado es la fe católica. Así lo señaló puntualmente el padre Enrique Flórez de Setien (1702-1773) en su monumental *Clave Historial* redactada en el siglo XVIII, cuando, recordando a los españoles sobre la presencia de Santiago en Hispania, subra-

(922). Véanse las *Actas de las cortes de Cádiz*, V. II., ed. de Enrique Tierno Galván, Madrid: Taurus, 1964. A raíz de este debate en las Cortes de Cádiz, Santiago, creación de los francos, pasó a convertirse en el abanderado de una identidad nacional moderna.

yaba al mismo tiempo que con Recaredo nació “el padre de la Patria, la delicia de los españoles, la piedad y la religión católica: pues logró desterrar la manía y frenesí del arrianismo que dominaba a los Godos” (108).

A modo de conclusión voy a mencionar brevemente el reciclaje que de la *HS* se llevó a cabo durante el siglo XIX, con la intención que estas breves referencias sirvan para enfatizar la necesidad de una nueva edición crítica de la *Historia Silense*. Esta necesidad no solamente se encuentra latente en el campo de los estudios medievales, sino también en las esferas de conocimiento y cultura en general; principalmente porque en este texto se nos narran los acontecimientos históricos que llevaron a la división patrimonial del reino de Castilla-León, un momento crucial para la historia de España, para el desarrollo de los subsiguientes reinos cristianos y para el persistente cainismo español.

Don Justo Pérez de Urbel en su edición de 1959 se muestra excesivamente patriótico a la hora de evaluar el contenido político y la estética literaria del silense. En la breve introducción a la crónica nos advierte que los españoles tenemos que disculparle y hasta elogiarle (*al silense*). Las repeticiones y las digresiones (*históricas*) se deben, con frecuencia, a un entusiasmo patriótico, digno de la mayor alabanza ... el silencio sobre varios reinados sin trascendencia se debe también a ese anhelo de exaltación nacional (19).¹¹

El estudio de Pérez de Urbel termina defendiendo lo que él entiende como una actitud españolista del monje leonés, a quien califica como, “seguramente español, y que tan fuerte sentía las glorias de su patria, que el nacionalismo le hace injusto con los franceses que por aquellos días abundaban en las cortes y en el ejército, en el clero secular y en el de los monasterios, en los caminos y en las ciudades” (88).

Igualmente, el historiador Amador de los Ríos, cuando escribe sobre la importancia de la *HS* a finales del siglo XIX, asegura que todos los hechos narrados en la *HS* son argumentos verídicos sobre los que se sostienen los cimientos históricos de la nación española, por lo que brinda solemnes elogios al anónimo monje de Silos. En la opinión de Amador de los Ríos, el silense también “era docto en los estudios de la antigüedad, más esmerado en el uso de la

¹¹ La *cursiva* es mía.

lengua latina y más sano y abundante en el acopio y exposición de los hechos” (163-65). El sentido y la ideología del sentir de un pasado decimonónico han llegado a nosotros retroactivamente desde un futuro que se ha apropiado de la historia literaria para representar una España goda, impermeable y sagrada.

En este breve estudio hemos intentado plantear una aproximación literaria capaz de devolver el texto a su contexto y de descubrir el significado de las apariciones taumatúrgicas de Santiago Apóstol dentro de un marco histórico e ideológico más amplio. Desde este punto de vista, el materialismo cultural –como teoría propia de las especificidades de la materia creada por la producción cultural de una época determinada– junto con la teoría de la recepción, nos han sido útiles para cuestionar las pautas hegemónicas que, en su totalidad, construyen un espacio dentro del texto para el receptor implícito, participe al mismo tiempo (aunque la mayoría de las veces inconscientemente) del discurso hegemónico.

El texto literario, formado por su particular código simbólico y lingüístico de elementos residuales y emergentes, fue creado para un receptor determinado que formaba parte de su mismo modo de producción. La ubicación del texto en su contexto y el análisis de paralelos coetáneos también nos ha proporcionado la posibilidad de admirar un trasfondo cultural más amplio y de examinar el proceso de interpretación de los significados que derivaron de las negociaciones políticas y sociales presentes en la Hispania del siglo XII.

A la luz de la sociología de la cultura, los estudios sobre la etnogénesis han demostrado que las fronteras étnicas están casi siempre protegidas por símbolos culturales que funcionan como depositarios de una identidad cultural construida sobre los sustratos de la etnohistoria. En este análisis, el Camino de Santiago y la idiosincrasia proteica del Apóstol se han mostrado, claramente, como importantes espacios textuales e ideológicos en donde se refleja la identidad hispánica. Si aceptamos, entonces, el argumento que define la etnogénesis como el proceso que a lo largo del tiempo produce, reproduce y modifica una etnia y en donde no cabe la teoría del *big bang*, el estudio de estos “*symbolic border guards*” –por utilizar el término de John Armstrong– requiere de la aplicación de una metodología de estudio capaz de indagar en sus raíces político-culturales y en su mismo proceso de recepción.

BIBLIOGRAFÍA

- Actas de las Cortes de Cádiz*, v. II, ed. de Enrique Tierno Galván, Madrid: Taurus, 1964.
- ARMSTRONG, JOHN, *Nations Before Nationalism*, North Carolina: University of North Carolina Press, 1982.
- CASTRO, AMÉRICO, *La realidad histórica de España*, 2ª ed., México: Porrúa, 1962.
- CHADWICK, HENRY, *Priscillian of Avila: The Occult and the Charismatic in the Early Church*, Oxford: Clarendon Press, 1976.
- CHAMOSO LAMAS, MANUEL, “Excavaciones arqueológicas en la catedral de Santiago, tercera fase”, *Compostellanum* 1-2, 1956, 349-400 y 2-4, 1957, 575-678.
- ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, 2ª ed., trad. Luis Gil, Madrid: Guadarrama, 1973.
- FLETCHER, RICHARD, *Saint James’s Catapult. The Life and Times of Diego Gelmírez of Santiago de Compostela*, Oxford: Oxford University Press, 1984.
- FLORI, JEAN, *Caballeros y caballería en el Edad Media*, trad. Godofredo González, Barcelona: Paidós, 2000.
- GUERRA CAMPOS, JOSÉ, *Exploraciones arqueológicas en torno al sepulcro del Apóstol Santiago*, Santiago de Compostela: Cabildo de la S.A.M. Iglesia Catedral de Santiago, 1982.
- Historia Silense*, ed. de M. Gómez Moreno, Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1921.
- Historia Silense*, ed. de Justo Pérez de Urbel, O.S.B. y Atilano González Ruiz Zorrilla, Madrid: Imprenta de Aldecoa, 1959.
- KEEN, MAURICE, *La caballería*, Barcelona: Ariel, 1986.
- HOBBSAWM, ERIC, *La invención de la tradición*, ed. de Eric Hobsbawm y Terence Ranger, trad. Omar Rodríguez, Barcelona: Crítica, 2002.
- Liber Sancti Jacobi Codex Calixtinus*, ed. de A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago de Compostela: Consejo Superior de Investigaciones Científicas Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos, 1951.
- MONTROSE, LOUIS, “New Historicism”, en STEPHEN GREENBLATT Y GILES GUNN (eds.), *Redrawing the Boundaries: The Transformation of English and American Literary Studies*, New York: M.L.A., 1992.
- RÍOS, JOSÉ AMADOR DE LOS, *Historia crítica de la literatura española*, 2 vols., Madrid: Imprenta de J. Rodríguez, 1861.

- ROMERO TOBAR, LEONARDO, "Tres notas sobre aplicación del método de la recepción en la historia de la literatura española", *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2, 1979, 25-32.
- SÁNCHEZ DRAGÓ, FERNANDO, *La historia mágica del Camino de Santiago*, Madrid: Planeta, 1999.
- SETIEN Y HUIDOBRO, ENRIQUE FLÓREZ DE, *Clave historial con que se abre la puerta à la historia eclesiástica y política, cronología de los papas, y emperadores, reyes de España, Italia, y Francia, con los orígenes de todas las monarquías: concilios, hereges, santos, escritores, y sucesos memorables de cada siglo*, Madrid: Viuda de Ibarra, 1786.
- SCHMIDT, SIEGFRIED, "On the foundations and the Research Strategies of a Science of Literary Communication", *Poetics*, 7, 1973, 7-36.
- SMITH, ANTHONY, *Chosen Peoples: Sacred Sources of National Identity*, Oxford: Oxford University Press, 2003.
- , *Myths and memories of the nation*, Oxford: Oxford University Press, 1999.
- WALDE MOHENO, LILLIAN VON DER, "La recepción: diversas proposiciones", Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003.
- WILLIAMS, RAYMOND, *Marxismo y literatura*, trad. Pablo di Masso, Barcelona: Península, 1980.
- , *Sociología de la Cultura*, trad. Graziella Baravalle, Barcelona: Paidós Ibérica, 1994.

Santo Toribio: una variante primitiva de la leyenda en el *Flos sanctorum con sus etimologías*

Marcos Cortés Guadarrama
Universidad de Oviedo

Bastan unas cuantas líneas para resumir la situación actual de la obra aquí en cuestión: el *Flos sanctorum con sus etimologías* es quizá uno de los primeros incunables de la Península Ibérica; un santoral castellano complejo cuya filiación y origen continúa siendo un caso de indeterminada procedencia para filólogos, bibliófilos e historiadores de la imprenta —quienes señalan, tentativamente, un par de ciudades en el territorio español y un par de décadas en la segunda mitad del siglo xv—; un único ejemplar que descansa, hoy por hoy, en la sección de libros raros y colecciones especiales de la Biblioteca del Congreso de Washington, D. C. (Incun x/7.59), pero que, a su vez, y paradójicamente, a través de la red se encuentra al alcance de cualquiera que desee incursionar por sus páginas apenas exploradas.¹

Esta obra, como el resto de las pertenecientes al género del *flos sanctorum*, debe mucho de su contenido a la *Legenda aurea*, una de sus fuentes principales. Pero tal y como ocurre con otros santorales castellanos, que desde los trabajos de Thompson y Walsh (“Old Spanish”, 17-28) vienen siendo clasi-

¹ Este ha sido uno de los logros del proyecto “Coordinación de la Edición de Hagiografía Castellana” (CEHC) que coordina Fernando Baños Vallejo. El sitio *web* del proyecto es <http://www.uniovi.es/CEHC/>. Actualmente la labor principal de mi tesis doctoral consiste en la edición de este incunable.

ficados en los dos grupos conocidos como compilación A y compilación B,² el incunable presenta sus propias peculiaridades. Entre éstas, una de las más notorias es la adición de algunas vidas que no aparecen referidas en el legado hagiográfico de Jacobo de Vorágine y sus colaboradores. Tal es el caso de la vida de san Julián y santa Basilisa;³ la Transfiguración del Señor, la vida de san Antolín; la vida de san Severino; una especie de índice comentado; y la vida del santo que es ahora motivo de estudio.

SANTO TORIBIO EN LA HAGIOGRAFÍA

Aunque ajeno al trabajo del dominico italiano, la vida de santo Toribio presente en el incunable no es ni mucho menos la única versión conservada que es posible documentar. Si atendemos al talante supuestamente biográfico, Walsh y Thompson (*La leyenda*, 9) se han encargado de enlistar una serie de documentos escritos en latín que dan cuenta de la vida del santo. Y en el ámbito castellano, dentro de las interpretaciones vernáculas, estos dos estudiosos también han editado los dos testimonios de la leyenda identificados en los santorales: una versión extensa presente en el ms. 780, es decir, perteneciente a la compilación A (Walsh y Thompson, *La leyenda*, 17-23); y otra versión mucho más sucinta en el ms. k-II-12, perteneciente, con ello, a la compilación B (Walsh y Thompson, *La leyenda*, 23-24).

Con la vida de santo Toribio es obligado atender a estos dos espacios, es decir, tanto el trazado a modo biográfico como el confeccionado, de manera

² Hoy por hoy, la crítica identifica dentro de la compilación A o *Gran flos sanctorum* los siguientes cinco manuscritos: 12.688, 12.689 y 780, de la Biblioteca Nacional (Madrid); h-III-22 y h-II-18, de la Biblioteca de El Escorial. Mientras que a la compilación B la componen –sin tomar en cuenta una copia del siglo XVIII que también fue adscrita a esta compilación– los siguientes seis manuscritos: h-I-14 y k-II-12, de la Biblioteca de El Escorial; 8 y 9 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo; 15.001, de la Biblioteca Lázaro Galdiano; y, finalmente, debe añadirse el m-II-6, también de la Biblioteca de El Escorial.

³ Que ya ha sido estudiado por Natalia Fernández Rodríguez (“El *Flos sanctorum*”, en prensa).

más propia, de una leyenda vernácula. Espacios cuya frontera no es delimitada y que, casi siempre, terminan por franquearse tanto uno como el otro para dar por resultado una versión, en todo caso, enriquecida. Estos son factores inherentes en la formación de leyendas, las cuales se desvanecen, se acentúan, se mezclan o desaparecen a medida que diferentes grupos sociales se compenetran o cambian; que los territorios ocupados se engrandecen; que las civilizaciones van haciéndose más complejas; y que los sucesos geográficos, políticos y culturales se extienden en el decurso de los siglos (Gennep, *La formación*, 13-39).

Razones para no dejar de lado lo que pudiera entenderse por una parte como un sustrato histórico y por otra como un sustrato literario no faltan, pues, a la fecha, no tenemos constancia de que sea posible diferenciar la vida de tres santos que responden al mismo nombre de Toribio, cuyas respectivas leyendas parece ser que se han configurado a partir de elementos significativos de la vida de estos tres personajes a lo largo de los siglos. Ya Carmen García (*El culto*, 21) ha reunido una serie de fuentes para intentar establecer un contexto que dé respuestas a las preguntas en torno a qué santos españoles tenían culto local en la España romana y visigoda, y qué relación refleja la expansión de santos españoles fuera de las fronteras del reino visigodo. Dentro de estas fuentes indicaba que “el obispo Toribio de Astorga” tiene una identificación que presenta ciertos problemas, refiriéndose al asunto con las siguientes palabras:

Las fuentes hablan de tres Toribios: uno, el asturicense, que mantuvo correspondencia con el Papa san León; un Toribio del siglo vi, mencionado en el *De viris Illustribus*, de Ildefonso; y el fundador del monasterio de Liébana, del que una *Vita Sancti Thuribii*, escrita en el siglo xiii por un monje, dice que peregrinó a Jerusalén y trajo de allí reliquias de la Vera Cruz. El legendario fundador de Liébana suele identificarse con uno u otro de los dos primeros. Recientemente ha estudiado el problema de los Toribios el P. de Gaiffier sin llegar a conclusiones definitivas (*Vie et miracles de S. Turibius. Analecta Bollandiana*, 59, 1941). Tampoco aclara la cuestión la publicación por Sánchez Belda del Cartulario de Liébana.⁴

⁴ Cf. con lo señalado por Walsh y Thompson (*La leyenda*, 9): “Según la biografía histórica

No nos detendremos en intentar esclarecer esta cuestión, que por demás, con base en lo que se declara sobre la labor del P. de Gaiffier y la de Sánchez Belda, no parece posible llegar a buen puerto en esta tarea. Sólo parece haber una cuestión indiscutible en la historia de estos tres Toribios: los tres forman parte del séquito de los santos confesores. La palabra latina confesor sirve para referirse a aquellos que dan testimonio de su fe sin haber pasado por un bautizo de sangre propio de los mártires. El santo confesor tiene una presencia justificada a partir de las adecuaciones que sufre el credo cristiano en el siglo iv, cuando alcanza una oficialidad que requiere de héroes cuya santidad quede probada mediante una entrega a Dios a través de la vida monacal y anacoreta, cuyo fundamento yace en los hechos de los profetas bíblicos.

A diferencia del mártir, cuya vida parece cobrar importancia al momento de su detención y martirio –prácticamente los últimos días de su existencia–, de la valía de la vida del confesor se da cuenta desde una etapa muy temprana, a veces, desde su prehistoria, que antecede lo que se confirmará en la niñez con un firme deseo de santidad que le viene por inspiración divina; en la edad madura, cumpliendo con el oficio de pastor de almas –imitando con ello la tarea que Jesucristo realizara en vida–; y, finalmente, tras la muerte, el éxito de esta labor pastoral usualmente culmina con la formación de un nuevo centro eclesialístico o con la elaboración de textos doctrinales. Fernando Baños (*Las vidas*, 109-119) ha estudiado el paradigma por antonomasia para este tipo de santidad, representado en los casos de *San Millán de la Cogolla* y *Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo, obras que tienen como uno de sus propósitos finales una intención catequística y propagandística en beneficio

mínima de santo Toribio, nació en Galicia (o, según otros en Palencia), y murió el 16 de abril (día de su fiesta) de 460 (o de 480). El énfasis de las leyendas tempranas es su misión en la lucha contra la herejía del priscilianismo, que estalló en Palencia, aunque esta nota biográfica se podría haber originado con otro santo Toribio del siglo siguiente. Esta tarea misionera sería la signatura, o el gesto más destacado del santo [...] El asunto de la biografía se hace más enredado con las referencias a por lo menos otros dos santos con el mismo nombre, cada uno con elementos parecidos en su *vita*. El segundo Toribio, quien murió en 563, fue también comisionado (en este caso por el Arzobispo de Toledo para reformar Palencia y borrar los últimos restos del priscilianismo. El tercer Santo Toribio registrado en los santorales es el que se retiró a las montañas y fundó el monasterio de San Martín de Liébana (ahora monasterio de Santo Toribio)”.

del monasterio de San Millán de Suso y del monasterio de Santo Domingo de Silos, centros eclesiásticos con los que el autor guardó una estrecha relación.

Limitándonos al estudio de las versiones castellanas que, como señalábamos arriba, cuentan ya con sendas ediciones, es posible destacar que, tanto el relato del ms. 780 como del ms. k-II-12 son un claro ejemplo de cómo con el paso del tiempo algunas leyendas hagiográficas sobre santos confesores se alteran significativamente. Debido, en parte, a un inevitable contagio que confunde o reitera temas y motivos, e incluso, como en nuestro caso, protagonistas –aun cuando en un principio tuvieran una génesis con base en un núcleo narrativo de aparente sustrato histórico verificable–. Por lo regular, es la mano de un religioso quien compila estas vidas con la pretensión de verter en letra las razones que existen para rendirle culto a un héroe que, dentro del orden del credo cristiano, se ha ganado residir al lado de Dios y el resto de la corte celestial. Si en este proceso el compilador llegase a alterar algún dato que no concordase con el núcleo narrativo que en un inicio se venía refiriendo –sea por influjo de otra fuente escrita o de tradición oral, o sea por intereses políticos y económicos a favor de un culto local–, es una licencia que se puede permitir y que está plenamente justificada, pues los textos hagiográficos no quedan sujetos a la veracidad del sustrato histórico, sino que son conformados por las convenciones del género que, al reiterar entre un texto y otro elementos de forma y fondo, crean una expectativa en los receptores.

Esto explica en cierta medida las diferencias tan significativas que se encuentran al comparar la versión de la compilación A con la de la compilación B. La primera de éstas –la más extensa como indicábamos– tiene por núcleo narrativo el motivo del arca santa repleta de reliquias⁵ que no aparece referido

⁵ En su introducción a la mencionada edición, Walsh y Thompson (*La leyenda*, 1-15) explican que aunque en la leyenda de santo Toribio el motivo del arca santa llega a ser la marca distintiva, éste no llega a integrarse sino hasta muy tarde en el desarrollo de su *dossier*. No obstante, señalan que leyendas independientes sobre el arca santa fueron muy populares en el norte de España a lo largo de todo el camino de Santiago. Y que sólo con el gesto del hagiógrafo del siglo xiv –cuya versión editan– se incorpora este motivo en la biografía legendaria de santo Toribio, cuya funcionalidad se explicaría si se considera un interés premeditado en torno al otorgamiento de legitimidad y estirpe a gran parte de las reliquias repartidas por las tierras de Asturias y León.

en la versión de la compilación B, así como otros eventos relevantes tales como la prehistoria del héroe; la predisposición a la santidad desde la niñez; el peligroso viaje por mar con el arca; el encuentro con Alfonso el Casto y los milagros realizados en su palacio; la conversión del rey Tuvillo; y finalmente, el milagroso descubrimiento de los restos de santo Toribio. Algunos de estos pasajes ya se encontraban enunciados, aunque de modo poco más sucinto, en otras fuentes⁶ y, en definitiva, todos éstos fueron integrándose a las leyendas más tempranas y primitivas sobre la vida del santo. Así que, con base en esto, se debe considerar a la versión de la compilación A como una de las postrimeras en el desarrollo de la leyenda. Todo lo contrario a la otra versión editada hasta el momento, —y, como veremos más adelante, a la versión del incunable—, que de manera concisa se limita a contar cómo santo Toribio combatió la herejía priscilianista en Palencia. Evento que también se encuentra presente en la versión de la compilación A, aunque, como es de esperarse, con variantes propias.

Dejando de lado el fondo teológico del priscilianismo, bien estudiado en tratados de historia de la Iglesia, las repercusiones sociales e históricas de esta secta religiosa que recibe el nombre de su más importante cabecilla, Prisciliano, pueden ser rastreadas desde su nacimiento a finales del siglo iv y hasta bien entrado el siglo vi en la Hispania romana. Como todo movimiento con actitud crítica ante la Iglesia en la antigüedad —y con ello, ante el Estado romano—, no pasa mucho tiempo para que, bajo el delito de herejía, se acuse y se persiga a un grupo expresado en forma religiosa que atenta contra los intereses ideológicos y los valores de la sociedad de su tiempo, culminando con el juicio

⁶ Así por ejemplo, Walsh y Thompson (*La leyenda*, 7-9) comentan que el motivo del arca y su invaluable contenido ya se enuncia (aunque no con las astronómicas invenciones de su edición) en la *Istoria sancti Thuribii*. Asimismo, en una fuente ajena a la vida del santo titulada *Narratio de reliquiis a Hierosolyma Ovetum usque translatis, sequuntur earumdem miracula* —probablemente del siglo xii—, coinciden varios de los elementos que van a registrarse en el inventario del arca de la versión del ms. 780. A partir de ello, deducen que el autor de esta versión pudo haber combinado las leyendas del arca de la *Narratio* con los elementos de la biografía legendaria de la *Istoria sancti Thuribii*, sin dejar de contar otros textos circulantes por el norte de España.

y decapitación de su dirigente. Acto que no acabó con el priscilianismo, sino todo lo contrario, contribuyó a su propagación por lo que hoy corresponde al norte de la Península Ibérica. Concretamente, cobra una especial relevancia en la Galicia del siglo v, la *Gallaecia* de la provincia romana que abarcaba un territorio mayor que el actual y que comprendería parte de lo que hoy corresponde al norte de Portugal, buena parte del territorio de Asturias y parte del territorio leonés (Juliana Cabrera, *Estudio*, 11). Los principios ascéticos relacionados con los priscilianistas han sido ampliamente estudiados en parte gracias a sus propias fuentes textuales; pero también, gran parte de lo que hoy se conoce sobre este movimiento religioso se debe a los textos compuestos por sus acérrimos opositores (Juliana Cabrera, *Estudio*, 209-215),⁷ protagonistas tanto de la versión de la compilación B como de la versión que se encuentra en el *Flos sanctorum con sus etimologías*.

SANTO TORIBIO EN LA COMPILACIÓN B Y EN EL INCUNABLE

La versión del ms. k-II-12 y la presente en el incunable no muestran una diferencia significativa en cuanto a los temas y motivos que constituyen la narración de estos respectivos relatos. De hecho, siguiendo con las repercusiones históricas de la persecución de santo Toribio en contra del priscilianismo, es posible ver cómo la vida de los tres Toribios que mencionábamos arriba se ha configurado en una sola leyenda que toma los datos más relevantes de estas tres respectivas vidas. Así pues, para rastrear esta configuración, prosigamos con las referencias históricas.

A la tensión existente en la Galicia del siglo v debida a priscilianistas y católicos hay que añadir el factor de la invasión y el establecimiento de los suevos en el territorio. Las confusas circunstancias provocadas por la invasión

⁷ La autora comenta que, según estos testimonios de sus adversarios, los priscilianistas profesaban los errores de la mayor parte de las herejías, los cuales ubica en torno a la Trinidad y Cristo; la demonología, el mundo y la carne; el alma humana, especulaciones astrológicas; las Sagradas Escrituras y los apócrifos.

contribuyeron a la propagación del movimiento religioso cuya captación de seguidores era afortunada debido a que su “proselitismo se dirigía por igual a todos los sectores sociales, tanto a nobles como a gente del pueblo, lo mismo en ambientes rurales que en las ciudades” (Juliana Cabrera, *Estudio*, 37). Alarmado por las dimensiones que había alcanzado el priscilianismo en su patria y “habiendo sido elegido obispo de Astorga entre los años 440-445” (Juliana Cabrera, *Estudio*, 165), Toribio se encarna como su incansable perseguidor, haciendo de su correspondencia uno de los documentos más importantes que existen en la actualidad para aproximarnos a esta herejía. Así, en una de sus cartas expresa su pena por saber que “aquellas tradiciones que en su día condenó la Iglesia católica” están más presentes que nunca. Admirándose que muchos de sus principios “son enseñados por muchos en casi público magisterio”, ya que, “algunos, habiéndose suspendido las reuniones sinodales y los decretos por los males de nuestro tiempo crecen más libres” (Juliana Cabrera, *Estudio*, 166).

El otro protagonista importante en contra del priscilianismo es el papa León, quien mantendrá una importante correspondencia con el obispo Toribio de Astorga. Las cartas entre estos dos son poco precisas en torno a las actividades específicas de este movimiento hereje, sólo se deja constancia y se insiste en el grado de importancia otorgado por ambos a este problema, tildado por el papa León de “la muy pestilente hez de los priscilianistas” (Juliana Cabrera, *Estudio*, 166). Afirmación que trataba de describir que el contagio de los ideales de este grupo se agudizó debido a las invasiones al territorio que impidieron la correcta ejecución de las leyes, provocando que no sólo el pueblo formara parte de ésta, sino que también algunos obispos se dejaran educir. No obstante, hubo obispos que no sucumbieron y que, a la manera de cancerberos,⁸ entre los que sobresale el Toribio de Astorga, acataron las órdenes de León, quien mandó celebrar concilio para que se averiguase puntualmente hasta qué nivel existía

⁸ Juliana Cabrera (*Estudio*, 167) apunta: “Vemos [en las epístolas de Toribio y León] sólo que los obispos de tres ciudades [en Galicia] les son totalmente contrarios: Toribio de Astorga, el principal impulsor de las iniciativas contra priscilianistas, y que parece haber tenido un contacto más o menos directo con ellos, por lo que puede pensarse en grupos actuando en las proximidades de su ciudad; Hidacio de Chaves, y Ceponio, del que desconocemos la ciudad donde estaba establecida su sede”.

entre los obispos la mácula de la herejía. Quizá este hecho histórico, este llamado por parte del papa León, es sobre el que se hace eco tanto en la versión conservada en el ms. k-II-12 como la conservada en el incunable:

Ms. k-II-12

[Fol.73^a] Santo Toribio fue obispo de Astorga. E entonce era un apostólgo que dezían León papa, e enbió a santo Toribio a pedricar a Palencia (23).[En adelante indico entre paréntesis los números de página correspondientes a la mencionada edición].

Flos sanctorum con sus ethimologías

[Fol.87b] Sancto Toribio fue obispo de Astorga. En aquel tiempo avía un apostólico en Roma que avía nombre León, y supo que avía en Palencia y en su comarca muchos herejes, y fizo a este santo Toribio que viniese a predicar a Palencia. [Sigo los mismos criterios de transcripción propuestos por Fernando Baños e Isabel Uría (*La leyenda*, 67-68), salvo la resolución de abreviaturas, que ellos mismos actualmente desaconsejan].

Hay aquí, en ambas versiones, uno de los primeros cruces entre el obispo del siglo v, Toribio de Astorga, y el Toribio de Palencia que debe ubicarse un siglo más tarde. No hay fuentes que prueben que el obispo de Astorga fuese a predicar a Palencia, ni puede esperarse que el papa León –muerto para ese entonces– tuviera contacto con el Toribio de Palencia. Cabe destacar aquí los testimonios priscilianistas en la Palencia de la primera mitad del siglo vi, pues ambas versiones se explayan en forma literaria en torno a lo acontecido en esa ciudad.

Parece ser que por el año 530 hay fuentes que dan por sentado que hay una devoción hacia Prisciliano y su ideología por parte de la sociedad palentina. Esta denuncia –y su respectiva represión– fue realizada por el obispo Montano de Toledo, quien agradece en una carta enviada “al excelente y gran cristiano” Toribio, obispo de Palencia, que debido a su “diligencia y cuidado ha sido arrancado el error de la idolatría y ha perecido la detestable y vergonzosa secta de los priscilianistas. Y sobre todo, si ahora dejan ya de honrar el nombre de aquél cuyas obras no ignoran han sido destruidas por tus amonestaciones” (Juliana Cabrera, *Estudio*, 174). Tanto para Montano como para Toribio de Palencia probablemente no fueron desconocidas las epístolas mantenidas entre el obispo Toribio de Astorga y el papa León. Quizá con fundamento en las declaraciones que ahí se afirmaban pudieron haber especulado para,

si no terminar de una vez, sí debilitar a los últimos adeptos. Así, parece que la pareja Toribio-Montano logra vencer en cierta medida los remanentes de la incomoda herejía, consiguiendo un cometido que prefiguró en el pasado el dúo Toribio-León. Esto en la historia, siempre enmarcada en la veracidad biográfica; pero en lo que atañe a la narración literaria, la versión de la leyenda presente en el relato de la compilación B y el incunable de Washington cuentan lo siguiente:

Ms. k-II-12

Flos sanctorum con sus etimologías

E posó en casa de una muger pobre, e predicó mucho afincadamente los Evangelios a las gentes; e este lugar e esta gente fazíanle muchos serviçios de muchos presentes. Enpero el non los querría tomar, lo uno porque se dava grant abstinencia, lo otro por el ayuno que fazía muy fuerte en pan e agua lo más del tiempo, e non avió cuydado riquezas deste mundo. Otrosy, veya que la su pedricación non les aprovechava nada, ca eran ereges de la seta de los precia[ll]inistas. Quando vío que los non podía convertyr, salió fuera de la çibdat contra [fol.73b] oriente, e fizo su oración. E rogó a Dios que mostrase algunt miraglo sobre este lugar, e sobre esto dióse a muchas abstinencias a la carne, e començó de llorar. E desde medio día fasta otro día, a ora de terçia, el nuestro Señor Jhesu Christo fizo estonçe un diluvio, que cresció tanto el río que llegó tanto el agua fasta aquel otero donde él estava. E cobrió toda la çibdat de Palencia, morieron todos quantos en ella avía, e sumióse de manera que non fincó y ninguna cosa que paresçiese sobre tierra. E santo Toribio, quando esto vío, e tan grant tenpestad, ovo grant duelo, e rogó al nuestro Señor, e quedó la tenpestat en esa ora (23-24).

E santo Toribio por ser obediente cunplió su mandado. E quando vino a Palencia posó en casa de una muger menguada del aver deste mundo, y predicó muy afincadamente los Sanctos Evangelios en aquel lugar a todas las gentes, y comía cada día pan y agua. E largos del lugar dábanle muchos presentes y non los quería tomar que non eran para él, y estudo muchos días predicándoles. E ellos como eran herejes y de la fe de los gentiles preciavan muy poco su predicación. Yva en vano y non se la querían escuchar y non podía convertir ninguno. Saliose del lugar y fuese a un otero que estava camino de Monçón fazía oriente y estido allí, y fizo su oración contra nuestro Señor que quisiese mostrar algunt miraglo contra aquel lugar porque non estudiase aquella gente en | [fol.87c] aquella seta mala y començose dar muchas penas a la carne de muchos ayunos y de malas manidas. Nuestro Señor oyole y començó muy fuertemente de llover dende medio día fasta otro día a ora de tercia, de guisa que creció Carrión tanto que pujó el agua fasta el otero do él estava y cubriole toda la cibdat a toda parte a golpe, de guisa que sumió la cibdat y murieron quantos aí avía que ninguno non escapó. Y santo Toribio quando vio tan grant tenpestad ovo muy grant dolor y dixo: “Señor, rogava yo, mas non por tanto. Mas ruegote, pues tu voluntad as fecho, Tú tengas por bien de sosegar esta tenpestad”. E quedó luego la tenpestad.

Habiendo Dios acabado con la herejía en Palencia por intercesión de santo Toribio, se cumplen las expectativas de los receptores, quienes esperarían, como aquí ocurre, se diera cuenta de un milagro –por lo menos– en vida del santo como parte de su proceso de perfeccionamiento. Así el relato cumple con su función genérica como texto hagiográfico, el cual culmina con los últimos milagros realizados por el santo. Para dar cuenta de ellos, en la narración vuelve a producirse un cruce entre las supuestas biografías de los tres Toribios, en esta ocasión con el de Liébana, fundador del importante monasterio que, hoy por hoy, ostenta su nombre:

Ms. k-II-12

Flos sanctorum con sus ethimologías

E después fuése dende para Estorga, e despidióse de sus canónigos, e dexó el obispado, e fuése para las montañas de Liévana, e tomó mucha fanbre e mucha set e mucho frío e muchas persecuciones que ovo a las carnes, e convirtióó y muchos a la fe de Jhesu Christo. E faziendo él esta santa vida, rogó a nuestro Señor Jhesu Christo quel sacase deste mundo. E la oraçión acabada, venieron los ángeles con muy grant proçesión, e leváronle el ánima a paráyso, cantando “Gloria in excelsis Deo”. E asý pasó su vida en este mundo (24).

E quando él vio sumida la cibdat, fuese para Astorga a su obispado y estuvo aí muy poco tiempo, ca non lo avía por talante, y despidiose de sus canónigos y fuese para las montañas de Liévana. Y sufrió aí mucha fanbre y frío y sed por amor de Dios, y fizo allí su morada buena y puso aí en una peña una buena viña de que se mantoviesen los que viesen aquel lugar que para sí poco le cunplía. Y en aquel lugar predicó a muchos hereges y convirtíolos a la fe de Jhesu Christo.

Y Dios enbió por él y finó en aquel lugar. E él se metió en un luzillo que ante avía fecho. E vinieron los ángeles aquel lugar a él con muy grant honra y llevaron la su alma al buen lugar y allí faze Dios muchos miraglos por el su amor de señor Santo Toribio.

“¿Debe asociarse este último –pregunta el padre De Gaiffier con el Toribio de Astorga o el Toribio de Palencia, o es un personaje distinto?”, citan Thompson y Walsh (*La leyenda*, 9). Habiendo tenido por propósito mostrar cómo la aparente veracidad biográfica se diluye en el marco de la expresión literaria, en este estudio queda asentada también la duda.

Ha sido premeditado el cotejo entre la versión de la leyenda del ms. k-II-12 con la del incunable. Básicamente las dos versiones son muy similares, dentro del modelo tripartita que caracteriza la estructura del género hagiográfico.

Ambas versiones omiten la primera de estas tres partes, que equivaldría al deseo de santidad por inspiración divina —que se presenta, usualmente, en la niñez—. Con ello, se da cuenta de la vida del santo a partir del mero proceso de perfeccionamiento cristiano, es decir, desde la segunda de las tres partes estructurales, cuando, en la madurez, se prueba que sus actos honran la fe cristiana y son dignos de Dios. El número de milagros realizados es casi el mismo, si acaso la variante del incunable “fizo allí su morada buena y puso aí en una peña una buena viña de que se mantoviesen los que viniesen aquel lugar que para sí poco le cunplía”, se encuentra dentro del campo de expresión de la categoría textual de lo milagroso en vida eremítica, la cual también está presente en la versión de la compilación B, por lo que no hace falta una explicación más detallada para este milagro. Probada su santidad, es casi idéntica la manera en la que se dice cómo el santo subió a los cielos para formar parte de la corte celestial al lado de Dios, cerrando con ello la última de las tres partes inherentes a las vidas de los santos, es decir, el éxito alcanzado mediante la santidad probada.

Asimismo, es posible apreciar que el incunable presenta algunas variantes con relación al ms. k-II-12. Entre éstas, cabe destacar que es evidente que la versión del incunable procura ser más precisa en cuanto a las referencias geográficas:

Ms. k-II-12

Flos sanctorum con sus etimologías

E entonçe era un apostóligo que dezían León papa [...]	En aquel tiempo avía un apostólico en Roma que avía nonbre León [...]
salió fuera de la çibdat contra [fol.73b] oriente, e fizo su oraçión. [...]	Saliose del lugar y fuese a un otero que estava camino de Monçon fazia oriente y estido allí, y fizo su oraçión [...]
cresçió tanto el río que llegó tanto el agua fasta aquel otero donde él estava. [...]	de guisa que creció Carrión tanto que pujó el agua fasta el otero do él estava [...]

Las aguas del río Carrión sabemos que siguen fluyendo por la ciudad de Palencia. Por su parte, el término “Monçon” muy probablemente se identifique con la población palentina que hoy recibe el nombre de Monzón de Campos. Dentro de la fabulación inherente a las vidas de santos, buscar un

efecto de veracidad mediante el empleo de referencias concretas –y de fácil reconocimiento en el plano geográfico– potencia el nivel de credibilidad del proceso de perfeccionamiento que se cuenta, y de ahí su importancia en algunos textos hagiográficos.

Es notorio también que la versión del incunable no apela a la secta hereje del priscilianismo por su nombre, si no como a continuación leemos:

Ms. k-II-12

Flos sanctorum con sus ethimologías

veya que la su pedricación non les aprovechava nada, ca eran ereges de la seta de los **preçia[*l*]inistas**. [Walsh y Thompson (*La leyenda*, 23) citan que en el ms. originalmente se lee: *preçiadinistas*]

E ellos como eran herejes y de la fe de los gentiles **preciavan** muy poco su predicación.

Cierto es que, en el credo cristiano, bajo el término “gentiles” suele denominarse aquellos que están fuera de la fe de Dios. De hecho, las Santas Escrituras declaran que todos los dioses de los gentiles son demonios.⁹ Pero quizá puede tratarse de un error del compilador, quien posiblemente en una lectura errónea copiase “preciavan” en lugar de “preçia[*l*]inistas”, ya que hay semejanza entre el verbo empleado y el nombre de la herejía. Esto no quiere decir que el compilador del incunable tomara por fuente la presente en el ms. k-II-12. De hecho, debemos descartar de manera rotunda que basara su versión en esta última. Vanesa Hernández Amez (“El *Flos sanctorum*”, en prensa) ha realizado un estudio comparativo entre los santorales castellanos de la compilación A, los de la compilación B y el incunable. Sus conclusiones confirman, como ya había sugerido Carlos A. Vega (*La Vida*, 84-85), que la composición del incunable se aproximaría más a los santorales de la compilación B caracterizados por presentar un mayor número de vidas de santos pero más concisas.¹⁰ Pese a ello, la autora destaca que “no es

⁹ Este dato es de la Enciclopedia Católica.

¹⁰ En oposición a los santorales de la compilación A que presentan un número más reducido de vidas de santos pero de mayor extensión.

posible establecer vinculaciones claras con ningún manuscrito de B” (“*El Flos sanctorum*”, en prensa), y que los errores que reproduce el incunable “no tienen por qué proceder de otra copia concreta, sino que, simplemente, pueden deberse al copista del incunable, que transcribió erróneamente las palabras, según su propia interpretación” (“*El Flos sanctorum*”, en prensa). Afirmación que confirmaría nuestra hipótesis sobre el error del compilador al referirse al nombre de “aquella seta mala”, tal y como dice la versión del incunable.

Por su parte José Aragüés (“*El Flos sanctorum*”, en prensa) identifica dos estados dentro de la compilación B (*B1* y *B2*) y considera que el incunable tiene una deuda con los santorales de la variante *B1* (constituida hasta cierto grado de aproximación por los manuscritos k-II-12 y h-I-14 principalmente, y m-II-6 y la sección final de 15.001). No obstante, el autor señala que pese a esta deuda parece que en el incunable las reminiscencias de la *Legenda aurea* se perciben por cada una de sus páginas de manera mucho más evidente que en el resto de los santorales castellanos. Y que las sumas de “erratas y errores que afectan tanto a los pasajes procedentes de las fuentes manuscritas castellanas” –a las que pertenecería la vida de santo Toribio– “como a los nacidos de ese retorno a la *Legenda aurea*” se deberían a que el incunable no es más que una versión sometida a una tradición manuscrita –a saber por qué número de copistas– antes de su traslado a las prensas, la cual tuvo por versión primigenia una cuidada y depurada compilación denominada como proto-incunable hoy perdida, próximo a la variante *B1* y a una adecuada lectura de la *Legenda*.

El cotejo realizado entre la versión de la vida de santo Toribio presente en el manuscrito k-II-12 y la del incunable, además de hacer más sólidos los ya sugeridos vínculos con la compilación B, refuerzan esta última hipótesis sobre un proto-incunable que forma parte del considerable número de obras hagiográficas perdidas, pues aunque no es posible saber cuál fue la fuente precisa en la que se basó el compilador para elaborar su versión de la leyenda, lo que sí es posible especular es que en ningún momento se avocara a la composición de este texto de manera premeditada sin tomar en cuenta ninguna de estas fuentes. De haber sido así, hubiera notado a primera vista que el incunable tiene la característica de anteponer a la vida del santo la explicación etimológica del

nombre en cuestión.¹¹ Con el fin de que la vida de santo Toribio –inserta entre las vidas de san Ambrosio y san Jorge– no desequilibrara, quizá se hubiera dado a la tarea de componer una breve etimología para la leyenda de este santo español. Esto nos lleva a coincidir con que, posiblemente, el compilador basó su versión directamente de otra fuente manuscrita que no ha llegado hasta nosotros o que tenía frente a sí varias fuentes tanto castellanas como latinas mientras realizaba su labor, sin descartar que sobre la marcha pudo ir variando uno o varios elementos de lo que copiaba, pues, como sabemos, la tarea de copiar es un acto creativo para aquellos tiempos.

Centrándonos en el punto de vista del público receptor de las vidas de santos, quienes se ven atraídos por una acumulación cuantitativa de motivos narrativos dinámicos y maravillosos con suntuosas anunciaciones celestiales, milagros, presencias del maligno, etc., son inciertas las razones que justifiquen por qué el compilador decidió dar cuenta de esta leyenda. Podemos descartar que simplemente se sintiera atraído por la leyenda de santo Toribio por ser un relato ejemplar sobre la defensa de la fe cristiana y su lucha contra la herejía, pues este motivo es desarrollado de manera extensa por otras vidas compiladas que, además, aparecen referidas en la *Legenda aurea*. En este sentido, el verdadero interés en compilar un relato hagiográfico como éste radica en una exaltación local, que favorece lazos de identidad a través del heroísmo cristiano gracias a la anécdota de la herejía priscilianista, identificada como uno de los padecimientos que sufriera en tiempos pasados el norte de la Península Ibérica. Factores similares –en torno a qué llevó al compilador o copista a dar cuenta de ciertos santos– también están presentes en la leyenda de los castos mártires san Julian y santa Basilisa, cuyo culto, al igual que el de santo Toribio, se remonta a la época visigótica, siendo el norte de lo que hoy comprende al territorio español donde mayores pruebas hay de éste durante la Edad Media –esto debido, en parte, al amparo del auge de peregrinos a Compostela– (Natalia Fernández Rodríguez, “El *Flos sanctorum*”, en prensa).

¹¹ De ahí el nombre de este santoral castellano *Flos sanctorum con sus etimologías*. Y de ahí también parte de las notorias evocaciones a la *Legenda* por encima del caso de otros santorales castellanos.

Posiblemente el compilador de nuestro incunable, incluso en pleno siglo xv, aún sintiera, por el medio en el que debió verse inmerso, algo de esta importante devoción popular de santos netamente hispánicos. Por lo tanto estaría convencido de su misión como divulgador de ciertas vidas, como la de la de santo Toribio, una leyenda vertida en letra que cuenta cómo se gana la virtud de Dios, tal y como ocurre en los muchos otros casos que compila, sólo que este último caso acontece en la misma tierra con la que él pudiera sentirse identificado. Siguiendo esta teoría es posible apoyar las hipótesis propuestas por Konrad Haebler y repetidas por Antonio Palau y Dulcet en torno a que posiblemente el incunable fuera impreso en Santiago de Compostela (Juan de Bobadilla). Sin embargo, también cabe la posibilidad que el compilador se viese interesado en la vida de santo Toribio, tanto por su leyenda de índole hispánica, pero, principalmente, por su brevedad, la cual se ajustaría de modo conveniente a los intereses meramente económicos de una imprenta, que como todas, buscaba el ahorro de sus materiales, con lo cual se reforzarían las teorías de Francisco Vindel, quien propone que el incunable fuera impreso en Castilla; o las de Carlos A. Vega, quien propone cualquier otra ciudad, posiblemente Sevilla (Fernando Baños Vallejo (estudio) y Vanesa Hernández Amez (ediciones), “La más breve Vida”, 96). En la medida en que se estudien más aspectos relacionados con este primer santoral castellano impreso se irán desvelando más de sus misterios, por ahora, con este análisis de la leyenda de santo Toribio, se ha dado un paso más en esta tarea.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÜÉS ALDAZ, José, “El santoral castellano en los siglos xvi y xvii: un itinerario hagiográfico”, *Analecta Bollandiana*, cxviii, 329-386.
- , “El *Flos sanctorum con sus etimologías*. El incunable, la *Compilación B* y la *Leyenda de los santos*: deudas, herencias y filiaciones”, en ARMANDO LÓPEZ CASTRO y MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE (coords.), *Actas del XI Congreso Internacional*

- de la *Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, 2007.
- BAÑOS VALLEJO, Fernando e Isabel Uría Maqua, *La leyenda de los santos (Flos sanctorum del ms. 8 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo)*, Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.
- , *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.
- , “San Vitores en otro incunable: texto e imagen”, en Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro (eds.), *Actes del x Congrés Internacional de l’Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Alicante: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005, t. I, 341-353.
- , (estudio) y Vanesa Hernández Amez (ediciones), “La más breve ‘Vida de Santiago’. *Leyenda de los santos*, Juan de Burgos (1499)”, en Elvira Fidalgo (ed.), *Formas narrativas breves en la Edad Media. Actas del iv Congreso*, Santiago de Compostela: Universidade, 2005, 96.
- , “El *Flos sanctorum* con sus *ethimologías*. Primer incunable del género”, en ARMANDO LÓPEZ CASTRO y MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE (coords.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, 2007.
- CABRERA, JULIANA, *Estudio sobre el priscilianismo en la Galicia antigua*, Tesis doctoral, Granada: Universidad de Granada, 1983.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, NATALIA, “El *Flos sanctorum* con sus *ethimologías*. Más allá de la *Legenda aurea*: san Julián y santa Basilisa”, en ARMANDO LÓPEZ CASTRO y MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE (coords.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, 2007.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, CARMEN, *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- GENNEP, ARNOLD VAN, *La formación de las leyendas*, Barcelona: Alta Fulla, 1982 [1ª. ed., en español, 1914].
- HERNÁNDEZ AMEZ, Vanesa, “El *Flos sanctorum*”, con sus *ethimologías*. Relaciones con la tradición manuscrita medieval”, ARMANDO LÓPEZ CASTRO y MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE (coords.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, 2007.
- LUENGO, LUIS A., *Santo Toribio obispo de Astorga. Un momento de la formación de España*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1939.
- Relatos medievales asturianos del sieglu XII*, ed. y trad. de Julio Viejo Fernández, Uviéu: Trabe, 2003.

- THOMPSON, BILLY BUSSELL y JOHN K. WALSH, "Old Spanish Manuscripts of Prose Lives of Saints and their Affiliations. I: Compilation A (The *Gran flos sanctorum*)", *La Corónica*, 15-1, 1986-87, 17-28.
- , "'*Plumbei cordis, oris ferrei*.' la recepción de la teología de Jacobus a Vorágine y su *Legenda aurea* en la Península", en JANE E. CONNOLLY, ALAN DEYERMOND y BRIAN DUTTON (eds.), *Saints and their Authors: Studies in Medieval Hispanic Hagiography in Honor of John K. Walsh*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990, 97-106.
- VARAZZE, IACOPO DA, *Legenda aurea*, ed. de Giovanni Paolo Maggioni, Firenze: Edizioni del Galuzzo, 1998 [SISMEL].
- VEGA, CARLOS A., *La "Vida de san Alejo". Versiones castellanas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1991.
- WALSH, JOHN K. y BILLY BUSSELL THOMPSON, *La leyenda medieval de Santo Toribio y su arca santa (con una edición del texto en el MS. 780 de la Biblioteca Nacional)*, New York: Lorenzo Clemente, 1987.

Una metáfora del Infierno

Nora M. Gómez

Universidad de Buenos Aires

El discurso eclesiástico y la teología medievales intensificaron deliberadamente la doctrina condenatoria. La invocación de los castigos futuros exigió precisiones acerca de la morada infernal; las escasas descripciones de los textos canónicos fueron completadas por los apócrifos y la literatura visionaria, racionalizadas en los medios teológicos, utilizadas en sermones y homilías, y representadas en vastos programas iconográficos en distintos soportes.

El Infierno como lugar definitivo y como destino espiritual del impío y pecador, fue representado como un horno hirviente, como una serie de compartimentos para los distintos castigos, como un lugar uniforme envuelto en llamas. Pero en los albores del siglo XI, los artistas anglosajones decidieron representarlo como una boca devoradora.

Consideremos brevemente la situación de los monasterios británicos en el siglo X; las incursiones vikingas los habían diezmado, destruido sus edificios, sus trabajos artísticos y sus bibliotecas. Se había quebrado la continuidad de la vida monástica, los pocos monasterios que habían sobrevivido se transformaron en centros administrativos con clérigos que no seguían ninguna regla. Se necesitaba una completa reorganización de la estructura monacal: el rey Edmund convocó al monje Dunstan para que implementase la reforma cluniacense gala, en la sede de Glastonbury en el año 944.¹

¹ Dunstan había estado en el monasterio reformado de Saint Peter en Ghent durante su exi-

El monje Aethelwold organizó una comunidad reformada en Abingdon; sucesivamente se fueron estableciendo treinta y cuatro cenobios en el sur y este británico bajo la regla cluniacense. De los muchos aspectos que dicha regla determinaba, nos importa destacar el énfasis puesto en la liturgia y la necesidad de celebrarla en lugares ricamente decorados con frescos, capiteles y tímpanos esculpidos, códices profusamente iluminados.² Lo más significativo es que “las artes visuales llegaron a ser parte explícita del servicio divino” (Schmidt, *The iconography of Mouth of Hell*, 21). Se enfatizó el rol devocional y meditativo frente a las imágenes artísticas, se confió en la función didáctica y comunicacional de los preceptos cristianos.

Esta importancia y necesidad de las artes visuales en el contexto litúrgico, fue enfatizada por los tres grandes reformadores anglosajones: Dunstan, Oswald y Aethelwold, quienes propiciaron la formación de escuelas de iluminadores en las sedes de Canterbury y de Winchester, éstas dominaron las formas artísticas anglosajonas y producirían las primeras bocas del Infierno.

Los artistas crearon el motivo iconográfico de la boca devoradora como representación del Infierno, porque era una imagen explícita (ser condenado es ser devorado) y concreta (sintetiza y visualiza un concepto escatológico), para el uso devocional, meditativo y penitencial.

También debemos considerar el uso de esta imagen como instrumento de cristianización del Danelaw pagano. El fervor religioso y el celo evangelizador de los monjes reformados, el mandato papal y el proyecto político real de colonizar el norte pagano, fueron las razones por las cuales se establecieron una docena de monasterios en la zona septentrional de Britania. En este contexto la boca del Infierno pudo ser usada como una imagen para instruir a los *indoc-ti vulgi ac neophytorum*; los reformadores consideraban a la imaginería como un medio de enseñanza del dogma cristiano.

lio. A su vez el Obispo de Canterbury visitó el monasterio galo de Fleury y envió a su sobrino Oswald a estudiar allí. También concurren allí varios monjes del monasterio de Abingdon.

² Recordemos que toda la opulencia, riqueza constructiva y decorativa propiciada por Cluny, fue duramente criticada por san Bernardo en el marco de la reforma del Cister.

Asimismo, el concepto de un lugar ultramundano de tormentos no era ajeno a los daneses del norte de Britania; las *Eddas* describen imágenes análogas a las visiones cristianas infernales: puertas de acceso, frío, oscuridad, dioses infernales, criaturas monstruosas que torturan a los condenados (Schmidt, *The iconography*, 29-31).³ Los monjes evangelizadores supieron aprovechar estas analogías condenatorias: la imagen de la boca devoradora incrementaría el sentido terrorífico y atormentador del lugar del castigo eterno por su alto impacto visual y dramático.⁴

A modo de conclusión parcial consideramos que:

a) la reforma monástica implementada en los cenobios anglosajones a partir del siglo X brindó un contexto fértil para la producción artística. Recordemos nuevamente la importancia litúrgica y doctrinal que se le concedió a las artes visuales.

En este contexto y acorde con preceptiva cristiana condenatoria, los iluminadores de Winchester y Canterbury crearon la imagen de la boca del Infierno, visualmente atrapante, terrible en su oralidad devoradora; confiaron en su rol devocional y meditativo en el ámbito privado y monacal.

b) La cristianización y colonización del Danelaw pagano otorgó la posibilidad de utilizar la imagen de la boca como elemento transmisor e instructivo del concepto condenatorio entre los paganos.

Se ha sugerido el origen continental galo de esta imagen infernal (Baschet, *Les justices de l'Au-Dela*, 235), aludiendo a la falta de ejemplos artísticos ingleses hasta el siglo XII. Como se comprobará en las páginas siguientes, los primeras imágenes en que el motivo iconográfico de la boca del Infierno aparece totalmente desarrollado datan ya del año 1000 y fueron producidas por las escuelas de iluminadores anglosajonas de Canterbury⁵

³ Las cruces talladas de Gosforth y Great Clifon ilustran estas escenas, se identifican figuras desnudas en distintas posturas y atormentadas por serpientes.

⁴ Se ha invocado una posible influencia del mito de Odín en la configuración de la boca del Infierno: devorado por un lobo cuyas mandíbulas son destrozada por Vioarr para vengar a su padre. Creemos que sólo se trata de enaltecer el carácter heroico de quien se enfrenta con las fauces de un monstruo, pero la imagen adolece de referencias infernales.

⁵ Las tres copias anglosajonas del *Salterio de Utrecht*, (Ms. Harley 603, British Library. F.

y de Winchester.⁶ Creemos poder afirmar que la boca del Infierno como imagen del destino espiritual o como lugar de castigo para los condenados, surge en Britania en el esplendor artístico de la Reforma monástica del siglo x (Schmidt, *The iconography*, 13-15). Estas primeras imágenes iluminadas pertenecían al ámbito monacal y privado, fueron concebidas como herramientas devocionales y meditativas para la comunidad cristiana de Britania, también como herramientas instructivas que coadyuvaron en la cristianización y evangelización del norte pagano.

A partir del siglo xii, el motivo se difunde rápidamente en el continente, y hasta el siglo xv será imagen obligada de la figuración del Infierno.⁷ Esta difusión trajo consigo la representación de la boca del Infierno en la escultura monumental y en vastos frescos parietales, con lo cual entra al dominio público y se optimiza, entonces, su rol didascálico e instructivo ante una audiencia más amplia y laica. En este traslado de lo privado a lo público, tal vez debamos asignarle la primacía representativa a Francia:⁸ en un capitel de la iglesia de Saint Lazare d'Autun, la boca del Infierno contiene a un grupo de condenados; en la dovela inferior de la primera arquivolta de Saint Denis de Paris, la boca emergiendo de una puerta. De estos primeros ejemplos, tal vez el más desarrollado y de mayor visibilidad instructiva es la boca del dintel de la abadía de Saint Foy de Conques, de fines del siglo xii.⁹

71; *Eadwine Psalter*, British Library, f. 72 y *Canterbury Psalter*, Paris, Bibliothèque Nationale, lat. 8846), producidas en la Escuela de Canterbury, testimonian la transformación del pozo cóctico infernal en unas fauces devoradoras, en las escenas de la caída de ángeles rebeldes, el castigo a Datán y Abirón y escenas de castigos generalizadas.

⁶ De la primera mitad del siglo xi citamos: *Tiberius Psalter*, British Library Cotton C.6, y f. 14r; el *Liber Vitae*, British Library Stowe Ms. 944, f. 7r y el *Aelfwine Prayer book*, British Library, Ms. Cotton Titus D. 27, f. 75 v.

⁷ Se lo puede constatar en Francia, Alemania, Dinamarca, en menor medida en Italia (sólo en las tallas de la Catedral de Ferrara o un fresco de Taddeo di Bartolo en la Colegiata de San Gimignano, en el siglo xiv).

⁸ Los primeros ejemplos esculpidos ingleses son el de la Catedral de Lincoln de aproximadamente 1145, mientras que la boca Infernal ya había sido representada en Saint Denis hacia 1140 y en Saint Lazare unos años antes.

⁹ Los tres ejemplos mencionados, corresponden a las fachadas occidentales de los edificios, y en el marco iconográfico del Juicio Final. En distintas posiciones, en diversas formas, con

La boca también fue adoptada por el ámbito teatral: configurada como una pieza mecánica móvil (la boca se cerraba y se abría) sobre el tablado o la carreta (Sheingorn, “Who can open the doors of his face? The iconography of the Hell Mouth”). En el escenario teatral su poder dramático fue más significativo que su significado teológico. Aún con las diferencias representativas propias de una puesta en escena o la figuración plástica, se ha hecho hincapié en la relación subyacente entre ambas en lo que respecta al uso de la boca del Infierno (Meredith, “The iconography of Hell in the English Cycles: a practical perspective”, 158). Sin duda, fueron las artes pictóricas las primeras en representar al Infierno como una boca bestial abierta, y de allí su consecuente influencia en la adopción del motivo en el escenario teatral medieval.¹⁰

LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS

La historiografía del arte admite convencionalmente que las imágenes figurativas medievales tuvieron como fuente iconográfica las Escrituras. Pero advertimos que la imagen de la boca del Infierno no encuentra en ellas su referencia textual concreta.

En 1931 se afirmó que “la boca del Infierno es la boca de Leviatán, de la cual habla el libro de Job (Job 41, 6, 11-13 y 23; Mâle, *L'art religieuse au XIII siècle*, 422). Esta opinión fue aceptada sin discusión y repetida (Réau, *Iconographie de l'art chretien*, 751), pero los versículos aludidos no brindan un correlato con la imagen plástica, sólo aportan algunos elementos constitutivos: las fauces del monstruo marino como lugar de terror, llamaradas de su hocico, humo de la boca. Éstos elementos tradicionales del Infierno, pero no hay alusión a la acción devoradora del Infierno, tal como se manifiesta en

mayor o menor detallismo estilístico, la boca llegó a ser el universal símbolo de la condena en los tímpanos y frescos góticos del Occidente Medieval.

¹⁰ En los ciclos ingleses de la Creación, el Descenso de Cristo al Infierno y el Juicio Final se implementa el mecanismo bi o tridimensional de la boca para la caída de los ángeles rebeldes, la anástasis y el lugar de condena, respectivamente. Lo mismo ocurre en los ejemplos plásticos; en los dos ámbitos artísticos, la boca del Infierno ocupa un lugar central y destacado.

la imagen plástica. Gregorio Magno, el mayor exégeta del libro de Job, asocia a Leviatán con las fuerzas del mal en acción en el mundo terrenal, pero no lo homologa con la morada infernal (Véase *Las Morales*, IV, 553-648).

El libro de Jonás proporciona la imagen de un monstruo marino devorador, y se asimilan las entrañas del animal con el lugar de castigo (Jonás 2, 1-3). Ante el arrepentimiento y plegarias de Jonás, Yahvé lo salva y la ballena lo devuelve a tierra. Esta devoración animal está más explícitamente relacionada con la entrada al Infierno que lo que pudo sugerir el libro de Job en el contexto imaginativo que forjaría la imagen de la boca del Infierno.

Otros textos veterotestamentarios describen al Infierno como un pozo abierto que devora (Isaías 5, 14; Números 16, 30-33; Salmos 106 y 69). El *sheol*, el lugar de la condena, es un lugar subterráneo que se traga a los condenados. Gregorio Magno corrobora la subterrneidad del Infierno y acepta la tradición clásica de considerar los volcanes de Sicilia, grutas y pozos como acceso al lugar de la condena eterna (Véase, *Dialogues*, IV, 158-159). Pero esta devoración es una imagen inanimada: los artistas anglosajones animaron el pozo y le confirieron carácter bestial.

Las imágenes artísticas de la boca del Infierno reflejan mayoritariamente los caracteres de una cabeza leonina (orejas, melena, hocico). Se patentiza aquí la relación con las fuentes bíblicas donde se manifiesta la naturaleza violenta y siniestra del león (Salmos 22, 21; 10, 9 y 7, 2 y I Pedro 5,8), también se le asimila con la fuerza devoradora de Satán. Pero tal como ocurría con Leviatán, según la exégesis gregoriana, el león devorador se asocia con el demonio y no con el Infierno mismo, que es como lo representa la imagen artística.

A su vez, el Apocalipsis homologa al demonio con otro animal: el dragón (Apocalipsis 12, 9). Diversos *Exempla* anglosajones tempranos explicitan su capacidad devoradora como vía de acceso al Infierno (Schmidt, *The iconography*, 53). Si bien el dragón pudo ser parte constitutiva en la formación de la imagen de la boca del Infierno, las imágenes que lo representan son escasas.

En las fuentes novotestamentarias no hay mención alguna de bocas devoradoras. Las referencias infernales aluden al lugar del castigo como fuego eterno, lago de fuego, o abismo insondable (Mateo 25,41 ; Apocalipsis 19,20 y 20,10).

Los primeros ejemplos de viajes y visiones al Más Allá, lo describen como abismo profundo en el extremo de la tierra;¹¹ como lugar tenebroso con ríos de fuego y pozos humeantes,¹² como un gran pozo llameante del que salen gemidos atroces y carcajadas sonoras de los demonios.¹³

En conclusión, las imágenes escriturarias de Leviatán, la ballena, el león, el dragón y la abertura ctónica sugieren caracteres comunes:

a) la violencia física que implica la condena espiritual.

b) el carácter devorador de la condena y el consecuente terror a ser devorado.

c) El acto de ser tragado implica estar aislado de la vista de Dios, que es el mayor tormento.

Pero las bocas devoradoras bestiales se asimilan a Satán, no al Infierno propiamente dicho, y la boca ctónica es una imagen inanimada, incongruente entonces con la imagen plástica de la boca del Infierno que representa al mundo infernal como devorador y con características de fauces bestiales. Es decir que “ninguno de los textos aquí citados constituyen la clave de la imagen de la boca del Infierno (...), la figura del Infierno como boca es una puesta en obra diferente de lo que señalan los textos” (Baschet, *Les justices de l’Au-Delà*, 241).

Ninguna de las imágenes escriturarias determinó por separado la iconografía de la boca artística, sino que la unión, la coalescencia de estas imágenes textuales confluía en una creación iconográfica que representa uno de los mayores logros artísticos e imaginativos del arte anglosajón del siglo XI, para producir “una de las más memorables imágenes de la Edad Media” (Schmidt, *The iconography*, 60).

Entonces, la figuración del Infierno como boca devoradora es un hecho distinto a lo que relatan los textos. La creación artística de este motivo icono-

¹¹ Aludimos a dos relatos de Valerio del Bierzo, en *San Valerio, Obras*, 110-121.

¹² En *Visión de San Pablo*, cuyo texto puede ser consultado en Micha, *Voyages dans l’Au-Delà*, 23-26.

¹³ Ver la *Visión de Drythelm*, redactada por Beda. Seguimos la versión de Micha, *Voyages dans l’Au-Delà*, 53-57. En las visiones irlandesas del siglo XII aparecen bestias devoradoras, pero no como representación del Infierno mismo, y además son tardías con respecto al origen y desarrollo de la imagen plástica de la boca.

gráfico nos lleva a considerarla una metáfora: ante la incognoscibilidad del Infierno, la boca devoradora evoca el horror del castigo eterno; lo sintetiza visual y expresivamente, no lo describe sino que lo caracteriza por referencia a otra realidad; enuncia que el Infierno es tan terrible, tan ávido y tan amenazante como el monstruo que lo representa (Baschet, *Les justices de l'Au-Delà*, 243)

Esta metáfora plástica funciona como antesala o entrada al Infierno, en algunos casos permite vislumbrar los tormentos sugeridos en los textos, mientras que el Infierno propiamente dicho queda vedado:¹⁴ la imagen de la boca del Infierno es una representación metafórica de lo irrepresentable.

III. LAS IMÁGENES.

III. 1. Los ejemplos tempranos.

El *Marfil del Juicio final* (Victoria and Albert Museum. Londres) ubicado en Canterbury, posiblemente entre el siglo VIII o X. Se ha sugerido una influencia otónida y un origen bizantino, posiblemente el diseño puede provenir de un modelo bizantino, pero la boca del Infierno es una adición anglosajona. El lugar de la condena, como resultado del veredicto de Cristo Juez, está materializado en una boca, tal vez la representación más antigua que conocemos. La cabeza es particularmente humana, los signos de agresividad están limitados; es pequeña, marginal, pero devoradora, con lo cual podemos afirmar que castigo y oralidad están claramente asociados (Baschet, *Les justices de l'Au-Delà*, 233).

En el *Salterio de Utrecht*¹⁵ producido en Reims entre el 820 -840, el Infierno es un pozo que se abre en el suelo donde los condenados se encuentran con Satán, con rostro hirsuto y cabello flameante. El manuscrito fue llevado a Canterbury hacia el año 1000, al comienzo del desarrollo artístico de la reforma monacal:

¹⁴ Los textos visionarios también aportaron descripciones del Infierno superior, mientras que el Infierno inferior era inaccesible al viajero.

¹⁵ Rijkuniversiteit, Ms. 32, folio 59.

Para la imaginación anglosajona esta imagen era crítica en dos sentidos: primero porque transformaba la imagen generalizada del infierno en un paisaje que devoraba almas rebeldes; segundo porque proveyó el comienzo de la representación zoomórfica del infierno: los artistas anglosajones cambiaron la figura infernal antropomórfica, por una noción más animal-bestial (Schmidt, *The iconography*, 65).

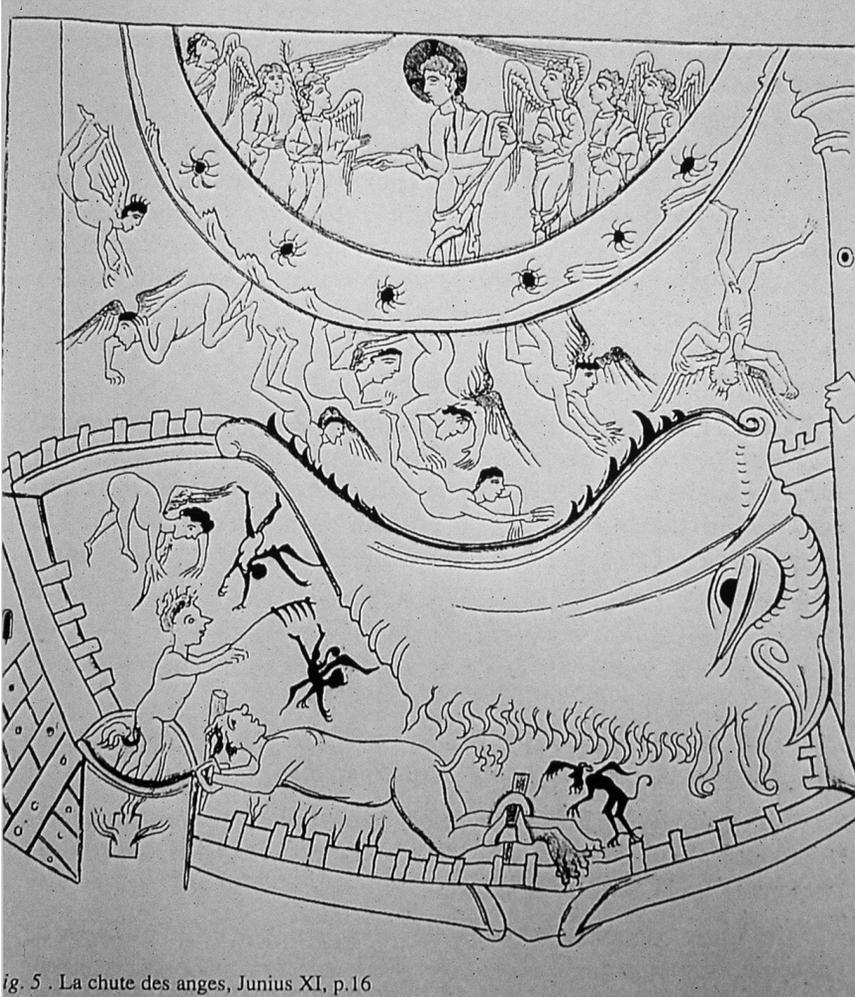
Las tres copias del Salterio francés, desde principios del siglo XI al XII, ejemplifican la opción artística por representar el infierno como unas fauces monstruosas, tal vez porque reconocieron las posibilidades de su impacto visual dramático, tal vez por una natural propensión imaginativa hacia lo monstruoso.

Si bien, el motivo iconográfico de la boca pudo haber surgido de los pozos infernales remenses, ello no autoriza a afirmar un origen continental (Baschet, *Les justices de l'Au-Delà*, 235). Por cierto podemos constatar que en la primera mitad del siglo XI, los artistas anglosajones desarrollaron la imagen, dejando de lado otras alternativas iconográficas y literarias.

El *Manuscrito Caedmon* (Oxford Bodelian Library, Junius XI) realizado en Canterbury, hacia el año 1000, contiene poemas atribuidos a Caedmon; el primero de ellos alude al Génesis, razón por la cual el miniaturista ilustró la caída de los ángeles rebeldes en dos folios: “La rebeldía de Lucifer es el primer acto malo por el cual entró el mal en el universo. La caída de los ángeles inaugura la división del mundo en dos campos: ella es el acta de fundación del infierno” (Baschet, *Les justices de l'Au-Delà*, 255).

Consideremos sus fuentes iconográficas: el Nuevo Testamento alude a este episodio (II Pedro 2, 4; Apocalipsis 12, 7-9; Isaías 14, 3-20), pero el apócrifo libro de Enoch influirá más en la importancia del tema y en su representación. Pero ninguna de las fuentes mencionadas alude a una boca asimilada al lugar de condena.

En el folio 3, en el registro inferior de una composición tripartita, una boca infernal centralizada, de perfil, excediendo el margen de la miniatura, acuna a Lucifer atado a sus colmillos, como consecuencia de la falta cometida. Por su tamaño y ubicación, la boca domina el espacio, aunque es sólo una parte del infierno: los otros ángeles caen a sus costados. La melena flameante, la



ig. 5 . La chute des anges, Junius XI, p.16

Foto 1: Manuscrito Caedmon, folio 16.

apertura bucal subrayada por los pliegues, colmillos y hocico, confirman la transformación del pozo infernal en boca devoradora.

En el folio 16 (foto 1), una boca similar a la anterior funciona como entrada al espacio infernal que se desarrolla debajo, delimitado por un muro almenado, donde yace Satán atado y otros ángeles ya transformados en demonios oscuros:

El artista optó por la representación del infierno como una boca porque funciona como una imagen simple, directa y compacta del infierno, sugiriendo todo lo que ese horripilante paisaje pudiese sugerir. La boca no aparece en el poema, pero su simbolismo evidente hace a la boca iconográficamente correcta y también artísticamente práctica (Schmidt, *The iconography*, 71).

El otro centro de producción de manuscritos anglosajones fue la Escuela de Winchester, y debemos tener en cuenta su relación con el centro de Canterbury en cuanto a intercambios de motivos iconográficos y formales.

Ejemplificamos con el *Salterio de Tiberius* (Londres, British Library, Ms. Cotton Tiberius C. VI) que es uno de los primeros manuscritos occidentales que iluminan los Salmos con miniaturas a página completa, y son “probablemente los mejores ejemplos de la iluminación inglesa de la segunda mitad del siglo xi” (Openshaw, “The battle between Christ and Satan in the Tiberius Psalter”, 14).

El folio 14 del ciclo cristológico (foto 2) representa el descenso de Cristo al infierno para rescatar a Adán y Eva. Los Evangelios canónicos no refieren la anástasis, pero se la narra en el apócrifo Evangelio de Nicodemo.¹⁶ En la imagen, la portentosa figura de Cristo ha traspasado las puertas del lugar infernal. En el marco evangélico general de la lucha entre Cristo y Satán, la escena evidencia el triunfo del primero sobre el Mal: Cristo pisa a Satán caracterizado con hocico animal, pelo erizado, garras en sus extremidades y maniatado. Se enfatiza la idea de triunfo; debajo del diablo, yace Leviatán abatido, el poderoso monstruo marino, una de las posibles fuentes iconográficas de la boca infernal, ahora vencido y castigado. La tercera instancia vencedora se evidencia en la boca misma, no ya devoradora, sino expulsora de las almas ante el requerimiento del poder divino. Se recalca formalmente la victoria de Cristo por el tamaño de su figura, por la sugerencia de movimiento en los pliegues de sus vestiduras y sus brazos extendidos, por la nota cromática rojo-sepia-azul, frente a la pasividad de la trilogía infernal y los tonos marrones con que se los pintó.

¹⁶ Se puede consultar el texto en Crepon, *Los Evangelios Apócrifos*, 101-135.



Foto 2: Salterio de Tiberius, folio 14.

Comparada con la imagen anterior y con otras contemporáneas, “sólo el *Salterio de Tiberius*, representa la Boca animal del infierno vista de tres cuartos, y no de perfil” (Openshaw, “The battle between Christ and Satan”, 21).

El énfasis en la derrota del Mal, también representada en otras escenas del mismo manuscrito, puede reflejar varios textos penitenciales incluidos en este *Salterio* para ayudar al pecador en su propia batalla contra el demonio. Ello nos da la pauta del uso de este tipo de manuscritos iluminados para la devoción privada y con un propósito penitencial.

LAS INNOVACIONES DEL SIGLO XII

Presentemos ahora el *Salterio de Winchester* (foto 3), también denominado de Enrique de Blois (Londres, British Library, Ms. Cotton Nero, C. IV) de mediados del siglo XII. En él se representa la secuencia del Juicio Final en nueve folios iluminados a plena página. El folio 34r. está dedicado completamente al Infierno: dos bocas enfrentadas delimitan el lugar del castigo eterno, en su interior un caos de almas condenadas, monjes tonsurados, reyes maniatados, reinas suplicantes y almas anónimas, aluden al carácter universal de la condena que no respeta jerarquías sociales. Entremezclados con ellas, los demonios infligen el castigo, y Satán, con cinco cuernos, dirige los tormentos.

La ferocidad de las bocas se enfatiza con hileras dentadas y colmillos sobresalientes, pliegues demarcatorios, ojos furiosos, el pelaje flamígero, los múltiples cuernos en forma de cuellos y cabezas de dragones. En la parte superior sus orificios nasales se funden en otra boca frontal; en la inferior sus mandíbulas terminan en sendas cabezas de dragones, cuyos colmillos funcionan como las bisagras de una puerta. Esta hostilidad bestial, este poder atormentador del Infierno está cuidadosamente controlado gracias a la “presencia del ángel y de la puerta que bloquea la apertura de las mandíbulas de los monstruos” (Baschet, *Les justices de l’Au-Delà*, 181). Ello se refuerza con el marco de la miniatura y el hecho de que el ángel cierra la puerta con llave. Así como en la escena de descenso de Cristo, donde éste derriba las puertas infernales, aquí



Foto 3: Salterio de Winchester.

el ángel como agente de un orden superior y como encarnación del Bien, alude también a un triunfo sobre el Mal.

La dupla puerta-boca manifiesta el carácter de cerrazón y condena eterna para quienes se aparten de la preceptiva cristiana (Le Don, “Structures et significations de l’imagerie médiévale de l’enfer”, 364). Un vez más la imagen funciona como un llamado de atención a la meditación devota con respecto a la vida futura.

En esta excepcional miniatura, la boca ha perdido la simplicidad de los manuscritos anglosajones del siglo XI, y será el punto de partida para fantasiosas elaboraciones artísticas posteriores.

También a mediados del siglo XII debemos señalar otra novedad con respecto al motivo iconográfico que nos ocupa: la boca infernal se comienza a representar en la escultura monumental y en la pintura mural, con lo cual ingresa al ámbito público. Si bien nunca dejó de funcionar como imagen devocional y meditativa propia de un ámbito más privado y monacal, su representación en tímpanos, arquivoltas, capitales y frescos optimizará una función instructiva, un mensaje aleccionador para una audiencia más amplia. La justificación gregoriana y tomista con respecto al uso de las imágenes como instrucción de los rústicos y analfabetos campesinos medievales, cobra mayor sentido y aplicación si estas imágenes, traductoras del dogma cristiano, están representadas en espacios públicos y accesibles a todos.¹⁷

Una de las primeras apariciones de la boca en la escultura monumental se plasmó a mediados del siglo XII en la abadía de Sainte Foy de Conques: en el tímpano central occidental se representa el Juicio Final y se le concede al infierno una importancia considerable. En el dintel, a la izquierda del eje axial de la composición, la entrada al lugar de condena eterna es a través de una boca devoradora con visibles signos de agresividad y encuadrada en una puerta. Aquí la boca es el umbral del Infierno, pero también se puede

¹⁷ San Gregorio en una carta al obispo de Marsella y posteriormente santo Tomás en *Los comentarios a las Sentencias de Pedro Lombardo*, asignan a la imagen plástica medieval una función didáctica, evocadora y emotiva. Esta justificación hizo que el arte medieval fuera un instrumento al servicio de la propagación del dogma cristiano ante una audiencia mayoritariamente iletrada.

ver lo que ocurre en su interior, como si la escena infernal se desarrollara en sus entrañas:

Una vez conquistado el dominio público, la boca del infierno llegó a ser el virtual y universal símbolo de la condena en el Occidente medieval. En Los siglos sucesivos gozó de una popularidad y una vivacidad que no había conocido antes (Schmidt, *The iconography*, 109).

LAS NOVEDADES FORMALES DEL SIGLO XIII.

En la primera mitad del siglo XIII se produce un cambio significativo en el modo de representar la boca: los artistas comenzaron a rotar su perfil, a achatar su faz, a expandir sus mandíbulas a lo ancho del margen inferior. Este cambio pudo haber comenzado en el taller de William de Brailes, en Oxford, entre 1238 y 1252. Ejemplificaremos con un salterio de dicho taller (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Ms. 330) en el folio 3r., el Juicio Final exige la representación del infierno: la nueva morfología de la boca permite abarcar y contener el escenario infernal. Tres figuras demoníacas acosan a las almas envueltas en llamas.

El *Apocalipsis de Cambridge* (Trinity College, Ms. 16.2) es uno de los más decorados del siglo XIII, ejecutado hacia 1250 (foto 4). En el folio 24v., en ocasión de representar el Juicio Final a página completa, el miniaturista utiliza las dos formas representativas de la boca; en el segundo registro una boca vista de perfil que expulsa las almas desnudas en procesión horizontal hacia el estrato inferior, donde diversos demonios con pústulas y sonrisas irónicas las arrojan a una segunda boca, cuya mandíbula se expande a lo ancho del folio. Ésta oficia sólo como entrada, las cabezas emergentes de sus mandíbulas denotan su profundidad.

Cabe destacar el dinamismo de la acción por las distintas posturas corporales y el divertimento con que los diablos cumplen su tarea, en oposición a los lineamientos ordenados de los registros superiores. El miniaturista ha enfatizado el mensaje condenatorio en los tres registros.



Foto 4: Apocalipsis de Cambridge, folio 24v.

Ocupémonos ahora de dos miniaturas, cuyas representaciones del Infierno se cuentan entre las más desarrolladas de la iluminación francesa del siglo XIII: El *Salterio de Blanca de Castilla* (París, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 1186) y el *Salterio de Margarita de Borgoña* (París, Bibliothèque Sainte Genevieve, Ms. 1273).

El primero (foto 5), producido hacia 1223, en su folio 171v. presenta el Infierno contrapuesto al seno de Abraham: salvación o condena eterna como opciones escatológicas. Sendos círculos encierran las escenas: en el infernal, la mandíbula se adapta a ese marco impuesto, y a modo de plano rebatido nos describe el interior: una caldera hirviente sobre su hocico llameante, es el receptáculo donde diablos “cocineros” atormentan a los condenados. Otro demonio devora a un pecador, el de la izquierda aviva el fuego con su fuelle. La incorporación de la caldera parece traducir plásticamente los versículos de Job,¹⁸ su centralidad y su forma reproducen el seno del patriarca y se oponen conceptualmente:

La boca funciona no sólo como entrada al infierno y como contexto a los tormentos, sino también como terrible Leviatán, acarreado con él todas las connotaciones del poder diabólico que los exegetas le habían adjudicado” (Schmidt, *The iconography*, 154).

La boca mantiene su carácter devorador, así lo demuestran las cabezas y bustos sobre su terrible mandíbula. A falta de dientes, su ferocidad se concentra en su terrible y amenazadora mirada.

La zona de intersección de los círculos celestiales e infernales, el fondo dorado que comparten, la posición de los pies del patriarca: son recursos visuales que indican que el lugar infernal está controlado por las fuerzas celestiales (Baschet, *Les justices de l'Au-Delà*, 179), que el Bien vence al Mal: una vez más el mensaje dogmático se patentiza en la imagen.¹⁹

¹⁸ Job 41, 11-13. La introducción de la caldera aparece primero en la escultura que en la iluminación. Pude representarse sola o dentro de la boca (Catedral de Bourges) o duplicada (Catedral de León).

¹⁹ En el mismo Salterio, en el folio 9v. se representa la caída de los ángeles rebeldes: en el

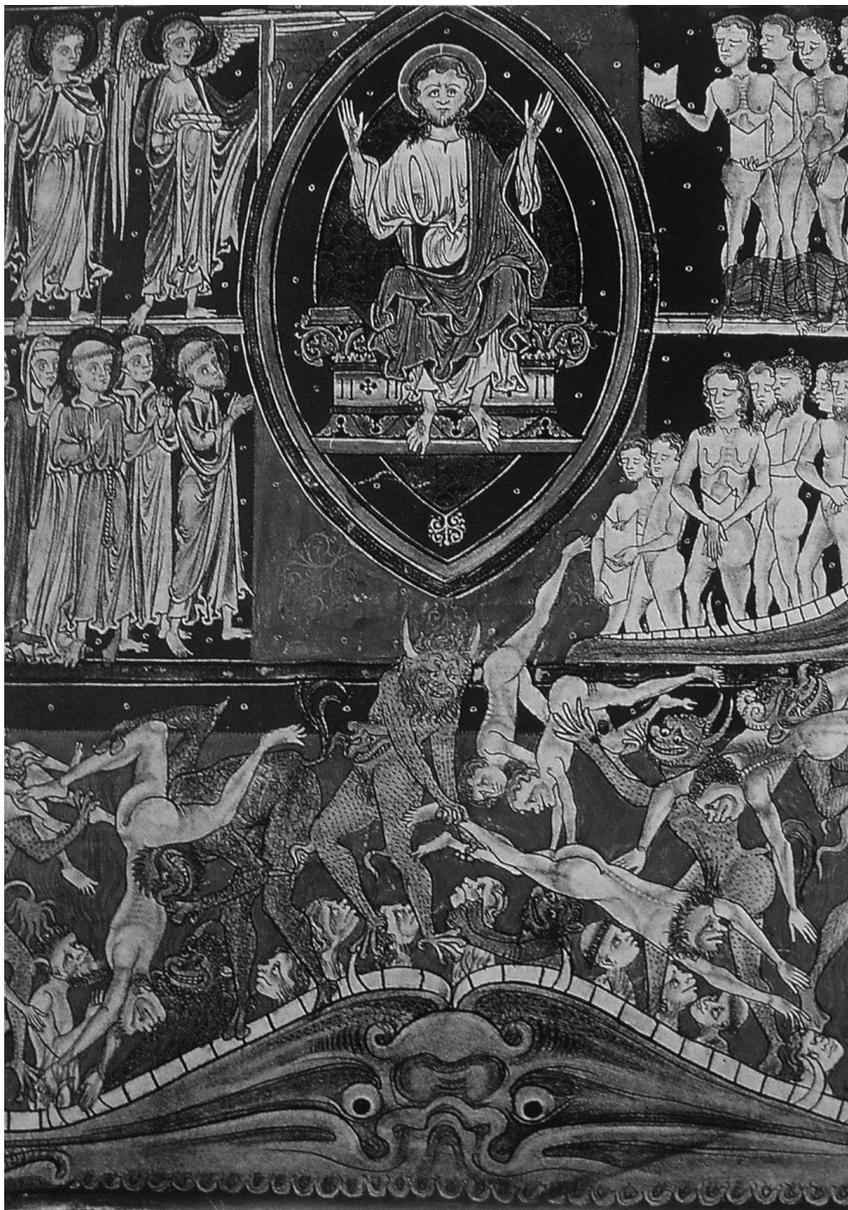


Foto 5: Salterio de Blanca de Castilla, folio 171v.

El segundo Salterio fue iluminado hacia 1225. En el folio 19r. la representación del Juicio Final parece enfatizar más la sentencia condenatoria que la salvífica. En el registro superior un demonio enlaza y conduce a los condenados hacia la izquierda, la escena se repita en el registro siguiente en el momento posterior al pesaje de almas; un tercer cortejo es conducido por un ángel a las puertas del Infierno, que ocupa la totalidad del estrato inferior. No hay representación paradisíaca. La boca como lugar infernal es similar a la miniatura anterior, pero incorpora la figura de Satán sedente, de perfil y con cetro serpentino.²⁰

De los ejemplos escultóricos del siglo XIII, hemos seleccionado los fragmentos del tímpano de la abadía de Saint Yved, en Braine, Musée Municipal de Soissons (foto 6) de principios de siglo. A la izquierda, en la escena del descenso de Cristo, se presenta un magnífico Satán encadenado, no hay puertas derribadas ni otros detalles infernales, tal vez por el estado fragmentario en que nos ha llegado. Las tres cuartas partes de este tímpano reconstruido, están dedicadas al Infierno: arriba una cabeza demoníaca devoradora, el mismo Satán o bien la entrada infernal; Leviatán como la antigua serpiente apocalíptica, vencido y arrojado al abismo de fuego; finalmente, la boca de perfil y conteniendo una marmita rebosante de condenados. Entre el angustiado grupo, se constata la presencia de la mujer lujuriosa o adúltera con batracios que succionan sus senos, y el avaro aferrado a las riquezas contenidas en su bolsa.²¹

registro medio los ángeles están dispuestos verticalmente y con la cabeza hacia abajo se sumergen en la boca, con lo cual se refuerza la idea de caída, de expulsión desde el cielo y el cambio del estado angélico al diabólico

²⁰ La misma disposición de los condenados en hilera horizontal, desnudos y conducidos por demonios, se repite en el folio 160 r. del *Beato de San Andrés de Arroyo* (Paris, Bibliothèque Nationale, Ms. Nouv. Acq. Lat. 2290). La boca del estrato inferior no alberga caldero, sino una rueda que descuartiza a los condenados.

²¹ En las escenas infernales del siglo XIII no hay una representación pormenorizada de los castigos correspondientes a cada pecado; sólo se suele individualizar a la lujuria y la avaricia. Recién el siglo XV se representarían los castigos acordes a los pecados capitales: citemos los grabados sobre madera del *Tratado de las penas del Infierno* de Verard, los grabados de un capítulo dedicado a los suplicios infernales en el *Calendario de Pastores* de Guyot Marchand, asimismo los frescos de la Catedral de Albi. Se puede completar el panorama artístico con Émile Mâle, *L'Art religieuse de la fin du Moyen Age en France*, Paris: Armand Collin, 1922.

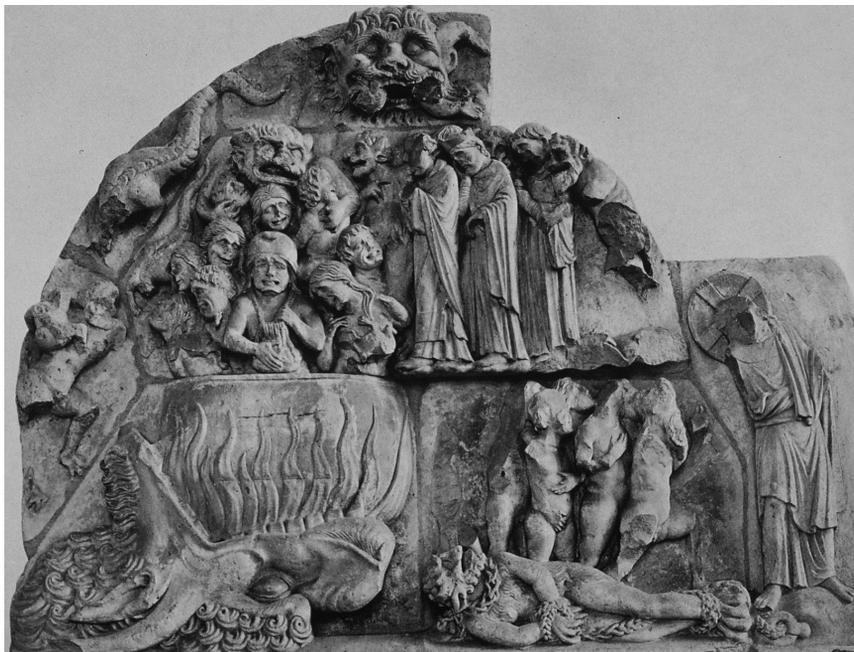


Foto 6: Tímpano de la abadía de Saint Yved.

En una arquivolta de la catedral de Dax (c.1275), aunque limitada al espacio de una dovela inferior, la boca invertida recibe a los pecadores; en su función atormentadora es ayudada por batracios y reptiles, fauna omnipresente del Infierno medieval,

En el tímpano occidental de la Catedral de León (foto 7), de la segunda mitad del siglo XIII, el tallista opta por disociar la caldera de la boca. En torno a las dos marmitas los demonios atizan el fuego y arrojan a los condenados dentro: escena de gran dinamismo y truculencia.

El artista triplica e invierte el motivo de la boca : las tres cabezas devoradoras aluden a las tres caras de Lucifer (Asín Palacios, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*,172) o paródicamente a la Trinidad.²² (Rusell, *Lucifer*.

²² Asín Palacios reseña las leyendas islámicas del Juicio Final en las que el Infierno está personificado en una bestia gigantesca y monstruosa, dotada de múltiples cabezas y bocas con las



Foto 7: Tímpano occidental de la Catedral de León.

El demonio en la Edad Media, 262). También debemos hacer alusión a la pervivencia del motivo pagano de las *gryllas* multicéfalas, conocidas en la Edad Media a través de la glíptica y los sellos romanos (Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, 41). Las cabezas invertidas presentan “fiera expresión, dientes desiguales y están talladas con gran maestría” (Franco Mata, *Escultura gótica en León y Provincia. 1230-1530*, 277). Se las individualiza por sus narices: una ancha, la otra semejante a un serrón y la tercera ganchuda.²³

Las bocas animales dentadas degluten a tres condenados: dos por la cabeza y el tercero por los pies, cuya cabellera se funde con las llamas inferiores. Las frentes, el ceño contraído y sus orejas confirman su animalidad salvaje.

que devora a varias categorías de pecadores. El autor afirma la influencia directa en la *Divina Comedia*: en el último círculo infernal Lucifer presenta tres caras; sus tres bocas trituran y devoran a los traidores Judas, Bruto y Casio.

²³ La nariz ganchuda era un estereotipo para representar a los judíos y su consecuente demonización. Ver Rusell, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, 147.

LAS COMPLEJAS ELABORACIONES DEL SIGLO XIV

Para concluir dos ejemplos. Un Apocalipsis normando (Nueva York, Cloisters Museum, 68.174) de 1320, en su folio 35 (foto 8) nos presenta una multiplicación de bocas que le otorga a la imagen un mayor impacto visual. Pareciera que la multiplicación hacía evidente el horror y la desnaturalización de la condena, y ciertamente evidencia el rol de la Boca como agente atormentador en adición a su rol de entrada (Schmidt, *The iconography*, 160).

La escena ilustra el capítulo 20, 10 del *Apocalipsis*, en el que las fuerzas del Mal (Satán, la Bestia y el Falso Profeta), son arrojados al estanque de fuego. Se evidencia la devoración: de las dos mandíbulas principales, la superior tiene a la bestia entre sus dientes. La violencia agresiva de las bocas frontales se manifiesta sobretodo en su mirada dirigida al espectador. La tercer boca, en lugar de cerrar el espacio, permite la entrada de Satán, figura que también duplica sus caras en el vientre y nalgas.²⁴ La multiplicación de caras satánicas y bocas infernales sugieren un sentido de lo antinatural, de lo deformado, alejado de la experiencia humana.²⁵

Las caras inferiores, una animal y dos humanas, son máscaras miserables que hacen las veces de intermediarios eufémicos entre el Infierno y el espectador; con sus expresiones dolorosas y angustiadas sugieren el sentimiento que la imagen debía inspirar (Baschet, *Les justices de l'Au-Delà*, 267).

El segundo y último ejemplo que analizamos es el *Retablo de la capilla de Nuestra Señora de Bethleém*, en la Catedral de Narbonne (foto 9).

Ejecutado entre 1354 y 1381, fue totalmente cubierto en 1732 por un decorado barroco con paneles de mármol. Cuando se lo iba a reemplazar

²⁴ Tanto en obras iluminadas como talladas abundan los demonios con caras en distintos lugares del cuerpo (vientre, nalgas, hombros). Según Mâle, la cara sobre el vientre significaría el desplazamiento de la sede de la inteligencia, puesta al servicio de los apetitos más bajos. Nuevamente invocamos la influencia iconográfica de las *gryllas* antiguas a través de la glíptica romana, pero el motivo podría tener, a su vez, origen oriental (Baltrusaitis, *La Edad Media fantástica*, 23).

²⁵ Baltusaitis sugiere el nombre de *gorgonéion* triple para este tipo de representación infernal, con la correspondiente asociación con la mitología griega.



Foto 8: Apocalipsis normando.

por otro neoclásico en 1847, se descubre la boca del Infierno, pero como esta obra se integraba mal al decorado neoclásico a la moda, se la tapó nuevamente. En 1981 cuando se remueve la escultura de la Virgen con el Niño para una exposición en París, se siguen descubriendo escenas en torno a la boca. Finalmente en 1997 se inicia la restauración del retablo y se inaugura en el año 2000.²⁶

En dicho retablo, el Infierno ocupa el lugar central, pero también se representan otros lugares ultramundanos como el purgatorio y los limbos. Aquí la boca se representó frontalmente y sin inversión; abre sus fauces para develar lo que acontece en el infierno. En torno a Satán entronizado se visualizan

²⁶ La importancia de este hallazgo convocó un encuentro académico y la publicación: *Le grand retable de Narbonne. Actes du Colloque de Narbonne* (1988), Narbonne, 1990.



Foto 9: Retablo de la capilla de Nuestra Señora de Bethleém.

distintos suplicios: condenados en dos calderos hirvientes, Judas ahorcado y eviscerado, una pareja colgada de sus lenguas.

Como se ha podido comprobar a través de las imágenes analizadas, la metáfora visual de la boca del Infierno presenta diversas morfologías, distintas posiciones y complejas elaboraciones; se la puede asociar con motivos fantásticos paganos, con animales devoradores escriturarios y literarios, pero sólo ella prefigura al Infierno mismo como una boca devoradora y con ello enuncia que la devoración es la forma de condena eterna. El arte muestra al Infierno con una forma y función que no es la que preconizan los textos escriturarios.

Una vez más la producción artística medieval nos proporciona un texto icónico, paralelo y aún superador del texto escrito por su impacto visual y su poder comunicacional, donde se ha puesto a prueba la imaginación de los artistas-artesanos medievales.

BIBLIOGRAFÍA

- ASÍN PALACIOS, MIGUEL, *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid: Hiperión, 1984.[1º ed.1919].
- BALTRUSAITIS, JURGIS, *La Edad Media fantástica*, 3º ed., Madrid: Cátedra, 1994.
- BASCHET, JÉRÔME, *Les justices de l Au-Delà. Représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles)*, Rome: École Française de Rome, 1993.
- CRÉPON, PIERRE, *Los Evangelios apócrifos*, Madrid: EDAF, 1991.
- FRANCO MATA, ÁNGELA, *Escultura gótica en León y provincia. 1230-1530*, León: Instituto Leonés de Cultura, 1998.
- GREGORIO MAGNO, *Los Morales*, Buenos Aires: Poblet, IV, 1945.
- LE DON, GÉRARD, "Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer", *Cahiers de civilisation médiévale*, 1979, 363-374.
- MÁLE, ÉMILE, *il art religieuse au XIII siècle. Étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris: Armand Collin, 1938.
- MEREDITH, PETER, "The iconography of Hell in the English Cycles: a practical perspective", en CLIFFORD DAVIDSON y THOMAS SEILER (eds.), *The iconography of Hell*, Michigan, Medieval Institute Publication, 1992, 158-183.
- MICHA, ALEXANDRE, *Voyages dans l Au-Delà. D'après des textes médiévaux IV^e-XIII^e siècles*, Paris: Klincksieck, 1992.
- OPENSHAW, K. M., "The battle between Christ and Satan in the Tiberius Psalter", *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XLIV, 1989, 14-33.
- RUSELL, JEFFREY, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona: Alertes, 1995.
- SCHMIDT, GARY, *The iconography of the Mouth of Hell*, London: Associated University Presses, 1995.
- SHEINGORN, PAMELA, "Who can open the doors of his face? The iconography of hell mouth", en CLIFFORD DAVIDSON y THOMAS SEILER (eds.), *The iconography of Hell*, Michigan: Medieval Institute Publications, 1992, 1-19.

Presencia y personificación de Satanás en un reino americano: reminiscencias medievales en la Nueva España del siglo XVI

Estela Roselló Soberón

Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa

Dentro de la tradición bíblica, *El libro de los secretos de Enoch* narra la historia de la expulsión de Lucifer del Reino de los Cielos. Cuenta este texto antiguo cómo en un acto de soberbia incomparable, el hermoso ángel caído había tenido la ocurrencia de rebelarse contra las jerarquías divinas y erigir su trono más arriba de las nubes para convertirse en un ser con poderes similares a los de su Creador. De inmediato, frente al inusitado suceso, los ejércitos celestes quedaron divididos; algunos ángeles apoyaron a Lucifer, mientras otros, encabezados por el propio arcángel San Miguel, lucharon contra Satán y sus absurdos seguidores (Russell, *The Prince*, 42). Después de una cruenta batalla, los ejércitos del Mal fueron desterrados para siempre del Cielo, pero lejos de concluir allí, la guerra entre el diablo y el Creador perduraría durante varios siglos. En realidad, la expulsión de Satán y los demonios del Paraíso sólo inauguró una nueva etapa en la historia de salvación, esa historia progresiva y purificadora cuyo desenlace llegaría al final de los tiempos con la derrota definitiva del Príncipe de las Tinieblas y todas sus huestes, mismas que serían condenadas para siempre a los horrores eternos del Infierno.

Para los siglos XVI y XVII, la guerra que había iniciado en los tiempos de la Caída se encontraba en un momento álgido y complicado. La batalla contra los herejes luteranos y protestantes, así como la lucha contra los infieles musulmanes empeñados en invadir los territorios de la Cristiandad eran los

principales frentes europeos de aquella confrontación ultraterrena. Pero además, a partir del siglo XVI, los ejércitos divinos habían tenido que enfrentarse también, con las huestes infernales en un escenario nuevo y distinto: el continente americano.

Desde que entraron en contacto con las culturas nativas del Nuevo Mundo, los frailes evangelizadores compartieron la creencia de que el demonio había vivido entre los indios durante siglos, así como la convicción de que era imprescindible acabar con él para abrir a los naturales un nuevo futuro de esperanza y felicidad eterna. Al llegar el siglo XVII, la mayor parte de los indios había sido evangelizada y la primera sociedad indocristiana se había transformado ya en un mundo profundamente mestizo y contrarreformista. En él, la lucha contra el demonio estaba lejos de haberse terminado. En realidad, las confrontaciones con aquel nefando enemigo continuaron siendo intensas y frecuentes y en gran medida, éstas fueron el motor de muchas conductas, rutinas, prácticas y comportamientos cotidianos entre toda la población de la Nueva España.

En un principio, entre 1524 y 1550, los franciscanos vieron con optimismo y satisfacción el aparente celo y fervor de muchos indios que parecían verdaderamente convertidos a la nueva religión. Sin embargo, con el paso del tiempo, los frailes descubrieron que, en realidad, la conversión de los naturales no había sido tan exitosa como habían imaginado. La reincidencia idolátrica entre los indios, así como la presencia de conductas nada afines a los preceptos de virtud cristiana, tales como el hurto, la lujuria y la embriaguez delataban que el demonio, lejos de haber sido derrotado en la Nueva España, cobraba nuevos bríos y energía.

Frente a la necesidad de Satanás y su resistencia a darse por vencido, los misioneros comprendieron la necesidad de intensificar la lucha contra su execrable enemigo. Para ello, muchos frailes se dedicaron a advertir a los indios conversos de ser muy cuidadosos para no volver a caer en manos del malvado villano. El franciscano fray Andrés de Olmos fue uno de los misioneros que dedicó mayor empeño en esta labor. En un afán de informar a los conversos de las formas, disfraces y sitios de aparición preferidos del demonio, fray Andrés escribió su *Tratado de sortilegios y hechicerías*, publicado en la Nueva

España en 1553. Éstas eran las palabras con las que el fraile abría su obra dirigiéndose a sus “indianos lectores”:

Mi amado hijo, despierta, conoce, ábrete para formar tu entendimiento, para entender, saber lo que te quiero declarar, lo que te quiero revelar. Si de verdad has sido bautizado, si has recibido el agua del verdadero bautismo sancto, en su morada entonces has nacido, te has purificado, has sido socorrido (Olmos, *Tratado*, 7).

En su obra, el franciscano habló y describió al demonio del que era menester cuidarse para no caer nuevamente en el error y el pecado. En su caracterización, fray Andrés echó mano de muchos de los símbolos y atributos que habían rodeado a dicho personaje durante la Edad Media. Sin embargo, al mismo tiempo, el misionero construyó la personificación de Satanás incorporando elementos propios de la realidad americana donde Lucifer actuaba sin descanso. Es precisamente la caracterización del diablo de fray Andrés el tema de reflexión en este artículo.

Desde los primeros días de su arribo a la Nueva España, los frailes evangelizadores identificaron la presencia de Satanás y sus ejércitos en las tierras recién conquistadas. Para los misioneros, los templos paganos, la práctica de sacrificios humanos, el canibalismo y la religión idólatra, así como todos los vicios y pecados en los que incurrían los indios eran pruebas fehacientes de que el demonio y sus secuaces no habían desaprovechado ni un instante para engañar y seducir a los naturales con mentiras y falsedades.

Ahora bien, si los frailes reconocieron la presencia del diablo en estas tierras, al mismo tiempo, los misioneros negaron que los indios fueran malos por naturaleza; bajo su mirada, los naturales habían vivido en el vicio y el pecado no por maldad, sino por ignorancia, ingenuidad e inocencia.¹ De esta

¹ Duverger ha señalado cómo los primeros misioneros negaron la responsabilidad de los indios sobre sus malas conductas antes de ser evangelizados (Ver Duverger, *La conversión*, 98). Para los evangelizadores, al no conocer la verdadera religión, ni saber de la existencia del Cielo y del Infierno, los naturales no habían tenido libertad para conducir su vida de acuerdo con las normas de conducta cristianas.

manera, la misión de los evangelizadores era abrir los ojos de los indios a la única y verdadera fe, explicarles el error en el que habían vivido hasta entonces y convencerlos de seguir una nueva vida cristiana que pudiera llevarlos al gozoso Reino de Dios.

La conversión de los naturales a la fe cristiana se llevó a cabo como un proceso de purificación del mundo indígena, proceso en que los frailes hicieron todo lo posible por liberar la vida de los indios de las inmundicias diabólicas y las falsedades demoníacas. La quema de los templos paganos, la destrucción de los ídolos, la predicación contra los falsos dioses y la transmisión de la doctrina cristiana fueron algunas de las estrategias para acabar con los rastros de Satanás en el Nuevo Mundo. Como una más de estas combativas acciones, muy importante fue, también, explicar a los indios cómo era el demonio del que tenían que cuidarse. Esto fue lo que Olmos intentó hacer en su famoso tratado.

Herederero de la cosmovisión medieval, fray Andrés creía en el diablo como un ser corpóreo y tangible; un ente que podía tomar diversas formas humanas o animales para hacer de las suyas. Por ello, una de las principales preocupaciones de Olmos fue describir los diferentes cuerpos en los que dicho personaje se podía presentar: “Todos los hombres sabrán que el Diablo puede, y esto es verdad, puede tomar verdaderamente muchas formas y, cuando lo desea, formar criaturas nuevas...” (Olmos, *Tratado*, 57).

Los disfraces de Satán eran múltiples y diversos. El diablo no tenía problema para introducirse en cuerpos masculinos o femeninos, aunque en realidad, éste disfrutaba especialmente al esconderse en cuerpos de mujeres que solían gozar de la vida “disoluta de placeres” (Olmos, *Tratado*, 49). Siguiendo la tradición medieval, fray Andrés explicaba cómo el diablo podía transformarse en varón o en mujer y cómo de la unión de Satanás con un hombre bueno nacían los gigantes, “seres feroces, viejos, que tiran piedras y traen desgracias” (Olmos, *Tratado*, 31).

Frente a la diversidad de los disfraces diabólicos, fray Andrés advertía a los indios de ser muy cautelosos; para ello, el franciscano explicaba que a pesar de la variedad de formas físicas que podía presentar, el demonio siempre se distinguía “por su fealdad, su suciedad, su negrura”. El diablo, decía Olmos,

era un ser monstruoso que cautivaba a los hombres “con su mordisco, con sus dentelladas, sus mentiras, su baba...”. El diablo era, en palabras llanas, “una gran bestia feroz” (Olmos, *Tratado*, 15).

La representación de Lucifer como un ser sucio, oscuro y feo le impedía participar de la belleza, la luz y la pureza propias de la creación divina y de Dios. El cuerpo del demonio encarnaba el pecado mismo y su aspecto monstruoso plasmaba el rechazo medieval a todo aquello que poseía una naturaleza mixta e impura (Le Goff, *Lo maravilloso*, 131).

El diablo de fray Andrés poseía un cuerpo con particularidades físicas horrendas, pero además, el demonio del que hablaba el franciscano contaba con una personalidad propia que se reflejaba en ciertos gestos. El diablo, decía Olmos, “...es lisonjero...muy artero...se burla, se ríe de la gente” (Olmos, *Tratado*, 49). El diablo buscaba alabanzas y honores; era orgulloso, presuntuoso, seductor. En realidad, el lenguaje corporal del diablo denotaba el pecado que lo hacía el príncipe de los condenados: la soberbia, condición que le impediría, por siempre, acceder al perdón de Dios.

Pero fray Andrés no sólo informó a los indios del aspecto físico del diablo, sino también, de los sitios en que éste podía aparecéseles con mayor frecuencia. A decir del franciscano, el demonio disfrutaba de vivir en sitios pestilentes, en medio de porquerías, de cosas sucias y de excrementos mal olientes. La sangre y los desperdicios estaban siempre presentes en las moradas de Satanás. De esta manera, Olmos recordaba a sus escuchas cómo hacía muchos años “...gentes del pueblo eran sacrificadas ante los diablos y colgaban y sangraban como está escrito. A causa de él, de él, del diablo, a veces se recuerda que hubo espantosos sacrificios, efusiones de sangre, crímenes: mucha sangre se esparcía así en su morada” (Olmos, *Tratado*, 69). En esos tiempos, continuaba el franciscano, “...los hombres comían carne de hombres y el diablo buscaba que la gente le ofreciera su sangre” (Olmos, *Tratado*, 69).

La descripción de fray Andrés hacía clara alusión a las antiguas prácticas sacrificiales prehispánicas. Siguiendo esta misma línea, más adelante, el misionero continuaba y recordaba que el gusto de Satanás por la sangre también se hacía presente “en muchas cosas de aflicción que el demonio enseñaba a las

parteras, a las que dan a luz a los niños, de tal modo que comían, que sea su comida su sangre” (Olmos, *Tratado*, 69).

Además de buscar sitios abundantes en sangre, al diablo le gustaba moverse en lugares oscuros, escondidos y lúgubres donde podía actuar con mayor libertad. El demonio, decía fray Andrés, “...no se muestra mucho cuando hace sol, cuando hace día; sólo aparece en las tinieblas, en los sitios oscuros donde nadie vive” (Olmos, *Tratado*, 29). En este sentido, Lucifer prefería vivir en ciertos escenarios naturales, muy especialmente, en el bosque. Ejemplo de ello era la historia que narra el franciscano sobre la aparición del demonio a un indio en Cuernavaca. Las cosas habían ocurrido más o menos así:

Muy de noche, al encender una vela encima de la casa, allá en un sitio desierto apareció el Diablo; como rey se apareció engalanado, así iban engalanados los señores en los tiempos antiguos cuando iban a bailar...Él dijo: por favor, ven, di a don Juan que por qué me rehuyó. Haz la ofrenda; reúne a la gente del pueblo para que allá, a la entrada del bosque, ante mi salgan (Olmos, *Tratado*, 43).

Nuevamente, llama la atención la caracterización del demonio como un sacerdote o señor prehispánico. Ahora bien, si el franciscano incorporó estos elementos americanos en su personificación diabólica, al mismo tiempo, fray Andrés echó mano del imaginario medieval para construir el hábitat del diablo en una realidad americana. En la tradición medieval, el bosque y el desierto eran escenarios preferidos de los malos espíritus, espacios opuestos a la sociedad organizada, sitios en los que no valía la ley, territorios de tentación en los que no asombraba la presencia del demonio (Le Goff, *Lo maravilloso*, p. 27).

De esta manera, en la Edad Media, el bosque fue la morada de siervos fugitivos, de asesinos, ladrones, bandidos y otros prófugos de la justicia que solían refugiarse en dicho territorio bárbaro. Incluso los monstruos, tan peligrosos para el orden y la estabilidad social, vivían en este escenario de naturaleza salvaje (Le Goff, *Lo maravilloso*, 31). No es de sorprender, entonces, que el demonio de fray Andrés buscara esconderse en los bosques de la Nueva España,

“...como un ladrón, como un bandido, como un malhechor que se apodera de todo sin distinción” (Olmos, *Tratado*, 15).

Cuando Olmos ubicaba la aparición del diablo en cierto bosque de Cuernavaca, el fraile aludía a los significados medievales de dicho escenario. El miedo, la soledad y el estado de naturaleza contrario al estado de civilización eran características típicas de los bosques en el universo medieval que ahora se materializaba en el centro del territorio americano.

Pero el diablo no vivía permanentemente en los bosques. Lejos de ser un personaje sedentario, el demonio era inestable, errante, nómada; un ser que “...como si no fuera humano, sin tregua, va de un lado a otro” (Olmos, *Tratado*, 15). En las sociedades medievales, los vagabundos fueron objeto de miedo y desconfianza. De acuerdo con dichos temores, el *Tesoro de la lengua castellana o española* de Sebastián de Covarrubias describía a los “vagabundos” como sujetos que “...andan ociosos por todas partes (...) seres perjudiciales para las repúblicas que son compelidos a trabajar y casi siempre desterrados o puestos en galeras. Se trata de una plaga que cunde mucho en las cortes de los reyes y en los lugares grandes y populosos; y a esta causa los juezes y criminales hazen gran diligencia en limpiar la república desta mala gente...” (Covarrubias, *Tesoro*, s.v., vagabundos).

Como puede verse en la descripción que hacía fray Andrés del demonio, los primeros franciscanos que llegaron a evangelizar a los indios de la Nueva España vinieron imbuidos de ideas, símbolos y representaciones típicas de la cultura medieval. Sin embargo, es importante recordar que, al mismo tiempo, aquellos frailes también estaban impregnados de las esperanzas utópicas del Renacimiento. Para estos misioneros, la conquista y la colonización de estas tierras americanas obedecía a una necesidad histórica. En medio de la crisis por la que atravesaba una Cristiandad dividida por las ideas de Lutero y sus seguidores, el Nuevo Mundo abría la posibilidad de llevar el Evangelio por todo el orbe y recuperar, con ello, un buen número de almas para el Cielo.

En realidad, dentro de ese contexto, la existencia de América permitió proyectar los sueños de las reformas humanistas e imaginar la posibilidad de materializar una verdadera utopía cristiana en un escenario lejano de la corrupción europea. Tanto la cosmovisión medieval como las esperanzas utó-

picas de los frailes giraron en torno a un mismo objetivo: derrotar al demonio y sus ejércitos en estas tierras para redimir el alma de los indios y colaborar, con ello, a erradicar el Mal en la Historia de la Humanidad.

Compartiendo la visión de una Historia vectorial, en la que Dios guía a los hombres desde el origen del universo hasta el fin de los tiempos en una progresiva marcha hacia la salvación, los frailes vieron en la purificación del mundo indígena, parte de ese plan de perfeccionamiento de la creación necesario para llegar a la autorrealización divina.²

Como se vio anteriormente, fray Andrés de Olmos caracterizó al demonio como un cacique prehispánico que instaba a los indios a volver a sus idolatrías. Además, el franciscano habló de las prácticas sacrificiales e incluso hizo referencia a ciertas costumbres prehispánicas entre las parteras como parte de las actividades predilectas del enemigo que los indios tenían que vencer.

La caracterización de Satanás a partir de estos atributos prehispánicos tenía fuertes implicaciones culturales. Como se ha explicado ya, el objetivo de fray Andrés fue presentar a los indios el enemigo contra el cual debían enfrentarse una vez que habían sido convertidos al cristianismo. La lucha contra el demonio significaba, también, la renuncia a una serie de antiguas prácticas religiosas, costumbres, valores y tradiciones antiguas que, de acuerdo con la opinión de los evangelizadores, era necesario dejar atrás.

Ahora bien, es importante insistir en que si bien los misioneros señalaron la necesidad de que los naturales renunciaran a ciertos elementos de su historia y su cultura prehispánica, los frailes nunca condenaron por completo la totalidad de aquella civilización. Por el contrario, la admiración que los frailes sintieron frente a muchos elementos del pasado indígena fomentó la idea de que los indios no eran pecadores condenados sin remedio, sino seres redimibles y muy proclives a alcanzar su salvación.³

² Para el cristianismo, la Historia tiene una orientación y una significación específicas. Bajo la cosmovisión cristiana, Dios guía a los hombres desde el principio hasta el fin de los tiempos en una marcha de perfeccionamiento que relega y decanta las impurezas de la Creación. Ver Duby, *El año mil*, 29.

³ Los franciscanos del siglo XVI no sólo se horrorizaron frente a las pruebas de la presencia del diablo en estas tierras. Al mismo tiempo, muchos de aquellos frailes sintieron profunda

Esta primera aproximación de los frailes hacia los indios marcó el inicio del proceso de integración que diera origen a la sociedad novohispana. Reconocer que los indios no eran pecadores por naturaleza, sino seres que habían caído en la mentira y el error abrió la posibilidad de que los habitantes del Nuevo Mundo encontraran un lugar en la historia de salvación del cristianismo europeo.

Ahora bien, creer que este proceso de integración fue unilateral sería caer en un grave equívoco, ya que este proceso siempre se desarrolló en dos sentidos. Por un lado, es cierto que los frailes sintieron una enorme preocupación por entender el lugar que ocupaban los naturales de este territorio dentro del plan histórico divino. Sin embargo, por otro lado, conforme la conquista se fue consolidando, los propios indios también mostraron interés en ubicar su existencia dentro de la historia occidental.⁴

Es decir, para los misioneros, la integración de los indios a la historia de salvación confirmó la omnipresencia y omnisapiencia divinas; pero al mismo tiempo, para los indios, la integración a dicha historia significó la posibilidad de legitimar su identidad y existencia a partir de los nuevos parámetros que daban sentido al nuevo orden social dominante.

En realidad, el tratado de Olmos no sólo refleja el afán misionero por lograr dicho proceso integrador; además, y en estrecha relación con lo anterior, la obra de fray Andrés hace evidente el lado civilizador del cristianismo. El celo misionero para convertir a los naturales sólo puede comprenderse como un proyecto civilizador y occidentalizador. En el proceso de conversión, los frailes no sólo intentaron difundir la nueva religión entre los indios, sino

admiración por muchos elementos del pasado prehispánico. Fray Bernardino de Sahagún y el propio fray Andrés de Olmos, por ejemplo, vieron con enorme interés, sorpresa y agrado las ciudades de los indios, la complejidad de sus lenguas, lo mismo que muchas de las artes y oficios que existían entre los naturales antes de la llegada de los españoles.

⁴ En sus trabajos más recientes, el historiador Pablo Escalante ha explicado cómo los indios evangelizados integraron sus propios símbolos prehispánicos en la iconografía de las iglesias construidas en México durante los primeros años del siglo XVI. De la misma manera, Escalante ha encontrado que los indios narraron muchos de sus mitos fundacionales a partir de elementos bíblicos, tal como puede verse en el discurso de la peregrinación de Aztlán que se asemeja mucho a la descripción del Éxodo de los judíos en el Antiguo Testamento. Ver Escalante "Pintar la historia...", 24-49....

también, transformar muchos de sus comportamientos, conductas y formas de sentir en una dirección determinada. Y es que la progresiva marcha hacia la salvación debía desarrollarse mediante un paulatino proceso civilizador en el que los deseos, la violencia, los instintos y las pasiones debían someterse al control de la racionalidad occidental.⁵

El diablo de fray Andrés personificaba lo bárbaro, lo no civilizado; de ahí su afición por la sangre y la muerte, su gusto por los sacrificios humanos y el canibalismo. La lucha que los frailes libraban contra dicho enemigo era, ante todo, una lucha por imponer la civilización sobre lo que bajo la óptica occidental era sinónimo de irracionalidad y salvajismo. Pero el diablo no sólo encarnaba lo no civilizado. Además, el demonio materializaba, todos los sentimientos humanos que amenazaban con la desintegración de la sociedad cristiana. Satanás incitaba a la lujuria, a la venganza, a los odios, la envidia y la ambición; con ello ponía en peligro las relaciones que garantizaban la estabilidad y el orden social. De ahí, la necesidad de acabar con él en unas tierras que prometían la realización de la utopía cristiana.

Como se ha intentado explicar a lo largo de estas páginas, la obra de fray Andrés de Olmos es una pieza representativa del primer momento de la integración del mundo indígena al mundo cristiano occidental. En este texto, el franciscano nos deja ver el balance de la lucha sobrenatural entre Dios y Satanás a treinta años de haberse iniciado la guerra ultraterrena en la Nueva España. La expansión de los campos de batalla entre los ejércitos divinos y los ejércitos del Mal en el nuevo continente no sólo marcó la permanencia de importantes elementos de la mentalidad medieval en el mundo moderno de los siglos XVI y XVII, sino que originó muchos de los pilares sobre los que descansaron nuevos tipos de solidaridades, nuevas relaciones sociales y culturales, nuevas formas de interacción cotidiana, así como nuevos discursos de legitimación política en la articulación de la nueva sociedad virreinal.

Medio siglo después de que fray Andrés publicara su tratado, la sociedad novohispana había hecho suyo el mensaje de la evangelización. Pronto, la

⁵ Aquí se siguen las ideas de Norbert Elias en torno al proceso civilizatorio. Ver Elias, *El proceso...*, 449.

mayor parte de los habitantes de aquel reino se concibió como parte fundamental del Cuerpo Místico de Cristo. No obstante, a pesar de la renuncia que los indios habían hecho a Satanás, el demonio nunca se dio por vencido en estas tierras y así, la historia de los siglos xvii y xviii de la Nueva España giró, en gran medida, en torno a la constante batalla entre las milicias sobrenaturales del Bien y del Mal, ejércitos que buscaron a sus aliados en los rincones sombríos y luminosos de la cotidianidad barroca de dicha sociedad. Pero ésta es una historia de la que será mejor hablar en otra ocasión.

BIBLIOGRAFÍA

- COVARRUBIAS, SEBASTIÁN, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Barcelona: Alta Fulla, 1993.
- DUBY, GEORGES, *El año mil*, trad. de Irene Agoff, Barcelona: Gedisa, 1992.
- DUVERGER, CHRISTIAN, *La conversión de los indios de Nueva España: con el texto de los Coloquios de los doce de Bernardino de Sahagún*, trad. de María Dolores de la Peña, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- ELIAS, NORBERT, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, trad. de Ramón García Cotarelo, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- ESCALANTE, PABLO, "Pintar la historia tras la crisis de la conquista" en *Los pinceles de la Historia. El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México: Museo Nacional de Arte, 1999.
- LE GOFF, JACQUES, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el occidente medieval*, Barcelona: Gedisa, 1986.
- OLMOS, FRAY ANDRÉS DE, *Tratado de hechicerías y sortilegios*, México: Universidad Autónoma de México, 1990.
- RUSSELL, JEFFREY, *The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History*, New Jersey: Cornell University, 1989.
- WECKMANN, LUIS, *La herencia medieval de México*, 2 vols., México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

RECURSOS EJEMPLARES

Memoria y resonancias en la literatura ejemplar

Graciela Cándano

Universidad Nacional Autónoma de México

*Mujeres en tiempo pasado,
en esta casa, des que hera,
eran polo;
oy es el mundo mudado,
que no hay mujer que byen quyera,
sino sólo
por trasquilar su ganado*

(FRANCISCO MONER, *Sepultura d'amor*)

*Jamás nunca aprenderás acabadamente
los engaños de las mugeres fasta que te asientes
tres días sobre çeniza e non comas sinon pan de ordio
e sal, e aprenderás.
(Sendeban)*

En este trabajo pretendo hacer un breve comentario acerca de la visión que existía sobre la mujer en los siglos XII y XIII; así como hacer resonar las ideas hegemónicas que han prevalecido hasta nuestra época. Recurro, a su vez, a relatos orientales que han pasado al Occidente medieval, a fin de realizar un conciso rastreo de dichas ideas, enmarcándolas en la necesidad de la memoria, que en la Edad Media constituyó un arte ético y didáctico.

Quizá se me pueda recriminar, como alguien hizo en el pasado –y de cuyo nombre no quiero acordarme– por qué sigo estudiando y hablando de la misoginia medieval; pero después de leer el artículo de Silvana Rabinovich, intitulado “*In memoriam*: entre cerdos y búhos (o los viejos: nuestro futuro)” –y recordando el pasado, viviendo el presente y considerando el futuro–, puedo contestar que es debido a que desgraciadamente es necesario (ojalá no lo fuera). No hay que olvidar que la MEMORIA implica pasado, presente y futuro;¹ y de acuerdo con Antonio Rubial, “ir al pasado enriquece la conciencia del presente” (Rubial, *El caballero*, 25). Me referiré, entonces, no al recuerdo, que es historia y puede caer en el olvido, sino a la *tradición* que implica la actualización del pasado (Díaz, “Los caminos”, 208)

Ahora bien, objeto de mis investigaciones y estudio han sido durante mucho tiempo los relatos ejemplares de la Edad Media, que siguen iluminándome acerca de los niveles de interpretación que se pueden aplicar a infinidad de textos literarios.

Los relatos ejemplares siguen apostando a la oralidad, pues se les confiere fiabilidad (tanto en el contexto de la obra como en la realidad presente), ya que representan una continuidad en la experiencia del ser humano. La memoria actualiza la historia “hace presente el pasado, como lo oral actualiza el mensaje” (Díaz, “Los caminos”, 208).

Y quizá esa sea una de las funciones –si no es que la primordial– de los cuentos insertados en las colecciones de *exempla*; me refiero a los que narran los privados en *Sendebat*; o los diversos personajes en *Calila e Dimna*, o el maestro al discípulo en *Disciplina Clericalis*, o Patronio a Lucanor; pues efectivamente el mensaje implícito permite comprender –visualizar– lo que nos puede llegar a suceder. En otras palabras, se trata de que “el lector o el oyente identifique el *exemplum* con su propia experiencia vital (que la memoria actualice el recuerdo) –dados sus contenidos plenos de obsesiones, pulsiones y tensiones que –diría Régnier–Bohler– tienden a darle al individuo determinado lugar en lo colectivo, así como que sea incorporado a la conciencia”

¹ “La memoria es lo que nos pasa e incluso lo que no nos pasa. Determinará incluso en gran medida lo que nos vaya a pasar” (Díaz, “Los caminos de la memoria”, 215)

(Cándano, *Estructura*, 30-31). Porque, en efecto, “la memoria [...] adquiere la forma de la literatura, [...] la literatura [tiene] la capacidad de perpetuar los recuerdos [y] de profundizar en la memoria² [...] voluntaria e involuntaria, consciente e inconsciente...” (Díaz, “Los caminos”, 185). Según entiendo, se recuerda lo que no se ha vivido, porque lo que sí se ha vivido se quiere olvidar ¡Pero he ahí el peso de la literatura! No obstante nuestro deseo de olvido, ella se encarga de recordar.³

Hugo de San Víctor –interpretado por Ivan Illich en su iluminador libro– dice: “La lectura, lejos de ser un acto de abstracción, es un acto de encarnación. Leer es un acto somático y corporal de atención al nacimiento que es testigo del sentido producido por todo lo que el peregrino encuentra a través de sus páginas” (Illich, *En el viñedo*, 163).⁴

En mi largo peregrinar por textos del pasado, que sin remedio me llevan a algunos del presente, no en pocas ocasiones he tenido que cuestionarme –como en su momento lo hizo Cristina de Pizán respecto a los textos que caían en sus manos–⁵ lo siguiente:

Será acaso que quizá por ello –como “testigo” y testimonio– tuvo que llevarse a cabo la denominada *Convención sobre la eliminación de todas las formas*

² Los *exempla* serían una muestra de ello, puesto que apelan a las potencias del alma (entendimiento –memoria– voluntad), a su vez relacionadas con los niveles de interpretación o de sentido medievales (literal –alegórico– moral). En estos textos, el sentido literal está dado por la historia que se narra; el moral, por la memoria ética; el sentido alegórico, por la memoria didáctica, y el anagógico, por la prefiguración.

³ Como sucederá con el “libro de leyes e juicios de los reyes” en “Leo”, el primer *exemplum* de *Sendebare* (79-81). Más adelante presento una condensación del argumento.

⁴ El “viñedo” de Hugo de San Víctor remite al “palacio” de San Agustín donde están los recuerdos: “Algunas cosas salen luego; otras es menester buscarlas más despacio, y a la postre se las saca como de ciertos muy abstrusos escondrijos; otras irrumpen en tropel, y mientras se pide o se busca otra cosa, saltan en medio, como diciendo con impaciente cortesía: ‘¿Es a nosotras quizá?’” (San Agustín, *Confesiones*, 491)

⁵ “Me preguntaba cuáles podrían ser las razones que llevan a tantos hombres, clérigos y laicos, a vituperar a las mujeres, criticándolas bien en palabra, bien en escritos y tratados [...]. Filósofos, poetas, moralistas, todos [...] parecen hablar con la misma voz para llegar a la conclusión de que la mujer, mala por esencia y naturaleza, siempre se inclina al vicio” (Pizán, *La Ciudad de las damas*, 64).

de discriminación contra la mujer, publicada en 1999 por la Academia Mexicana de Derechos Humanos⁶ que dice a la letra, en su Artículo 2: “Los Estados [participantes] condenan la discriminación contra las mujeres en todas sus formas; convienen en seguir, por todos los medios apropiados y sin dilaciones, una política encaminada a eliminar la discriminación contra la mujer...”

Esta *Convención*,⁷ amén de redundante, ha resultado poco eficaz. La mujer sigue siendo marginada en los ámbitos de la ley, el empleo, la política, la familia, etc. Y esta marginación ha sido documentada y fomentada de modo eficiente desde el siglo XII. Jean Markale, en su erudito libro sobre Leonor de Aquitania, nos advierte:

Al estudiar los tiempos antiguos, nos podemos preguntar si las mujeres existieron, hasta tal punto su papel ha pasado inadvertido. Algunas han sobrevivido, ciertamente, pero se observará que con mucha frecuencia esos personajes históricos femeninos son despreciados: se ha hecho de ellas, en general, mujeres fatales, o símbolos de una sensualidad peligrosa para el equilibrio masculino de las sociedades en cuestión (Markale, *Leonor de Aquitania*, 16).

A despecho de lo anterior, el siglo XII fue, en cambio, la época de la rebelde y promotora del amor cortés Leonor de Aquitania, el paladín femenino de “una leyenda escandalosa” (Duby, *Mujeres del siglo XII*, 17). Fue el tiempo de Eloísa, la heroína del amor libre que repudiaba el matrimonio porque esclaviza y convierte en un deber la facultad natural de la sexualidad; sí, de esa abadesa que se consumía de sensualidad bajo su hábito; se trata dice el mismo Duby (77) de una lideresa precocísima de la liberación de la mujer.⁸ También fue la época de la monja visionaria Juette⁹ (133-148) y de tantas otras célebres

⁶ Entre cuyos miembros se encuentran, por sólo citar algunos, Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, Miguel Ángel Granados Chapa, Noe Jitrik, Mauricio Beuchot, Laura Salinas, Leopoldo Zea.

⁷ Adoptada y abierta a la firma, ratificación y adhesión por la Asamblea de la ONU en su resolución 34/180 del 18 de diciembre de 1979.

⁸ Viene a mí la resonancia de la mujer de “Leo”, al liberarse de su poderoso acosador.

⁹ Ver Duby, *Mujeres del siglo XII*, 133-148.

mujeres por no mencionar sólo a la memorable Hildegarda de Bingen¹⁰. En ese mismo siglo vio la luz el poema de *Cligés*, de Chretien de Troyes, donde los varones son incitados a no caer en la tentación de seducir a la cónyuge de otro, a no violentar necesariamente a la virgen tentadora; a buscar esposas, no amantes (a dirigir la pasión adúltera por la senda de la unión conyugal); en suma, a darle un lugar a la mujer que antes no tenía. Sin embargo, o mejor dicho, precisamente por ello, es también el siglo en que se forjó el sacramento de la penitencia, fundamental para sosegar las costumbres derivadas de la cortesía, para obligar a los fieles a observar los preceptos religiosos y establecer un control, por parte de la autoridad eclesiástica, de la mujer y su peligrosa circunstancia.

Es interesante subrayar en este punto que en el siglo XII se agudizó el culto a la Virgen María, *la Madre* de Dios, fenómeno en el que influyeron san Bernardo Claraval¹¹ y el retorno de los fervorosos cruzados y peregrinos de la Tierra Santa. No obstante, la glorificación de esta *Señora*, ¿ocasionó algún cambio significativo en las ideas que comenzaba a preconizar la Iglesia sobre la mujer? María fue enaltecida en su maternidad y, por medio de su prostración ante su Hijo, alcanzó mayor gloria por su humildad (Warner, *Tú sola*, 245). Pero, la santa humildad e inclinación de la virgen, ¿no fueron acaso transmutadas por el clero —pensando en la vida cotidiana femenina— como las

¹⁰ “Ya en su propia época, la vida de Hildegarda von Bingen (1098-1179) fue objeto de gran interés y atención. Posiblemente se debió al hecho de que su vida fue extraordinaria, y también a que vivió en una época que comenzaba a explorar al individuo, tanto en los monasterios cistercienses como en las escuelas urbanas o en la expresión lírica de los trovadores del sur de Francia” (Cirlot, 13). [Y dicho sea de paso que a esta ilustre monja la visión de su presente le revela el pasado]: “En esta visión comprendí el escrito de los profetas, de los Evangelios y de otros santos y filósofos sin ninguna enseñanza humana y algo de esto expuse, cuando apenas tenía conocimiento de las letras, tal y como me enseñó la mujer iletrada. (*Vida*, Libro II, Visión Primera, 52; apud Cirlot, 14). El 17 de septiembre de 1179 Hildegarda von Bingen murió acompañada de sus monjas en Rupersberg. También debió estar presente Guibert de Gembloux. Theoderich, el biógrafo, habla de que signos celestes acompañaron su muerte (Cirlot, 13-23).

¹¹ Quien, no hay que olvidarlo, alertaba a los creyentes contra el peligro latente que implicaba considerar a las mujeres como iguales a los hombres (cf. Duby, *El caballero*, 180).

virtudes de la sumisión, la obediencia y el silencio, cualidades contrarias a las manifestadas por las grandes mujeres de los siglos XII y XIII.¹² La regla del silencio femenino llegó a tales excesos que, en los comedores de los monasterios femeninos del siglo XIV, si una monja deseaba, por ejemplo, mostaza, debía refregar la nariz sobre la parte superior del puño derecho (y si la sacristana se percataba de que se había olvidado de preparar el incienso para la misa, se ponía sendos dedos en las fosas nasales) (Power, *Mujeres medievales*, 101).¹³ En relación con el deber de la humildad de la mujer, Simone de Beauvoir escribió lo siguiente:

Por primera vez en la historia humana la madre se arrodilla ante su hijo; ella acepta libremente su inferioridad. Esto representa *la suprema victoria masculina*, consumada en el culto a la Virgen: es la rehabilitación de la mujer por medio de la consumación de su derrota [Beauvoir, *The Second Sex*, 160].¹⁴

Es esencial recordar que en estos siglos irrumpen en la Península ibérica las colecciones de *exempla* con todo y su recargado antifeminismo. Los ejemplarios de los siglos XII y XIII constituyen una reverberación, muchas veces artística, de la tradición oriental, y tales colecciones no están exentas (no podían estarlo), desde un enfoque ideológico, de postulados discriminatorios hacia lo femenino. Esto es así debido a que sus ancestrales materiales fueron maquinados en una era y un espacio imbuidos, más que nada, por idiosincrasias conectadas con el brahmanismo y aun con su religión antecesora, la védica. Dice el código de *Manava Dharma-Sastra*:

¹² Otra vez viene a mi memoria la mujer de “Leo”, que –siendo inocente– no se atreve a enfrentar a su marido recriminador.

¹³ ¿Será posible que el genuino culto a la Virgen María haya sido aprovechado tácitamente por la Iglesia para contrarrestar las aspiraciones de superación de la mujer bajomedieval?

¹⁴ Como quiera que sea, los domingos iban los hombres a las iglesias y escuchaban decir a los predicadores que la mujer era la puerta del Infierno y que María era la Reina de los Cielos (Power, *Mujeres medievales*, 17). Y ahora se escucha en pleno siglo XXI que la mujer es una asesina en potencia y que la Iglesia es la defensora de la vida, en el marco de la polémica acerca de la legalización del aborto.

De entre todos los seres, los primeros son los seres animados; de entre éstos, los primeros son los que poseen inteligencia; de entre los seres que poseen inteligencia, *los hombres*, de entre los hombres, el brahmán. (*Diccionario Enciclopédico*, tomo III, 873).

Sin embargo, no se piense, ¡claro está! que la visión india o persa sobre la mujer tenía un sello singular, extremo; sus prejuicios al respecto no eran, ni con mucho, diferentes a los de los pueblos del Islam, que tradujeron al árabe las obras del Lejano Oriente. Veamos la muestra que nos da la obra del *Tauq Libro de Los caracteres y la conducta que trata de la medicina del alma* de Ibn Hazm de Córdoba (994-1063);¹⁵ Manuel Sánchez rescata el siguiente párrafo:

El espíritu de las mujeres está vacío de toda idea que no sea la de la unión sexual y de sus motivos determinantes, la de la galantería erótica y sus causas, y la del amor en sus variadas formas.¹⁶ De ninguna otra cosa se preocupan, ni para otra cosa han sido creadas (*apud* Sánchez, Manuel, “Al Andalus”, 72).¹⁷

En Occidente, tampoco los pensadores de la Antigüedad y los de la temprana Edad Media, o los agentes del poder secular y religioso del XII y XIII, concebían a la mujer de manera significativamente distinta a la de sus colegas lejanos orientales o mahometanos. De hecho, a la imagen de “macho estropeado” propuesta por Aristóteles para clasificar –mutilándola– a la hembra (*De generatione animalium*, I ii, c.3; *apud* Lacarra, “Algunos datos”, 348),¹⁸ así

¹⁵ Ibn Hazm fue uno de los autores árabes más acreditados en su época y de los más traducidos a lenguas occidentales.

¹⁶ ¡Qué lejos se encuentra de esta acusación la citada protagonista de Leo!

¹⁷ Esta vez lo que viene a mi memoria son las razones que se esgrimen para la defensa de la infibulación en los países del Oriente.

¹⁸ También existía la idea de que la mujer era un macho imperfecto nacido de un hueso. John Wijngaard, en “Mujeres sacerdotes” (<http://womenpriests.org/sp/traditio/sinful.asp>) dice, incluso, “...que había un defecto en la formación de la primera mujer, dado que ella fue formada de una costilla doblada, esto es, de una costilla del pecho, la cual está doblada como en dirección contraria al hombre. Y a través de este defecto, ella es un animal imperfecto, que siempre engaña” (Retoma esta cita del *Malleus Maleficarum*, p.43).

como a la recomendación de Epicuro acerca de que el varón prudente no se casará ni tendrá hijos (Reinhard, *Historia de la población*, 34). ¿Quizá de ahí el éxito que obtuvo la imposición del celibato clerical?

Recogiendo una óptica tan distorsionada, y enriqueciéndola con notables invenciones, el discurso del clero bajomedieval confirió a las descendientes de Eva el poder, no sólo de destruir y corromper, sino de transformar la realidad objetiva y subjetiva. Se la erigió como un obstáculo riesgoso para la consecución de la gloria y la bienaventuranza eternas, quedando a punto fijo justificado el apuro por limitar y sujetar una amenaza de ese calibre.

Reinas como Leonor de Aquitania¹⁹ y Blanca de Castilla,²⁰ o las cada vez más numerosas abadesas de conventos mixtos, todas ellas fuentes de permanente disgusto para canonistas y papas por su manera de ejercer la autoridad, no tenían cabida en los planes de dominio de la sociedad por parte de la Iglesia. Para contrarrestar el abrumador peligro femenino (que aparte de cercenar las alas de la salvación y malograr la fortuna hacía perder la sabiduría, la honra y hasta la existencia— en fin, que constituía la ruina del varón—²¹ o, mejor, para anularlo, era esencial reprimir, de modo prioritario, el arma más poderosa de la mujer a juicio de la enseñanza patrística: su sexualidad descontrolada, desbordada.

Es evidente que esta percepción ecuménica de la mujer se fue ciñendo cada vez más, y óptimamente, a la doctrina que el poderoso clero de la Baja Edad Media venía confeccionando especialmente acerca de aquélla, desde va-

¹⁹ Leonor de Aquitania nació probablemente en 1122; reina de Francia y después de Inglaterra. “Ella dominó largamente el siglo XII, tanto por su comportamiento como por los hechos en los que estuvo implicada, por sus dos hijos que fueron reyes y por su leyenda” (Markale, *Leonor de Aquitania*, 17).

²⁰ Blanca de Castilla (1188-1252), reina de Francia, de origen castellano, aseguró la regencia durante la minoría de edad de su hijo Luis IX. Se encontró con una oposición violenta por parte de los señores feudales, aunque supo imponer su autoridad al dividir a sus adversarios.

²¹ Fuera de eso el hombre corría riesgo de perder el respeto que le brindaban toda vez que la mujer podía trocarse en un ser que lo embromaba o en instrumento de mofa contrario a él., e incluso, paradójicamente, de sabia consejera que lo llevara por buen navío, evitando su vergüenza; sí, pero haciendo que quedara en un nivel inferior al de ella (como sería este último el caso del citado ejemplo de “Leo” en *Sendebarr*).

rios siglos atrás, en los sucesivos escenarios montados por la curia romana. Giordano Oronzo, como vía de ejemplo, recoge fragmentos substanciales de la obra del santo obispo que vivió durante los cruciales inicios del siglo XII, Bouchard de Worms. Puntualiza que éste, en su *Decretum libri XX* denuncia a las mujeres por que son:

Capaces de mudar los sentimientos de los hombres por medio de los maleficios y de encantamientos, cambiando el odio en amor y el amor en odio [...] que con el mal de ojo pueden destruir los bienes de los hombres (*apud* Oronzo, *Religiosidad popular*, 64-69).

Y no sólo los predicadores vertieron sus discursos sobre las mujeres, sino también lo hicieron los maestros, los letrados, los padres y los esposos, en forma oral, escrita y homilética, en ellos las reprenden, exhortan, mandan.

Y vinieron los tiempos de la reglamentación –y fiscalización– del matrimonio, de la herejía cátara²² y de los prolegómenos del máximo rendimiento y prestigio de las colecciones de cuentos que causarían en el ánimo colectivo tantos impulsos morales programados.

De los siglos XII al XV, la literatura didáctica que incluía *exempla* y normas de conducta femenina se multiplica, dando lugar –señala Carla Casagrande (“La mujer custodiada”, 93)–, a un género ejemplar y pastoral, de base o con patrocinio eclesiástico (auspiciado también por la nobleza), que transmitirá una ideología de la discriminación de la mujer.

La traducción, ya sistemática, de obras didácticas provenientes de Oriente tonificó la divisa que, con verdadero apremio, el discurso oficial quería difundir a su feligresía en lo tocante a la mujer. Las protagonistas de dichas obras vigorizaron los valores que la visión cristiana había asociado con la naturaleza de la hembras. La *maldad que se transmite* (y que a la vez se hereda), era, como siempre, la responsable de que la mujer se viera conducida– obligada– a crear apariencias, modificar la realidad y ensayar infinidad de estrategias que ha-

²² En la cual la mujer tuvo un papel preponderante. De allí viene uno de los factores que ocasionaron la catalogación de esta herejía como perversa.

rían al hombre fracasar en sus intentos por alcanzar la sabiduría.²³ Y todo esto ocurría según los moralistas, a despecho de que uno de los saberes que los varones debían acumular primordialmente era “conocer todos los secretos y engaños femeninos” (véase *Sendebear*, 132).

La estampa medieval de la mujer indigna, seductora y/o seducida, objeto de permanente sospecha (un auténtico objeto fóbico),²⁴ se entroncó, en suma, con las distintas variedades de adúlteras que se hallan tanto en los marcos narrativos como en los *exempla* insertados. Y éstas adúlteras se enlazaron con la ingente necesidad de prevenir al hombre acerca de cómo la mujer —si no se toman las medidas pertinentes— puede dar al traste con el saber acumulado del género masculino. Recuértese el epígrafe:

Jamás nunca aprenderás acabadamente los engaños
de las mugeres fasta que te asientes tres días sobre la çeniza e non comas
sinon, pan de ordio [cebada] e sal, e aprenderás

(*Sendebear*, 132)²⁵

Palabras que en cierto sentido anticipan el final de la obra: “..non te di este enxemplo sino [para que] non creas a las mugeres que son malas, que dize el sabio que `aunque se tornase la tierra papel, e el mar tinta e los peces dèlla péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeresë]” (*Sendebear*, 154-155).

Los recopiladores, traductores y predicadores de los ejemplarios, intérpretes de la tradición (como lo fueron en su momento los Padres de la Iglesia), eran, con alta probabilidad, moralistas a todo trance —por lo menos debieron

²³ Ya sea para defenderse (“Elephantinus”, *Sendebear*, 126-127), o sólo para regocijarse y tomar venganza (“Ingenia”, *Sendebear*, 132-134).

²⁴ Asunto o cosa que genera una apasionada aversión.

²⁵ ¿Elementos relacionados con la memoria? Simbólicamente: ceniza=futuro (en polvo os convertiréis), la cebada=pasado (el pan en memoria de la última cena), la sal=presente (la sal de la vida) . Ver Illich:70: curiosamente con estos tres elementos se pueden hacer “AROS”. Y resulta que el *exemplum*, en sí mismo, viene a ser un anillo que sirve para recordar (Cf. Díaz, “Los caminos”, 204).

exhibir esa fachada, aunque en su fuero interno la improbidad superara a la virtud—. De ahí que su participación vino a ser el severo timonel que orientó el destino de un navío filosófico moral (conformado por la intriga de los *exempla*) acorde con los vientos de *lo sabido* por los doctos y de *lo que se ha oído decir*: la vertiente popular de la tradición local. De manera que los consejeros de los cuentos de las colecciones personificaron la idea del individuo “sabio e entendido”, en el mismo sentido que los respectivos narradores y protagonistas diversos encarnaron a la gente común de la época, todos ellos ubicados dentro de una escala de valores comunitarios, oriunda del Oriente, mas cristianizada, aunque sólo hubiera sido mediante un sobrio maquillaje. Y la mujer fue tratada sin piedad en muchos de esos relatos (ni siquiera recibió la gracia de los afeites).²⁶

¿Acaso la mujer peligrosa (sujeto de sospecha) de los relatos orientales habría de identificarse, pues, con la mujer común española? (Cf. Díaz, “Los caminos”, 204-5). Me hago esta pregunta porque si el “anillo” como objeto mismo simboliza un compromiso que obliga a que la memoria persevere, también como metáfora del texto me lleva entonces a traer a la memoria las palabras de Díaz:

Es lo oral y lo escrito —en esa capacidad de los anillos para imprimir letras sobre ciertas superficies—, el nexo que enlaza lo uno y lo otro. Es el relato, es la literatura. Porque es la manera de sentir, aquello que hemos sentido en común con alguien lo que nos da la medida de lo que somos. Las sensaciones, el sentimiento, más que lo que pensamos, la manera en que hemos sido afectados por algo nos hace semejantes a unos y otros...” (204).

Dado que los apercebimientos morales incluidos en los *exempla* de estas colecciones estaban destinados al “aviso” (esto es, a enseñar el hombre a esquivar el mal y perseguir el bien), es lógico que no sean pocos los *exempla*

²⁶ Daniel Viera ratifica lo anterior cuando subraya que la mayoría de los escritores y traductores didáctico-morales de Iberia convinieron en que la mujernerera engañosa, rebelde, porfiada y jactanciosa y en que no sabía guardar ningún secreto (557).

que pudieron haber sembrado en la memoria del varón, expresamente o no, la necesidad de amonestar a la mujer para que se guardara de ser una representación del mal, o simplemente, del sexo, de la fornicación, inferido éste como el pecado por antonomasia. Llega a colocarse a la mujer, en el ya de por sí denigrado escalafón medieval de la femineidad, en el nivel más ínfimo y comprometido: cual verosímil *adversaria de la divinidad*.²⁷

Brevemente quisiera traer a colación como contrapartida –y quizá “echándome tierra” a mí misma– el primer exemplum de *Sendebar*; del que presento a continuación una condensación de su argumento:

Un rey ‘donjuanescos’ se prenda de una mujer casada y le demanda su amor. La hermosa dama, leal a su esposo, rechaza al soberano. Éste, ante tal desaire, se deshace del marido enviándolo a una batalla. La casta mujer, viéndose perdida, hace una teatralización: manifiesta que acepta satisfacer los innobles deseos del rey; pero, ya en la intimidad de su hogar, ésta le pide sagazmente, mientras se embellece, que lea un código real (en el que se exponen las sanciones que aplican los reyes a las adúlteras). El monarca, avergonzado de verse al descubierto violando sus propias leyes, sale abruptamente dejando olvidados sus arcorcoles (babuchas) bajo la cama. El esposo, al volver de la guerra descubre los finos zapatos y huye de su mujer sin decir una palabra.

Unos familiares de ella interceden e inquietan al hombre acerca del abandono al que la ha sometido, y él explica lo sucedido. Van los parientes y el marido con el rey y aquéllos le informan metafóricamente –para no ofender al soberano–, que ese hombre ha abandonado una tierra que le dieron a labrar, mientras que él comenta que hizo tal cosa porque encontró en ella los vestigios de un león, cosa que le dio mucho miedo. El rey comprende las indirectas (el *exemplum* narrado) y reconoce que dicho león estuvo ahí, pero aclara que no hizo nada de lo que el hombre pudiera abochornarse. De este modo todas las dudas se disipan y la pareja se reencuentra felizmente.

²⁷“Enemiga de Dios”, así es juzgada por el príncipe protagonista del marco de referencia de *Sendebar*. Concomitantemente, estas nociones eran manejadas de forma equivalente desde la perspectiva de la ética establecida en documentos oficiales, tanto civiles como canónicos.

En este relato, la memoria juega un papel fundamental y sumamente complejo, además de que el personaje femenino es una protagonista totalmente opuesta a toda esta sarta de ideas que he venido mencionando. Más bien, nos recordaría a aquellas mujeres sabias del siglo XII.²⁸ Pero por razones de tiempo tendré que dejar el análisis profundo de este cuento para otro momento.²⁹

Sólo quiero señalar que la protagonista de este relato invita a aquel que la acosa sexualmente, a la lectura del libro de las leyes y fueros, es decir, intenta que el rey seductor sea un peregrino del texto, que traiga a la memoria el gran daño que podría ocasionar no sólo a sí mismo, sino a los que lo rodean. No obstante, el rey ‘olvida’ sus babuchas y, sin querer, deja una huella –un recuerdo– que a su vez traerá a la memoria del marido (supuestamente cornudo) la tendencia de la mujer a la lujuria y al adulterio. Y todo ello deja en la memoria del lector lo siguiente: la mujer no sólo ha defendido su castidad y la honra del marido, sino ha sido la sabia consejera que lleva al rey en buen navío, evitando su propia vergüenza. Así, el juego de la memoria que se presenta en el texto propicia resonancias opuestas en el lector.

Desde aquellas mujeres del siglo XII muchas batallas se han librado y mucha tinta derramado; los cambios con respecto a la visión de la mujer son relativos. Después de tanto tiempo de luchar, aún no se ha logrado un avance definitivo en el anhelo de imponer justicia y equidad entre los sexos. Si bien es cierto que la mujer ya ha pasado del encierro doméstico a la plaza pública, existen numerosas inercias, diversos muros e innumerables actitudes que obstaculizan y seguirán *embarazando*, por un tiempo incierto, la plena igualdad.

Como digo en otro lugar: las mujeres tenemos la conciencia. Y la cultura tiene palabra (Ver Cándano, *La harpía y el cornudo*, 297).

²⁸ Aunque, a pesar de su aguda intervención inicial, su posterior silencio la coloca en un papel de absoluta discriminación.

²⁹ También sería muy interesante estudiar los *exempla* 7 (“Mel”), 18 (“Ingenia”) y 20 (“Puer 4 annorum”), de *Sendeban*, donde el “olvido” es causante de grandes males.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, San, *Confesiones*, trad., pról. y notas de Lorenzo Riber, Madrid: Aguilar, 1948.
- BELTRÁN, LUIS, *La imaginación literaria (La seriedad y la risa en la literatura occidental)*, Barcelona: Montesinos, 2002.
- BEAUVOIR, SIMONE DE, *The Second Sex*, trad. H.Parshey, New York: Macmillan, 1970.
- CASAGRANDE, CARLA, “La mujer custodiada” en *Historia de las mujeres en Occidente*, GEORGES DUBY Y MICHELLE PERROT (dirs.), tomo 2, *La Edad Media*, Madrid: Taurus, 1992, 93-132.
- CÁNDANO, GRACIELA, *Estructura y desarrollo y función de la colecciones de exempla en la España del siglo XIII*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
- , *La harpía y el cornudo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.
- , “Convergencias de la misoginia precristiana y la misoginia de las colecciones de ‘exempla’” en ANDREW BERESFORD (ed.), «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic studies in honout of Alan Deyermond*, London: Queen Mary and Westfield College, 1997, 109-118.
- CIRLOT, VICTORIA, (ed.), *Vida y Visiones de Hildegard von Bingen*, Madrid: Siruela, 1997.
- Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer*, México: Academia Mexicana de Derechos Humanos, 1984-1999.
- DÍAZ, G. VIANA, LUIS, “Los caminos de la memoria: oralidad y textualidad en la construcción social del tiempo”, *Acta Poetica* 26 (1-2), 2006, 181-217.
- DUBY, GEORGES, *Mujeres del siglo XII*, trad. Mauro Armiño, Santiago-Chile: Andrés Bello, 1996.
- , *El caballero, la mujer y el cura*, trad. Mauro Armiño, Madrid: Taurus, 1982.
- ILLICH, IVAN, *En el viñedo del texto (Etología de la lectura: un comentario al “Didascalicon”, de Hugo de San Víctor)*, trad. Marta González García, México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- MARKALE, JEAN, *Leonor de Aquitania*, trad. de Cristina Peri- Rossi, Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 1996.
- LABARGE, MARGARET W., *La mujer en la Edad Media*. trad. Nazaret de Terán, Madrid: Nerea, 1988.

- LACARRA, MARÍA JESÚS, “Algunos datos para los estudios de la misoginia”, en *Studia in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona: Vallcorta, 1986, 339-361.
- ORONZO, GIORDANO, *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid: Gredos, 1983.
- PIZAN, CRISTINA DE, *La Ciudad de las damas*, ed. de Marie-José Marchand, Madrid: Siruela 2000.
- POWER, EILEEN, *Mujeres medievales*, Madrid: Encuentro, 1979.
- RABINOVICH, SILVANA, “In memoriam: entre cerdos y búhos (o los viejos: nuestro futuro)”, *Acta Poetica*, 27-2, 2007, 131-148.
- RÉGNIER-BOHLER, DANIELLE, “Voces literarias, voces místicas”, en GEORGES DUBY Y MICHELLE PERROT (dirs.), *Historia de las mujeres de Occidente*, Madrid: Taurus, 1992, 473-543.
- REINHARD, WILHELM, *Historia de la población mundial*, Rosario: Comisión de Educación Estadística del Instituto Interamericano de Estadística, 1959.
- RUBIAL, ANTONIO, *El caballero de los milagros*, México: Plaza y Janés, 2006.
- SÁNCHEZ, MANUEL, *Al-Andalus (711-1031)*, Madrid: *Historia 16*, 1980.
- Sendebarr*, ed. de María de Jesús Lacarra, Madrid: Cátedra, 1989.
- TROYES, CHRETIEN DE, *Cligès*, ed. de Charles Méla y Olivier Collet, París: Le Livre de Poche, 1994.
- VIERA, DANIEL, “«El hombre cuerdo no debe fiar de mujer ningún secreto» como tema de la literatura clásica hispánica”, *Thesaurus*, 30, 1975, 557-560.
- WARNER, MARINA, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid: Taurus, 1991.
- WIJNGAARD, JOHN, “Mujeres sacerdotes”, <http://womenpriests.org/sp/traditio/sinful.asp>

Las buenas *entenciones* en la literatura ejemplar castellana

Alejandro Higashi

Universidad Autónoma Metropolitana

Para el hombre medieval, el ejemplo virtuoso es, con cierto tino plástico, una sirena (“animalia mortifera [...] quae a capite usque ad umbilicum figuram hominis habent; extrema uero pars usque ad pedes uolatilis habet figuram”; *Physiologus* XII) o un onocentauro (“superior pars homini similis est, inferioris uero partis membra sunt naturae ualde agrestis”; *Physiologus* XII), híbridos en los que coinciden dos naturalezas contrarias: no es posible ofrecer un espejo de corrección moral sin haber mostrado antes el vicio que contrarresta. Juan Ruiz, nuestro más ambiguo moralista, apunta en el *accessus* a su libro que las historias eróticas se ponen “porque sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor” (II, 135-137), aunque sabe que no es difícil tomar estas mismas por ejemplo (“porque es umanal cosa el pecar, si algunos, lo que non los consejo, quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello” (II, 117-119). Los modelos de conducta que convenía rechazar podían servir también de cómodas recetas o anecdotarios para quien quisiera ejercitarse en el vicio, peligroso destino conocido de las obras ejemplares en general. Al cierre del libro segundo de su *Tresor*, dedicado a la filosofía moral que enseña “a l’ome quel chose il doit fere et quel non, et la raison por quoi l’en doit fere les unes et les autres non” (*Tresor* II, 1, i), Brunetto Latini insistía justamente en la paradójica coincidencia de una naturaleza contraria en los ejemplos citados:

En ces[t] livre nos a enseingné li maistres les enseingnemenz de vertu et de vices, les uns por ovrer, les autres por eschiver, car ce est l'achoisson por quoi l'ome doit savoir bien et mal. Et ya soit ce que li livres parole plus longuement des vertus que des vices, neporquant la ou li bien sont comandé a faire doit chascuns entendre que les maus sont devees a faire, selonc ce Aristotes dit: Uns meismes enseingnement est de .ii. contraires choses (*Tresor*, II, 132, ii).

Resulta significativo, sin duda, que la máxima aristotélica de “una misma enseñanza puede entenderse en dos sentidos opuestos” se presente justamente como “le darraen enseingnement [de cest] livre”. Aunque las relaciones entre Brunetto Latini y la corté alfonsí están mal documentadas (véase, por ejemplo, Godbarge, “Brunetto”, 91-94 y Beltrami, “Introduzione”, x-xi), los numerosos códices conservados con traducciones castellanas del *Tresor* pueden darnos una buena idea de su probable influencia.¹ A esta dualidad también se refiere también el autor anónimo del *Libro del caballero Zifar* cuando apunta que “muchas veses algunos, porque son sotiles e agudos, trabajanse de mudar los derechos e buenos consejos en mal” (*Zifar*, 76).

Para salvar estos peligros, frente a la ambigüedad del ejemplo, la educación agustiniana preveía ya la elección del sentido más provechoso al inocular en el espíritu del estudiante el deseo de aprender lo bueno, bajo la fórmula “recta voluntas est bonus amor, et voluntas perversa malus amor” (San Agustín, *De Civ. Dei*, XIV, vii, 2); no se trataba de imponer el camino del bien, sino de dar al individuo, por medio de la *voluntas*, la oportunidad para decidir entre lo bueno y lo malo (Gerli, “*Recta voluntas*”). Aunque Gerli se ha ocupado de mostrar la importancia de esta *recta uoluntas* en el *accessus* de Juan Ruiz, ideas semejantes no faltan en otros ejemplarios de la época; para don Juan Manuel, por ejemplo, las obras piadosas sólo merecían la recompensa del Paraíso si se hacían según “tres maneras”: “lo primero, que faga omne buena obra; lo segundo, que la faga bien; lo terçero, que la faga por escogimiento” (*Lucanor*, 270); respecto al “escogimiento”, don Juan

¹ Unos dieciocho, según *PhiloBiblon* en su versión en línea y unos quince, según Squillacioti, “La tradizione”, liii.

Manuel mismo explica: “Esto es, que quando oviere de fazer alguna obra, que escoja en su talante si es aquella buena obra o non; et desde que viere que es buena obra, que escoja aquella porque es buena et dexa la otra que él entiende et escoje que es mala” (*Lucanor*, 270). Así, “non sería la obra buena por seer buena en sí, si non fuesse bien fecha et por escogimiento” (*Lucanor*, 271).

Esta libertad de la *voluntas*, sin embargo, pudo ser sólo aparente. Con frecuencia, los sistemas de pensamiento que ofrecían una deliberada libertad hermenéutica tuvieron que imponer límites precisos para evitar disparos semánticos e interpretaciones poco convenientes. A fin de cuentas, lo que es malo para unos puede resultar excelente para otros. Aceptados los cuatro sentidos de las Escrituras, por ejemplo, había un interés particular por ceñir los sentidos espirituales (etiológico, analógico y alegórico) al *sensus historicus uel litteralis*. Para Hugo de Saint Victor, el “fundamentum autem et principium doctrinae sacrae historia est, de qua quasi mel de favo veritas allegoriae exprimitur” (*Eruditiones*, VI, iii); Santo Tomás, luego de detenerse en el problema de la multiplicidad de sentidos, confirmaba que “[...] nulla confusio sequitur in sacra Scriptura: cum omnes sensus fundentur super unum, scilicet litteralem” (*Suma*, 1, qu. 1, art. 10). El sentido literal, definido por este último como “cum simpliciter aliquid proponitur”, dependía exclusivamente de la *intentio* del autor (“quia vero sensus litteralis est, quem auctor intendit”), y cuando Santo Tomás hablaba de *auctor* ya podemos suponer que se estaba refiriendo a Dios.

En el caso de una buena parte de los ejemplarios castellanos, el control semántico se ejerció siempre con una perspectiva más humana e individual que propiamente divina. En el caso del *accessus* de Juan Ruiz, por ejemplo, la libertad de la *voluntas* depende estrechamente de la memoria del sujeto; como afirma Domingo Ynduráin, “el alma conoce el bien (i.e. el amor de Dios) y lo desea como sumo y único bien, gracias a las enseñanzas recibidas” (*Las querellas*, 71); por ello para Juan Ruiz es tan importante la “buena memoria”: “e por ende devemos tener sin dubda que obras sienpre están en la *buena memoria* que con buen entendimiento e buena voluntad *escoje* el alma e ama el amor de Dios por se salvar por ellas” (*Libro de buen amor*, ll. 45-49). La idea de encarnar las buenas y malas acciones en una especie de memoria locativa

explica en cierto sentido la fórmula manuelina de “non sería la obra buena por seer buena en sí, si non fuesse bien fecha et por escogimiento” (*Lucanor*, 271). Más que de una *actio*, se trata de una *selectio*; el problema, por supuesto, consiste en clasificar las obras de esta *buena memoria*, pues muchas de ellas pueden resultar simultáneamente buenas y malas, en función de las intenciones del individuo y de su punto de vista.

De ahí que el concepto de *intentio* sirva para dotar de sentido al conjunto (también, por supuesto, como una forma de control semántico) y orientar una interpretación libre de riesgos de la obra moral. Basta atender a la importancia del concepto en el corpus castellano conservado. En el Prólogo general que nos legó don Juan Manuel, advierte que todo cambio de la expresión por los malos copistas puede mudar “toda la *entención* et toda la sentençia” (*Lucanor*, 5), por lo que avisa de un manuscrito “emendado en muchos logares de su letra” en Peñafiel (*Lucanor*, 8) en el que, si los lectores encontraran todavía errores de sentido, pide “non pongan la culpa a la mi *entención*, ca Dios sabe buena la ove, mas pónganla a la mengua del mi entendimiento” (*Lucanor*, 6). Esta misma demanda estará presente de nuevo en el Antepólogo de autor anónimo, lo que garantiza la relevancia del tema para los propios lectores (“non pongan la culpa a la su *entención*, mas pónganla a la mengua del su entendimiento, porque se atrevió a se entremeter a hablar de tales cosas. Pero Dios sabe que lo fizo por *entención* que se aprovechassen de lo que él diría las gentes que non fuesen muy letrados nin muy sabidores”; *Lucanor*, 8) y al cerrar el Prólogo del *Lucanor* (“E lo que y fallaren que non es tan bien dicho, non pongan la culpa a la mi *entención*, mas pónganla a la mengua del mio entendimiento”; *Lucanor*, 14). En la segunda parte del *Libro de los estados*, refiriéndose a los estados de la clerecía, don Juan Manuel apunta que “qualesquiera que sean las palabras, que la creençia et la *entención* firme et verdadera es” (298). En el *Libro enfenido* insiste en lo mismo: “Et si los que este libro leyeren, non lo fallaren por buena obra, rruégoles yo que non se maravillen dello nin me maltrayan. Ca yo non lo fiz si non para los que non fuesen de mejor entendimiento que yo. Et si fallaren que ha en él algún aprovechamiento, gradés-canlo a Dios et aprovéchense dél. Ca Dios sabe que yo non lo fiz si non a

buena *entençión*” (117).² En la introducción de Ibn-Al-Muqaffa’ al *Calila e Dimna* se señala: “el que este libro leyere sepa la manera en que fue compuesto, et cuál fue la *entençión* de los filósofos et de los entendidos en sus enxemplos de las cosas que son aí dichas; ca aquel que esto non sopiere non sabrá qué será su fin en este libro” (91). Aunque en el *Libro del caballero Zifar* no se usa explícitamente el concepto, queda sobrentendida la necesidad de atender a la *recta voluntas* del autor anónimo: “de cada cosa que es y dicha pueden tomar buen enxemplo e buen consejo para saber traer su vida mas çierta e mas segura, sy bien quisieren vsar dellas. [...] e porende el que *bien* se quiere leer e catar e entender lo que se contiene en este libro, sacara ende *buenos castigos e buenos enxemplos*, e por los buenos fechos deste cauallero, asy commo se puede entender e ver por esta estoria” (74).

Uno de los tratamientos más completos al respecto puede encontrarse con apenas el auxilio de una lectura atenta en el *accessus* de Juan Ruiz, siempre que se considere desde una perspectiva seria como he hecho yo mismo (“E ruego e consejo”) o más recientemente Domingo Ynduráin (*Las querellas*, 69-94). Si el sentido literal era “este nuevo libro en que son escritas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar” (II, 96-99), debajo de esto habría que buscar la *intentio auctoris*, que Juan Ruiz explicita reiterada y vivamente:

E ruego e consejo a quien lo leyere e lo oyere [...] que quiera bien entender e bien juzgar la mi *entençión* por que lo fiz e la sentençia de lo que ý dize, e non al son feo de las palabras: e segu[n]d derecho, las palabras sirven a la

² Por supuesto, las alusiones a la “buena *entençión*” menudean en la obra de don Juan Manuel en su acepción puramente práctica: en el *Libro de los estados*, “la cosa más señalada que conviene que ayan en sí los enperadores son dos: la una, que aya buen entendimiento, et la otra que aya buena *entençión*”; 184); no extraña entonces que el rey don Fernando, “por las sus buenas obras et la su buena *entençión* que avía, siempre venció et acabó quanto quiso” (226). Al referirse a aquellos que yerran en sus oficios, en general su error se debe a la “mala *entençión*” con que obran: así, yerra el mayordomo “por cobdiçia o por mala *entençión*, o por descuidamiento o por mengua de buen recabdo” (283); el “chançeller” falla si “es cobdiçioso, o malicioso o de mala *entençión*” (286); el físico, si “fuere cobdiçioso o de mala *entençión*” (288); el despensero, si “fuere cobdiçioso [o] de mala alma o de mala *ang1034 entençión*” (290).

intención e non la *intención* a las palabras. E Dios sabe que la mi *intención* non fue de lo fazer por dar manera de pecar ni por maldezir, mas fue por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensiemplo de buenas costunbres e castigos de salvaçión; e porque sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor (ll. 125-137).

La reiterada presencia del concepto de *entención* nos previene sin duda de su importancia. Aquí, como en los casos anteriores, la *entención* se coloca por encima de la expresión; el autor demanda que se atienda a la *entención* y no a la forma general de expresar los contenidos (equivalente a los errores de los copistas o a los sutiles errores en la argumentación, principal preocupación de don Juan Manuel), de modo que dicha *entención* funciona como una clave de lectura. Estos principios básicos se presentan nuevamente con más detalle en el ejemplo XL de *El Conde Lucanor*, cuando el senescal de Carcassona, gravemente enfermo, ordena que sus bienes pasen a la iglesia después de muerto. El problema es que “non lo fizo commo devía nin ovo *buena entención*”, pues “su *entención* era que si muriesse, que lo cumplieren, mas si visquiesse, que non fiziessen nada de ello. Et mandólo conplir después que muriesse, cuando non lo podía tener nin levar consigo” (162). La mujer endemoniada explica el fondo doctrinal del ejemplo; “Dios non galardona solamente las buenas obras, mas galardona las que se fazen bien, et este bienfazer es en la *entención*. Et porque la *entención* del senescal non fue buena, ca fue cuando non devía ser fecha, por ende non ovo della buen galardón” (162-163).

Estas observaciones sueltas apuntan indudablemente en la misma dirección: la *entención* o *intentio* fue un aspecto estructurante del sentido que debía orientar la lectura de la literatura ejemplar y, en una escala más general, del acto ético en general. La pregunta sería qué peso debe otorgarse al concepto mismo en la recepción coetánea. Como puede ya suponerse, el abanico de posibilidades es muy amplio. En general, diría que la documentación muestra contenidos distintos para la *intentio* que dependen de campos léxicos especializados o disciplinarios. Así, en los documentos legales se puede advertir un uso más o menos sistemático del concepto dentro de lo que se conoce como

formula, dividida en cuatro partes: la *intentio* (la declaración del demandante), la *demonstratio* (donde se aclara y completa la declaración), la *condemnatio* (fallo del juez) y la *adiudicatio* (castigo o remuneración); aquí, la *intentio*, tiene un valor estrictamente nominal en la definición de un instrumento jurídico heredado del derecho romano, por lo que a menudo se encuentra con su par “razón” (“su *entención* o su razón”). Considérense los siguientes ejemplos:

Pero es a saber que si el demandador. recuenta en su demanda. el fecho por do faze su demanda. & en el libeldo non faze pedimjento. assi commo si dize. connosca o niegue fulan si me deue. çinquenta marauedis quel preste & el demandado responde & dize que ge lo niega. & el demandador trae prueuas & prueua su *entencion* o ante que las razones sean ençerradas. deue el alcalde de su ofiço dezir al demandador. preguntando ge lo. si pide al alcalle que condepnne al demandado en la demanda. segunt en su demanda se contiene. o faz pedimiento por otras palabras & si lo pediere ualdra lo que es passado en el pleito. & dara sentencia el alcalle. & non se desfara el pleito njn el juyzio. maguer el pedimjento fue fecho despues del pleito contestado (*Leyes de estilo*, 1310, ms. Esc. Z-III-11, Sánchez Prieto Borja (ed.), *apud* CORDE).

Et por tales palauras *et* por semeillables a estas el qui demanda deue mostrar su *entención* o su razón en iuditio ho en el pleito, la quoa razón ho demanda puede crescer ho mingoar o emendar o camiar en *partida* quoa *quisiere* ante *que* dé fiador a la cort ho al alcalde de ser a dreito, después que fuere el pleito comenzado. (*Vidal mayor*, I, 58, p. 86).

23. De *testibus*, es assaber: De los testigos. (2) La *intención*, qui dize *que* por fuerça fué ytado de la su possessión, deue ser *prouada* por dos testigos abasantes o por otra *prueua* bona, quar *segunt* regla *aquell* qui *affirma* de[ue] *prouar*, (3) quar *naturalment* la *prueua* del niego, si dentro en sí no ouiere la *affirmatiua*, no es dita *prueua* (*Vidal mayor*, III, 23, 207).

Dentro del lenguaje político, la *intentio* está estrechamente ligada con la *voluntas* de una autoridad pública y el poder ejecutivo que le confiere su función institucional, del tipo:

Capítulo lxiiij.º como deuen ser guardados los fueros. Nuestra *entençion* e nuestra voluntad es que los nuestros naturales e moradores de los nuestros reynos sean mantenidos en paz e en justiçia: et como para esto sea mester de dar leyes çiertas por do se libren las contiendas e los pleitos que acaesçieren entre ellos (*Ordenamiento de las Cortes celebradas en Alcalá de Henares*, 1348, *apud CORDE*).

Desde la perspectiva del cognitivismo, como ha observado Mary Carruthers, la *intentio* sería un componente fundamental de las estrategias mnemotécnicas, como un tipo de juicio no exclusivamente racional que dispone la colocación de las diversas imágenes acumuladas en la memoria, no según un orden aleatorio, sino “in ways that are partly personal, partly emotional, partly rational, and mostly cultural” (*The Craftib*, 15). La *intentio* en realidad formaría parte de una red muy diversa de valores afectivos y racionales que determinan el significado que tiene un evento para el individuo de acuerdo a sus circunstancias particulares (14-16).

En el caso de la literatura ejemplar, ante la falta de articulación de sus formas de expresión, no resulta fácil determinar los contenidos del concepto. Cuando don Juan Manuel define la *intentio* de forma general, su espectro de sentido es desbordante: para él, la “buena entención” se concentra en el “servicio de Dios” (*Lucanor*, 270), próximo a la perspectiva eclesiástica. Respecto a la administración de los sacramentos, por ejemplo, la Iglesia consideraba que un sacramento estaba compuesto por tres planos: “rebus tamquam materia, verbis tamquam forma, et persona ministri conferentis sacramentum cum *intentione* faciendi, quod facit Ecclesia” (Bula sobre la unión de los Armenios, 1439; en Denzinger y Hünermann, *Enchiridion*, 1312). En este caso, la *intentio* del sacerdote como miembro de la institución eclesiástica coincide con la *intentio* general que define al grupo, de ahí su laxa definición.

En otros casos, la *entençion* cobra un sentido práctico, como en el *Libro de la doctrina* (parte V del *Conde Lucanor*), cuando don Juan Manuel se refiere a “las obras que omne ha de fazer para que aya por ellas la gloria del Paraýso” (*Lucanor*, 269), sección relevante por apoyarse justamente en una interpretación del ejemplo del senescal. Apunta aquí don Juan Manuel: “Fa-

zer omne buena obra es toda cosa que omne faze por Dios, mas es mester que se faga bien; et esto es que se faga a buena *entención*, non por vanagloria nin por ypocrisía nin por otra *entención*, sinon solamente por servicio de Dios” (*Lucanor*, 270). La fórmula, probablemente inspirada en la ley LXIII del título V de la *Primera partida*, sobre la administración de la limosna (“E la tercera cosa en que deue meter mientes el que quisiere fazer almosna, es que sea su *entención* de la fazer por amor de Dios e no por loor temporal que espere auer de los omnes que es uanagloria”, 111), queda ilustrada por el ejemplo del senescal y por un nuevo ejemplo de un caballero en desgracia que mata a su padre y a su señor, recibiendo galardón en vez de pena pues “como quier que él fizo mala obra, non la fizo mal nin por escogimiento de fazer mal” (*Lucanor*, 273). Para don Juan Manuel, la diferencia justamente se encuentra en la *entención*: “et esto que dize que sean bien fechas o mal et por escogimiento es en la *entención*, ca siquier dixo el poeta: ‘Quicquid agant homines intencio iudicat omnes’; que quiere dezir: “Quequier que los omnes fagan, todas serán judgadas por la entención a que lo fizieren” (274). En este caso, la *intentio* individual se define por las circunstancias particulares del contexto en el cual se desarrolla el acto ético, lo que singulariza el propio acto y su calificación. Aunque los resultados de la acción del caballero (el asesinato) lo harían merecedor de un castigo, la mera *intentio* confiere un nuevo significado a la cadena de acciones gracias al cual el caballero no sólo no será castigado, sino que incluso se le premiará. La articulación de las acciones en ambos casos es la misma, pero lo que cambia es su interpretación a partir de la *intentio*. La interpretación en realidad depende de la red de significados a la que aludí según el cognitivismo: se trata de una interpretación que involucra un juicio al mismo tiempo emotivo y racional. Contribuye a ello la dualidad del propio acto ético, cifrada en una separación tajante entre la forma de las acciones y la intención con la que se llevan a cabo, paralelo exacto de la distinción entre el plano de la expresión y el de la *entención* en la literatura ejemplar, lo que explica que puedan cambiarse “los derechos e buenos consejos en mal” (*Zifar*, 76).

El origen de estos valores habría que buscarlo, creo, en los avanzados estudios sobre la expresión dentro de la retórica y la homilética medievales.

Sin duda, ahí se encuentran muchos de los conceptos que serán fundamentales para entender los mecanismos hermenéuticos con que los autores de la literatura ejemplar dotan a sus interlocutores. Sobre la reiterada distinción expresión/intención y la subordinación de la forma a la intención, habría que recordar a modo de ejemplo lo que apuntaba san Buenaventura (1221-1274) en su *De reductione artium ad theologiam*: consideraba que las palabras tenían un triple plano, según se vieses desde la perspectiva del emisor, desde la perspectiva del propio mensaje o desde la del receptor (15-17). Desde la perspectiva del receptor (“in respectu ad loquentem”), afirma Buenaventura que el lenguaje es en su origen un componente mental (“omnis sermo significat mentis conceptum, et ille conceptus interior est verbum mentis et eius proles, quae nota est etiam ipsi concipienti”), que no podría ser comprendido por el receptor si no se revistiese de la forma de la voz o de las palabras, por la cual se vuelve sensible, se escucha en lo exterior, toma por el oído el corazón del oyente; no obstante, sin alejarse de la mente del emisor (“Sed ad hoc, quod fiat nota audienti, induit formam vocis, et verbum intelligibile mediante illo indumento fit sensibile et auditur exterius et suscipitur in aure cordis audientis, et tamen non recedit a mente proferentis”; 16). Así, la forma sensible y la forma mental o espiritual del lenguaje se complementan en un proceso de comunicación, pues sin esta forma el mero componente mental resultaría ineficaz dentro del proceso sensible (el sonido que auxilia en la conquista simbólica del emisor). La prioridad, por supuesto, sigue puesta en el componente mental, responsable de la sustancia del discurso; los componentes sensibles resultan simplemente vehículos externos en el proceso de comunicación. Trazando un paralelo con la fórmula bíblica “Verbum caro factum est et habitavit in nobis”, san Buenaventura plantea la existencia de dos planos, uno subordinado al otro. De todo esto, lo que no debe perderse de vista es el estrecho nexo que mantiene el emisor con su mensaje; en todos los casos, los componentes sensibles se transmiten al receptor, pero el emisor conserva los componentes mentales. Por ello la fórmula “‘Verbum caro factum est et habitavit in nobis’, et tamen remansit ‘in sinu Patris’” (“El verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros”, y sin embargo permanece “en el seno del Padre”; 16).

Estos derechos patrimoniales sobre la sustancia del mensaje resultan fun-

damentales, porque explican los valores éticos que luego revisten al propio comunicado. Como expone el mismo san Buenaventura, en el lenguaje puede advertirse un orden semejante al de la vida (“Si vero consideremus sermonem rationem sui, sic intuebimur in eo ordinem vivendi”); así como en el lenguaje es necesario que concurren “congruitas, veritas et ornatus”, en la vida, cada acción individual está condicionada por su medida, su apariencia exterior y por su congruencia, acción que es modificada por la modestia en su forma externa, que es hermosa por la limpieza en el afecto y ordenada y ornada por la rectitud en la *intención* (“actio nostra debet habere modum, speciem et ordinem, ut sit modificata per modestiam in exteriori opere, speciosa per munditiam in affectione, ordinata et ornata per rectitudinem *in intentione*”; 17). Más adelante, profundizará en este significativo “per rectitudinem in intentione”; en principio, la *intención* de la filosofía moral principalmente descansa sobre la rectitud moral y sobre la justicia en general (“Penes modos praedictos est reperire in illuminatione philosophiae moralis lumen sacrae Scripturae: quoniam intentio moralis philosophiae principaliter versatur circa rectitudinem; versatur enim circa iustitiam generalem, quae, ut dicit Anselmus, ‘est rectitudo voluntatis’”; 23). Por ello, en la definición de esta rectitud pueden advertirse tres variantes:

a) una rectitud esencial (“Si ergo in Deo est summa rectitudo et secundum se, et in quantum est principium, et in quantum est finis omnium; necesse est in Deo ponere mediam personam secundum se, ut una sit tantum producens, alia tantum producta, media vero producens et producta. Necesse est etiam ponere medium in egressu et regressu rerum; sed medium in egressu necesse est, quod plus teneat se a parte producentis, medium vero in regressu, plus a parte redeuntis: sicut ergo res exierunt a Deo per Verbum Dei, sic ad completum reditum necesse est, Mediatorem ‘Dei et hominum’ non tantum Deum esse, sed etiam hominem, ut homines reducat ad Deum”; 23).

b) Una rectitud inducida por el ejemplo divino, cuando el hombre ordena su vida de acuerdo a los consejos salutíferos de la voluntad de Dios (“Et secundum hoc in consideratione rectitudinis conspicitur ordo vivendi. Ille enim recte vivit, qui dirigitur secundum regulas iuris divini. Et hoc est, quando voluntas hominis assentit praeceptis necessariis, monitis salutiferis,

consiliis perfectis, ut probet homo, ‘quae sit voluntas Dei bona beneplacens et perfecta’. Et tunc est rectus ordo vivendi, in quo nulla obliquitas potest reperiri”; 24).

c) Una rectitud en las obras, manifestación perfecta de la unión del hombre con Dios (“Tertio modo dicitur rectum cuius summitas est sursum erecta, sicut homo habet staturam rectam. Et secundum hoc in consideratione rectitudinis manifestatur Dei et animae unio. Cum enim Deus sit sursum, necesse est, quod apex ipsius mentis sursum erigatur. Hoc autem est, cum rationalis assentit primae veritati propter se et super omnia, cum irascibilis innititur summae largitati, et cum concupiscibilis adhaeret bonitati; tunc qui hoc modo ‘Deo adhaeret unus spiritus est’”; 25).

En esta triada lucen brillantemente los estrechos nexos entre la filosofía moral como una filosofía práctica y la especulación teológica. La dualidad estructural del mensaje (componentes mentales y componentes sensibles) sigue unida al emisor por ese caudal de derechos patrimoniales sobre la sustancia mental, en una sutil continuidad que va del pensamiento a la expresión, lo que explica los valores éticos que invisten al propio comunicado como producto final. La *intentio*, desde esta perspectiva, ya no es un caprichoso componente de la *voluntas*, sino un componente ético relevante que sigue de cerca la investidura moral del emisor del discurso. Tampoco se trata meramente de una *intentio* universal, como en una ocasión parece sugerir don Juan Manuel: toda *intentio* es personal y toda *intentio* debe ser evaluada en función del componente moral mostrado por el emisor.

¿Se puede conocer una *intentio*, toda vez que la expresión sensible va por un lado y el componente mental camina por otro con cierta independencia? ¿Podemos creerle a Juan Ruiz cuando avisa “E Dios sabe que la mi *intención* non fue de lo fazer por dar manera de pecar ni por maldezir, mas fue por reduçir a toda persona a memoria buena de bien obrar e dar ensiemplo de buenas costunbres e castigos de salvaçión; e porque sean todos aperçebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor” (ll, 131-137)? El problema se había discutido ya en la Ley LXXXIV, Título V de la *Primera partida* alfonsí, donde se ofrece el ejemplo de un sa-

cerdote “de buena uida” y de “buena uoluntad”, de quien “otros algunos sospechassen dél que fazie algún mal porque se escandalizassen no sabiendo la uerdad”. La *intentio*, a causa de sus componentes exclusivamente mentales, sólo podría ser conocida por una inteligencia superior, por lo que su valor ya no queda sujeto al designio de los hombres:

[...] e esto se prueua por Sant Paulo que dixo “el testimonio de la nuestra buena uoluntad es nuestra alabança” e otrossí dixo Iob “mio testigo es en el cielo, ca Dios sabe lo que yo fago”, esso mismo prueua San Agostin diziendo “sospecha quanto te quisieres de mí, sol que mi conciencia no me acuse delante Dios”. Por ende en tal razón cuemo esta quando acaeciére déuese trabaiair aquel contra quien sospechan quanto pudiere de desfazer aquella sospecha demostrándoles su uerdadera *entención* porque los pueda sacar daquello que sospechauan e por esto deuen querer que los omnes sepan su *entención* ca en el ser el omne de buena uida no faze pro sino a ssí mismo e en seer de buena fama aprouecha a ssí e a los otros [...]

La *intentio* es un componente mental cuya naturaleza no sensible, sino espiritual, sólo puede ser conocida por la Divinidad. Llegado el caso, no se trata de creer a Juan Ruiz o no (tentación en la que tarde o temprano caemos todos los lectores del *Libro de buen amor*), sino de aceptar en la obsesiva reiteración de la *intentio* ruiziana los parámetros de la recepción coetánea: aunque la *intentio* resulta transparente para Dios, Juan Ruiz y don Juan Manuel se empeñan en explicitarla una y otra vez para asegurarse de que esta voluntad intangible sea conocida por sus lectores. Como dice la Ley, “por esto deuen querer que los omnes sepan su *entención*”.

Estos derechos patrimoniales abarcaban, por supuesto, cualquier producción literaria, pero cobraron importancia más rápidamente dentro de la literatura ejemplar por razones estructurales: en primer lugar, la ambigüedad natural del ejemplo requería de una orientación semántica, subordinada por supuesto a las coordenadas éticas del autor; en segundo, la literatura ejemplar no procedía de un sustrato de facto, como la historia, ni de una recreación literaria, como sucedía con muchos de los *romanz* o de los *fabliaux*: mientras el autor de textos historiográficos se percibía a sí mismo como copilador y

transmisor de los saberes, el autor de ejemplarios se percibe a sí mismo investido por una responsabilidad ética mayor, la de erigirse en guía de una sociedad. Esta conciencia nace gradualmente y se consolida hasta el XIV, con autores como don Juan Manuel; las razones para esta consolidación tardía son muchas, pero la principal involucra el paso de un autor múltiple (que igual escribía o copilaba el texto, lo recitaba para otros o lo refundía) a un autor letrado con identidad bien definida.³ La conciencia ética queda al descubierto sólo cuando puede hablarse efectivamente de un autor individual. La ambigüedad con la que puede leerse el *Libro de buen amor* justamente se conforma en este enclave: Juan Ruiz, autor y personaje, ofrece una interpretación grave de su ejemplario cuando se presenta como autor en el texto; su presencia como personaje, sin embargo, invita a titubear y abre la perspectiva lúdica del libro. No dudamos, como lectores, de las buenas “entenciones” del autor, pero la confusión de voces y de propuestas éticas es tal que, por lo menos, amenaza con embrollarnos. Al final, como lectores simplemente desconfiamos de la propuesta ética del autor, debido a este juego. Juan Manuel, por el contrario, crea una obra amplia y variada que representa sus intereses nobiliarios y cuyas mayores perfecciones quedan alambicadas en un ejemplario: como señala con acierto Gómez Redondo, “no hay obra más cargada de sustancia, de vida y de tiempo de don Juan que esta colección de ‘exemplos’ y de ‘proverbios’, con los que el autor otorgará significado a todos los hechos de su existencia” (*Historia*, 1148); así, el proceso de recreación de los ejemplos se orienta en función de las “entenciones” de don Juan Manuel y de la fuerte carga moral y personal que él mismo imprime a sus obras.

En ambos casos y en los ejemplos previos, resulta obvio que la *intentio auctoris* estructura el discurso ejemplar y ofrece una dimensión del fuerte compromiso moral que contraía el autor de una de estas compilaciones, cuando la literatura era vista como una herramienta para cambiar al mundo y no sólo como una forma de entretenimiento. La *entención* de nuestros autores medievales no fue un componente afectivo caprichoso, como podría

³ De las diferencias entre un productor múltiple y un productor letrado trata Marimón Llorca en *Los elementos de la comunicación*, 33-63.

parecer hoy en su acepción común, sino una compleja propuesta ética y discursiva que sigue muy de cerca el *ordo vivendi* al que se refería san Buenaventura, en donde el documento escrito vive unido a su autor por sutiles nexos estructurales (los derechos patrimoniales de los componentes mentales sobre los componentes sensibles) y en donde el acto ético que se inicia en el pensamiento se continúa luego en la obra literaria. Sin duda, para el lector actual resulta complicado entender esto, agradecido de que la literatura nos ayude a escapar de nuestra cada vez más asfixiante realidad. Debemos, sin embargo, respetar el contrato de lectura que se imponía al lector coetáneo: el texto como tal sólo tenía valor si seguía sometido a la *voluntas* de su autor y sólo seguiría siendo provechoso si, unido a esta *voluntas*, podía percibirse una *buena entençión* respaldada en los hechos, la vida misma, y no sólo en la volátiles palabras.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, SAN, *De civ. Dei : Sancti Aurelii Agustini Hipponensis Episcopi de Civitate Dei libri viginti duo*, post recensionem Monachorum Ordinis Sancti Benedictini, Parisiis: Gaume Fratres Bibliopolas, 1838.
- ALFONSO X, EL SABIO, *Primera Partida (ms. Add 20.787 del British Museum)*, ed. de Juan Antonio Arias Bonet, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975.
- BELTRAMI, PIETRO G., “Introduzione”, en Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Plinio Torri e Sergio Vatteroni, Torino: Einaudi, 2007, pp. vii-xxvi.
- BUENAVENTURA, SAN, “De reductione artium ad thologiam”, en *Obras de San Buenaventura*, ed. dirigida, anotada y con introducciones de León Amorós, Bernardo Aperribay y Miguel Oromi, 2a ed., Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1955, 637-667.
- BRUNETTO LATINI, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Plinio Torri e Sergio Vatteroni, Torino: Einaudi, 2007.
- Calila e Dimna*, ed. de Juan Manuel Cacho Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid: Castalia, 1984.

- CARRUTHERS, MARY, *The Craft of Thought, Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- DENZINGER, HEINRICH y PETER HÜNEMANN, *El magisterio de la iglesia, Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum*, 2ª. ed., trad. de Bernabé Dalmau, Constantino Ruiz-Garrido y Eva Martín-Mora, Barcelona: Herder, 2000.
- GERLI, E. MICHAEL, "Recta voluntas est bonus amor: St. Augustine and the Didactic Structure of the *LBA*", *Romance Philology*, 35, 1982, 500-508.
- GODBARGE, CLÉMENT, "Brunetto Latini y la reconstrucción del *ethos* republicano", *Foro Interno, Anuario de Teoría Política*, 5, 2005, 85-111.
- HIGASHI, ALEJANDRO, "E ruego e consejo a quien lo leyere e lo oyere [...] que quiera bien entender e bien juzgar la mi entencion' (*LBA*, ls. 125-127)", *Medievalia*, 25, 1997, 43-51.
- HUGONIS DE S. VICTORE, *Eruditiones didascalicae libri septem*, en *Patrologia latina cursus completus*, J.-P. Migne (ed.), Parisiis: J.-P. Migne editorem, 1854, t. 176, cols. 739-838.
- JUAN MANUEL, DON, *El Conde Lucanor*, ed. de Guillermo Serés, est. preliminar de Germán Orduna, Barcelona: Crítica, 1994.
- , *Libro de los estados*, ed. de Ian R. Macpherson y Robert Brian Tate, Madrid: Castalia, 1991.
- , *Libro enfenido*, en *Cinco tratados*, ed., introd. y notas de Reinaldo Ayerbe-Chaux, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.
- JUAN RUIZ, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecua, Madrid: Cátedra, 1992.
- Libro del Caballero Zifar*, ed. de Cristina González, México: REI, 1990.
- MARIMÓN LLORCA, CARMEN, *Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval*, Alicante: Universidad de Alicante, 1999.
- PhiloBiblon [en línea]. *Bibliografía Española de Textos Antiguos*. <<http://169.229.32.53/PhiloBiblon/phhmbe.html>> [fecha de consulta: 22 de agosto de 2006]
- Real Academia Española, *Banco de Datos (CORDE)* [en línea]. *Corpus Diacrónico del Español*. <<http://www.rae.es>> [fecha de consulta: 16 de agosto de 2006].
- SQUILLACIOTTI, PAOLO, "La tradizione manoscritta delle opere di Brunetto Latini", en Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami, Paolo Squillaciotti, Plinio Torri e Sergio Vatteroni, Torino: Einaudi, 2007, xlvii-lv.
- TOMÁS DE AQUINO, SANTO, *Suma teológica*, t. I, tr. y anotaciones por una comisión de Padres dominicos, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1964.
- Vidal mayor*, trad. aragonesa de la obra *In excelsis thesauris* de Vidal de Canella, ed. de

Gunnar Tilander, Lund: Håkan Ohlssons Boktryckeri, 1956 (*Leges Hispanicae Medii Aevi*, 5), t. II.

VILLAR VIDAL, JOSÉ A. y PILAR DOCAMPO ÁLVAREZ, “*El Fisiólogo latino: versión B: 1. Introducción y texto latino*”, *Revista de Literatura Medieval*, 15, 2003, 9-52.

YNDURÁIN, DOMINGO, *Las querellas del buena amor, Lectura de Juan Ruiz*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2001.

La *fabla* y el *fablar* en el *Libro de buen amor*

María Teresa Miaja de la Peña
Universidad Nacional Autónoma de México

“...*las palabras sirven a la intención e non la intención a las palabras.*” Prólogo, *Libro de buen amor*

Como bien señala Margit Frenk, la cultura de la Edad Media europea se rigió “bajo el imperio de la voz” y fue, sin duda, “una cultura plenamente oral, de vieja y arraigada tradición” (*Entre la voz y el silencio*, 17-18). Esto que la estudiosa demuestra a lo largo de su libro está relacionado primordialmente con la transmisión de la literatura, tanto popular como culta. Considero que, asimismo, tiene que ver, y mucho, con el uso de la palabra y del sentido de comunicarse oralmente con un propósito determinado en muchas de las obras literarias de la época. Paul Zumthor en *La letra y la voz de la literatura medieval* ha afirmado que a mediados del siglo pasado los medievalistas descubrieron la existencia de la poesía oral y que a partir de entonces la literatura medieval es considerada como producto de la voz, no de la letra. Hablar, contar, narrar cumplen una función particular de enorme importancia muy apegada tanto a la costumbre cotidiana del decir y el escuchar como al ejercicio retórico, en particular de la *argumentatio* y la *disputatio*.¹ Ambos se basan en la *fabla* y

¹ La *argumentatio* entendida como cadena de razonamientos, de discusión razonada, basada en el “discurso” oratorio. Según Beristáin, consta de las *probationes* o *argumenta* que son

en su poder de convencimiento a través del *fabŭlari* (conversar, hablar); del uso de la *fabŭla* (conversación, relato sin garantía histórica, cuento, fábula); y éste, de *fari* (hablar como sinónimo de sentencia, refrán, consejo); o como su diminutivo, *fabliella* (proverbio, refrán). De ahí que si nos remitimos a las diversas connotaciones de *fabla* vemos que estas abarcan un sin número de posibilidades semánticas, las cuales, tanto en relación con su uso sintáctico como prosódico, tienen que ver, asimismo, con su empleo dentro del discurso. Para Du Marais, “el conocimiento de los diferentes sentidos en una misma palabra se emplea en una misma lengua” (*Des Tropes*, 22), de ahí que polisemia y sinonimia contribuyan a darle nuevos sentidos a una palabra, mismos en los que el ‘sentido propio’, o etimológico es, en ocasiones, el que menos cuenta”. Recordemos que *fabla*: proviene del latín *fabulari*: articular, proferir voces, explicarse o darse a entender. Conversar, hablar (Du Marais, *Des Tropes*, V).² Al respecto tanto Corominas como *Autoridades* incluyen un largo listado de formas de hablar y ejemplos de ellas. Muchas basadas en Berceo y don Juan Manuel, lo que no es de extrañar como moda de la época.

En el *Libro de buen amor*, obra que se caracteriza por su sentido ambiguo, el término *fabla*, con todas sus mencionadas variantes es una constante fundamental a lo largo del texto. Considero que parte importante de dicha ambigüedad se sustenta en el uso de este término con diferentes sentidos, funciones, propósitos y, en especial, desde diferentes géneros. Dicho término contribuye a la construcción y reconstrucción del discurso en el *Libro* y, por ende a su ambigüedad. La *fabla*, entonces ocupa un papel preponderante en

pruebas con las que se construye la *inventio*, basada en el lenguaje como elemento transmisor, y siguiendo la lógica establecida por la *dispositio* (*Diccionario de retórica*, 65-66).

² “Las maneras de hablar en las que (los gramáticos y los retóricos) no han observado más propiedad que la de hacer conocer lo que se piensa, son llamadas simplemente *frases*, *expresiones*, *periodos*; pero las que expresan no sólo pensamientos, sino además unos pensamientos enunciados de un modo particular que les da un carácter propio, ésas, digo, son llamadas *figuras*.” Para él, además, “El discurso sin figuras es un discurso completamente transparente y, por ello mismo, inexistente. Entonces es cuando aparece la figura, como un diseño colocado sobre esa transparencia, diseño que nos permite por primera vez captar el discurso en sí mismo y no tan sólo en tanto mediador de la significación.” (Du Marais, *Des Tropes*, 9 [*apud.*, Todorov, *Literatura y significación*, 217])

tanto funciona como aliento o sustento de diferentes situaciones, muy en especial, en el proceso del aprendizaje del *ars amandi* por parte del protagonista y en su pretendida puesta en práctica. Sin embargo, no es este personaje el único en hacer uso y gala del aprovechamiento de dicho recurso pues lo vemos asimismo en boca de la(s) medianera(s), de don Amor y doña Venus, de doña Garoza, entre otros. En cada uno de ellos difiere la función, el aprovechamiento y las situaciones en que se hace uso de la *fabla* y el *fablar* para lograr los propósitos de enseñanza, convencimiento, seducción, todos ellos apegados a los principios retóricos propios del discurso argumentativo, y muy cargados de intención didáctica y moral, permeada ésta aparentemente de un sentido amoroso, por ende, más en apego al *ars predicandi*.

En una de sus estrofas iniciales el Arcipreste nos da noticia de su intención, propia ésta de un *mester de clerecía*, al ofrecernos el *Libro*:

E porque mejor sea de todos *escuchado*³
fablarvos he por trobas e por cuento
 es un decir fermoso e saber sin pecado,
 razón más plazentera, *fablar* más apostado.

(15)

Recordemos que el Arcipreste conoce su oficio, no en vano es uno de los últimos *mesteres de clerecía* y en su maestría de trovador experimentado lo pone en práctica y lo presume, como queda claro en esta estrofa en la que *fablar* tiene sin duda el sentido de recitar y narrar con maestría como parte de una poética propia de *mester*, quien hace gala de su oficio ante quienes sepan ser buenos escuchas, buen *auditorium*. *Fablar* y escuchar son sin duda las acciones fundamentales para la realización de dicha *ars poetica*.

En otras estrofas vemos como Juan Ruiz emplea asimismo diversas designaciones para este término pues nos refiere a *fabla* asociada a: pastraña, fabla (fábula), fablilla, fazaña, proverbio (refrán), proverbio viejo, proverbio

³ Escuchar o *ascuchar* en su forma etimológica aparece en esta estrofa y en la 342 a en el *Libro*. El Arcipreste admitía según Jacques Joset ambas formas (ed. *Libro de buen amor*, 17).

chico (siempre llevan adjetivo), Escritura (Biblia), conseja, antiguos retraheres (contar, referir, cuento, relato, o proverbio, reproducir relato, narrar) y bien antiguo, y vemos cómo cada uno de ellos adquiere un sentido o una función diferente en la obra o refiere a distintos géneros. Conviene recordar que la *fabla* se opone al silencio y a la medida, y que ésta, además, puede estar relacionada con el sonido que emana de los instrumentos y todo lo que sabemos que estos connotan en la obra.

Por otra parte, para el Arcipreste es muy importante la idea retórica de *auditorio* relacionada con el discurso que a éste se ofrece, en tanto funciona como puente entre el ‘orador’ y el ‘auditorio’, entre *fablar* y *ascuchar*. Discurso que en el *Libro* tiene que ver indudablemente con la *argumentatio*. En ella, el que *fabla* tiene que tomar en consideración a su escucha si quiere ser eficaz, como bien lo demostró Platón en el *Fedro*,⁴ para lograr convencer y persuadir mediante diversas técnicas que influyen en su comportamiento.

LA *FABLA* Y SU PODER DE CONVENCIMIENTO A TRAVÉS
DEL *FABŪLARI* (CONVERSAR, HABLAR)

El primer sentido del acto de *fablar*, el más directo y obvio es el relacionado con su etimología: conversar, hablar. Lo cual puede a veces relacionarse con el “hablar de más” o incluso ser “parlero”, es decir hablar inútilmente o no ser discreto, lo cual en una relación amorosa lleva sin duda al desastre: “non seas mucho *parlero*, non te tenga por *mintroso*” (627):

Omne que *mucho fabla* faze menos a vezes,
pone muy grant espanto, chica cosa es dos nuezes;
las cosas mucho caras algun’ ora son rafezes,
las viles e las refezes son caras a las de vezes.

(101)

⁴ En donde el filósofo propone una técnica que pueda convencer a los mismos dioses (cf. 273e).

Relacionado con el ser “parlero”, aparecen otros defectos no propios de un enamorado cortés, tales como el ser *mintroso* o poco discreto. Dado que no es correcto hablar con la dueña en lugar abierto ni dirigirse a ella por su alto linaje o su condición de doncella, dueña, viuda o monja, el amigo debe ser prudente al acercarse a hablar con ella: “A persona d’ este mundo yo non la oso *fablar*, porque es de grand linaje e dueña de buen solar,” (598). De ahí que sea necesario contar con el apoyo de un tercero, el cual como ya demostró Lillian von der Walde, en su artículo sobre la “troba caçurra”, si es varón puede resultar en un fracaso (“La ‘troba caçurra’ y algunos elementos de cultura popular en el *Libro de buen amor*”, 99-122).

E porque non podía con ella así *fablar*
 puse por mi mensajero, coidando recabdar,
 a un mi conpañero; sópome el clavo echar;
 él comió la vianda e a mi fazié rumiar.

(113)

Son diversas las formas para *fablar* con la dueña deseada por propia voz, si las circunstancias lo favorecen, o a través de la medianera. Así se *le fabla en locura* (277b), en amores (654 a), en juego (659a), *en engaño e en folia* (670c), *en cuerdamiento* (679b), para *con ellas razonar* (679d), o inútilmente, *e fabléle en seso vano* (945d). Lo importante es establecer la comunicación directa o indirecta con la amada o elegida aunque ninguna de las formas de hacerlo sea sincera, auténtica. La *fabla* sirve para el engaño, para el convencimiento, para la seducción. Conducta que va reforzada en muchos casos de *fari* (hablar como sinónimo de sentencia, refrán, consejo):

La dueña dixo: “Vieja, non lo manda el fuero
 que la muger comience *fablar* amor primero;
 cumple oter firme, que es cierto mensajero.”
 “Señora, *el ave muda*», diz, “non faze agüero.”

(1483 a)

O como su diminutivo *fabliella* (proverbio, refrán), complementos idóneos del proceso de transmisión de sentimientos a través de sabiduría popular:

Fablar con muger en plaça es cosa muy descubierta:
a bezes mal perro atado tras puerta abierta...
 Bueno es jugar hermoso, echar alguna cubierta;
 ado es jugar seguro, es bien hablar, cosa çierta.

(656)

El mes era de março, salido el verano;
 vínome ver una vieja, díxome luego, de mano:
 “*Moço malo, moço malo, más val enfero que sano.*”
 Yo travé luego d’ella e fabléle en seso vano.

(945d)

Dada la complejidad que implica la comunicación con la “amada” lo mejor es seguir las enseñanzas de don Amor, pues sólo una hábil medianera es capaz de convencer a la presa por medio de su dominio del oficio al *fablar* con ella y por él:

“Fija”, dixo la vieja, el año ya es pasado;
 tomad aqueste marido por homne e por velado;
 andémoslo, *fablémoslo*, teng[á]moslo çelado:
 hado bueno que vos tienen vuestras fadas fadado.

(761c)

EL USO DE LA *FABULA* (CONVERSACIÓN)

En otras ocasiones el término refiere a la *fabula* como al hecho de conversar o a charlar de amores connotando a su vez relaciones amorosas:

Oteóme de unos ojos que parecían candela:
 yo sospiré por ellos, diz mi coraçon: «¡Hela!»
 Fuime para la dueña, *fablóme e fabléla,*
enamoróm' la monja e yo enamoréla.

(1502c)

Asimismo, el término puede estar relacionado con la fama, la honra, el prestigio, por aquello de que: “Do *fablares* con ella, si viere que ay lugar” (629a), de ello depende su fama. En estos casos es importante la caracterización de la *fabla*: siempre avía della *buena fabla e buen riso* (77c), con medida (652b), de *chica fabla viene mucha folgura* (652d); porque por la mi *fabla venga a fazer medida* (652b), entre otros ejemplos.

LA FABLA O FABULA (COMO RELATO SIN GARANTÍA HISTÓRICA,
 CUENTO, FÁBULA)

No debemos olvidar que el *Libro* contiene alrededor de 33 cuentos, aunque en este número no estén totalmente de acuerdo los críticos (algunos añaden 258-259, y la “Cantiga de los Clérigos de Talavera”), todos ellos dirigidos a un lector u oyente, *auditorium*, es decir, que están narrados o son contados por alguien con un propósito dentro del proceso de comunicación como parte de la *fabla* y el *fablar*. Por ejemplo, cuando introduce la Trotaconventos la fábula sacada de Esopo como respuesta a la “dueña letrada, sutil, entendida, cuerda y bien mesurada”:

Como la buena dueña era mucho letrada,
 sutil e entendida, cuerda e bien mesurada,
 dixo a la mi vieja que le avía enbiada
 esta *fabla conpuesta, de Isopete* sacada.

(96)

En otras ocasiones aparece con uso argumentativo para contar como después del fracaso anterior no puede estar solo. E este caso, como en varios más, incluso encadena tres paremias con el mismo sentido para reforzar su desolado sentir y justificar su conducta amorosa:

Una *fabla* lo dize que vos digo agora,
que “una ave sola nin bien canta nin bien llora”:
el mástel sin la vela non puede estar toda ora
nin las verças non se crían tan bien sin la annora.

(111)

En todos estos ejemplos queda claro que Juan Ruiz utiliza la fábula como sinónimo de *auctoritas*. Así vemos como enlaza su descripción al sermón sobre la gula en el *exemplum* del león y el caballo. Con ello, además, asocia el género fabulístico a un relato palaciego, uniendo lo popular con lo culto y creando un sentido de saber de *auctoritas* que al mismo tiempo tiene que ver con un código que el escucha reconoce: *ars predicando* y *ars amandi* en el mismo discurso:

Muerte muy rebatada trae golosina
al cuerpo muy goloso e al alma mesquina:
d’esto ay muchas *fablas e estoria paladina*;
dezírtelo he más breve por te enviár aína.

(297)

En este sentido, la *fabla* y sus derivaciones se constituyen como un conjunto “de modalidades discursivas comunes, que determinan un sistema de representaciones” (Zumthor, *La letra y la voz*, 25) fácil de ser interpretado a través del referente enunciado. La sentencia apoyada en el saber de la *auctoritas*, puesta en voz de uno de los personajes, sin que, como afirma Bajtín, representen su pensamiento propio sino más bien su intención (Beristain, *Diccionario de retórica*, 72): Palabras son de sabio e *dixólo* Catón (44a) En general a todos *fabla la escriptura* (67 a), olvidóse *la fabla*

del buen consejador (994d), y la cuaderna que resume el saber del *ars amandi*:

Si leyeres Ovidio, el que fue mi criado,
 en el fallarás *fablas* que l'ove yo mostrado,
 muchas buenas maneras para enamorado:
 Pánfilo e Nasón yo ove castigado.

(429)

La cual hace referencia tanto a la lección como al aprendizaje, uno a partir del saber escrito, la lectura de Ovidio, y el otro a su puesta en práctica a través del cabal conocimiento de los *exempla* expuestos en las *fablas*.

Para las terceras o medianeras el dominio de la *fable* y de su arte, el *fablar*, son sin duda parte fundamental del oficio que desempeñan, de ahí que en ellas, más que en ningún otro personaje el dominio de las técnicas discursivas y argumentativas sea indispensable. Parte esencial de ese arte u oficio consiste en el conocimiento y la habilidad para narrar *fablas*, es decir *exempla*, o utilizar *sententia* y castigos, pero y sobre todo, tener la sensibilidad de elegir él o la adecuada para el momento pertinente, preparar a su escucha, hacer accesible a éste los argumentos, determinar el orden en que estos son expuestos, etcétera. El *Libro* en este sentido constituye, sin duda, un auténtico tratado retórico de dicha *τέχνη* (técnica o saber): “Non pueden dar los parientes al pariente por herençia / el mester e el oficio, el arte e la sabiençia (622). Como se ve en los siguientes ejemplos:

Uso argumentativo por parte de Urraca para convencer a Garoça:

A la dueña mi vieja tan bien que la enduxo:
 «Señora, *diz la fable* del que de feria fuxo:
 la merca de tu uço Dios es quien te la aduxo;
 ¡amad, dueñas, amal de tal omne qual debuxo!

(1490)

Uso argumentativo sobre la necesidad de la ayuda de la tercería después de la muerte de Urraca, (pese a que es varón):

Pero si *diz la fabla* que suelen retraher,
que “más val con mal asno el omne contender
que solo e cargado faz a cuestras traer”:
puslo por mensajero con el grand menester.

(1622 a)

Para referir a los oficios y artimañas de la vieja alcahueta:

La dueña dixo: Vieja, mañana madrug[u]este
a dezirme pastrañas: de lo que ayer m'fableste

(1410ab)

Como autoridad, para explicar que los que querían separarlo de la dueña utilizaron la intriga:

Como dize la *fabla* : “Quando a otro someten,
Que palabra te dizen, tal coraçon te meten”:
Posiéronle gran saña, d'esto se entremeten.

(95)

Nunca omne escaso recabda de ligero,
ni acaba quanto quiere si l'veyen costurero,
a quien de *oy en cras fabla non dan por verdadero*,
al que manda e da luego, a esto loan primero.

(552c)

Conocimiento, que a su vez está íntimamente relacionado con otras funciones de la *fabla* y el *fablar* como pueden ser la de contar cuentos o decirs, conocidos como juguetes:

Ansí fazedes, madre, vos a mí por ventura,
 porque pierda tristeza, dolor e amargura,
 porque tome conorte e porque aya folgura:
¿dezidesme juguetes a fabládesme en cordura?

(800d)

Los cuales pueden ser “fermosos”, “cuerdos”, “verdaderos” pero siempre convincentes para los propósitos amorosos:

Si vieres que ay lugar, *dil' ju[u]etes fermosos,*
 palabras afeitadas con gestos amorosos;
 con palabras muy dulces, con delires sabrosos,
 creçen amores e son [más] deseosos.

(625)

O de la *fabliella* (proverbio, refrán), también referida como *pastraña*:⁵ Redréme de la dueña e creí la *fablilla* lque diz: “Por lo perdido no estés mano en mexilla” (179cd). Estos suelen tener una función argumentativa, como sucede en la cuarteta en que cuando Urraca informa a don Melón que doña Endrina vendrá a su tienda y le recuerda la importancia de su uso:

Catad non enperezades, menbratvos de la *fablilla*:
 “Quando te dan la cabrilla, acorre con la soguilla”.

(870 ab)

O para resumir la posición (romanos-griegos), como conclusión y pro-tección:

Por esto diz' la *pastraña* de la vieja ardidá:
 “Non ha mala palabra si non es a mal tenida”;

⁵ Pastraña: cuento fabuloso para entretener. De *patribus* porque provienen de los padres para enseñar a sus hijos.

Verás que bien es dicha si es bien entendida:
Entiende bien mi libro e avrás dueña garrida

(64)

O encabalga el refrán a la glosa:

Olvidose *la fabla* del buen consejador
que dize a su amigo, queriénol consejar
“Non dexes lo ganado por lo que has de ganar;
si dexas lo que tienes por mintroso coidar,
non avrás lo que quieres, poderte has engañar.”

(994 a)

(995)

El protagonista-narrador, ya dominador de los castigos de Ovidio y Pánfilo, sabe, en cambio, que lo mejor para obtener la presa en el “cortejo amoroso” estriba en su habilidad de “*fazer trobas e cantares*” y *fablarle* con ellos a su dueña, que en el ejemplo siguiente le sirve al Arcipreste para hacer nuevamente gala de su *mester* de clerecía:

E porque mejor sea de todos escuchado,
fablarvos he por trobas e por cuento rimado:
es un decir hermoso e saber sin pecado,
razón más placentera, *fablar* más apostado.

(15)

A *trobar con locura* non creas que me muevo;

(66c)

Fiz con el gran pesar esta troba caçur[r]a;
la dueña que la oyere por ello non me aburra:
ca deviriénm’ dezir neçio e más que bestia burra,
si de tan grand escarnio yo non trobase burla.

(114)

Tomó por chica cosa aborrençia e gran saña,
 arredróse de mí, fizome el juegomaña;
 aquel es engañado quien coida que engaña,
désto fize [una] troba de tristeza tan maña.

(103)

Uso descriptivo del fracaso que augura a pesar de su esfuerzo:

Por amor desta dueña *fiz trobas e cantares*;
 Sembré avena loca rribera de Henares;
Verdat es lo que dizen los antiguos rretráhares;
 “Quien en el arenal siembra non trilla pegujares”.

(170)

LA CANTIGA

La cantiga es otra de las formas de *fabla* en el *Libro* pues ayuda a la comunicación entre los amantes:

Enbiél' esta cantiga, que es deyuso puesta,
 con la mi mensajera, que tenía enpuesta;
dize verdat la fabla que “la dueña conpuesta ,
 si non quier el mandado, non da buena respuesta”.

(80)

Fiz luego *estas cantigas de verdadera salva*,
 mandé que gelas diesen de noche o al alva;
 non las quiso tomar. Díxe [me] yo: “Muy mal va;
 al tiempo se encoje mejor la yerva malva.”

(104)

Según María de Jesús Lacarra:

Los distintos personajes narradores, Juan Ruiz, don Amor, doña Garoça o la vieja Trotaconventos emplean las voces ‘exiemplo’, ‘fabla’ o ‘fazaña’ como términos intercambiables para anunciar sus relatos en estrofas que, a modo de breves prólogos, incluyen distintas fórmulas de *‘captatio benevolentiae’* y *‘attentum parare’*. En estos momentos de comunicación entre el narrador y el oyente el cuento puede ser aludido y calificado de diversas maneras, en función siempre de las expectativas que el narrador quiera despertar en su receptor.⁶

Y añade: “La escasa precisión con la que el autor utiliza la terminología genérica (enxiemplo, fabla, fazaña) indica que no percibía grandes diferencias entre sus relatos breves” (Lacarra, “El *Libro de buen amor* ejemplario”, 6). A lo que añadiría que los utiliza a su conveniencia para los propósitos que persigue. Cabe concluir con la siguiente reflexión: ¿Cómo es posible que una palabra como *fabla* adquiera tantos sentidos y funciones en el *Libro* del Arcipreste? si no es porque la *fabla* constituye un eje en la obra y de ésta depende precisamente la mayor dificultad para su cabal comprensión, es decir en la polisemia de la *fabla* y en su acto, el *fablar*, reside una de las claves para acercarnos a la ambigüedad de la obra. Puesto en palabras de Tzvetan Todorov diríamos que: “El ‘carácter propio’ del discurso, que hoy se llama su función poética, lo vuelve opaco, como un traje sobre un cuerpo invisible, y nos permite verlo por primera vez. La existencia de las figuras (o en este caso de un término clave) equivale a la existencia del discurso; ése es su rasgo distintivo y su justificación.” (“Actualidad de la retórica”, 217) Discurso basado en el uso pertinente de las técnicas que propone la retórica para la *argumentatio*. Dicho mejor, como todo, por el Arcipreste, que con su *Libro* humildemente dice: “seavos chica *fabla*, solaz e letuario.” (632d), “Señores, hevos servido con poca sabiduría, / por vos dar solaz a todos, *fablévos* en juglaría;” (1633 ab) que

⁶ “Señora”, diz la vieja, “Dirévos un juguete: /nom cuenta conbusco como el asno con el blanchete /que él vio con su señora jugar en el tapete;/dirévos la *fablilla* si me dades un risete. 1400 (Lacarra, “El *Libro de buen amor* ejemplario”, 5)

“[...] por muchos males e daños / que fazen muchos e muchas a otros con sus engaños, / e por mostrar a los simples *fablas* e versos estraños.” (1634 bcd), ya que finalmente para eso escribió su *Libro de buen amor*, un texto que nos hace “oír de forma colectiva una pluralidad, no sólo de temas y de tonos, sino también de tipos de discurso” (Zumthor, *La letra*, 334):

Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa
non creo que es chica, ante es bien grand prosa,
que sobre cada fabla se entiende otra cosa
sin lo que se alega en la razón fermosa.

(1631)

BIBLIOGRAFÍA

- BERISTÁIN, HELENA, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 1997.
- DU MARAIS, CHARLES, *Des Tropes ou des différents sens dans lesqueles on peut prendre un même mot dans une même langue*, Paris: s.e., 1824.
- FRENK, MARGIT, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- LACARRA, MARÍA DE JESÚS, “El *Libro de buen amor*, ejemplario de fábulas a lo profano”, *Interletras*, IV-4, 1998. <http://fyl.unizar.es/gcorona/articu43.htm>, [28 de junio de 2001]. <http://fyl.unizar.es/gcorona/articu43.htm>
- RUIZ, JUAN, *Libro de buen amor*, ed. de Jacques Joset, Madrid: Espasa-Calpe, 1974.
- TODOROV, TZVETAN, “Actualidad de la retórica”, *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta, 1971.
- WALDE, LILLIAN VON DER, “La ‘troba caçurra’ y algunos elementos de cultura popular en el *Libro de buen amor*”, en CONCEPCIÓN COMPANYY (ed.), *Amor y cultura en la Edad Media*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991, 29-42.
- ZUMTHOR, PAUL, *La letra y la voz de la literatura medieval*, Madrid: Cátedra, 1989.

IMÁGENES Y REPRESENTACIONES

“Pues soys de virtudes un tan claro espejo”: La imagen del mecenas en las *Suplicaciones* de Pero Guillén de Segovia al arzobispo Carrillo¹

Ainara Herrán Martínez de San Vicente
Universidad Complutense de Madrid

Alfonso Carrillo de Acuña, nombrado obispo de Sigüenza en 1434 y arzobispo de Toledo en 1446, fue una de las figuras principales del bando contrario a Enrique IV. Su activa participación en la famosa Farsa de Ávila² y en el matrimonio de los futuros Reyes Católicos son, probablemente, sus acciones más sonadas. Su ambición de poder, sin embargo, se vio frustrada cuando su influencia dejó de ser determinante para Fernando e Isabel, y su orgullo quedó herido, según los cronistas,³ ante el favor que éstos dispensaban a Pedro Gon-

¹ Este trabajo es avance de una parte de la tesis doctoral *El mecenazgo literario de la Iglesia en la época de los Reyes Católicos*, que actualmente estoy llevando a cabo bajo la dirección del profesor Nicasio Salvador Miguel, en la Universidad Complutense de Madrid, y se enmarca en el Proyecto de Investigación sobre *La actividad literaria en la corte de los Reyes Católicos* (HUM2004-02841FILO).

² Los cronistas de la época –Pero Guillén de Segovia, Diego de Valera, Hernando del Pulgar y Diego Enríquez del Castillo– se hicieron eco de ello, como se puede constatar en Salvador Miguel, *Ávila en la Literatura Medieval Española*, 122, 143-144, 157, 163.

³ “Vuelta ovo grande en el coraçón del arçobispo de Toledo, y decían que por dos cabsas: la primera, porque no quisiera que el rey y la reina salieran de su mandar e obediencia, como si los reinos fueran suyos e él se los diera; e quisiera él poner de su mano ciertos contadores e oficiales, e porque luego como él lo quería no se hizo. E lo segundo, con enbidia que ovo de la buena voluntad que la reina y el rey mostravan al obispo de Sigüenza, don Pedro González de Mendoza...” (Bernáldez, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, XI, 29). “El arçobispo de Toledo, pungido de enbidia por el honor que al cardenal se fazía, ovo tan grande alteraçión, y

zález de Mendoza, quien será, en 1472, nombrado cardenal, y al que se le conocerá como “el tercer rey de España”.⁴

El matrimonio que Carrillo había impulsado no cumplió sus expectativas, por lo que optó, por segunda vez, por el cambio de favor: el arzobispo se decanta por el rey portugués, a quien apoya con sus tropas y su hacienda, a cambio de la promesa de una mayor autoridad política. La enemistad con el bando isabelino tampoco dará los frutos esperados, y acabará regresando a él tras varios desencuentros. Sus últimos años los pasará recluido en Alcalá, lejos de las expectativas que una vez tuvo, con su hacienda mermada y su poder político anulado.⁵

La historia se ha encargado de convertir a Alfonso Carrillo en el traidor por excelencia, pues los cronistas contemporáneos le achacaron una desmesurada belicosidad y ambición;⁶ éstas, sin embargo, no difirieron demasiado de los

engendröse en su ánimo tal escándalo, que le fizo mudar el propósito, e tomar pensamientos nuevos en deservicio del príncipe e de la princesa” (Pulgar, *Crónica de los Reyes Católicos*, I, XIX, 61); “e así se partió de la corte, muy querellosos del Rey e de la Reyna. Algunos dezían que la causa era ynbidia del cardenal, por la grand honra que el Rey e la Reyna le fazían, e por la gran parte que le dauan de su consejos; porque era ome de buen entendimiento, e de grand autoridad” (Pulgar, I, XXVI, 82).

⁴ Estos dos prelados son la “punta del iceberg de lo que fue el papel político del episcopado en la lucha política en que se enmarcó el ascenso de Isabel al trono y en su ulterior consolidación, de modo que, aunque separados en edad por una diferencia de dieciséis años, ambos se muestran como enormemente influyentes, cuando no decisivos, en un amplio conjunto de acontecimientos políticos de su tiempo” (Nieto Soria, “Dos prelados en la encrucijada de un trono”, 51).

⁵ Sin embargo, fue en esta época durante la que su actividad religiosa fue realmente productiva, ya que convocó varios sínodos; concretamente el de el 10 de junio de 1480 fue “el más importante, nos atrevemos a decir, de todos los sínodos celebrados en la diócesis de Toledo durante los siglos XIII al XV, incluidos los de Cisneros” (Sánchez Herrero, 69).

⁶ Hernando del Pulgar se dirige a él en una de sus cartas del siguiente modo: “¿Para qué vos armáis, sacerdote, sino para peruertir vuestro hábito e religión? ¿Para qué os armáis, padre de consolación, sino para desconsolar e facer llorar los pobres e miserables, e para que se gocen los tiranos e robadores e omnes de escándalos y sangres con la diuisión continua que vuestra señoría cría e fauoresce?” (*Letras*, 18-19). El mismo cronista insiste en que “era ombre belicoso y siguiendo esta su condición, plazíale tener continuamente gente de armas y andar en guerras y juntamientos de gentes” (Pulgar, *Claros varones de Castilla*, 137). Pero éste no era el único: “Era

eclesiásticos, cuyas actividades gubernativas resultaron determinantes durante el reinado de los Reyes Católicos, así como en años inmediatamente anteriores y posteriores.

A la par de esta intensa vida política, el arzobispo de Toledo ejerció el mecenazgo literario, práctica extendida entre las altas jerarquías eclesiásticas y nobiliarias coetáneas. Ofrecieron su apoyo a diferentes manifestaciones culturales, entre otros, el poderoso clan de los Mendoza, y linajes como los Estúñiga, Velasco, Pimentel o Ribera. Entre quienes procuraron su favor a intelectuales y artistas de diferente tipo, destacan igualmente varios eclesiásticos, además de Carrillo, como el anteriormente nombrado cardenal Mendoza, Alonso de Fonseca "el Viejo" y Alonso de Fonseca "el Joven" (sobrino éste del primero), así como Juan de Estúñiga o fray Hernando de Talavera.⁷

Mas, volviendo al arzobispo de Toledo, debe insistirse en su gusto por la literatura, que queda de manifiesto en las distintas obras que autores de la época le dedican, si bien la relación entre éstos y el arzobispo no siempre es fácil de establecer: solamente de cuatro –Gómez Manrique, Pero Guillén de Segovia, Pero Díaz de Toledo y Alfonso Ortiz–, se certifica su servicio en la corte de Carrillo, gracias a la documentación contemporánea y a los testimonios que ellos mismos nos proporcionan en los textos dirigidos a su mecenas. El resto de autores que dedican sus obras al prelado toledano –Alfonso de Toledo, Alfonso de Palencia, Pero Jiménez de Préjano, Alfonso de Oropesa, el bachiller Gutierre de Palma–, o bien algunos de los que se relacionan con Gómez Manrique y Pero Guillén mediante los debates poéticos, –Álvarez Gato, Francisco Vidal de Noya, Jorge Manrique, Guevara, Antón de Montoro, Juan Poeta o de Valladolid y Rodrigo Cota, entre otros–, permanecerían bajo su protección, vivirían algún tiempo en su casa, o tal vez tuvieron un contacto esporádico. Reiteramos la falta de datos que garanticen su estancia

hombre belicoso y seguía más veces la afición que la razón y le placían guerras y parcialidades, e era hombre que insistía mucho en la opinión que tomava, e como era gran señor, recibían mucha pena el rey y la reina de su apartamiento" (Bernáldez, 30). Alfonso de Palencia, por el contrario, parece ver en su afán guerrero un gran heroísmo y entrega, tal y como describe la batalla de Olmedo (219-224).

⁷ Véase Salvador Miguel, "El mecenazgo literario de Isabel la Católica", 75.

continuada, aunque sí se encuentran referencias a una relación con dicha corte arzobispal.

A pesar de que no se incluyen nombres concretos que pudieran iluminar estas dudas, hallamos distintas alusiones a los letrados y “sabios” por los que Carrillo se hacía acompañar, así como a las conversaciones literarias que en su entorno se llevaban a cabo. Es sobradamente conocido el retrato que Hernando del Pulgar hace del prelado, y la mención a que “tenía en su casa letrados y cavalleros y ombres de fación” (Pulgar, *Claros varones*, 136). Otro ejemplo es el de Alfonso de Toledo, quien, en la dedicatoria al arzobispo toledano, explica que no ha escrito su obra en latín, a pesar de su capacidad para hacerlo, porque si no, “non se pudieran della aprouechar saluo Vuestra Señoría e los otros letrados de vuestra casa” (*Inventionario*, 16).

Con respecto a los letrados, Maravall considera que pertenecían a un estamento propio, poseían amplísimos conocimientos de ciencias y letras, y participaban en diferentes asuntos económicos y jurídicos (“Los ‘hombres de saber’ o letrados y la formación de su conciencia estamental”, 372); por otro lado, desde el siglo XIV, se considera que el letrado es, a nivel europeo, “un jurisconsulto, un comentarista interesado de las leyes del derecho romano” (Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV*, 41, nota 35). El prelado toledano, en efecto, se rodeaba de estos hombres instruidos, tanto por la necesidad de consejo jurídico como por su interés por las letras.

Si retomamos las referencias contemporáneas a Carrillo que versan sobre los debates y discusiones sobre literatura que se hacían en torno suyo, resulta significativa la alusión a este respecto de Pero Díaz de Toledo, en su glosa a la controvertida *Esclamación e querrela de la gouernaçión* de Gómez Manrique:

E pues la causa ynpulsyua de mi escreuir fue de la diuersydad e opiniones que delante de vuestra muy reuerendísyua paternidad se ouo [...]; e sy [la glosa] emendada fuere tal que deua publicarla, mande comunicarla entre los de vuestra magnífica casa, entre quien fue la diuersydad de opiniones, e donde el mesmo Gómez Manrique continúa e está (Manrique, *Cancionero*, 578-579).

Del mismo modo, Pero Guillén de Segovia, en una composición dedicada a Alfonso Carrillo, justifica su escritura tras una discusión sobre literatura en la corte arzobispal:

Como a mi noticia viniese, muy reberendo y magnífico señor, en una fable que de la poesía se obo en presencia de su señoría, yo haber sido increpado del ocio por algunas personas, diciendo haberme entregado a él después que en vuestra magnífica casa y serbicio fui recebido, y la razón que diz que a ello daba era que non sabían en qué ocupaba mi tiempo agora (Guillén de Segovia, *Obra poética*, 345).⁸

Las *Suplicaciones* de Pero Guillén no han recibido, hasta el momento, la atención que merecen, pese a la posibilidad de ser analizadas, en profundidad, desde numerosos puntos de vista; estas composiciones incluyen, en nuestra opinión, una información considerable para el estudio de la historia y la literatura de la época. En esta ocasión, nos centraremos en la imagen que el poeta Pero Guillén de Segovia pretende reflejar del arzobispo Carrillo en estas composiciones, con la intención de ser admitido bajo su mecenazgo.

Si bien ya Cummins estableció algunos datos sobre las relaciones de este autor y el arzobispo de Toledo, Moreno Hernández es quien más líneas le ha dedicado hasta la fecha. Éste define a Guillén como:

el prototipo del funcionario culto del siglo xv, de probable origen converso, al servicio del poder y educado en diversas cortes de la época, en contacto con los nobles e intelectuales que las componían. Pasó por la corte de Santillana, al que consideraba su maestro, junto a Juan de Mena. Quizás estuvo al servicio de Álvaro de Luna, a quien defiende, en la corte de Juan II. Y estuvo en la casa y corte del arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo y Acuña, de quien fue contador mayor, cronista y panegirista (Guillén de Segovia, 7).

⁸ Las composiciones de Pero Guillén de Segovia se citan siempre a partir de esta misma edición, que puntúo por mi cuenta.

Dentro de la obra literaria de Pero Guillén, se dedican a Carrillo cuatro composiciones poéticas y un diccionario de rimas, la *Gaya ciencia*;⁹ un “documento de gran importancia para conocer la lengua castellana, escrita y hablada, en el siglo xv”, por el que se puede considerar a su autor “el iniciador de la lexicografía castellana” (Guerrero Salazar, “Los diccionarios de la rima españoles hasta el siglo xix”, 47). Esta arte poética presenta algunas similitudes con el *Torcimany* de Averçó, a pesar de que no parece que haya una influencia directa de éste sobre el tratado castellano (Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, 234). La *Gaya ciencia* de Guillén va precedida por los *Hechos del arzobispo de Toledo*,¹⁰ aparentemente una biografía apologética del prelado, pero que, genéricamente, se asemeja más a una crónica particular (Fernández Gallardo, “La biografía como memoria estamental. Identidades y conflictos”, 448-451).

Retomando las composiciones poéticas que el autor sevillano dirige al arzobispo de Toledo, limitamos nuestro campo de estudio en esta ocasión a los dos primeros *decires* que Guillén de Segovia envía al prelado, ya que fueron escritos con anterioridad a la entrada del literato en la corte arzobispal. Los *decires* tercero y cuarto se redactan una vez que el poeta se encuentra ya bajo la protección de su mecenas, por lo que el objetivo de éstos son completamente distintos; las súplicas de estas dos últimas composiciones son de contenido político, y el carácter personal de las mismas se ve claramente reducido en relación a las dos primeras.¹¹ Todas ellas van precedidas por un prólogo en prosa, en donde el autor ofrece su cara más íntima, y en donde justifica su

⁹ Los primeros estudios y la transcripción de esta obra fueron realizados por el filólogo finlandés Oiva J. Tallgren (*Apuntes sobre algunas voces raras que ocurren en la Gaya o Consonantes de Pero Guillén de Segovia y La Gaya o Consonantes de Pero Guillén de Segovia, manuscrito inédito del siglo xv*), y fue posteriormente editada y prologada por J. M. Casas Homs (Pero Guillén de Segovia, *La gaya ciencia*).

¹⁰ Estudiados por Benito Ruano (“Los *Hechos del arzobispo de Toledo, don Alonso Carrillo de Pero Guillén de Segovia*”) y por Beltrán Llavador (“La justificación de la escritura en las biografías de Alonso Carrillo y Alonso de Monroy”).

¹¹ Se debe señalar que la última, quizás la más conocida, “Oyd maravillas del siglo presente”, es la única que no lleva en su título la palabra “Suplicación” en ninguno de los manuscritos conservados (Véase Guillén de Segovia, 289, 306, 327 y 345, nota 1 en cada página).

escritura desde sus circunstancias más personales, especialmente en aquellas que pueden ser determinantes para su cambio de situación.

En cuanto a la datación de la composición del primer *decir* dirigido a Carrillo, Cummins rechaza la fecha de 1473, hasta entonces aceptada, y propone 1462 como año más probable ("Pero Guillén de Segovia y el ms. 4114", 17-18). Otra de las razones por la que las suplicaciones primera y segunda deben analizarse conjuntamente es que en la segunda el poeta expone los motivos por los que la primera carta enviada al arzobispo no fue leída con detenimiento y "non obo aquel efecto que della esperaba" (Guillén de Segovia, 306), ofreciendo, al mismo tiempo, datos históricos que permiten datar ambos textos. Cummins concreta incluso que la primera *Supplicación* se realizó mientras el arzobispo se dirigía de Segovia a Tudela acompañando a Enrique IV, para las vistas con Juan II de Aragón. El poeta se la enviaría a la vuelta del prelado a Segovia, aunque Carrillo no le debió de dedicar excesiva atención, ya que de nuevo tuvo que acompañar al rey. Guillén alude, en la segunda *Supplicación*, a la actividad política en la que el arzobispo participó poco antes de la redacción de ésta (vistas de Bayona y entrega en rehenes de la reina de Aragón), lo que la sitúa la composición de la primera en 1462, y de la segunda en 1463 (Cummins, 18). Poco después, seguramente a finales de ese mismo año, Pero Guillén de Segovia pasaría a pertenecer a la casa del arzobispo Alfonso Carrillo.

El prólogo del primer escrito que el poeta sevillano envía a su futuro mecenas comienza con una cita de Séneca, uno de sus autores predilectos (Domenech Mira, "El decir 'Oyd maravillas del siglo presente' de Pero Guillén de Sevilla", 20), dando paso al motivo sobre el que va a girar su posterior petición: la necesidad, la cual le empuja a dirigirse al arzobispo de Toledo, a pesar de no sentir mayor "desvergonzamiento que pedir syn mereçymiento" (289). El poeta se vale de la *Ciudad de Dios* de san Agustín para aludir a un tiempo pasado en el que conoció un estado más próspero que el que se vive ahora;¹² el constatar la diferencia entre ambas situaciones, pasada y presente,

¹² Para el uso de Pero Guillén de Segovia de textos sagrados y autores cristianos medievales, Domenech Mira, 22-23.

le sume en una mayor desdicha. A continuación cita a otro autor recurrente en Guillén, Boecio, aclarando, de este modo, quién es la culpable de su caída en desgracia: la Fortuna.¹³ El poeta lleva diez años componiendo “escryturas ajenas” (290), pero la Fortuna le ha arrebatado parte de la vista y ya no puede realizar su trabajo correctamente; sus ingresos han disminuido a pesar de tener “fijos menudos y cargo de casa” (290). Llega incluso a barajar la posibilidad del suicidio, por lo que recurre a un religioso, quien le aconseja dirigirse al arzobispo Carrillo. Pero Guillén hace caso de la sugerencia, y le envía el *decir* que incluye a continuación del prólogo, al que le suma una carta de dicho religioso.¹⁴

La composición en verso sigue el esquema “principio alegórico-didáctico-terminación laudatoria”, que el poeta reiterará en la segunda *Suplicación*. En ambas se trata “la redención del poeta desesperado por la intervención de una influencia superior” (Cummins, 22 y 24). Las primeras estrofas versifican lo ya anunciado en el prólogo: la desesperación del poeta y su caída en desgracia tras una juventud materialmente abundante. La Fortuna incluso se llevó a sus maestros, Santillana y Mena,¹⁵ por lo que suplica a la “yntercesora reyna del cielo” (67),¹⁶ “que guarde la vida al sabio Manrique” (69). El poeta describe cómo, privado por un momento de la vista, al abrir los ojos aparece en el monte Parnaso. Cerca de la fuente Castalia, se encuentran las musas, acompañadas por la Filosofía, la Prudencia, y un grupo de poetas y hombres

¹³ Boecio, basándose en Aristóteles, trató ampliamente el tema de la Fortuna, a la que consideraba un cúmulo de causas accidentales que se encadenan y que, en última instancia, remiten a la Providencia divina (Fernández Escalona, *Fortuna y sociedad en la literatura del siglo xv*, 44).

¹⁴ Marcos Álvarez, en un interesantísimo artículo, propone que el *Trezenario de contemplaciones* fue entregado al prelado junto con esta carta (“El *Trezenario de Contemplaciones* y su posible atribución a Pero Guillén de Segovia”, 234-235).

¹⁵ Se citan, a partir de ahora, el número de los versos.

¹⁶ Moreno Hernández considera que, en la casa del arzobispo, Pero Guillén de Segovia, junto con Gómez Manrique, habría continuado la labor del marqués de Santillana y Juan de Mena, “pero con una clara diferencia evolutiva en el sentido de conseguir un mayor sincretismo sacro-profano a través de la integración de lo paulinista y lo estoico” (“Algunos aspectos de la vida y la poesía de Pero Guillén de Segovia”, 349).

sabios. Ante ellos, Guillén plantea por qué "los buenos" son maltratados por la Fortuna, mientras "los malos" son ensalzados (161-162).

La Filosofía le responde, recordándole que la justicia, finalmente, se acabará imponiendo, independientemente de la Fortuna. El poeta, sin embargo, no se siente consolado y reitera su dolor personal y las necesidades económicas que sufre. Desesperado, demanda a la Filosofía: "pues di tú, maestra, dó mandas que vaya / o cómo me salve daquesta conquista" (303-304). Apiadada, ella le habla de "un claro varón" (337), que no es sino el arzobispo Alfonso Carrillo, ante quien la Fortuna no tiene poder alguno. Tal es su virtud, que "es espejo de toda Castilla, / lumbre del mundo" (341 y 342). Este "prymado d'España" (342) se encuentra por encima del dolor y del placer, mantiene una gran devoción y no aspira a la acumulación de los bienes mundanos (349-352).¹⁷

El miedo a la mutable Fortuna, que Pero Guillén ha manifestado reiteradamente, contrasta con la total indiferencia que el arzobispo descrito en estos versos muestra ante ella. Aunque el estado del prelado mude, él no se turbará, ya que la Fortuna "ante refuella debaxo sus pies / las contrariedades de su complisión" (359-360). La comparación entre el poeta, que se turba ante la falta de recursos económicos, y el arzobispo, que ni los necesita "nyn estima grande lo que es transytorio" (366), se hace latente una vez más; mientras uno se deja llevar por las circunstancias adversas y cae en el desánimo, el otro se encuentra por encima de la impermanencia humana.

La identidad de este prelado se confirma ("Acuña y Carrillo, / su claro apellydo es intitulado", 379-380), y se ofrece otra faceta suya, la de caudillo y guerrero leal a su rey, que llevará a Castilla hacia la victoria contra Francia. Para terminar su intervención, la Filosofía le dice al desdichado poeta que el arzobispo podrá ser para él un modelo de honestidad y, al mismo tiempo, ofrecerle las posesiones materiales que tanto necesita.

Tras estas palabras, el poeta sale de su ensoñación, y se dirige a su futuro mecenas, a quien llama "noble señor jeneroso" (409), asegurándole que, a pe-

¹⁷ "La Filosofía presenta a Carrillo como un auténtico sabio estoico, aunque cristianizado, según la imagen tópica que se tenía de Séneca en la Edad Media y en relación con el *Bías de Santillana*" (Moreno Hernández, "Introducción", en Guillén de Segovia, *Obra poética*, 83).

sar de la rectitud de su conducta, ha caído en desdicha por culpa de su “fado” (413). Pero Guillén se describe a sí mismo en actitud suplicante, con las manos en el suelo, y ofrece su dirección, donde Carrillo puede mandar buscarle. A cambio de que éste le ayude a sobreponerse de las acciones de la Fortuna, él puede ofrecerle que sus hazañas no caigan en el olvido. Teniendo en cuenta el tratamiento que años después los cronistas darán de las actividades políticas y bélicas de este eclesiástico, no es raro que por entonces Carrillo entreviera ya la necesidad de *adquirir* su propio panegirista, que diera una visión más positiva de su persona. La *Suplicación* finaliza con la demanda al arzobispo, una vez más, de que haga que la Fortuna le sea favorable, con el objetivo de que, de este modo, él pueda servirle. En conclusión, Pero Guillén pretende demostrar su capacidad para componer, sus conocimientos en materia clásica y cristiana, y su desesperada situación económica, pese a que su modo de vida siempre ha sido honrado. Su lamentable estado sólo puede mejorar, si Carrillo así lo desea. Aunque el poeta alude continuamente a su escasez material, no especifica cómo quiere recibir esa ayuda que demanda; tal vez, pasar a pertenecer a la casa del arzobispo y llegar a su contador y protegido estaba por encima de sus aspiraciones. El revés de la Fortuna, en este caso, se traduce en una lamentable situación por falta de fortuna material, problema solventable gracias al favor de un poderoso como Carrillo.¹⁸

En la siguiente *Suplicación*, cuyas circunstancias de escritura ya se han comentado antes, el autor sevillano comienza igualmente con una cita de Séneca y comunica que, desde la carta anterior, su penuria ha aumentado, por lo que decidió por “segunda vez suplicar a vuestra magnífica señoría” (307).¹⁹

¹⁸ Guillén, al igual que Francisco Imperial, Diego de Valencia y Santillana con la *Comedieta de Ponza*, pretende “mostrar a un hombre de carne y hueso que vence a la misma Fortuna que sojuzga a todos los demás hombres. Alfonso Carrillo es el vencedor de Fortuna. Pero su significación queda ensombrecida por el propósito del autor, que no es otro que el de utilizar sus escritos como herramientas que le abra las puertas del favor. Carrillo no es la encarnación del hombre ideal. Si el poeta lo pinta así en algunos de sus poemas es por mera conveniencia, y nunca por auténtica devoción. Carrillo no es, como Juan II o Álvaro de Luna en las obras de Imperial y Mena, el salvador del destino de Castilla; a lo sumo, es el salvador de Pero Guillén, y hasta con algunas reservas” (Fernández Escalona, 366).

¹⁹ Se citan las páginas del texto en prosa.

Guillén le implora que ordene que su situación cambie, y así le permita ser él quien conserve su fama, de modo que sea "un continuo miradero en quien verse pueda vuestra virtud y dignidad de perpetuo nombre" (307); para demostrarle su capacidad para tal propósito, le envía la siguiente composición. El prólogo finaliza reiterando las razones del envío del texto: "dar su debido premio de perpetuidad a su esclarecido nombre", por un lado, y conseguir cierto sosiego en su vejez, por otro.²⁰

En cuanto a lo tratado en los versos, Guillén "recurre al expediente trillado del viaje al infierno para ilustrar su tragedia personal" (Cummins, 22); allí, Plutón pretende hacerse con el alma del desesperado poeta, a cambio de que su necesidad termine y le haga poderoso sobre sus enemigos. Sin embargo, un águila lo aprehende antes del intercambio, y lo traslada al templo de Apolo "por gracia divina" (163).²¹ Demanda al oráculo sobre su horóscopo, que no es en absoluto favorable, aunque tal desgracia puede cambiar por la intercesión de "un noble perlado", que es calificado como "aquel chanciller mejor de Castilla / espejo del mundo primado d'España" (287-288). Debe demandar la ayuda del prelado con prontitud, o, si no, su situación empeorará más, si cabe, y él mismo llegará a darse muerte (295-296).

Ya fuera del templo, el poeta se encuentra con Fortuna, quien, para Guillén, "destruye sin orden y da sin medida" (359). En el lugar más alto de la rueda de la Fortuna que se presenta, la cual "no tiene nada que la distinga de otras de la literatura alegórica de la época" (Cummins, 22), se encuentra un prelado, rodeado por siete doncellas, que son las virtudes Prudencia, Magnanimidad, Continencia, Justicia, Fe, Caridad y Esperanza. Cada una de ellas es descrita y puesta en relación con este eclesiástico, cuyo nombre todavía no se ha revelado. Guillén aplica todas estas virtudes al arzobispo de Toledo y, en relación con la composición anterior, "sube de grado el elogio de Alfonso Carrillo hasta rozar la adulación descaradamente" (Fernández Esca-

²⁰ Sobre el intercambio de bienes materiales e inmateriales entre mecenas y autor, véase Herrán Martínez de San Vicente, "La literatura como pago en las relaciones clientelares del siglo xv".

²¹ En la composición poética, se cita el número de verso.

lona, 351). Indudablemente, la descripción de un hombre religioso sin tacha alguna (cuando la existencia de sus hijos naturales no era un secreto), sabio, mesurado, generoso, casto, justo, devoto, seguidor de San Agustín (454), en resumen, casi divino, resulta reiterativa en exceso. El arzobispo debía de ser consciente de la necesidad de propaganda positiva, y de que sería maltratado por la historia. La escasez de adjetivos positivos en las crónicas tuvo que ser previsible para él.

Tras unos versos que aclaran la identidad del inigualable varón, Guillén alude a los hechos históricos anteriormente comentados e insiste en su miserable situación y, para terminar, se dirige al arzobispo resumiendo en una estrofa, su demanda de sustento y el consiguiente enaltecimiento.

Para finalizar, se debe de advertir que los elogios admirativos son muy comunes en las obras que se dirigen a un futuro mecenas. Tanto en los prólogos de las obras dedicadas a un futuro protector, como en los que se escriben en agradecimiento al que ya es mecenas del autor, se suele caer en la exageración, lo que, evidentemente, no resulta extraño. La desproporcionada situación de poder dentro de la jerarquía mecenas-creador (aunque no siempre es tan desproporcionada como en el caso que aquí se ha tratado), se hace evidente en la hipérbole admirativa y en la súplica patética. Pero, a pesar de carecer de una hacienda y una influencia política o religiosa equiparables, el poeta, en este caso Pero Guillén de Segovia, puede ofrecer a un jerarca como Carrillo un presente inigualable: la inmortalidad de sus hazañas. Como él mismo advierte al prelado, humildemente aspira a ser el espejo donde sus acciones queden reflejadas. Sus virtudes serán conocidas en el futuro, su dignidad y nombre perdurarán. La ambición de Carrillo, señalada por sus contemporáneos, y la necesidad de una propaganda positiva, harían tentador el tener un autor en su propia corte.

En conclusión, Pero Guillén supo reflejar la imagen adecuada del arzobispo toledano. La grandilocuencia de sus adjetivos y la mezcla de virtudes teologales con actividades políticas surtió el efecto deseado. El prelado aceptó bajo su protección al infeliz poeta, presumiblemente junto a su familia.²²

²² El hijo del poeta sevillano, Diego Guillén de Ávila, llegó a ser protegido del cardenal

Gracias a estas dos *Suplicaciones*, Guillén de Segovia pudo ampliar considerablemente el número de sus creaciones poéticas, que, sin la ayuda del mecenaz, probablemente no hubieran podido llevarse a cabo o conservarse. Sin el sustento económico y la seguridad personal que Alfonso Carrillo le procuró, éste hubiera sido un poeta con una creación más limitada, o tal vez un autor prácticamente desconocido.

El mecenazgo en el siglo xv proporcionó a numerosos literatos el apoyo necesario, tanto a nivel económico como social, para que sus obras fueran llevadas a cabo, y una vez escritas, difundidas o conservadas. El caso de Pero Guillén de Segovia y el arzobispo de Toledo Alfonso Carrillo es un claro ejemplo de ello.

BIBLIOGRAFÍA

- BELTRÁN LLAVADOR, RAFAEL, "La justificación de la escritura en las biografías de Alonso Carrillo y Alonso de Monroy", en JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS (ed.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 1997, t. I, 267-278.
- BENITO RUANO, ELOY, "Los *Hechos del arzobispo de Toledo, don Alonso Carrillo* de Pero Guillén de Segovia", *Anuario de Estudios Medievales*, 5, 1968, 517-530.
- BERNÁLDEZ, ANDRÉS, *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*, ed. Juan de Mata Carriazo y Manuel Gómez-Moreno, Madrid: Real Academia de la Historia, 1962.
- CUMMINS, JOHN G., "Pero Guillén de Segovia y el Ms. 4114", *Hispanic Review*, 41, 1973, 6-32.
- DOMENECH MIRA, FRANCISCO JOSÉ, "El decir 'Oyd maravillas del siglo presente' de Pero Guillén de Sevilla: contribución al estudio de sus fuentes literarias", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 5, 1986, 13-45.

Ursino, y, por petición del arzobispo de Pamplona, sobrino de Carrillo y homónimo de éste, escribió, dos décadas después que su padre, otro panegírico al ya fallecido arzobispo; seguramente, Diego Guillén fue criado a expensas del prelado. Véase *Panegírico compuesto por Diego Guillén de Ávila en alabanza de las más cathólica Princesa y más gloriosa reyna de todas las reynas la reyna doña Isabel...*, al que le sigue los versos dedicados a Alfonso Carrillo.

- FERNÁNDEZ ESCALONA, GUILLERMO, *Fortuna y sociedad en la literatura del siglo xv*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1990.
- FERNÁNDEZ GALLARDO, LUIS, “La biografía como memoria estamental. Identidades y conflictos”, JOSÉ MANUEL NIETO SORIA (ed.), *La monarquía como conflicto en la corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*, Madrid: Silex Universidad, 2006, 423-488.
- GÓMEZ REDONDO, FERNANDO, *Artes poéticas medievales*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2000.
- GUERRERO SALAZAR, SUSANA, “Los diccionarios de la rima españoles hasta el siglo xix: Análisis y evolución histórica”, *Letras de Deusto*, 31: 92, 2001, 45-70.
- GUILLÉN DE ÁVILA, DIEGO, *Panegírico compuesto por Diego Guillén de Ávila en alabanza de las más cathólica Princesa y más gloriosa reyna de todas las reynas la reyna doña Isabel...* Madrid: Real Academia de la Historia, 1951 [Valladolid, 1509].
- GUILLÉN DE SEGOVIA, PEDRO, *La gaya ciencia*, introd., vocabularios e índices por Josep María Casas Homs, Barcelona: CSIC, 1962.
- , *Obra poética*, ed. de Carlos Moreno Hernández, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1989.
- HERRÁN MARTÍNEZ DE SAN VICENTE, AINARA, “La literatura como pago en las relaciones clientelares del siglo xv”, *Actas del I Congreso Internacional de Filología Hispánica, ‘Orientaciones Metodológicas’, (Oviedo, 8 al 11 de mayo de 2006)* [en prensa].
- MANRIQUE, GÓMEZ, *Cancionero*, ed. de Francisco Vidal González, Madrid: Cátedra, 2003.
- MARCOS ÁLVAREZ, FRANCISCO, “El *Trezenario de Contemplaciones* y su posible atribución a Pero Guillén de Segovia”, JESÚS SERRANO REYES (ed.), *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena*, Baena: M. I. Ayuntamiento de Baena, II, 2003, 217-236.
- MORENO HERNÁNDEZ, CARLOS, “Algunos aspectos de la vida y la poesía de Pero Guillén de Segovia”, *Anales de Literatura Española*, 5, 1986-1987, 329-356.
- NIETO SORIA, JOSÉ MANUEL, “Dos preladados en la encrucijada de un trono: Alfonso Carrillo de Acuña y Pedro González de Mendoza”, *Torre de los Lujanes*, 54, 2004, 49-64.
- PULGAR, HERNANDO DEL, *Crónica de los Reyes Católicos*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid: Espasa-Calpe, 1943.
- , *Letras. Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*, ed. de Jesús Domínguez Bordona, Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- , *Claros varones de Castilla*, ed. de Robert Brian Tate, Madrid: Taurus, 1985.

- RODRÍGUEZ VELASCO, JESÚS D., *El debate sobre la caballería en el siglo xv. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1996.
- SALVADOR MIGUEL, NICASIO, *Ávila en la Literatura Medieval Española*, Ávila: Institución "Gran Duque de Alba" de la Excma. Diputación de Ávila, 2003.
- , "El mecenazgo literario de Isabel la Católica", *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2004, 75-86.
- SÁNCHEZ HERRERO, JOSÉ, *Concilios provinciales y sínodos toledanos de los siglos XIV y XV*, La Laguna: Universidad de La Laguna, 1976.
- TALLGREN, OIVA J., *Apuntes sobre algunas voces raras que ocurren en la Gaya o Consonantes de Pero Guillén de Segovia*, Madrid: Cultura Española, 1906.
- , *La Gaya o Consonantes de Pero Guillén de Segovia, manuscrito inédito del siglo xv*, Helsinki, 1907.
- TOLEDO, ALFONSO DE, *Invencionario*, ed. de Philip O. Gericke, Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992.

Pequeños marginados: niñas y niños abandonados en el Hospital de la Santa Creu (siglo xv)

Ximena Illanes Zubieta

Pontificia Universidad Católica de Chile

Universitat de Barcelona

El abandono de niñas y niños ha sido una práctica común de todos los tiempos. Fue en plazas, iglesias, lugares públicos e incluso bosques donde se dejaron estos pequeños esperando conmovido a los desconocidos. Los altos índices de mortandad y a la vez, el vagabundeo y miseria de éstos, alarmaron a las instituciones civiles y eclesiásticas. Ya en el siglo XII vemos en toda Europa construcciones de hospitales y hospicios con el fin de paliar estos males.¹ La creación de estas instituciones produjo un cambio gradual en las formas de abandono y la manera de percibirlos. Hay una preocupación por parte de estas nuevas instituciones de integrar a estas niñas y niños a la sociedad para que no formen parte de los marginados de la población (Boswell, *La misericordia ajena*, 468-471).

¹ La Orden del Espíritu Santo fue una de las primeras instituciones que acogió a niños abandonados. Guy de Montpellier fundó la orden en 1169. Ésta se extendió con rapidez a lo largo del siglo XIII por Francia y otros países europeos. En un inicio los hospitales acogieron enfermos, leprosos y pobres para luego recibir a niños abandonados. Según la leyenda, Inocencio III (1198-1216) acongojado por la cantidad de criaturas arrojadas al Tíber, mandó a construir el Hospital de Roma. Ya a fines del siglo XIII, se producían diferencias en Europa: mientras en las ciudades francesas, alemanas e italianas se fundaron instituciones específicas para niños abandonados, en la Europa del Sur fueron los hospitales quienes se hicieron cargo de éstos, algunos con ciertas condiciones y restricciones. Hospitales y orfanatos ya estaban generalizados a fines del siglo XIV.

Este trabajo tiene como principal propósito acercarnos al mundo de la infancia abandonada de la sociedad europea que se ve amparada bajo las distintas instituciones de beneficencia del siglo xv. Intentamos analizar detalladamente porqué se encuentran dentro del grupo de los marginados de la población. Por ello, debemos adentrarnos en la situación de abandono, la realidad material e incluso el ámbito de los afectos.

Para introducirnos a los objetivos expuestos, hemos optado por analizar una situación particular y concreta: los infantes abandonados en la Barcelona del siglo xv. Hemos seleccionado el Libro de Expósitos de 1412-1413 del Hospital de la Santa Creu de Barcelona² que se encuentra actualmente en el Archivo del Hospital de la Santa Creu y de Sant Pau (AHSCP). Son documentos escritos con gran minuciosidad y detalle que nos describen la llegada de ochenta y nueve niños y niñas:³ sus primeros años de vida, sus condiciones materiales, el cuidado bajo las nodrizas,⁴ el alto nivel de circulación, las enfermedades y la repentina llegada de la muerte.

² La creación del Hospital de la Santa Creu, en 1401, significó la unificación de distintos hospitales de la Ciudad Condal: el de Marcús, Pere Desvilar, el de Sant Macià y el de Colom. Se construyó en tiempos del rey Martín el Humano en una zona bastante despoblada: El Raval. Estaba rodeado de huertos, terrenos vacíos, conventos e iglesias. El hospital llegó a ser una verdadera entidad autónoma y organizada que mantuvo a gran parte del personal viviendo dentro del mismo recinto. La organización desarrollada en el hospital se puede constatar en las *Ordinacions* de 1417. Véase *Ordinacions de l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona*, ed. de J. Roca, Barcelona: 1920.

³ Hay algunos documentos que se encuentran sin terminar; otros que llevan algunos párrafos tachados; y otros que simplemente continúan en el libro del año siguiente, el cuál no se ha conservado. Los documentos completos se encuentran con los siguientes datos: los nombres (dados por sus padres, madres o por el mismo hospital, incluso algunos llevan un alias), la fecha en que llegan (generalmente muy precisa, pues se menciona el día, el mes y el año), la edad que tiene el infante (algunas veces no se registra la edad por lo que deducimos que acaba de nacer; también hay veces en que sólo se nos menciona que había sido bautizado, y por ello, creemos que pudo tener pocas semanas de vida).

⁴ Los documentos describen con minuciosidad a cada nodriza: de dónde proviene, quién es su marido; y si no tiene marido, su condición de viuda, esclava o soltera, si trabaja para alguien, los pagos realizados, los vestidos, zapatos y medicamentos comprados para los niños y niñas cuidados, el tiempo trabajado, cuándo y porqué es devuelto el niño al hospital, entre otros.

Creemos que estos pequeños vivieron una situación de marginación desde el momento en que toman el primer contacto con el hospital: por su situación de abandono, por carecer de las condiciones básicas de subsistencia (como la alimentación y la vestimenta), por verse constantemente expuestos a vivir bajo el cuidado de desconocidos estando expuestos a una constante circulación (idas y venidas al hospital, cambio de nodrizas, etc.) impidiéndoles por ello muchas veces establecer lazos afectivos con sus allegados.

Imaginemos la zona del Raval en la Barcelona del siglo xv: durante el día, una intensa vida popular se hacía sentir en el ir y venir de los huertos; en la concurrencia de vecinos y vecinas en el abrevadero y fuentes cercanas, y en los distintos conventos que rodeaban el Hospital, pero al caer la noche la ciudad se veía inundada por el silencio y la oscuridad (Artes, “El barrio del viejo hospital”, 105-106). Favorecidas por el anonimato de la noche, hubo personas que expusieron a las pequeñas criaturas bajo las puertas del Hospital. Cada una fue recibida y amamantada inmediatamente por una de las nodrizas de casa. Allí comenzaba una historia distinta para cada una, pero marcada por características comunes que los hacía formar parte del grupo más desvalido de la sociedad.

SOLOS FRENTE AL MUNDO

Primera condición: están solos frente al mundo. La llegada de estos pequeños al hospital nos habla por sí misma de su situación: son niños “abandonados”, solos, desligados de todo. No conocen a sus padres. La mayoría son depositados en las puertas del hospital,⁵ sólo siete llevados personalmente

⁵ *Esposar, gitar y posar* fueron los verbos más utilizados para indicar esta situación. Si se observa con detalle el significado de estas palabras, podemos ver que *esposar* y *gitar* tienen un sentido semejante: *esposar* a un infante, significa *lanzarlo, tirarlo, echarlo*, palabras que nuevamente nos evocan la realidad de estos niños y niñas. Seguramente la utilización de estos verbos nos quieren indicar el modo en que fueron dejados: de forma arriesgada, olvidando los peligros de la noche, la oscuridad y el frío, olvidando que son indefensos. También se utiliza el verbo *posar* que parece indicarnos más delicadeza en el trato del infante, pues el niño o la niña es dispuesto,

por alguien y tres son hijos de pacientes que se encuentran en el recinto hospitalario.

Tampoco dejan huellas sobre su procedencia. Son pocos los datos, casi inútiles. El anonimato de los padres predomina, quizás por la vergüenza de ser reconocidos, quizás para que el hospital no logre ubicarlos y cobrarles los gastos realizados por cada criatura, e incluso por la pobreza e ignorancia de sus progenitores.

Soledad significativa, pues se vive en un mundo donde la comunidad está sobre el individuo. Las relaciones interpersonales, sociales y familiares cumplen un rol fundamental para la subsistencia y supervivencia. Esta no identificación, no pertenencia, se percibe a través de sus nombres (Aries, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, 34).⁶ Sólo uno lleva su lugar de origen (*Pere Canes*); cuatro, nombres compuestos (*Timotheu Carles*, *Pere Johan*, *Frances Miquel y Bernat Galceran*), donde el segundo nombre fue agregado por el hospital para distinguirlos. Dos llevan un alias, seguramente para no ser reconocidos (*Jacme alias y Pere alias Picoy*); y a dos se les ha agregado un segundo nombre bastante explícito de su condición: *Anthoni Trobat y Michael Ronyos*. Curiosamente todas las niñas llevan un solo nombre.

HIJOS DE MARGINADAS

Segunda condición: la mayoría son hijos de las familias más desvalidas de la sociedad barcelonesa. Los pocos datos que constatamos sobre los progenitores de estos pequeños nos confirman un segundo aspecto de su condición marginal: mujeres que viven en el hospital, una loca, una prostituta y esclavas.

colocado puesto en las puertas del hospital. No se sabe con certeza si se quiso marcar cierta diferencia utilizando estos tres verbos, pero es probable que haya sido así, ya que claramente hay un cambio de tono en los tres.

⁶ A fines de la Edad Media, el nombre por sí solo fue considerado como algo demasiado vago y debió ser necesario completarlo con una referencia, que generalmente fue el lugar de origen de la persona, el nombre del padre o el oficio.

Registramos tres casos de niños que han nacido en el mismo recinto hospitalario: *Agnès*, una de las cuatrillizas hijas de *Guillem Jover*; *Jordi*, hijo de *Sibilia* y *Johan Castell*, un jornalero, y *Pere Johan*, del que nada sabemos de sus padres. Nacer en un hospital no es común para la época. Los partos se realizan en casa. La función de los hospitales es acoger enfermos, peregrinos, marginados y necesitados. La razón de que estas criaturas hayan nacido en el hospital se debió a que sus madres formaron parte de los grupos más desvalidos de la sociedad (Shahar, *Childhood in the Middle Ages*, 37)

La información que tenemos sobre *Agnès* nos lo corrobora. *Guillem Jover*, el padre, tuvo que dejarla en el recinto hospitalario. Dos de los cuatrillizos murieron en el parto, pero sólo se quedaron con uno. El documento menciona que fue la pobreza de la familia y la dificultad para alimentarla lo que les hizo tomar la decisión de dejarla allí. *Agnès* sería amamantada por cinco nodrizas distintas (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, fol. XLIIv).⁷

Anthoni llegó al hospital. Nada nos dice el registro si el niño nació ahí mismo. Sólo se nos menciona que su madre se llamaba *Francesca folla*, Francesca la loca. A los pocos meses de vida, su abuela paterna se hace cargo del niño, pues seguramente su madre se hallaba incapacitada para hacerlo (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, fol. XXIII).⁸

Anthoni, *Jordi* y *Johan* fueron hijos de esclavas. Sus madres formaron parte del sector más marginado de la sociedad. Sin libertad, amarradas a un amo de por vida, debieron ver con esperanza la posibilidad de que sus hijos se liberaran de ello. También es posible que los padres, siendo hombres libres, hayan sido quienes tomaran la determinación de abandonarles (Vinyoles, “Els infants abandonats a las portes de l’ hospital de Barcelona (1426-1439)”). Las madres esclavas debieron tener conocimiento del funcionamiento del Hospi-

⁷ *Agnes es filla Ç en Guillem Jover de Barchinona qui sta prop Muntalegre, absent, la muller del qual hac en I part quatre creatures, o axis diu e per sa malaltia e pobresa no podie nodrir dues filles que romaseren vives del dit part e portaren la una, que és la dita Agnès a l’ hospital a IIII de agost l’ ayn MCCCCXII.*

⁸ *Anthoni, ffill de na Francesca folla, qui stà en casa, e segons se diu de Anthoni fill Ç en Esquarrit fuster qui stà en davant lo hospital; nasqué, en lo hospital en lo mes de noembre de l’ ayn MCCCCXI.*

tal. Fueron muchas las que trabajaron como nodrizas para su dueño, e incluso mientras esperaron la llegada del parto de su dueña, amamantaron a niños y niñas en el Hospital, con el fin de salvarse la leche, sin cobrar nada. Quien sabe si alguna vez alimentaron a sus propios hijos.

Martinico es hijo de una *mundaria*, prostituta, posiblemente fruto de una relación ilegítima. La sociedad relacionó a las prostitutas con la noche y el pecado. Fueron mujeres aisladas, repudiadas y apartadas, e incluso temidas. Ellas viven en mancebías, en un gueto, en espacios periféricos. No cumplen con las normas aceptables, o más bien transgreden las normas (Segura, “¿Son las mujeres un grupo marginado?”, 114).

Esclavas, prostitutas, enfermas desvalidas y pobres no mantienen las mismas pautas de comportamiento del grupo dominante. No se integran a los cánones sociales, morales o económicos. Algunas optan por marginarse, otras, en cambio, se ven diferenciadas por sus condiciones materiales o jurídicas. Son diferentes, e incluso consideradas inferiores (Segura, “¿Son las mujeres un grupo marginado?”, 107-108).

A pesar de que son pocos los datos sobre las madres y padres de algunos de estos pequeños, podemos inferir la situación de éstos en el momento de abandonar, además de comprender la doble percepción que tiene la sociedad en torno a los expósitos: por un lado seres desprotegidos, con carencias fundamentales, pero que también llevan el estigma de una naturaleza corrupta (Rubio, “Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos”, 19).

Si bien no se mencionan las razones de porqué fueron abandonadas estas criaturas, podemos inferir, con lo anteriormente expuesto, que la miseria, la pobreza y la exclusión fueron las razones que más pesaron al momento de abandonarlas. También lo constatamos a través de un Libro de Expósitos posterior (1426-1439) en el cual se percibe la situación económica de los padres a través de los albaranes y los vestidos de los infantes al momento de ser abandonados: ropas viejas, apedazadas y transformadas (Vinyoles, “Els infants abandonats a las portes de l’hospital de Barcelona (1426-1439)”). Otros hospitales que acogen a niños y niñas abandonados lo constatan a través de las actividades que realizaban algunos de los padres (Cruz, *Els infants*

abandonats de l' Hospital General: 1456-1499, 94). Estas familias formaron parte del grupo más desvalido de la sociedad y por ello se encontraron más vulnerables frente a los altibajos económicos, las pestes, las hambrunas o situaciones adversas. Sintiendo muchas veces incapaces de mantener a todos sus hijos, sobre todo los más pequeños que más fueron una carga que un aporte para la subsistencia. Frente a ello podemos también reflexionar que el instinto de subsistencia estuvo por sobre lo que hoy en día llamamos “sentimiento o instinto maternal” y que la maternidad se construyó en un contexto cultural muy distinto al nuestro (Badinter, *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal: siglos XVI al XX*).

Otras razones para abandonar una criatura podían ser, la incapacidad de la madre para cuidarlo, la muerte de uno de los progenitores, la enfermedad o deformidad del niño. El silencio de las fuentes o la llegada de niños recién nacidos e incluso que no estuvieran bautizados nos inducen a pensar que algunos fueron fruto de una relación ilegítima.⁹

CARENCIAS EN NECESIDADES BÁSICAS

Una tercera condición de estos niños fueron las carencias en las necesidades básicas de subsistencia al momento de ser abandonados. La precariedad que vivieron estos niños no sólo se demuestra por las posibles razones de abandono, sino también porque llegaron al hospital sin un bien básico: la alimentación. La mayoría de estos pequeños, un 92%, arribaron como criaturas de pecho. La institución debió contar con distintos tipos de nodrizas: las “*didas*

⁹ El bautismo fue un rito fundamental para la sociedad cristiana, así que la Iglesia más que condenar el abandono, se preocupó de verificar si estas criaturas estaban bautizadas. A partir del siglo XII está la creencia popular que los niños que estaban bautizados tendrían mejores expectativas de vida, se curarían de sus enfermedades, serían más sanos, hermosos y robustos. Véase Boswell, *La misericordia ajena*, 513; Shahar, *Childhood*, 45-47. De los ochenta y nueve niños abandonados sólo siete están registrados sin bautizar, pero luego se les efectuó el rito en el mismo hospital.

de casa”,¹⁰ mujeres que estaban permanentemente en el hospital recibiendo a los niños y niñas que llegaban a cualquier hora del día o noche; las nodrizas contratadas a base de un sueldo por día, más caras por la condición de urgencia y vivir en Barcelona; las nodrizas contratadas a base de un sueldo por un mes con el fin de que permanecieran por un tiempo más prolongado y las que por caridad no cobraron nada.

Durante los años estudiados (1412-1413) el hospital contrató ciento setenta y cuatro nodrizas para ochenta y nueve niñas y niños. La descripción detallada y minuciosa de cada documento en torno a las nodrizas nos indica la preocupación y complejidad que fue para el hospital satisfacer las necesidades básicas de estos pequeños. Seguramente se hizo caso omiso de muchas de las recomendaciones expuestas por los autores de la época para la elección de la nodriza,¹¹ pues la alta demanda y los pocos medios económicos estuvieron por encima de esto. A pesar de ello, los documentos reflejan la preocupación constante en torno a la lactancia mediante los comentarios sobre los niños que no quieren mamar, las nodrizas sospechosas de amamantar a dos niños a la vez, la calidad de la leche y el uso de la leche de cabra.

Dentro de estos comentarios cabe destacar la especial preocupación porque la nodriza no estuviese amamantando a dos criaturas a la vez, pues esto significaba reducir la cantidad y calidad de la leche y por ende, perjudicar la

¹⁰ Estas son las nodrizas de quien tenemos menos información. No sabemos sus nombres, ni el de sus maridos, no sabemos de dónde provienen ni cuánto se les pagaba. Seguramente al formar parte del personal del hospital, estaban registradas de manera distinta. Además de recibir y amamantar a estos nuevos infantes, alimentaron a los niños enfermos, a los devueltos por distintos motivos, mientras se buscaba a otras mujeres para que los cuidaran.

¹¹ La leche debía ser de buena calidad, pues ésta influía directamente en el carácter formativo del niño. Los infantes que no eran alimentados con leche considerada apta, podían ser víctimas de enfermedades y heredar las características negativas de la nodriza. Los estudiosos además recomiendan que la nodriza fuera sana, que no tomara vinos fuertes y que no comiera alimentos crudos. Se especifica la edad ideal de la nodriza, la forma de sus pechos, su figura, sus costumbres, la calidad de la leche, el sexo de la criatura que ha parido y si ha tenido un parto bueno o malo. Véase *Libro de arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, 93; Bau, “Los cuidados del recién nacido en España”, 167-194; Hernando, “La alimentació lactia dels nadons durante el segle XIV”, 39-157.

salud del niño o niña. *Bernat Palleres*, marido de *María*, juró que su mujer no daba el pecho a otro, sino sólo a *Francesca* (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, f. XXXVIII). *Antonia* juró que desmamaría al niño que estaba amamantando para hacerse cargo de *Johan* (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, f. XLVII). *Luys* debió ser restituido porque la mujer de *Jacme Pou* estaba amamantando a la vez a su hijo y no recibía la cantidad necesaria (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, f. LI). *Stevena*, mujer de *Guillem Gomar*, tuvo que restituir a *Johan* porque su hija estaba al borde de la muerte y le faltaba la leche (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, f. LIII). *Margarida*, mujer de *Guillem Sunyer*, fue contratada para amamantar a *Constanza*, pero antes de ello, debió jurar que toda la leche sería para ella y no le daría de mamar a otra criatura (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, f. LXIII).

Más compleja fue la situación de los niños y niñas que se alimentaron con leche de cabra. El uso de leche de animal fue considerado intolerable por los autores de la época, una espantosa posibilidad, pues el pequeño heredaría las características del mismo animal (Bruce, “El niño de clase media en la Italia urbana”, 211). Fueron los paganos quienes amamantaron a sus hijos con animales para desarrollar su salvajismo. Además se creía que aumentaban las posibilidades de contraer enfermedades y alcanzar la muerte, pues las condiciones higiénicas eran muy precarias (Shahar, *Childhood in the Middle Ages*, 53-54). El hospital por su parte pareció ser bastante poco tolerante con esta situación. *Barthomeu* (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, f. XXI), quien estuvo bajo el cuidado de *Maria*, mujer de *Bernat de Pedramina*, debió ser restituido porque se descubrió que la nodriza estaba embarazada y que había estado alimentando por diecisiete días al niño con leche de cabra (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, f. XXI). La mujer de *Anthoni Rossell de Vallbona* también quedó embarazada y se le acusó de alimentar a *Sibilia* por un largo tiempo con leche de cabra. La situación llegó a tal extremo que se realizó un pleito en donde el prior decidió no pagar nada a la nodriza (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, f. XXI). La situación de *Francescha* es distinta. Esta pequeña había pasado por cuatro nodrizas distintas siendo siempre devuelta por su roña. Fue tal la urgencia de que fuera alimentada, que el mismo hospital decidió comprar una cabra para que la alimentara. La extrema situación

de Francesca, enferma y sin que nadie la quisiera amamantar hizo que el prior tomara la decisión de comprar una cabra (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, f. LXVIII).¹²

El cuidado de las nodrizas fue más allá del amamantamiento. Si bien el rol fundamental de éstas era la alimentación, también se hacía necesario adquirir ropas,¹³ zapatos,¹⁴ comprar medicinas¹⁵ e incluso preocuparse del entierro. Pero la alta demanda de nodrizas que existía demuestra la urgencia de cubrir con la condición básica de la alimentación.

IDAS Y VENIDAS

Un cuarto aspecto que nos describe la condición de estos niños es el alto sistema de circulación. El retorno ideal para el hospital era que el infante una vez terminado su período de lactancia y ya desmamado, fuera devuelto a la institución. Allí comenzaba otra etapa de la criatura, generalmente entre los dos y tres años de vida. El hospital se hacía cargo de ellos y los entrenaba para una vida laboral futura. A las niñas para ser sirvientas y a los niños para trabajar en los distintos gremios de artesanos u otras actividades. A pesar de que una vez desmamados era casi regla general que estas criaturas debían volver

¹² *E era per ço com no trobam qui la volgués tenir que ere ronyosa allete la una cabra que lo he feta comprar.*

¹³ La calidad de la ropa fue bastante mala. Se utilizaban ropas de adultos, usadas, apedazadas e incluso retazos. Los documentos mencionan *gonelletes*, *calçes*, *cotetes*, entre otros. Véase María Teresa Vinyoles y Vidal, "Els infants abandonats a las portes de l' hospital de Barcelona (1426-1439)", *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña medieval*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

¹⁴ Los documentos constatan que los zapatos fueron los objetos que más se compraron para los niños y niñas del Hospital. Nuestro Libro de Expósitos registra veinticinco pares de zapatos comprados para quince infantes.

¹⁵ Los documentos mencionan que siete infantes debieron ser tratados con medicinas. A *Eulalia* además se le agregó un ungüento y aceites para *Johana* y *Johan*. Cuando algún niño o niña moría, los entierros eran realizados en el hospital o lugar de origen de las nodrizas. Entre los gastos realizados por las entierros se especifica la compra de una lápida y un paño para cubrir a *Elpha* y también cirios y candelabros.

al hospital, hubo casos en que las nodrizas siguieron extendiendo su contrato por un sueldo inferior.

Pero lo cierto es que no siempre estos niños se mantuvieron con una sola nodriza. Por diversas razones, algunos de estos pequeños volvieron al hospital antes del periodo establecido para ser nuevamente enviados a casa de otra nodriza. Esto se podía deber a la enfermedad del niño, la poca tolerancia frente a un llanto, el embarazo de la nodriza, la devolución de los niños a sus familiares por la necesidad de tener que amamantar a otra criatura, la enfermedad de la nodriza, por falta de leche e, incluso, por decisión del hospital ya que la criatura no estaba en las mejores manos. Fueron treinta y seis las criaturas amamantadas por una sola nodriza, once los que tuvieron dos nodrizas, diez niños que tuvieron tres nodrizas, cinco niños con cuatro nodrizas. Hubo seis niños que estuvieron bajo el cuidado de seis nodrizas cada uno, dos amamantados por siete nodrizas, tres amamantados por ocho nodrizas; dos por nueve nodrizas, dos niños con diez nodrizas, uno que llegó a tener catorce nodrizas y el último que fue criado por dieciséis nodrizas en su corto periodo de vida.

Los infantes abandonados a las puertas del Hospital de Barcelona siguieron recorridos muy distintos: algunos pudieron recordar un solo rostro que reemplazó al de su madre; otros vivieron la incertidumbre de no reconocer las distintas manos, tratos y voces que se mantuvieron a su lado. Durante los primeros años de vida muchos de estos niños estuvieron bajo un sistema de permanente circulación que debió haberles influido en el desarrollo emocional posterior. Se ha comprobado que los índices de supervivencia de las criaturas abandonadas en la época fueron bastantes más bajos que los cuidados por sus madres (Shahar, *Childhood in the Middle Ages*, 66). En este caso específico, hay un 41.4% de infantes que murieron antes de los tres primeros años de vida.¹⁶ Está claro que las principales causas de muerte eran las enfermedades

¹⁶ De los treinta y seis niños y niñas que murieron durante su estancia en el hospital o bajo el cuidado de una nodriza, hay trece infantes en que no ha sido posible definir las edades en que fallecieron. Nueve criaturas murieron antes de cumplir el año, estos van desde los primeros días de vida hasta los nueve o diez meses. Seis infantes murieron durante su primer año de vida, cuatro ya cumplidos los dos años, y nuevamente cuatro murieron ya teniendo los tres. Además,

más comunes de la época: roña, tiña, viruela y disentería; pero también es probable que se hayan sentido más débiles e indefensos por el gran impacto de sentirse solos frente al mundo. Hay que tener en cuenta que seguramente estuvieron peor alimentados por las dificultades de conseguir una nodriza estable y por lo tanto, con defensas más bajas.

Si bien es complejo establecer una relación directa entre la cantidad de nodrizas y la mortandad de estos niños, podemos imaginarnos la dificultad que tuvieron éstos para establecer relaciones de confianza y reconocer a un ser querido y cercano. Al mismo tiempo, se pudieron mostrar más huraños, llorones y difíciles frente a la nueva nodriza que llegaba a cuidarlos, siendo nuevamente rechazados. La marginación de estos niños y niñas no sólo se veía definida por el abandono mismo, sino también por una vida marcada por una gran inestabilidad, impidiendo muchas veces establecer relaciones afectivas con sus nodrizas. Los documentos constatan que generalmente los niños y niñas cuidados bajo una sola nodriza y por un tiempo prolongado estuvieron bien cuidados, como es el caso de *Raphael* (AHSCP, *Libro de Expósitos 1412-1413*, f.X). Su nodriza, a su vez, esclava de la mujer de *Barthomeu Cervera*, lo cuidó desde que fue abandonado en las puertas del hospital hasta que murió y *fou pensat axi com si fos fill de Rey*.

Las historias de estos pequeños se nos hacen cortas, pues lamentablemente sus finales vienen determinados desde el momento en que son desmamados o devueltos definitivamente al hospital, o lo que es peor, la muerte. La incertidumbre crece al pensar qué pasó con los niños y niñas que lograron sobrevivir. Las fuentes de la misma institución (como algunos libros de expósitos), contratos de trabajo, algunos capítulos matrimoniales e informes de los priores, dan pistas de cómo fue la integración en la sociedad de estas criaturas. Pero las preguntas se hacen innumerables: ¿Cómo fue la situación de estas pequeñas criaturas al insertarse en el mundo laboral? ¿Lograron realmente formar parte de la sociedad? ¿Cómo se desarrolló el tipo de trabajo que ejercieron? ¿Recibieron un trato digno en las distintas casas y talleres que trabajaron? La sociedad ¿marginó

es importante mencionar que el 58% de los infantes fallecidos fueron niños varones, situación que no deja de asombrar por la creencia, quizás sólo popular, de que éstos eran más fuertes.

a estos infantes por venir del hospital, por su condición de niños y niñas sin padre y sin familias; por tener probablemente un origen oscuro e incierto?

Aunque el hospital tuvo como uno de sus proyectos iniciales abrir una sección de expósitos (Danon, “El ejercicio de la medicina”, 60)¹⁷ para hacerse cargo de ellos desde que eran abandonados hasta que lograran ser autosuficientes (como es casarse o trabajar), intentando con ello disminuir los altos índices de mortandad en la época e integrarlos en la sociedad, creo que estos primeros años de vida son claves para la formación posterior del niño. Estos pequeños llevan el estigma de la marginación desde el momento en que son abandonados: por estar solos, por provenir de las familias más vulnerables, pobres y rechazadas, por carecer de su alimentación vital y finalmente por estar expuestos a una constante circulación en sus vidas. Los que sobrevivieron a los primeros años de vida, debieron integrarse a la sociedad por medio del sistema de aprendizaje y los contratos de trabajo. No podemos seguir los rastros de estos pequeños porque no se han conservado los registros posteriores de éstos mismos. Pero si sabemos, a través de otros documentos,¹⁸ que muchos otros niños y niñas del hospital no pudieron adaptarse a las nuevas condiciones exigidas y aceptadas por la mayoría. Algunos ejemplos son las huidas constantes de los lugares de trabajo y la devolución de éstos al hospital porque eran poco trabajadores y flojos.

La sociedad tuvo una actitud ambigua frente a los “abandonados”; por un lado, compasión y caridad frente al niño sólo o huérfano, por otro, temor, rechazo, abuso e intolerancia. John Boswell incluso afirma que el estigma sobre estos niños fue superior a los abandonados con los métodos tradicionales, ya que los hogares de expósitos produjo adolescentes sin clase social, sin familia, completamente aislados y sin derecho a sostén de persona o grupo alguno de

¹⁷ La mayor parte del presupuesto estuvo destinado a la sección de expósitos, pues acogía niñas y niños de casi toda la región. La cantidad de nodrizas llegó en momentos a superar las cuatrocientas, tanto internas como externas simultáneamente.

¹⁸ Actualmente estamos revisando el *Libro de Expósitos de 1410*. A pesar de que el libro es anterior a la fecha estudiada, podemos observar la situación de las niñas y niños abandonados en su segunda etapa de la infancia: el ingreso al mundo de los adultos y sus posibilidades de insertarse al mundo laboral o de verse marginados.

la comunidad (Boswell, *La misericordia ajena*, 468-471). No podemos obviar que si hubo niños y niñas que lograron seguir un camino más estable, siendo incluso *afillat* como hijos o independizándose definitivamente, ya sea por medio del matrimonio o el trabajo.

Los marginados en el mundo medieval¹⁹ conforman un grupo heterogéneo y diverso. Para estudiarlos es fundamental ahondar en detalle sobre la situación de cada uno de ellos, en este caso, los niños expósitos. Es fundamental observar las condiciones que presentan para conformar un número importante en el mundo de los excluidos y comprender entonces la actitud de éstos frente a la sociedad y viceversa.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIES, PHILIPPE, *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*, trad. de Naty Guardiola, Madrid: Taurus, 1987.
- ARTES, ANDRÉS A. “El barrio del Viejo hospital”, *El hospital de la Santa Creu y San Pablo. El Hospital de Barcelona*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971.
- BADINTER, ELIZABETH, *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal: siglos XV al XX*, Barcelona: Paidós, 1981.
- BAU, ANDRE MARÍA, “Los cuidados del recién nacido en España a través de la teoría médica (siglos XIII a XVI) en MARÍA ESTELA GONZÁLEZ DE FAUVE (coord.), *Medicina y sociedad: curar y sanar en la España de los siglos XIII al XVI*, Buenos Aires: Instituto de Historia de España “Claudio Sánchez-Albornoz”, 1996, 167-194.
- BOSWELL, JOHN, *La misericordia ajena*, trad. de Marco Aurelio Galmarini, Barcelona: Muchnik, 1999.

¹⁹ El estudio de la marginación y los marginados en el mundo medieval ha ido abriéndose a mayor discusión en los últimos años. Creemos que es fundamental definir y especificar dentro del grupo de los marginados, quiénes lo componen y mostrar la situación peculiar de estos pequeños que han sido olvidados en la historiografía. Véase: Mollet, *Les pauvres au Moyen Age*; Martínez San Pedro (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Manuel Riu (ed.), *La pobreza y asistencia a los pobres en la Cataluña medieval*; Vinyoles y Vidal, “Aproximación a la infancia y juventud de los marginados”.

- BRUCE ROSS, JAMES, “El niño de clase media en la Italia urbana”, en LLOYD DE MAUSE (ed.), *Historia de la Infancia*, Madrid: Alianza, 1994.
- CARBÓN, DAMIÁN, *Libro de arte de las comadres o madras y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños*, ed. de Daniel García Gutiérrez, Zaragoza: Textos Medievales, 1993.
- CRUZ PÉREZ, ESTHER, *Els infants abandonats de l’Hospital General: 1456-1499*, Palma de Mallorca: Societat Arqueològica Lulliana, 2001.
- DANON BRETOS, JOSÉ, “El ejercicio de la medicina”, *El Hospital de Santa Creu y San Pablo. El Hospital de Barcelona*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971.
- HERNANDO, JOSEPH, “La alimentació lactia dels nadons durante el segle XIV: les nodrisses o dides a Barcelona, 1295-1400” en *Estudis historics i documents del arxius de protocols col·legi notarial de Barcelona*, Barcelona: l’entitat, 1980, 14 1996, 39-157
- MARTÍNEZ SAN PEDRO, MARÍA DESAMPARADOS (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2000.
- MOLLAT, MICHELLE, *Les pauvres au Moyen Age*, Paris: Hachette, 1978.
- Ordinacions de l’Hospital de la Santa Creu de Barcelona*, ed. de J. Roca, Barcelona: 1920.
- RIU, MANUEL (ed.), *La pobreza y asistencia a los pobres en la Cataluña medieval*, 2 vols., Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Milá y Fontanals, 1980-1981.
- RUBIO VELA, AGUSTÍN, “Infancia y marginación. En torno a las instituciones trecentistas valencianas para el socorro de los huérfanos”, *Violencia y marginació en la societat medieval*, *Revista de Historia Medieval*, I, 1990, 111-153
- SEGURA GRAIÑO, CRISTINA, “¿Son las mujeres un grupo marginado?”, en MARÍA DESAMPARADOS MARTÍNEZ SAN PEDRO (ed.), *Los marginados en el mundo medieval y moderno*, Almería: Instituto de Estudios Almerienses-Diputación de Almería, 2000.
- SHAHAR, SHULAMITH, *Childhood in the Middle Ages*, London: Routledge, 1990.
- VÍNYOLES Y VIDAL, TERESA MARÍA, “Aproximación a la infancia y juventud de los marginados. Los expósitos barceloneses”, *Revista de Educación*, 281, 1986, 99-123.
- , y MARGARIDA GONZÁLEZ I BELTINSKI, “Els infants abandonats a las portes de l’ hospital de Barcelona (1426-1439)”, en MANUEL RIU (ed.), *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña medieval*, t. II, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

Lecturas viables y rutas alternas para un mapa crítico del robledal de Corpes

Rodrigo Bazán Bonfil

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

*Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.*

(Dante Alighieri, *Comedia* 1-3)

Para Luis Galván, la recepción del *Poema del Cid* en España sigue tres líneas principales, entre 1779 y 1936: neoclásica, romántica, y realista. Y las caracteriza respectivamente del siguiente modo:

La línea neoclásica comienza en 1779 con el prólogo de la primera edición de Tomás Antonio Sánchez, y perdura hasta el *Sumario* de Fillol y los juicios de Valera en 1861 y 1862, a los que se agrega el aislado eco de esta postura en el trabajo de Méndez Bejarano a principio del siglo xx. Esta línea, examina el *Poema* en función de las reglas de la poesía épica, lo compara con modelos antiguos y modernos –la *Iliada*, *Jerusalén liberada*– y, al dirigir su atención sobre el estilo y la métrica, concluye que el *Poema* no alcanza mayor calidad en esos aspectos. “Infermidad, inelegancia, barbarie, rusticidad, inconexión, trivialidad” son algunos adjetivos aplicados al texto. De la historia narrada lo que se subraya es la figura del héroe.

La línea romántica –que comienza en Alemania a principio del siglo xix pero aparece en España hasta 1840, con Joaquín Rubió y Pedro José Pidal–

pone de relieve el contenido del *Poema*: las hazañas relatadas y, sobre todo, el espíritu nacional y medieval que, a juicio de los autores, se revela en ellas. Presta poca atención a los aspectos formales, que caracteriza globalmente con los términos de “candor” o “sencillez” y, sin embargo, ofrece una valoración global muy positiva, elevando el *Poema* al rango de “joya” u “obra maestra”. Tal línea perdura al menos hasta 1936, y si en parte es sustituida por una interpretación realista, también se mezcla con ella.

Finalmente, tras algunos acercamientos en los años setenta y ochenta del siglo XIX, la línea realista es planteada con detalle y fuerza en 1891 por Menéndez Pelayo y también perdura al menos hasta 1936. Son interpretaciones que aprecian la sencillez de la dicción, la veracidad de lo relatado (*i.e.*, su fidelidad a la historia real de Rodrigo Díaz), y su verosimilitud. De la figura del Cid, en particular, destacan el pragmatismo y la medida, más que sus hazañas o ideales. La valoración del poema sigue siendo muy alta (Galván, *El Poema del Cid en España...*, 305-306).

El estudio de Galván se detiene en 1936. El presente inicia veinte años más tarde cuando, muy lejos de España y habiendo cerrado la perspectiva de su interpretación para abarcar solamente la Afrenta de Corpes,¹ Thomas Hart inauguró lo que llamó ruta “psicoanalítica”, y concluye con un estudio de Simone Pinet que, hacia 2004,² optó por seguir un derrotero “topográfico”. Quedan en medio las lecturas “textuales” y “de fuentes” que diversos autores realizaron entre 1970 y 1987 y, en consecuencia, puesto que las siguientes cuartillas no pretenden ser un recuento exhaustivo de las muchas interpretaciones hechas al respecto, deben tomarse como un mapa: un mapa que sólo bosqueja las rutas seguidas por aquellos críticos que establecieron relaciones particulares entre el espacio del Robledal de Corpes y las acciones en él desarrolladas.

¹ Llamo “Afrenta de Corpes” al conjunto de acciones narradas en los versos 2697 a 2752 del *Poema de Mio Çid* que, en adelante, cito por la edición de Colin Smith como “PMÇ número de versos” en el texto.

² Aunque Pinet presentó una versión de este trabajo durante las X Jornadas Medievales (México, septiembre de 2004) las citas corresponden a “Para leer el espacio en el *Poema de Mio Çid*: Breviario teórico” (*La Corónica* 33, 2, 2005, 195-208); texto que le valió el “Premio John K. Walsh” ese año.

Es necesario aclarar, sin embargo, el *lugar* de donde trazo el referido bosquejo e igualmente importante, por tanto, una reflexión breve sobre el leer como una acción histórica.

RECEPCIÓN LITERARIA / SENTIDO HISTÓRICO

En relación con su forma de entender la historia de la literatura y cómo debe ser construida Hans Robert Jauss escribía, hace casi treinta años, que para comprender y clasificar una obra literaria hay que ser conscientes de nuestra posición actual como lectores “antes de justificar [un] juicio a través de la sucesión histórica de los [mismos]”. Premisa de la que derivaba su propuesta de fondo: sustituir la imagen de esta historia particular como una reducida “relación de ‘hechos literarios’ elaborada *post festum*” y plantear, en su lugar, una reconstrucción histórica de sus recepciones precedentes.

De este modo, y al dejar de lado las pretensiones de ciencia positivista con que nuestras disciplinas se tiñeron en el siglo XIX, en vez de obtener una lista de “grandes momentos de la literatura” que, por ejemplo, podría rezar:

– 1499: Fadrique Alemán publica por primera vez, en Burgos, la *Comedia de Calisto y Melibea*.

– 1335: Don Juan Manuel termina de escribir el *Libro de Patronio*.

– 1330: el Arcipreste de Hita compone el *Libro de Buen Amor*.

– ca 1250: Gonzalo de Berceo redacta los *Milagros de Nuestra Señora*.

– 1207: Per Abbat fija por escrito el texto del *Cantar de Mio Çid*,

tendríamos entre manos un mapa de las interpretaciones que en cada momento precedente se hicieron de la obra en cuestión (ver Jauss, *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*, 56).

Luego, y aunque Jauss se refiere sobre todo al “horizonte de expectativas ante el que una obra fue creada”, trabajar con aquellos que marcaron sus recepciones posteriores –la del *Cantar del Çid* durante la segunda mitad del siglo XX, en este caso– permite “postular preguntas a las que el texto ya daba una respuesta y deducir con ello cómo pudo haber entendido la obra el lector antiguo” (Jauss, *Historia de la literatura...*, 57) incluso cuando la “antigüedad”

de esta lectura se reduzca, como se verá adelante, a los cincuenta años que nos separan de un artículo que Thomas Hart tituló “The Infantes de Carrión”.³

Este acceso al horizonte de expectativas en que una obra fue recibida —concluye Jauss—, pone a la vista la diferencia hermenéutica entre la concepción pasada y la actual de una obra, nos hace conscientes de la historia de su recepción reconciliando las dos posiciones y cuestiona con ello una idea que, por momentos, parece un dogma platonizante de la metafísica filológica: la supuesta certidumbre de que el “sentido objetivo” de un texto literario fue acuñado de una vez y para siempre mientras *su autor* la escribía⁴ (siendo además accesible al intérprete en todo momento de manera directa; ver Jauss, *Historia de la literatura...*, 57) cuando, en realidad, si acaso “existe una función histórica que especifica la confrontación [...] entre lo que organizaba la vida o el pensamiento y lo que permite pensarlo hoy, [necesariamente] existe también una serie indefinida de ‘sentidos históricos’” (de Certau, *La escritura de la historia*, 50).

Así pues, espero que resulte claro cómo, si en un mismo año pueden concurrir valoraciones tan disímiles como las que Mario Méndez Bejarano y Ramón Menéndez Pelayo hicieron del Cid en 1903,⁵ el presente trabajo pecará de las limitaciones propias del caso: la necesidad de definir un punto de partida, por ejemplo; y en consecuencia su valoración inevitablemente parcial de lo que unos y otros textos aporten para la comprensión de la Afrenta como nudo dramático y punto de partida del Tercer Cantar del *Poema*, pues no ha-

³ El artículo ha vuelto a publicarse en Thomas R. Hart, *Studies on the ‘Cantar de mio Cid’*, London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2006.

⁴ No comparto la idea de que deba considerarse a Per Abad como *creador* del *Poema* pero, justamente porque parafrasear mis fuentes desdibujaría el punto de vista de sus autores y daría un falso mapa de las lecturas que preceden a la mía, en ésta y las citas subsecuentes respeto la redacción original.

⁵ Mientras el primero afirma en su *Historia literaria* (1903) que el *Poema* no expresa “el carácter nacional”, debido, en primer lugar, a “la naturaleza del protagonista”, que es “el mayor defecto del poema”; en su *Antología de poetas líricos castellanos* (1903) y puesto que se aleja de los esquemas la preceptiva, el segundo ofrece una valoración muy elevada del *Poema* que sorprende por novedosa, sobre todo por su entusiasmo y rotundidad. Ver Galván y Banús, “‘Seco y latoso’, ‘viejo y venerable’: El *Poema del Cid* a principios del siglo xx...”, 120.

brá texto que lo diga *todo* y por lo mismo, desde esta perspectiva, serán todos una *reducción* de las acciones narradas.

LAS ROMERÍAS DEL ROBLEDAL DE CORPES

Porque mi trabajo de los últimos años giró en torno a la violencia representada en textos del Romancero, creo que no tiene sentido justificar el interés de la crítica por la Afrenta de Corpes. El último canto del *Poema del Cid* se construye con base en ésta y, más allá de las conclusiones que se alcancen al leerlo completo, parece innegable que la escena de maltrato en despoblado contra Doña Sol y Doña Elvira fascina al receptor del siglo XXI como fascinó a los del XX aunque ninguno de ellos pueda, o quiera, explicar su reacción ante el texto como un efecto *estético*.⁶

Esta última afirmación que parece muy arriesgada puede sustentarse brevemente con algunos de los juicios hechos por los romeros que nos ocupan, para quienes la Afrenta es lo mismo: un “episodio ingenuamente sensacional de aspiraciones poco refinadas” (Leo, “La Afrenta de Corpes, novela psicológica”, 292); “una escena de brutalidad austeramente patológica”,⁷ pero a cuya lectura sin embargo, ninguno renuncia; y cuyo tratamiento en cambio, se valora incluso como una “culminación de la fórmula temática de la composición” que debe considerarse “elemento integral y sintético de la acción central” y no “un desafortunado acto de cobardía y perfidia” (Foster, “Nota sobre ‘La afrenta de Corpes’ y la unidad expresiva del *Poema de Mio Cid*”, 223-224) en que, además, es notable el “cuidado del escritor por evitar los excesos de crueldad” (Garcí Gómez, “La Afrenta de Corpes: Su estructura a la luz de la retórica”, 132) a fin de “generar para el *Poema* un clímax compacto y estremecedor que impulsará la lectura hasta las acciones finales”.⁸

⁶ Ver al respecto “El horror como meta estética de los romances violentos”, en Bazán Bonfil, *Hacia una estética del horror en romances violentos*, 1-72.

⁷ “An austere pathological story [...] scene of pathos and brutality” (Walsh, “Religious Motifs in Early Spanish Epic”, 168).

⁸ “its wild setting [...] gave [*PMÇ*’s poet] an opportunity to [...] provide a compact and

Este mapa crítico hacia el Robledal de Corpes inicia con una lectura “psicoanalítica” que, hecha por Hart en 1956, hoy sólo puede explicarse considerando que hace cincuenta años era válido ofrecer como investigación literaria una “apretada lectura del texto poético mismo que [...] sería, sencillamente, la *interpretación de un lector moderno*”. Aserto meridiano cuya claridad disminuye al considerar que este *modern reader*⁹ del original puede traducirse, también, como “lector contemporáneo”, y que una vez aclarado de quién lo sería, se concede al argumento una distancia histórica que no posee en tanto Hart no cuestiona su forma de leer en función de otros métodos de interpretación posibles.¹⁰ Luego, y aunque en castellano resulta ambigua, prefiero la traducción textual a fin de subrayar como *moderno* cualquier evento posterior al Renacimiento; asumiendo que “por turno, cada tiempo ‘nuevo’ ha dado *lugar* a un discurso que trata como ‘muerto’ a todo lo que le precede, pero que recibe un ‘pasado’ ya marcado por rupturas anteriores” (de Certau, *La escritura de la historia*, 17). Me parece que la propuesta de Hart y aún sus consecuencias más sorprendentes deben ser evaluadas a la luz de los criterios que emplea incluso cuando éstos permiten una sobreinterpretación como la que yo encuentro en la siguiente cita:

los Infantes concibieron el viaje a Carrión como un pretexto que les permitiera atacar a sus esposas. Línea de pensamiento que lleva además, al menos a un lector *moderno*, a intuir su perversidad sexual, pues es notable que la golpiza dada a sus esposas ocurra tras desnudarlas parcialmente y sea para ellos un juego que sólo termina al quedar completamente exhaustos; ‘Cansados

shocking climax which would launch the reader towards the final action” (Gifford, “European Folk-Tradition and the ‘Afrenta de Corpes’”, 61).

⁹ “My interpretation is based on a close reading of the poetic text itself; I shall not consider questions of the genesis [...] nor shall I consider the possible historical antecedents [...] The interpretation proposed is, then, quite frankly that of a modern reader” (Hart, “The Infantes de Carrión”, 17).

¹⁰ El problema de “proyectar” sobre el texto la propia visión del mundo no es, por supuesto, exclusivo de este caso; pero justamente porque afecta a todas nuestras disciplinas, importa insistir en la construcción de un principio de *reflexividad* que guíe nuestro trabajo. Ver Mendiola, *El giro historiográfico*, 523-535.

son de ferir ellos amos a dos / ensayandos amos cuál dará mejores golpes',
(vv. 2745-6).¹¹

Tres años más tarde Ulrich Leo cierra esta vía de interpretación con “La Afrenta de Corpes, novela psicológica”, artículo sorprendente, sobre todo por sus contradicciones internas y los juicios negativos que, deliberadamente o no, salpican las explicaciones que ofrece pues, por ejemplo, el marco teórico de su análisis inicia con la siguiente exposición de motivos:

a pesar de mi aversión al empleo de conceptos modernos como medio de comprensión de los antiguos, me veré obligado a recurrir al ‘complejo de inferioridad’ para tratar de explicar la subestructura secreta de la ‘novela psicológica’ intitulada ‘Afrenta de Corpes’ [pues, pese a los riesgos que hay en] aplicar ese método a un texto primitivo, sin tales intrusiones el pasaje que nos ocupa no es sino un cuento en el cual no hay nada que comentar, una vez que lo aceptamos como episodio ingenuamente sensacional, escrito por un poeta de aspiraciones poco refinadas (como conviene a su época y a su situación). (Leo, “La Afrenta... novela psicológica”, 292).

Párrafo cuya lectura genera más dudas, sobre todo si un lector atento se pregunta qué es la subestructura secreta del episodio, por qué el *Poema* es un texto primitivo, cuál es la necesidad de escribir sobre un cuento en que no hay nada que comentar, cómo se imaginaba Ulrich Leo la Edad Media si la Afrenta le resulta ingenuamente sensacional y su autor poco refinado, (ambos rasgos adecuados a la época y situación); en comparación con qué determina la ingenuidad de su sensacionalismo y, por lo mismo, a qué tipo de obras llamaría refinadas.

¹¹ “The journey to Carrión has been conceived by the Infantes from the first as a pretext which will make possible the attack on their wives. There is in addition, a distinct suggestion, at least for a modern reader, that the Infantes are guilty of a kind of sexual perversion. The beating to which they subject their wives (after, it should be recalled, partially undressing them) is for them a game, which ends only when the Infantes themselves are completely exhausted: ‘Cansados son de ferir ellos amos a dos / ensayandos amos cuál dará mejores golpes’ (*PMÇ* 2745-6)”. (Hart, “The Infantes de Carrión”, 22).

Responder a estas cuestiones hace necesario, me parece, que se considere una propuesta de Michel de Certau según la cual:

- el análisis contemporáneo trastorna los procedimientos ligados al ‘análisis simbólico’ que ha prevalecido desde el romanticismo y que trataba de *reconocer un sentido dado y oculto* [...]
- recupera la confianza en la *abstracción* que caracterizaba a la época clásica [...]
- consiste en *construir* ‘modelos’ impuestos por decisiones, en reemplazar el estudio del fenómeno concreto por el de un objeto constituido por su definición [... y, asimismo, en fijar] los límites de la significabilidad de dicho modelo (de Certau, *La escritura de la historia*, 89).

En función de estas premisas se puede explicar que el autor quedara doblemente “obligado” a usar el complejo de inferioridad como elemento analítico, ya porque la subestructura secreta que busca remite al sentido *dado* y oculto que el análisis simbólico perseguía; ya porque, desde la perspectiva de la generación de modelos, el episodio resulta menos valioso en sí mismo que la intrusión freudiana a la que está sometándolo –la cual, por su parte, podría haberse presentado en cualquier otro texto que Leo hubiera elegido– aún si, paradójicamente, de esta debilidad argumental de la Afrenta deriva su propio deseo de escribir sobre un “cuento en el cual no hay nada que comentar”.

Leo afirma su respeto por “la dignidad misma del poeta –aunque sea ‘primitivo’–” diciendo que ésta “se nos ha impuesto en la primera parte del *Cantar* y quisiéramos encontrarla también en la segunda” (“La Afrenta... novela psicológica”, 292-293); el argumento subraya, me parece, cómo desde su perspectiva el *Poema de Mío Çid* necesita que se le rescate de sí mismo; como seguramente lo necesitará todo el arte medieval puesto que siendo extremo (*i.e.*, poco refinado, sensacionalista e ingenuo a la vez) es también adecuado a su época y situación. El problema de fondo está pues, y de nuevo, en los parámetros empleados; en cómo el gusto neoclásico y la consecuente actitud normativa que de éste deriva permiten al autor determinar la ingenuidad de un sensacionalismo dado o su poco refinamiento sin definirlos jamás y, asimismo, equiparar la Afrenta con un género de la literatura popular contemporánea que no despierta su entusiasmo; pero que, tristemente, le permite

hilar juicios tópicos cuyo mejor argumento depende del buen o mal *gusto*¹² de quienes reciben los textos.

Nuestro episodio sería, así, ejemplo prístino de un género literario poco apreciable, pero cultivado hasta nuestros días: el de la novela criminal en que las acciones obedecen a impulsos anormales sin motivo [...]. Tal es, en líneas generales, la impresión que de la “Afrenta de Corpes” debe tener un lector a la vez sincero y despreocupado (Leo, “La Afrenta... novela psicológica”, 295).

¿O es que, de verdad, un lector sincero y despreocupado *debe* tener la impresión de que la Afrenta de Corpes semeja novelas criminales cuyas *acciones obedecen a impulsos anormales sin motivo*? La propuesta parece riesgosa, y mucho, pues de seguir el ejemplo que Leo da en su texto podría asumirse, por ejemplo, que se trata de un crítico a quien Luis Galván habría colocado con Tomás Antonio Sánchez entre los neoclásicos, o que en 1959 también la *Nueva Revista de Filología Hispánica* consideraba válida esta lectura (al menos al punto de publicarla) cuando, en realidad, asumo que únicamente quien no diferencie entre una persona y un personaje¹³ podría preguntarse con él “¿cuál es la experiencia vivida por los Infantes que tan funestas consecuencias tendrá para su vida?”, y responderse de inmediato –con un tópico que asimismo no parece entender plenamente– que “Es, sin duda, la experiencia del ‘león’” (Leo, “La Afrenta... novela psicológica”, 296).

¹² “Caro Baroja apuntala esta idea al plantear [cómo, por ejemplo,] la estética de la literatura de cordel tiene un funcionamiento que, comparado con el canon de la literatura culta, puede describirse como anticlásico toda vez que “los impresores y vendedores de libros de cordel parece que seleccionaron su mercancía a causa de una sencilla ley de oferta y demanda: han reimpresso más lo que más se vendía [...] teniendo en cuenta [que] ni la forma, ni la medida o mesura, ni otros caracteres que, por lo común, se asignan a las literaturas clásicas o classicistas, interesan al público consumidor de pliegos de cordel” (*Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, 437).” (Bazán Bonfil, *Hacia una estética del horror en romances violentos*, 19). Para una discusión más amplia al respecto, ver Bazán Bonfil, “Espacio y refuncionalización narrativa en el *Poema de Mío Çid* y el Romancero Vulgar...”.

¹³ persona: (Del lat. *persōna*, máscara de actor, personaje teatral, éste del etrusco *phersu*, y éste del gr. *πρῶπων*). 1. f. Individuo de la especie humana. / personaje: [...] 2. m. Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica. *DRAE*, s.v.

Las interpretaciones que se han propuesto sobre la relación entre el espacio del Robledo de Corpes y las acciones en él desarrolladas no se detiene, por fortuna, en lo que estos miembros de la escuela “psicoanalítica” proponen, sin embargo, y para 1963 Ildefonso Manuel Gil prefiere abrir brecha a la interpretación “topográfica” discutiendo la diferencia entre paisajes y escenarios en el *Cantar de Mio Çid*. Aporta así la base con que se construirán los discursos de Michael (1977) y Pinet (2005), y aunque para él las connotaciones de los adjetivos usados sean “siempre objetivas”, llegado al Robledal reconoce que “el juglar hubo de conceder especial atención al lugar [y, sin] buscar una afinidad ‘subjctiva’ entre lo siniestro de la acción y del paisaje, que hubiera sido discordante con el tono de su obra, [situó] los hechos en un escenario propicio a su *realidad*” (Gil, “Paisaje y escenario en el *Cantar de Mio Çid*”, 248 y 251).

Se trata pues, entre éstos que reviso, del primer análisis que sin proponer contenidos emocionales siniestros, subraya con un sentido común impecable la relación que se establece siempre, dentro y fuera de los textos, entre el hacer y su sitio: las acciones y lugares mutuamente determinados como pertinentes en función de las prácticas a que llevan y/o que permiten. Las conclusiones que Gil ofrece sobre cómo el Robledal de Corpes rompe el paradigma del paisaje y deviene en el único escenario al interior del *Poema* son, por tanto, muy claras:

Aunque sitúe el episodio en una zona precisa, el paraje podía ser creado íntegramente por él. Sin embargo, le dio el mismo tratamiento que a los lugares de segura identificación [... pues] para que Doña Elvira y Doña Sol *puedan* ser maltratadas y abandonadas es necesario un paisaje abrupto; para que *no puedan* ser socorridas, hace falta que el paraje sea solitario, esté fuera de ruta. Pero [como] al mismo tiempo [...] los Infantes [...] necesitan hacer explicable el quedarse a solas con las esposas sin alarmar a Féliz Muñoz, dentro del abrupto bosque necesitan un lugar placentero [...] *No se trata de “crear un ambiente”, sino de hacer posibles los hechos en un tono estrictamente realista* [...] El *escenario* debía reunir el monte abrupto, el bosque espeso y el vergel. (Gil, “Paisaje y escenario...”, 251-252; yo subrayo).

Sin embargo, porque se trata de una ruta poco transitada y con lapsos temporales importantes entre un viandante y otro –catorce años entre Gil y Michael (1963-1977), dieciocho más hasta Simone Pinet (1977-2005), cuarenta y dos entre el primero y la última (1963-2005)–, lo más destacado de esta logia es el hecho de tener en común el principio de crear pares opuestos como base de sus explicaciones y aún así alcanzar cada uno un Robledo distinto:

– Gil confronta paisaje y escenario para establecer Corpes como el único sitio de la segunda clase

– Michael coteja una descripción de topografía literaria con los datos duros que la cartografía científica le ofrece sólo para “concluir” que la primera es inexacta,¹⁴ y

– Pinet redefine el espacio como una intersección de objetos y su efecto temporal ahí y entonces, la opone a la idea de lugar como abstracción de significado no específico y corona, así, lo esbozado por Gil sobre la mutua determinación entre toda práctica y el espacio en que ésta ocurre como único posible.

Reviso, juntos, los últimos dos.

Quizá con ganas de romper lanzas, al iniciar su trabajo Ian Michael propone mostrar cómo “en contraste con la afirmación de Don Ramón [Menéndez Pidal], para quien la ruta seguida por los Infantes de Carrión y las hijas del Çid hacia el Robledal de Corpes confirma el conocimiento especial que el juglar tenía de las orillas del Duero, los versos 2809-2813 son un segundo ejemplo del nulo conocimiento que el poeta tenía del área cercana a San Esteban”.¹⁵ Resabios de una perspectiva positivista, sin duda, que ya pueden

¹⁴ Si bien asumir el principio de verosimilitud como rector de la lectura hubiera hecho innecesaria la lectura de Michael porque obligaría a entender que el texto del *PMC* (como otro literario cualquiera) no busca ofrecernos “datos” sino construir un universo que el receptor *accepte*, es claro que, como se mostrará adelante, el autor buscaba polemizar lo que Menéndez Pidal sostenía; y que, en esa medida, cumple con la dicho por de Certau (*La escritura de la historia*, 17) sobre cómo las perspectivas innovadoras dan lugar a discursos cuyos precedentes se tratan como “muestros” sin que por ello puedan negar que reciben un pasado marcado por las rupturas que éstos suponen.

¹⁵ “When he turned to the route taken by the Infantes of Carrión and the Cid’s daughters to the oakwood of Corpes and beyond, Don Ramón claimed that “nos confirmará el cono-

achacarse a Menéndez Pidal como punto de partida, ya al hecho de quererle como interlocutor y obligarse a jugar con sus reglas; pero que, en cualquier caso, advierten al lector para que después no pueda llamarse a engaño como tampoco podrá, en mi opinión, pasar por alto que la oferta real consiste en la comparación de descripciones literarias con datos que, si bien pueden considerarse “duros”, resultan en todo caso inferidos.

De modo que no debería ignorarse entonces que, en consecuencia y *por principio*, el planteamiento de Michael lo obliga a bocetar un Robledal de Corpes que para él mismo no es plenamente válido por el hecho de ser geográficamente inexacto cuando –en realidad y porque ha construido su texto con la perspectiva de una cartografía científica lo sorprendente hubiera sido que arribara a una conclusión diferente a ésta:

si bien hay partes del camino, como los Montes Claros, y los ‘caños do a Elpha en çerro’, que están más allá de una explicación geográfica lógica, es necesario notar que, precisamente cuando las acciones en el poema son más fantásticas, las descripciones geográficas se alejan de la realidad para crear un escenario mítico.¹⁶

Cierre previsible entonces, aunque, sin embargo, lo más importante es cómo aún desde el marco de geografía científica que da a su discurso –y a pesar de que usa calificativos que explica y resultan ajenos a las acciones (*fantásticas*) y el escenario (*mítico*) en cuestión–, Michael no niega la doble condición espacio / acción del *Poema*. En esa medida, aunque no la asuma

cimiento especial que el juglar tenía de las orillas del Duero” (ed. crít., p. 50). I shall point out, however, that there is a second example of the poet’s faulty knowledge of the area near San Esteban in lines 2809-13” (Michael, “Geographical Problems in the *PMÇ*: II The Corpes Route”, 83).

¹⁶ “Of the Corpes route, Menéndez Pidal said that “La explicación de este camino es bien difícil” (ed. crít., p. 51). Parts of it, indeed, –the Montes Claros, the “caños do a Elpha en çerro”– are probably beyond a logical geographical explanation. It should be noted, however, that is precisely when the events of the poem are most fictitious and fantastic that the geographical descriptions most depart from reality, and a legendary and magical setting is created” (Michael, “Geographical Problems...”, 88).

como un rasgo de significación positiva, apuntala el quehacer de los lectores “topográficos” una vez que se aceptan estas “coincidencias” como lo que son: consecuencia de un método de trabajo en que se conjugan haceres y sitios en vez de intentar lecturas donde la “psicología” del personaje simula liberarse de las condiciones que el espacio narrativo le impone.

Luego, el resabio positivista inicial no será imprescindible cuando el mapa de Corpes se levante desde una perspectiva más reciente. Simone Pinet lo demuestra, y en su texto quizá lo primero que ha de subrayarse es el cambio de paradigma implicado por la substitución del “paisaje y escenario” de Gil, así como de los “problemas geográficos” de Michael, con un “espacio” que pretende ser sencillo y, al mismo tiempo, anuncia su complejidad porque requiere de un breviario teórico.

“Para leer el espacio en el *Poema de Mio Cid*: Breviario teórico” es, en mi opinión, una forma mucho más rica de llegar al Robledo porque, paradójicamente, la autora no llega ahí jamás; de modo que se convierte en una rosa de los vientos que podría emplearse camino de cualquier *topoi*, en tanto abandona las trilladas rutas tanto de la historicidad y la verificabilidad geográfica de los espacios en el *Poema del Cid*, como de las escuelas que insisten en dar al texto una filiación literaria culta conjurando las “fuentes” en que el poeta debió “beber” para crear el Robredo (Pinet, “Para leer el espacio en el *PMÇ...*”, 195).

Por contraste, si entendemos los espacios como una intersección de objetos y como el efecto de *esa* acción (intersectarse) realizadas por éstos *ahí y entonces*; es decir, como una relación temporal establecida entre los personajes de la narración, me parece clara la importancia de entender cómo aparecen, funcionan y permanecen (o se pierden) los códigos espaciales que caracterizan esas prácticas sociales de modo paralelo a los espacios que les corresponden pues, como sostiene la autora:

los lugares [...] existen como abstracciones: llenos de significado, pero sin especificidad [...] y sólo] se convierten en espacios al ser practicados, cuando se les da un carácter, cuando se convierten en un género, un estilo o una obra literaria. Entonces son espacios reales y verdaderos [...] que] como tales [...] se vuelven esenciales para la narración y su estructura y son particularmente

generosos para el estudio de una poética (Pinet, “Para leer el espacio en el *PMÇ...*”, 201; ver 197 y 199).

Poética que vista como una carta de navegar textos —y ya no como un plano para no desviarse en ellos—¹⁷ aún tiene dibujadas, sin embargo, las sendas paralelas que corrió la crítica entre el año 70 y el 87 las cuales, de tan cercanas, por momentos parecen una sola línea. Muestra de ello es que el artículo fundador de lo que llamo crítica “textual” —una “Nota sobre ‘La afrenta de Corpes’ y la unidad expresiva del *Poema de Mio Cid*” escrita por Foster— se publicó el mismo año que “Religious Motifs in Early Spanish Epic”, el par que le corresponde al interior de la crítica “de fuentes”. Asimismo, el que en 1977 se escribieran cuatro de los doce artículos aquí comentados subraya el lustro 1975-1980 como el de mayor actividad crítica en torno a la Afrenta de Corpes.

Sé que mi poca simpatía hacia algunos de los planteamientos bosquejados no ha sido discreta y ofrezco una disculpa por ello: mi propia lectura está sesgada por el horizonte de expectativa con que enfrento mi trabajo y el ajeno, por supuesto, pero creo sin embargo, que tampoco he sido injusto y aspiro a que mis últimas notas no creen una imagen maniquea: en la crítica textual hay tantos desaciertos individuales como, desde mi perspectiva, pueda haberlos metodológicos en aquella que se ocupa de las fuentes. De modo que en un rápido recuento, mientras la conclusión de Foster apunta en el sentido de la Afrenta como “culminación de la fórmula temática de la composición [... sin] valor histórico dentro de la acción central del *Poema* [... pero con el de] elemento integral y sintético de la [misma] que es la contienda entre la vileza y

¹⁷ La interpretación literaria no tiene que ver, necesariamente, con la “corrección” de lo que proponemos sobre un texto y, en cambio, no puede sino intentar recorrerlo todo, aún si por momentos se quisiera abandonar la lectura. Luego, habrá que seguir hurgando en las relaciones entre geografía y literatura para establecer hasta dónde las metáforas con que describimos los procesos de la segunda se nos han vuelto verdades como en el ejemplo de la lectura “desviada” ¿de qué ruta o camino? ¿prestalecido por quién? ¿para llegar a donde otros fueron antes? ¿por qué queríamos ir donde los otros? Un libro es, finalmente, todos los mundos que cada lector halle en él, más allá de que las acciones narradas tengan por escenario el Robledal de Corpes (como únicamente ocurre en el *Cid*) o la Ciudad de México, cuya lista de recreaciones literarias ocupará páginas enteras.

la nobleza del hombre feudal que es el Cid Campeador” (Foster, “Nota sobre ‘La afrenta de Corpes’...”, 223-224); Walsh plantea, en una secuencia muy plausible que no apela a textos cultos sino a la vida cotidiana, que:

el poeta pudo concebir la representación de la ‘Afrenta de Corpes’ por su propia familiaridad con las secuencias litúrgicas concernientes a santas vírgenes y mártires –pues escenas de *pathos* y brutalidad semejantes abundaban en la liturgia Mozárabe, de modo que tampoco su audiencia se habrá desconcertado– entendiendo la escena como reelaboración de un motivo hagiográfico tan popular como poderoso.¹⁸

Se trata, por tanto, de textos mesurados y cuidadosos cuyas secuelas resultan, en mi opinión, algo menos logradas.

Gifford y Walker emprenden una carrera de cuarto de milla en su camino a las “fuentes” y el primero, cabalgando su definición de la tradición folclórica como “un *corpus* inalterable y muchas veces no-formulado de imaginería narrativa, rituales y creencias, heredado de una cultura previa y frecuentemente desacreditada, que rara vez aparece en la documentación de una época dada”,¹⁹ llega pronto hasta la *Lupercalia*: un festival romano de la fertilidad cuya ceremonia incluía golpizas rituales y que, en su opinión, determinó las

¹⁸ “My hypothesis [...] is that the poet conceived portions of the ‘Afrenta de Corpes’ scene as a result of his own familiarity with liturgical sequences concerning virgin-martyr saints. Scenes of similar pathos and brutality –inflicted upon similarly helpless victims as a punishment at once degrading and exalting– were plentiful in the Mozarabic liturgy. We can assume that the poet acquainted with these legends and that his audience would not react to the Afrenta scene as some bizarre and unprecedented episode, but as another rendition of what was surely a powerful and favorite hagiographic motif” (Walsh, “Religious Motifs in Early Spanish Epic”, 168). Si bien no comparto la idea de que el *PMÇ* necesita un autor individual, me parece que en casos como éste es superfluo discutir el punto puesto que, en cambio, el resto de la argumentación se sostiene y entiende cabalmente.

¹⁹ “I see folk-tradition as the unaltered and often unformulated body of narrative-imaginery, ritual and belief, that has come down from a previous (and often discredited or unfashionable) culture, and which only rarely appears in the documentation of any given age” (Gifford, “European Folk-Tradition...”, 49).

imágenes, descripciones y espacio con que y en donde se desarrollan las acciones de la Afrenta;²⁰ pero sin considerar que esta adecuación del espacio pudiera darse en forma independiente (*i.e.*, ser enteramente narrativa) si se entiende como resultado de la condición ficcional de la Afrenta (ver Pinet, “Para leer el espacio...”, 199).

Walker, en cambio, camina hasta la *Chanson de Florence de Rome*, texto donde localiza “una escena de brutalidad y sadismo similares”²¹ a los que él ve en la Afrenta. De modo que sin permitir al lector distanciarse de su amor por las filiaciones cultas para un pasaje que no las necesita (pues fascina por su propia violencia), fácilmente puede hacerle creer que, en efecto, las acciones de los Infantes obedecen a la necesidad de “purgar su sentimiento de vergüenza mediante la salvaje crueldad perpetrada sobre aquellas que consideran instrumentos principales de su propia humillación”.²² Interpretación que demuestra cómo, y a pesar de lo que supone como abuso contra el texto, la ruta “psicoanalítica” se retomó todavía de tanto en tanto y veinticinco años más tarde. En 1983, Colbert I. Nepaulsingh aún sostenía que “Ulrich Leo acierta al interpretar el repetido uso de la palabra ‘alabarse’ (vv. 2757, 2763, 2824) como reflejo de una sádica necesidad de venganza por parte de los Infantes”.²³

²⁰ “Roman festival, with its images, its wild setting, its ritual beating [...] gave him [*PMÇ*’s poet] an opportunity to encapsulate what was remembered of the Lupercalia in order to provide a compact and shocking climax which would launch the reader towards the final action highlighting the Cid’s revenge and subsequent glory” (Gifford, “European Folk-Tradition...”, 61).

²¹ “The purpose of this article is to suggest that the *PMÇ* poet may also have found the inspiration for the *afrenta* episode in a similar *scene of brutality and sadism* in the French *Chanson de Florence de Rome*” (Walker, “A Possible Source for the ‘Afrenta de Corps’ Episode in the *Poema de Mio Cid*”, 335).

²² “The obsession of [...] the Infantes with their bruised egos lead them to decide to purge their sense of shame with an insane action of the most savage cruelty perpetrated on those whom they regard as the main instruments of their humiliation” (Walker, “A Possible Source for the ‘Afrenta...”, 341).

²³ “Ulrich Leo had also noted its repeated use [of the word “alabarse”] in lines 2757, 2763, and 2824 of the poem, and he *interpreted it correctly as the reflection of a sadistic need of vengeance* on the part of the Infantes “ellos ivanse alabando: / ‘de nuestros casamientos agora somos vengados / ... la deshondra del león assís’ irá vengando” (Nepaulsingh, “The Afrenta de corps and the Martyrological Tradition”, 209).

Finalmente, y porque tampoco la interpretación textual estricta logra siempre los mejores resultados, Manuel Garci Gómez hace una valoración de la *Afrenta* que, a no querer, refleja una visión neoclásica de poética prescriptiva sobre la literatura, difícil de compartir cuando por ejemplo sostiene que:

el cuidado [con que] el escritor evita los excesos de crueldad en una ocasión tan tentadora merece mayor elogio [...] si se [considera] que la tradición épica medieval estaba ahogada en sangre (Garci Gómez, “La Afrenta de Corpes: Su estructura a la luz de la retórica”, 132).

Aserto donde, en primer lugar, salta a la vista su consideración de la medida como una cualidad intrínseca de la escena; pues ello supone ignorar lo que la *Afrenta* significa en el texto completo. En segundo, su pretendida sorpresa ante el tratamiento no-épico de una acción que es violenta, sí, pero en ningún caso una batalla; y por tanto no tiene por qué narrarse como tal, aún cuando el crítico opina que:

En la *Afrenta* el público es movido más a la ternura y la compasión que a la indignación o el odio; más que en la atrocidad de la acción el autor se demora en el análisis del dolor de las almas buenas: los familiares, los vecinos de San Esteban, el buen rey Alfonso, etc. (“La Afrenta... a la luz de la retórica”, 132).

Y, en tercero, el hecho de que esta inclinación última de malentender la violencia militar como la única posible sea suscrita por DuBois al punto en que le permite proponer interpretaciones de viabilidad muy cuestionable a pesar de que (o quizá justamente por que) con las citas en que (sólo él) les halla sustento, apoya una serie de ideas libremente asociadas que pueden ejemplificarse con su interpretación de los siguientes versos:

Espuelas tienen calçadas los malos traidores,
en mano prenden las cinchas fuertes e duradores (*PMÇ*, 2722-23)

como equivalente del dudoso “motivo del héroe que se arma”. O, asimismo, con la idea de que en esta descripción:

con las çinchas corredizas majan las tan sin sabor,
con las espuelas agudas don ellas an mal sabor
ronpíen las camisas e las carnes a ellas amas a dos;
limpia salie la sangre sobre los çiclatones (*PMÇ*, 2736-39)

se ve reflejado el “espíritu marcial de la afrenta pues el énfasis en el sangriento resultado del ataque –salie la sangre limpia– recuerda cómo el Çid vence y mata a Yucef y Búcar”²⁴ (DuBois, “The ‘Afrenta de Corpes’ and the Theme of Battle”, 5)²⁵

UNA INVITACIÓN FINAL, A GUIA DE CONCLUSIONES

Quisiera –puesto que pocos de los artículos aquí reseñados parecen satisfacerme– no estar creando una falsa impresión de que ya todo está dicho ni, mucho menos, que todo se ha perdido. Mientras revisaba la presente versión de este texto tuve la suerte de hallar otras fuentes que completan lo expuesto

²⁴ Mio Cid empleo la lança al espada metio mano, / atantos mata de moros que non fueron contados, / por el cobdo ayuso la sangre destellando; / al rey Yucef tres colpes le ovo dados (*PMÇ*, 1722-25); arriba alço Colada, un grant colpe dadol ha, / las carbonclas del yelmo tollidas ge las ha, / cortol el yelmo e –librado todo lo hal– / fata la cintura el espado legado ha (*PMÇ*, 2421-24)

²⁵ “The thematic sequence of the *afrenta*, then, matches exactly that of the battle of Castejón and fits very closely the schema used by the poet in ither combat episodes. The affinity of the *afrenta* to battle also manifest itself in its narrative style. As the *infantes* prepare for attack, the poet uses the “arming the hero” motif [vv. 2722-23]. This same spirit is found in several other instances of battle preparation throughout the poem. Prior to the Cid’s combat with the Count of Barcelona, the poet says: [vv. 1000-01]. The *afrenta* itself is heavy with martial fervor: [vv. 2736-39]. The striking emphasis on the bloody result of the *infantes*’ attack calls to mind the Cid’s dispatching to the Moorish kings, Yúcef and Búcar: [vv. 1722-25, 2421-24]” (DuBois, “The ‘Afrenta de Corpes’ and the Theme of Battle”, 5).

hasta aquí, y si por desgracia el tiempo y el espacio no me permiten retomarlas ahora y discutir las con la amplitud que merecen, creo que ello no impide mencionarlas y esperar que, en función suya, sigamos andando juntos el camino al Robledal de Corpes.

Hallé pues artículos donde Colin Smith argumenta —desde perspectivas no únicamente “psicoanalíticas” como la del artículo en que discute con Walker,²⁶ sino también “de fuentes”²⁷ e históricas—²⁸ la necesidad de retomar esta lectura con miradas que no quieran refrendar lo dicho, sino abrir espacios para una discusión amplia, y por lo tanto sana, en que cada momento y lector adquieran su lugar propio y a cada voz corresponda un sitio desde el cual enunciarse. Asimismo, descubrí el artículo de Galván y Banús que antecede al libro del primero;²⁹ una propuesta para historiar la difusión masiva del *PMC* y su construcción como “poema nacional” sobre la que ha de volverse por la importancia que, en mi opinión, merecen desde ahora los estudios de metacrítica.

Criterio tan personal, este último, como el de cualquiera de nosotros pero cuyo propósito era iniciar un atlas crítico que debe construirse en conjunto para que, si hay suerte, sigamos yendo al Robredo de Corpes mediante sus lecturas alternas, sí, pero también viables en tanto podamos andarlas sin preguntarnos a cada paso de dónde sale el extraño paisaje que se nos ofrece sabiendo que, como ya alguien dijo antes, al parecer no hay camino, sino estrellas en la mar.

²⁶ Colin Smith y Roger M. Walker, “Did the Infantes de Carrión intend to kill the Cid’s daughters?”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 1979, 1-10.

²⁷ Colin Smith, “Literary sources of two episodes in the *Poema de Mio Cid*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, 1975, 109-122.

²⁸ Colin Smith, “The choice of the Infantes de Carrión as villains in the *Poema de Mio Cid*”, *Journal of Hispanic Philology*, 4, 1980, 105-118.

²⁹ Luis Galván y Enrique Banús, “‘Seco y latoso’, ‘viejo y venerable’: El *Poema del Cid* a principios del siglo xx o del cambio en la apreciación de la literatura”, *Revista de Filología Hispánica*, 15, 1999, 115-140.

BIBLIOGRAFÍA

- BAZÁN BONFIL, RODRIGO, "Espacio y refuncionalización narrativa en el *Poema de Mío Cid* y el Romancero Vulgar: la ruta *Locus Amoenus*, Robledal de Corpes, Ciudad de Trujillo y puntos intermedios", en ARMANDO LÓPEZ CASTRO y MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE (coords.), *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León: Universidad de León, 2007, 299-309.
- , *Hacia una estética del horror en romances violentos: De la fábula bíblica en romances tradicionales al "suceso" en pliegos de cordel*, tesis de doctorado, México: El Colegio de México, 2003.
- CARO BAROJA, JULIO, *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Madrid: Revista de Occidente, 1969.
- CERTAU, MICHEL DE, *La escritura de la historia*, trad. de Jorge López Moctezuma, 3ª ed. (trad. revisada), México: Universidad Iberoamericana, 1993.
- DUBOIS, GENE W., "The 'Afrenta de Corpes' and the Theme of Battle", *Revista de Estudios Hispánicos*, 21, 2, 1987, 1-8.
- FOSTER, DAVID W., "Nota sobre 'La afrenta de Corpes' y la unidad expresiva del *Poema de Mío Cid*", *Romance Notes*, 12, 1970, 219-224.
- GALVÁN, LUIS, *El Poema del Cid en España, 1779-1936: recepción, mediación, historia de la filología*, Pamplona: Eunsa, 2001.
- GALVÁN, LUIS y ENRIQUE BANÚS, "'Seco y latoso', 'viejo y venerable': El *Poema del Cid* a principios del siglo XX o del cambio en la apreciación de la literatura", *Revista de Filología Hispánica*, 15, 1999, 115-140.
- GARCÍ GÓMEZ, MIGUEL, "La Afrenta de Corpes: Su estructura a la luz de la retórica", *Kentucky Romance Quarterly*, 24, 1977, 125-139.
- GIFFORD, DOUGLAS, "European Folk-Tradition and the 'Afrenta de Corpes'", en ALAN DEYERMOND (ed.), *"Mío Cid" Studies*, Londres: Tamesis, 1977, 49-62.
- GIL, ILDEFONSO MANUEL, "Paisaje y escenario en el *Cantar de Mío Cid*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 158, 1963, 246-258.
- HART, THOMAS, "The Infantes de Carrión", *Bulletin of Hispanic Studies*, 33, 1956, 17-24.
- JAUSS, HANS ROBERT, *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*, DIETRICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001, 55-58.
- LEO, ULRICH, "La Afrenta de Corpes, novela psicológica", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 13, 1959, 291-304.

- MENDIOLA, ALFONSO, *El giro historiográfico: la observación de observaciones del pasado*, LUIS GERARDO MORALES MORENO (comp.), *Historia de la historiografía contemporánea (de 1968 a nuestros días)*, México: Instituto Mora, 2005, 509-537.
- MICHAEL, IAN, "Geographical Problems in the *Poema de Mio Cid*: II The Corpes Route", ALAN DEYERMOND (ed.), "*Mio Cid*" *Studies*, Londres: Tamesis, 1977, 83-89 [segunda parte de "Geographical Problems in the *Poema de Mio Cid*: I The exile route", ALAN DEYERMOND (ed.), *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, Londres: Tamesis, 1976, 117-128].
- NEPAULSINGH, COLBERT I., "The Afrenta de Corpes and the Martyrological Tradition", *Hispanic Review*, 51, 2, 1983, 205-221.
- PINET, SIMONE, "Para leer el espacio en el *Poema de Mio Cid*: Breviario teórico", *La Corónica*, 33, 2, 2005, 195-208.
- Poema de Mio Çid*, ed. de Colin Smith, trad. de la introd. de Abel Martínez Loza, México: REI, 1987.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 19ª edición, Madrid: Espasa-Calpe, 1970.
- SMITH, COLIN, "Literary sources of two episodes in the *Poema de Mio Cid*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 52, 1975, 109-122.
- , "The choice of the Infantes de Carrión as villains in the *Poema de Mio Cid*", *Journal of Hispanic Philology*, 4, 1980, 105-118.
- , y ROGER M. WALKER, "Did the Infantes de Carrión intend to kill the Cid's daughters?", *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 1979, 1-10.
- WALKER, ROGER M., "A Possible Source for the 'Afrenta de Corpes' Episode in the *Poema de Mio Cid*", *Modern Language Review*, 72, 1977, 335-347.
- WALSH, JOHN K., "Religious Motifs in Early Spanish Epic", *Revista Hispánica Moderna*, 36, 1970-1971, 165-172.

CUESTIONES FILOSÓFICAS

La concepción aristotélica del lugar y su relación con el movimiento del universo, según Tomás de Aquino¹

Óscar Jiménez Torres
Universidad Panamericana

Un tema de resonancia contemporánea desde perspectivas diversas a la filosófica es, sin duda, el del movimiento del universo. Si todo el mundo está en movimiento, cabe la cuestión: ¿cómo y dónde se mueve ese todo? Santo Tomás de Aquino nos ayudará a clarificar este asunto –desde una óptica filosófica, no teológica– mediante su interpretación sobre diversas posturas de comentaristas aristotélicos que se enfrentaron al problema.

Con objeto de abordar esta temática, debemos exponer qué entiende por lugar Aristóteles, y Tomás de Aquino que lo sigue. En la *Physica*, Aristóteles distingue entre el *lugar* (*tópos*) y el *recipiente* (*aggeíon*) (Aristóteles, *Physica*, IV, 4, 212a 15-16). El primero es un continente inmóvil, mientras que el segundo es móvil. El lugar de un barco es el río, y por eso, en pleno movimiento, el barco está en un continente inmóvil, esto es, en la totalidad del río (Aristóteles, *Physica*, IV, 4, 212a 18). En cambio, dice Aristóteles, si el lugar se redujera a las superficies externas, habría que afirmar que un barco, estando inmóvil en el río, se encontraría en pleno movimiento, porque los infinitos choques del

¹ Una versión preliminar de este trabajo se presentó en junio del año 2000, en el seminario: “La Filosofía Natural: Antecedentes ontológicos y teológicos y sus repercusiones en la ciencia moderna” (DGAPA IN400799), coordinado por Laura Benítez y José Antonio Robles, en el Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

agua con la superficie del barco (siendo en tal caso las superficies del agua los límites del continente) harían móvil al lugar (Aristóteles, *Physica*, IV, 4, 212a 15-18). El lugar es, pues, el *límite inmóvil del continente*, mas no las superficies móviles del continente (Aristóteles, *Physica*, IV, 4, 212a 20-21).

APORÍAS GENERALES SOBRE EL LUGAR Y EL MUNDO

Veamos algunas posibles dificultades a las que se enfrentaría Aristóteles al tratar el lugar y la relación de éste con el límite último del mundo: ¿cómo estaría contenido el mundo si éste es todo lo que es? ¿Estaría contenido en un límite inmóvil o en uno móvil? Aún más, ¿estaría siquiera contenido?

a) Sobre el texto de Aristóteles: “Todo cuerpo que está sujeto a un movimiento de traslación o de crecimiento está por sí mismo en un dónde; pero el cielo, como se ha dicho, no está en su totalidad en un dónde ni en un lugar, si es que, efectivamente, ningún cuerpo lo contiene” (Aristóteles, *Physica*, IV, 5, 212b 7-10). El comentarista griego denominado Pseudo Justino (siglo v d.C.?) anota una crítica:

Si lo que está sujeto a movimiento de traslación está por sí mismo en un dónde y si el cielo está sujeto a un movimiento de traslación, se sigue que también el cielo debe estar por sí mismo en un dónde... [Pero] si el cielo no está por sí mismo en un lugar, ¿cómo al trasladarse con una traslación circular, sus partes de arriba se vuelven partes de abajo y las de abajo de arriba? Si existen el arriba y el abajo por sus propias partes, ¿cómo no ha de ser falso decir que el cielo no está en un lugar?²

Podemos construir nuestra argumentación de modo semejante: 1) Según Aristóteles no todo está en un lugar, sino sólo los cuerpos móviles (Aristóteles,

² Pseudo Justino, *Refutación de ciertas doctrinas aristotélicas*, Cap. 28 (133 A-C), p. 73. En el capítulo 30 vuelve sobre esa pregunta, aunque criticando el posible “lugar” del lugar: “¿Y si el cuerpo sujeto a movimiento solamente existe en un lugar, ¿cómo es que el cielo, que es un cuerpo sujeto a movimiento, no está en un lugar?”. Pseudo Justino, *Refutación de ciertas doctrinas aristotélicas*, Cap. 30 (133D-134A), pp. 74-75. Se refiere a *Physica*, IV, 5, 212b 27-29.

Physica, IV, 5, 212b 29). 2) El Estagirita llama cuerpo contenido (*periejómnon soma*) a aquél que se mueve localmente, esto es, el que puede ser movido por desplazamiento (Aristóteles, *Physica*, IV, 4, 212a 7-8). Dice que no hubiera existido indagación alguna del lugar si no hubiese movimiento local (Aristóteles, *Physica*, IV, 4, 211a 12-13). Asimismo, afirma también que el cielo siempre está en movimiento, para después decir que el cielo en cuanto que totalidad no está en un “dónde” o en un “lugar”, porque no hay cuerpo que lo contenga (Aristóteles, *Physica*, IV, 5, 212b 8).

Sin embargo, al parecer (según la premisa 2) y como dice Pseudo Justino, si todo el cielo está siempre en movimiento, debería tener un lugar, y no sería viable afirmar que no lo tiene. Para responder este problema, cabría utilizar la noción del movimiento *per accidens* y no *per se* del universo. Se movería *per se* si existiera un dónde al cual se moviera el universo, cosa que no se aplicaría al mundo. Podría tomarse partido por la opción del movimiento *per accidens* del universo,³ como lo hará Averroes,⁴ respuesta a la cual volveremos después.

Por otro lado, si lo que cambia de lugar está a su vez en un lugar, el universo debería tenerlo. Ello lo trata de rebatir Aristóteles (Aristóteles, *Physica*, IV, 3, 210b 24-28), porque la cadena argumentativa iría al infinito, justo como la aporía zenoniana del lugar.⁵ Pero si ponemos atención, él mismo ha afirmado que los cielos se mueven, razón por la cual, para el de Estagira, el universo debería tener lugar.

³ “Así argumenta Pseudo Justino: admitamos que el cuerpo sujeto a movimiento se encuentra en un lugar; el cielo es un cuerpo sujeto a movimiento. El cielo, por tanto, está en un lugar. La crítica es sutil, aunque, de nuevo, conviene advertir que Aristóteles probablemente habría replicado recurriendo a la distinción recién mencionada entre estar en un lugar por sí mismo y estar en un lugar por accidente”. Marcelo, Boeri, en Pseudo Justino, *Refutación de ciertas doctrinas aristotélicas*, 180.

⁴ Sin embargo, como veremos más adelante respecto de la opinión de Averroes, dicha posición no soluciona este asunto. Ver *infra*, 2. Sobre la finitud o infinitud del universo, inciso D.

⁵ Referida por Aristóteles en la *Physica*, IV, 3, 210b 23-24, y despachada por él como “fácil de solucionar”. *etiam*, Kirk, Raven, Schofield, *Los filósofos presocráticos*, No. 315 (Fr. 3 Simplic. *In Physicam*, 140, 28), p. 381. La aporía podríamos resumirla del siguiente modo: si todo lo que existe tiene lugar, y el lugar es existente, entonces el lugar tiene un lugar, y así al infinito.

b) Por otra parte, Aristóteles no aceptaría que el universo está como en un recipiente, pues es mudable, sino como en un *lugar*, que es límite inmóvil del continente (Aristóteles, *Physica*, IV, 4, 212a 15-16). Dice que todo el cielo se mueve (como se dijo en [a]); de manera que el cielo estaría en otra cosa (bien en un lugar, bien en recipiente). Por ello, podría pensarse que, al moverse el cielo, éste se encontraría en la “última esfera” como en un recipiente. Así, suponiendo que la Tierra estuviera inmóvil, en realidad se encontraría dentro de una esfera móvil, al modo de un recipiente y no de un lugar. Sucedería lo mismo con todas las esferas hasta llegar al último límite, pues incluso Aristóteles dice que la tierra está en el agua, el agua en el aire, el aire en el éter, y el éter en el cielo, pero el cielo ya no está en otra parte (Aristóteles, *Physica*, IV, 5, 212b 20-22). Sin embargo, seguiríamos preguntando, ¿cómo concluir que el cielo no está en otra parte, si ha afirmado que está en movimiento, siguiéndose más bien que está en un recipiente móvil?

c) Además, el lugar es definido como inmóvil, esto es, como el “*primer límite inmóvil del continente*”,⁶ pero, de acuerdo con las premisas aducidas en [b], la posición de Aristóteles parece contraria a sí misma, porque si la tierra está en el agua, y el agua en el aire, etc., estos elementos se encuentran en movimiento, es decir, el supuesto límite inmóvil que los contiene estaría en movimiento. En caso de que se tomara al aire como límite del agua y la tierra, éste estaría en movimiento, y no inmóvil, como asegura Aristóteles.

SOBRE LA FINITUD O INFINITUD DEL UNIVERSO

Ahora podemos aplicar al mundo (*ouranós*) las aporías respecto del lugar. Como dijimos, si todo lo que se mueve está en un lugar, y el cielo se mueve, el cielo parecería estar en un lugar, según concluye Simplicio (siglo VI d. C.) (Simplicius, *Corollaries on Place and Time*, No. 603, 20-30). Sin embargo, Aristóteles dice, como ya citamos, que la tierra está en el agua, el agua en el

⁶ Aristóteles, *Physica*, IV, 4, 212a 20-21. “*ἄσπε, τὸ τοῦ περιέχοντος πέρας ἀκίνητον πρότον, τοῦτ' ἐστὶν ἡ τόπος*”.

aire, el aire en el éter, y el éter en el cielo, pero el cielo *ya no está en otra parte* (Aristóteles, *Physica*, IV, 5, 212b 21-22).

Veamos los tres sentidos de cielo (*ouranós*) para Aristóteles en el libro *De Coelo*, con objeto de resolver esta problemática:

- 1) Primer sentido: es el orbe extremo del universo, la parte más alta. Es la esfera donde se encuentran las estrellas. Aristóteles trata esta acepción en el libro II, capítulos 1 al 6.
- 2) Segundo sentido: es el cuerpo contiguo al orbe extremo del universo. La luna, el sol y los planetas están en el cielo. Son los astros y su medio corpóreo. El Estagirita estudia este sentido de *ouranós* en el libro II, capítulos 7 al 14.
- 3) Tercer sentido: es el universo en su conjunto, y se refiere a la totalidad englobada por el orbe extremo. Acepción que Aristóteles trata en el libro I, capítulos 5 al 12 (Aristóteles, *De Coelo*, I, 9, 278b 10-22).

Para Aristóteles, las esferas están inmóviles respecto del Todo, pues el lugar del agua nunca se superpone al del aire, o el de la tierra al del agua. Ningún elemento cambia su *lugar* en el Todo, aunque sus superficies estén en constante movimiento. Esto parecería resolver una parte del problema. No obstante, si vemos esa relación desde el punto de vista de una mera superficie, como afirma Simplicio sobre el Estagirita (Simplicius, *Corollaries on Place and Time*, No. 605, 30), aquello que está inmóvil, esto es, la tierra, estaría en pleno movimiento debido al movimiento de los mares (justo como un barco inmóvil estaría en movimiento al golpear las superficies del agua en él). Y, además, el agua no sería el lugar de la tierra sino su recipiente, y así hasta la última esfera del mundo, por lo cual éste tendría que ser contenido por un *recipiente* (que es móvil).

Pero aceptado que el mundo no tiene lugar porque no hay cuerpo que lo contenga, y que el Todo (tercer sentido de *cielo*) siempre está en constante movimiento, entonces ¿cómo se mueve?, y ¿en dónde lo hace? Si no tiene cuerpo continente, parecería tener que concluirse que se mueve *en la nada*.

Sin embargo, afuera del mundo, dice Aristóteles, no hay nada.⁷ Platón, en el *Timeo*, había asentado metafóricamente que el Animal Viviente no necesitaba de ojos porque nada había que ver, o de pies, ya que ¿a dónde habría de ir? (Platón, *Timeo*, 32c y 34a). El mundo es todo lo que es.⁸ Esta noción de filosofía primera es radical: fuera del ser nada hay. No termina la última esfera del mundo y “comienza” el no-ser, ni relativo ni absoluto, pues Aristóteles niega la existencia de un vacío como no-ser relativo. Para el Estagirita, el vacío es un no-ser absoluto, y critica la posición de quienes lo consideran como parte de la naturaleza.

Por medio del estudio de las definiciones aristotélicas de vacío, en el libro IV, capítulo 7 de la *Physica*, sabremos si es posible hablar de un vacío “afuera” del mundo, o bien incluso de un “recipiente” del Todo. Las caracterizaciones del vacío son las siguientes:

1) Lugar en donde no hay nada (Aristóteles, *Physica*, IV, 7, 213b 31. *Etiam*, IV, 6, 213a 17-18).

2) Aquello que no está lleno de un cuerpo sensible al tacto (Aristóteles, *Physica*, IV, 7, 214a 5-6. *Etiam*, IV, 6, 213a 29).

3) Donde no hay un *tóde ti*, un “esto”, o una sustancia corporal, *ousía somatiké* (Aristóteles, *Physica*, IV, 7, 214a 12-13).

4) Según Aristóteles, algunos lo entendieron como materia (*hyle somatos*), pero como la materia no es separada (*joriste*), no se puede considerar al vacío como separado (Aristóteles, *Physica*, IV, 7, 214a 13-16).

Veamos algunos argumentos del Estagirita contra el vacío, para posteriormente aplicarlos al posible límite continente del mundo:

⁷ por ejemplo, Aristóteles, *De Coelo*, I, 9, 277b 13-23. *Etiam*, *De Coelo*, I, 9, 279a 12-17. “Está claro, a la vez, que no existe lugar ni vacío ni tiempo fuera del cielo. Pues en todo lugar puede llegar a haber algún cuerpo; el vacío, por otro lado, dicen que es aquello en lo que no hay ningún cuerpo pero puede llegar a haberlo, y no hay movimiento sin cuerpo natural. Ahora bien, se acaba de demostrar que fuera del cielo no existe ni puede generarse cuerpo alguno. Luego, es evidente que afuera no hay lugar, ni vacío ni tiempo.”

⁸ “Ahora bien, la constitución del mundo ha insumido en una única totalidad cada uno de los cuatro componentes. En efecto, el constructor lo compuso con la totalidad del fuego, agua, aire y tierra; sin dejar afuera ninguna parte ni propiedad” (Platón, *Timeo*, 30c-d).

1) No existe un vacío separado porque no habría movimiento hacia arriba o hacia abajo, pues en el universo, dice Aristóteles, hay arriba y abajo, pero en el vacío no (Aristóteles, *Physica*, IV, 8, 214b 12-16).

2) También nos refiere nuestro autor que no se sabría hacia dónde se mueve el cuerpo, porque no se podría decir que hay movimiento o reposo, ya que el vacío no tiene diferencias y donde no hay tales, no existen preferencias de movimientos o tendencias hacia los lugares naturales (Aristóteles, *Physica*, IV, 8, 214b 29-215a. *Etiám*, IV, 8, 214b 17-28).

3) Existen movimientos naturales o violentos. Pero donde no hay diversidad —como sucedería en el vacío—, no podría existir diferencia entre lo natural y lo violento (Aristóteles, *Physica*, IV, 8, 215a 1-13).

Así, en primera instancia, parecería inviable, desde las propias premisas aristotélicas, considerar un vacío separado en la naturaleza, y que ese vacío fuese el continente del Todo, puesto que sería un continente inexistente. Si el Todo está compuesto de todo lo que es, si agota toda la materia y la forma existentes, pero se mueve, entonces regresamos a la pregunta inicial: ¿dónde lo hace?

De ahí se siguen las aporías del peripatético Teofrasto (siglo III a. C.): si no hay cuerpo que contenga al mundo como un todo, debe estar en algo que funja como su recipiente, por lo cual podría haber **i**) o bien un vacío o, **ii**) un espacio infinito afuera de él.⁹ Pero como hemos dicho, para Aristóteles no cabría ninguna de las dos opciones, porque si el mundo tuviese un receptáculo externo, estaría en un *dónde*, siendo que el mismo filósofo macedonio lo ha negado, pues para él el vacío *no es* de modo absoluto. Reiteramos: si el mundo reúne todos los elementos que existen, todas las cosas que son,¹⁰ como dijo Platón en el *Timeo* (Platón, *Timeo*, 32b-c), entonces nada hay fuera de lo

⁹ Fortenbaugh, Sharpless, *Theoprastus as a Natural Scientist*, 17-33. También ver Simplicio, *In Physicam*, No. 904, 5 ss y 639, 13 ss.

¹⁰ Aristóteles, *De Coelo*, I, 9, 279a 6-11. “Es evidente, pues, a partir de lo dicho, que fuera no existe ni cabe que se genere la masa de ningún cuerpo. Por consiguiente, la totalidad del mundo consta de toda la materia que le es propia; en efecto, su materia propia es el cuerpo natural y sensible. De modo que ni ahora hay múltiples cielos ni los hubo, ni es posible que los llegue a haber, sino que este cielo es uno, único y perfecto (*all' eís kai mónos kai téleios hoútos ouranos estín*)”.

que es, derivado de los elementos que son finitos en número (Aristóteles, *De Coelo*, I, 5, 271b 23-25).

La pregunta de nuevo es: si el mundo se mueve como un todo, y no tiene un dónde al cuál ir, un término *ad quem*, ¿cómo lo hace? Santo Tomás de Aquino en su *Comentario a la Física de Aristóteles* (ca. 1270-1271), expone distintas opiniones entre los filósofos antiguos.¹¹ Estos pareceres son de comentaristas griegos, como Alejandro de Afrodisia y Temistio, así como de pensadores musulmanes, caso del médico y filósofo persa, Avicena, del zaragozano Avempace, y del cordobés Averroes.¹² La perspectiva analítica de Aquino no es temporal, sino sistemática: estudia la posición de cada pensador según distinciones aristotélicas básicas, considerando a la vez si la respuesta a la cuestión sobre el movimiento del mundo es coherente con la doctrina que explican:

A) Comienza Aquino por Alejandro de Afrodisia (siglo III d.C.), quien afirma que la última esfera no está en ningún lado (lugar), pues no necesariamente todo cuerpo está localizado (Averroes, *Aristotelis de Physico Audito Commentarius*, f.143 A). La razón de Alejandro es que el lugar no cae dentro de la definición de cuerpo. Pero de ser así –concluye Aquino a partir de las palabras de Alejandro–, el lugar sería la *superficie* del cuerpo continente, lo cual –como ya se ha dicho– no sería concebido por Aristóteles (Aquinatis, *Commentarium In Physicam*, IV, Lect.VII, No. 332).

B) Por otra parte, Avicena (siglo XI d. C), aceptando los supuestos de Aristóteles (a saber: **i**) el lugar como límite del continente, y **ii**) que el mundo como un todo no está en lugar alguno), dijo que el universo no se movería en el *lugar* (*poú*, en griego; *ubi* en latín), sino en su *sitio* (*situs*) (Avicena, *Sufficientia*, II, c. 3, f. 25 vb A-B). Sin embargo, el Aquinate argumenta que Aristóteles en el libro V de la *Physica* había afirmado que el movimiento sólo se da en tres categorías: la *cualidad*, la *cantidad* y el *lugar*.¹³ Por lo cual –dice

¹¹ Sancti Thomae Aquinatis, *Commentarium In Libros Physicorum Aristotelis*, L. IV Lect. VII, No. 332. Citaré como *Commentarium In Physicam*. (Versión en español: Tomás de Aquino, *Comentario a la Física de Aristóteles*).

¹² Aquino expone las opiniones de los antiguos a partir del Comentario de Averroes a la *Física* aristotélica. (Averroes, *Aristotelis de Physico Audito Commentarius*, f.143 A y ss).

¹³ Aristóteles, *Physica*, V, 2, 226a 24-26. “Puesto que no hay movimiento de la sustancia,

Tomás—, si Avicena acepta los presupuestos aristotélicos, sería una consecuencia inaceptable concluir que el universo se mueve en su *sitio*. El movimiento en la categoría del *situs*, en caso de darse, exigiría el movimiento de *lugar* como anterior a él. Y así, si el universo se mueve en su sitio, más bien habría que decir que antes se ha movido localmente de un lado a otro, lo cual va en contra del supuesto (ii) que el mismo Avicena había aceptado (Aquinatis, *Commentarium In Physicam*, IV, Lect. VII, No. 332).

C) Avempace (siglo XII d. C.), por su parte, dice que el mundo se mueve: i) o bien con movimiento circular, ii) o bien con movimiento rectilíneo (Averroes, *Aristotelis de Physico Audito Commentarius*, f. 146 L, y f. 142 B-C).

i) Para lo primero, el mundo no necesitaría un lugar, sino un recipiente. Avempace asegura que el lugar del mundo se encuentra en el límite de las superficies de todas las esferas contenidas. Pero no nos dice de qué cuerpo es dicha superficie continente. Según Santo Tomás, la última esfera estaría en una superficie de nada. ii) Para lo segundo, Avempace dice que el mundo tendría que estar en un lugar. No obstante, también acepta el supuesto aristotélico que impide que haya algo fuera del mundo (Aquinatis, *Commentarium In Physicam*, IV, Lect. VII, No. 332).

D) Averroes (siglo XII d. C.), el denominado *commentator* por los pensadores latinos medievales, afirma que el cielo se mueve con el movimiento circular del todo (Averroes, *Aristotelis de Physico Audito Commentarius*, f. 142 E-H). Pero la última esfera (otro de los sentidos de *ouranós* para Aristóteles, y el cual causó problemas a Avempace), se mueve —afirma el comentador— *per accidens*.¹⁴

Debemos aclarar qué sentido tiene lo llamado *per se* y *per accidens* en este contexto. Se mueve algo por accidente (*katá symbebekós, per accidens*) cuando se dice que “un músico se mueve”, porque lo propio del músico es su arte, no el caminar (Aristóteles, *Physica*, V, 1, 224a 20-31). Camina *per se* el hombre, pero el músico *per accidens*. El movimiento por sí mismo (*kath' autós, per se*), se

de la relación, ni del hacer y padecer, resta que sólo lo haya según la cualidad, la cantidad y el lugar, pues en cada uno de estos hay oposición”.

¹⁴ Aquinatis, *Commentarium In Physicam*, IV, Lect. VII, No. 332. Habíamos indicado anteriormente que esta podría ser una posible respuesta al problema (1. *Aporías generales sobre el lugar y el mundo* [a]).

da cuando aquello a lo que le conviene el movimiento se mueve, como cuando un árbol, un animal o un hombre, crecen en cuanto que seres vivos. En cambio, diríamos que una piedra “crece” *por accidente*, si tuviera un aumento de materia por superponerse con una masa semejante.

Según Averroes, la última esfera, siendo un cuerpo en movimiento, se mueve *per accidens* porque no tiene un dónde desde el cual o hacia el cual moverse. Derivado de ello, su lugar sería *per accidens*. Sin embargo, el comentarador parece olvidar que para Aristóteles las esferas interiores del agua, la tierra y el aire están en su lugar *per se*, como ya habíamos dicho (Aristóteles, *Meteorologica*, I, 2, 339a 12-34. Ver *etiam*, Aristóteles, *Physica*, IV, 5, 212b 20-22). Resulta curioso que Averroes no haga consciente que la última esfera se movería y estaría en un lugar *per accidens*, siendo aquélla en la cual están las demás esferas interiores *per se*, y entonces se seguiría el absurdo —dice Aquino— de que lo *per accidens* sería anterior a lo *per se*. Para Aristóteles, por lo demás, sería inaceptable que aquello que existe por otro, sea por sí mismo (Aquinas, *Commentarium In Physicam*, IV, Lect. VII, No. 332).

E) Finalmente, según el Aquinate, la opinión de Temistio (siglo IV d.C.) parece ser la más apropiada para la resolución de esta aporía. Este pensador dice que la última esfera está en su lugar *por sus partes* (Averroes, *Aristotelis de Physico Audito Commentarius*, f. 141 F y f. 142 I-K). Debemos poner atención a ello. Ya habíamos dicho que para Aristóteles el movimiento es *per se* o *per accidens*. Temistio retoma otra distinción del movimiento de la doctrina aristotélica, no explícita sino hasta este punto: el movimiento *por las partes*. Algo se mueve de modo *per se* al moverse todo, pero según sus partes (*katá mére*), como cuando decimos que hemos sido curados porque nos hemos aliviado de un dolor de estómago (Aristóteles, *Physica*, V, 1, 224a 23-26). Temistio acepta los supuestos metafísicos de Aristóteles: el vacío “es” un no-ser absoluto, es decir, *no es*, por lo cual, la última esfera no se puede mover con movimiento rectilíneo en el vacío.

El filósofo de Estagira había asentado que la pregunta por la existencia del lugar seguía a la existencia de los cuerpos que tienen movimiento local. En un vaso hay aire donde antes había agua, y después hay vino en donde antes había aire. Al cuerpo móvil le corresponde un lugar. No obstante, no

es necesario suponer al propio lugar un cuerpo continente. Para Aristóteles y Temistio como lo comenta –santo Tomás–, el mundo se mueve con un movimiento circular *ad intra* por sus partes, pero nunca *hacia* un lugar (Aquinatis, *Commentarium In Physicam*, IV, Lect. VII, No. 332).

Las partes dentro del mundo se suceden unas a otras, y no por ello debe suponerse al mundo moviéndose en línea recta en un “espacio vacío”. El mundo –sin un cuerpo continente– se constituiría como *el* lugar para la concepción aristotélica del todo, lo cual es indicio de que el lugar no se reduce a la superficie del continente, como argumentaban Teofrasto y Simplicio en su momento, y por otro lado, Avempace, según Tomás de Aquino.

Desde el principio de este trabajo ha habido un supuesto aristotélico implícito: el universo como un todo es finito, según dice el Estagirita en el libro I *De Coelo*.¹⁵ Dado ese supuesto, y que el vacío es un no-ser absoluto (como aquel no-ser que no puede ser nombrado en el *Sofista* de Platón), no puede seguirse que el universo se mueva en línea recta dentro de ese “hueco” o “espacio vacío”. Aristóteles no acepta la infinitud del mundo por su tratamiento metafísico de la sustancia y los accidentes. El infinito se dice de la cantidad, porque, o bien puede añadirse a una cantidad determinada otra más al infinito, o bien una cosa es divisible infinitamente.¹⁶

Aquí es menester mencionar a Juan Filopón (siglo VI d. C.) y su concepción del lugar. Para el Gramático, el lugar es tridimensional, es decir, un *quanto*, una cantidad sin más. No podría ser bidimensional, pues infinitas superficies bidimensionales nunca compondrán un cuerpo de tres dimensiones (Furley, “Corollaries on Place and Time”, No. 568, 1). Por ello, el lugar sería un *quanto* sin sustancia, una localización sin localizado.

¹⁵ Sobre el mundo como cuerpo finito o infinito, Aristóteles, *De Coelo*, I, 5-7, 271b 1-276a 17.

¹⁶ *Infinito* para Aristóteles es aquello a lo cual siempre falta algo (Aristóteles, *Physica*, III, 6, 206b 33-207a 1; ver *etiam*, Aristóteles, *Metaphysica*, XI, 10, 1066a 35 y ss). En cambio, *Todo* es aquello a lo cual nada le falta (*Metaphysica*, V, 26, 1023b 26-28). Es evidente la contraposición de ambas nociones. El infinito puede ser en la cantidad continua por división, y en la discreta por adición, aunque nunca se da en acto (por ejemplo, *Physica*, III, 7, 207a 32-b 21).

Para responder a esta cuestión retomaremos las cosas como desde su principio. Desde la perspectiva de Aristóteles, las cosas son: o bien por sí mismas, o bien por otro. Los accidentes de la sustancia no son por sí sino por otro, esto es, gracias a la sustancia. Pero si la cantidad existiese por sí misma, esto es, una extensión sin cuerpo contenido (como también supondría Pseudo Justino), ello socavaría los principios aristotélicos. La cantidad sería un *kath' autós* que no necesitaría de nada (sustancial) para ser.

De ahí que, con respecto al mundo como un todo, el infinito es más plausible para Juan Filopón que para Aristóteles.¹⁷ Para el filósofo macedonio, el infinito no puede existir en acto porque sería inherente a la sustancia, y si cada parte del infinito es infinito, el infinito sería menor que el infinito, o bien estaría en algo menor que él. Y no pudiendo contener lo finito a lo infinito, una cantidad infinita en acto es contradictoria (Aristóteles, *Physica*, III, 5, 204b 21-33). De ahí que el mundo no pueda ser infinito, pero para Filopón que acepta una cantidad *per se* (aunque diga también que de hecho no sucede así –pero bien podría ser–), el mundo tendría la posibilidad de serlo.

COROLARIO DE LA DEFINICIÓN DEL LUGAR: LA DEFINICIÓN DEL UNIVERSO

Luego del análisis de posturas diversas sobre el lugar y su relación con el universo, podemos utilizar las tres objeciones que habíamos puesto al principio del trabajo [1. Aporías generales sobre el lugar y el mundo], para sintetizar la respuesta de Aquino al problema inicial: si el universo todo él se mueve, ¿cómo y dónde lo hace?

a) Habíamos dicho que según Aristóteles: i) no todo está en un lugar sino sólo los cuerpos móviles (Aristóteles, *Physica*, IV, 5, 212b 29); y que ii) Aristóteles llama cuerpo contenido a aquél que se mueve localmente, es decir, que puede ser movido por desplazamiento (Aristóteles, *Physica*, IV, 4, 212a 7-8). El cielo siempre está en movimiento, y en cuanto que totalidad no está en

¹⁷ No obstante, Filopón parece aceptar que la cantidad, en última instancia, no existe separada de la sustancia, sino que es inseparable de ella (Philoponus, *Corollaries on Place*, No. 561, 3-24).

un “dónde”, o en un lugar porque no hay cuerpo que lo contenga (Aristóteles, *Physica*, IV, 5, 212b 8). Esto se ve claro ahora porque no hay vacío separado del universo que fuese su continente, según que el vacío “es” un no-ser.

b) Por otra parte, Aristóteles parecería aceptar que el universo está contenido *como* en un *lugar*. Si lo que se mueve estuviese necesariamente dentro de algo en movimiento, el cielo estaría en la última esfera como en un recipiente. Sucedería esto con todas las esferas hasta llegar al último límite. Hemos visto que esto no se sigue en premisas de Aristóteles, porque el universo, al agotar toda la materia y toda la forma, no tendría un *dónde* hacia el cual moverse, como también afirmaba Platón del Animal Viviente.

Por ello, resumiendo las posturas de los comentaristas analizados sobre este particular (Ver *supra*: 1. Aporías generales sobre el lugar y el mundo, y 2. Sobre la finitud o infinitud del universo), podemos afirmar que:

- 1 El lugar del mundo no es anterior a éste, puesto que el lugar no es superior ni inferior a lo localizado (como quería concluir Pseudo Justino); ni el lugar del mundo es un recipiente (como dirían Teofrasto y Simplicio);
- 2 El mundo no podría tener movimiento rectilíneo, como argumentaría quien considerara un vacío separado (lo cual se seguiría de la posición de Filopón y del mismo Teofrasto);
- 3 Ni un movimiento en su *sitio* (según argumentaba Avicena), porque eso supondría que se ha movido de *lugar*;
- 4 Ni siquiera un movimiento *per accidens* (como afirmaba Averroes), pues ello supondría que se ha movido *per se* de lugar, ya que no hay movimiento *accidental* sin movimiento *por sí mismo*.
- 5 El mundo se movería más bien *per se por sus partes*, pues así no es necesario suponer ni un lugar superior al mundo, ni un movimiento en el vacío separado, ni un movimiento del sitio, ni un movimiento accidental, sino un movimiento *por sí mismo*, pero *según cada una de las partes interiores* (como dicen Temistio y Tomás de Aquino).

c) Finalmente, el lugar es definido por Aristóteles como inmóvil, esto es, como el “primer límite inmóvil del continente” (Aristóteles, *Physica*, IV, 4, 212a 20-21), lo cual nos da pie para unir los elementos que hemos analizado antes.

A partir de las nociones desarrolladas en la *Physica* y en *De Coelo*, a la luz de la doctrina de Tomás de Aquino, encontramos una conclusión no explicitada por Aristóteles (o por el propio Aquinate): la definición de lugar como “primer límite inmóvil del continente” se aplica al universo como el Todo. Esto es, uniendo las definiciones de *lugar* de la *Physica*, y de *universo* en *De Coelo*, decimos que el último límite del continente inmóvil es el *ouranós* como el Todo (tercer sentido de cielo), siendo entonces la definición del lugar la propia del universo como la totalidad de lo existente.

Aristóteles mismo rozó esta conclusión al tratar las dificultades del lugar como accidente: “No existe nada fuera del todo entero, y por ello todo está en el mundo, pues el mundo es probablemente el todo. Pero el mundo no es el lugar, sino algo último del mundo que toca el cuerpo movable (límite en reposo)” (Aristóteles, *Physica*, IV, 5, 212b 16-20).

Aquí parece que se refiere al Todo en el primer sentido de cielo, y el lugar entonces se identificaría con ese sentido. En efecto, dice que el mundo es el todo y que no está en ninguna parte, pero afirma que no es el lugar, sino más bien un límite interior que toca al cuerpo en movimiento. Sin embargo, con esa afirmación regresaríamos al problema que Santo Tomás evita en su *Comentario a la Física*, a saber, que el lugar fuese una *superficie* del continente y un *recipiente* móvil. Por eso, sería más viable decir que el universo es el Todo, constituyendo *el* lugar por excelencia, siendo en este caso convertibles las definiciones aristotélicas de lugar y de universo.

BIBLIOGRAFÍA

- AQUINATIS, SANCTI THOMAE, *Commentarium In Libros Physicorum Aristotelis*, Milano: Marietti, 1950.
- AQUINO, TOMÁS DE, *Comentario a la Física de Aristóteles*, trad., est. prel. y notas de Celina A. Lértora, Pamplona: Eunsa, 2001.
- ARISTÓTELES, *Acerca del Cielo, Meteorológicos*, introd., trad. y notas de Miguel Candel, Madrid: Gredos, 1996. (Citado como *De Coelo*).

- , *Aristotelis Opera Omnia graece et latine cum indice nominum et rerum absolutissimo*, 5 vols., August Firmin Didot, Paris: Instituto Franciae Typographo, 1874-1878.
- , *Aristotelis Opera*, 5 vols., ex recensione Immanuelis Bekkeri, edidit, Berlin: Academia Regia Borussica, 1831-1870.
- , *Física*, rev. y trad. por José Luis Calvo Martínez, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996. (Citado como *Physica*).
- , *Metafísica*, Versión de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos, 1991. (Citado como *Metaphysica*).
- AVERROES, *Aristotelis Opera cum Averroes Cordubensis Commentariis*, IV, *Aristotelis de Physico Audito Commentarius*, Venetiis: Junctas, 1567, Frankfurt: Minerva, 1962.
- AVICENA, *Sufficientia*, Venetiis, 1508 (Frankfurt: Minerva, 1961).
- FORTENBAUGH, W. y R. W. SHARPLESS (eds.), *Theoprastus as a Natural Scientist*, New Brunswick and London: Rutgers, 1987.
- FURLEY, David, “Corollaries on Place and Time”, en *Philoponus*, New York: Cornell University Press, 1990.
- KIRK, C. S., J. E. RAVEN y M. SCHOFIELD, *Los filósofos presocráticos: historia crítica con selección de textos*, Madrid: Gredos, 1999.
- PLATÓN, *Timeo*, Trad., introd. y notas de Conrado Eggers Lan, Buenos Aires: Colihue, 1999.
- PSEUDO JUSTINO, *Refutación de ciertas doctrinas aristotélicas*, trad., introd. y comentario de Marcelo D. Boeri, Pamplona: Eunsa, 2002.
- SIMPLICIUS, *Corollaries on Place and Time*, trans. J. O. Urmson, New York: Cornell University Press, 1992.

Ideas escatológicas en la *Jerarquía eclesiástica* de Pseudo Dionisio

Pablo A. Cavallero
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina
CONICET

PRELIMINARES

El filósofo y teólogo anónimo, autor de un conjunto de tratados conocidos como *Corpus Areopagiticum* –por darse aquél el nombre de Dionisio del Areópago–, es uno de los padres de la mística occidental, ubicado, según recientes investigaciones, en el primer cuarto del siglo VI. El fin último de sus obras es mostrar cómo el cristiano puede llegar a la santidad, es decir, a la unión con Dios. Esta unión supone un proceso que él denomina *epistrophé*, ‘retorno, re-versión, con-versión’; proceso de retorno hacia Dios a partir del mundo creado. Ese proceso necesita de tres instancias denominadas purificación, iluminación y perfección o consagración. Las tres se dan en la vida terrenal del cristiano, pero la unión última, amorosa y misteriosa –por eso ‘mística’–, es de carácter escatológico, es decir, sólo se verifica en una vida post-terrenal.

En el primero de los tratados, *Los nombres divinos*, Dionisio fija las bases de este planteamiento, que parte de la convicción sobre la existencia de una vida *post mortem*. Esta vida no es una *metempsychosis* platónica, una ‘transposición de almas’ que supone una re-encarnación o re-somatización en algún

ser inferior o superior. Esta vida supone, en cambio, una resurrección que no es un regreso al mundo material, como si fueron las resurrecciones milagrosas realizadas por Jesús en beneficio de Lázaro o de la hija de Jairo o del hijo único de la viuda, quienes después murieron; sino una resurrección que implica el paso a otro plano. Ya Atenágoras, en su tratado *Sobre la resurrección*, insistía en que este concepto cristiano implica que tanto el alma como el cuerpo pasan a otro tipo de vida, una vida que ya no es *bíos* sino *zoé*.¹ Este fundamento queda claramente expresado también en *Los nombres divinos* VI 1, 191-192,² cuando Dionisio afirma que: “[Dios] nos tiene prometido que traspondrá hacia la totalmente perfecta vida e inmortalidad también lo por cierto más divino, que digo también a nosotros enteros, almas y los cuerpos conjugados”; “enteros”, es decir, toda la persona humana, con cuerpo y alma, como Jesús resucitado, cuyo cuerpo era tangible y podía alimentarse.³

De tal modo, el hombre puede recuperar su inmortalidad original, para lo cual debe pasar por la muerte física; pero además, gracias a la obra redentora de Cristo, imitándolo con su esfuerzo personal, puede concretar la *epistrophé* o camino de retorno a Dios, fuente de Vida e Inmortalidad.⁴

Sin embargo, no sabemos a partir de este primer tratado cómo se puede concretar ese proceso de *epistrophé*. La respuesta a esto comienza a darla el segundo tratado, habitualmente conocido como *Jerarquía celestial*, donde

¹ Sobre estos conceptos en el primer cristianismo, cf. Zañartu, “El concepto” y “Les concepts”. También se ocuparon del tema de la resurrección Metodio de Olimpia, Gregorio de Nisa (*Diálogo del alma y de la resurrección* y *Discurso catequético*), entre otros.

² Cito por la edición de Suchla, *Corpus Dionysiacum I*. Todas las traducciones son mías (cf. Cavallero, Pseudo Dionisio Areopagita, *Los nombres divinos*; el resto de los tratados está en prensa). El número romano indica el capítulo, el arábigo señala el parágrafo y los siguientes las páginas de la edición.

³ Este concepto reaparece en toda la teología cristiana; véase por ejemplo Tomás de Aquino: “Esta voluntad del Padre se cumplirá de igual modo y, por eso, añade y Yo lo resucitaré en el último día, porque quiere que no sólo en alma sino también en cuerpo tenga vida eterna (*Daniel* [12: 2] ‘de esos que se duermen en polvo se despertarán algunos para la vida eterna, en cambio otros para oprobio sempiterno’), como también Cristo resucitó” (*Comentario al Evangelio según san Juan*, nº 928).

⁴ Sobre la escatología en *Nombres divinos*, cf. Cavallero, “Muerte y vida”.

el místico expone las acciones que cumplen los ángeles.⁵ Allí califica a los hombres con el neologismo *philángeloi*, ‘amigos de los ángeles’, porque, de acuerdo con esta visión de Dionisio, son los ángeles los primeros en transmitir al hombre las revelaciones de Dios y quienes custodian al ser humano en su camino de imitación de Jesús: ellos, como “mediadores” (*proxenoúntes*), ayudan a que el hombre acoja la iluminación bíblica, se purifique de sus maldades y se perfeccione, se haga un *telouímenos*, un ‘iniciado’ en términos místicos, proceso que culminará tras la muerte.

EL TEMA EN LA JERARQUÍA ECLESIASTICA

Didácticamente, Dionisio baja desde el concepto teórico de la resurrección y de su logro mediante la *epistrophé* a un primer estadio de aprendizaje que es el transmitido por los ángeles; pero luego baja a un segundo nivel, en el que se enseña cómo son los hombres mismos quienes pueden llevar a cabo acciones que conducen a la resurrección escatológica. De esto se ocupa en el tercer tratado del *Corpus*, en el que nos centramos aquí y que es conocido tradicionalmente como *Jerarquía eclesiástica*.⁶

Las acciones posibles son de dos tipos: una es la recepción de lo que hoy llamamos ‘Sacramentos’, es decir, operaciones que ‘consagran’ a la persona, que la ayudan a ser ‘sacra’ porque transmiten la Gracia de Dios mediante un

⁵ Cf. Cavallero, “La escatología”. Sobre la estructuración jerárquica del mundo dionisiano, cf. Roques, *L'univers dionysien*.

⁶ Un anuncio previo de que las funciones eclesiásticas son paralelas a las angélicas se da ya en *Jerarquía celestial* XIII 4, como puente hacia el tercer tratado: “En efecto, nada absurdo hay si se dice que el serafín purifica al ‘teólogo’. Pues como Dios purifica a todos por ser causa de toda purificación y, más aún (pues usaré un ejemplo aproximativo), como se dice que nuestro jerarca, purificando o iluminando por medio de sus ministros o sacerdotes, purifica e ilumina él mismo las propias sagradas actividades de los órdenes consagrados por él asignados a él, así también el ángel que opera perfección en cuanto a la purificación del ‘teólogo’ atribuye la propia ciencia y potencia purificadora a Dios, por una parte, como causante, al serafín, por otra parte, como jerarca primiooperante”.

signo sensible; la otra está constituida por una serie de rituales referidos a los difuntos. Veamos esto con más detalle.

Al comienzo del tratado advierte Dionisio que existe una metodología que permite al cristiano perfeccionarse y ser operador de perfección (I 1);⁷ que tanto el ordenamiento angélico como el eclesiástico permiten la ‘divinización’ mediante un accionar jerárquico, es decir, por medio de una enseñanza jerárquicamente sucesiva brindada por los superiores a los inferiores, entendiendo por éstos a los más cercanos a la Fuente divina o a los más alejados (entre los ángeles) y a los más avanzados en el camino de perfección o a los menos avanzados (entre los hombres); pero, mientras que el ordenamiento angélico es incorpóreo e inteligible y actúa con esos mismos rasgos, el eclesiástico se vale de símbolos visibles para la transmisión de esa enseñanza, que es recibida por cada uno según su capacidad (I 2). El autor define la divinización como “la asimilación y unión a Dios” (I 3 y II 1),⁸ la cual, en el plano humano de la Iglesia, es transmitida mediante la enseñanza del Jerarca, *hierárkhes*, término que en Dionisio equivale a *epískopos*, ‘obispo’. Es importante que, para acceder a este proceso de perfeccionamiento, Dionisio señala la necesidad de una disposición previa, consistente en:

1. un abandono completo e irreversible de lo que se opone a la santificación (*tà enantía*);
2. un amor (*agápeis*) continuado, sostenido, por Dios y lo divino;
3. la contemplación de la Verdad, que ubique a los entes en su lugar propio (I 3).

Insiste Dionisio en que la fuente de esta divinización es Dios mismo, que la transmite a los ángeles de modo más inmediato e inmaterial, pero a los hombres por medio de sus oráculos, es decir, de la Biblia. Llama también ‘jerarcas’ a los ‘autores sagrados’, es decir, los autores de las Escrituras, inspirados por Dios, que hicieron uso de símbolos velados (I 4).

⁷ Seguimos la edición de Heil-Ritter, *Corpus Areopagiticum II*. Para esta frase véase I 3 (66: líneas 12-3) = II 1 (68: línea 17).

⁸ Cf. De Andia, *Hénosis*; Rico Pavés, *Semejanza a Dios*.

Una vez establecido que el camino de santificación es explicado por Dios mediante la Biblia, dice Dionisio expresamente que ‘la asimilación y unión a Dios’: “la alcanzaremos, según enseñan los divinos Oráculos, solamente con los afectos y con las sagradas prácticas de los venerabilísimos mandamientos” (II 1 = 68: líneas 17-19); es decir, mediante el amor a los mandamientos y su puesta en práctica, lo cual supone un ‘obrar’ concreto, posición netamente católica por cuanto advierte que no basta la mera fe.⁹ Si el punto de partida es el amor a Dios, éste se vuelca necesariamente a la práctica de sus mandamientos, advierte Dionisio.

Todo esto oficia como prólogo. En la segunda parte del capítulo II, nuestro autor anónimo pasa a tratar el “*mysterion* de la iluminación”, es decir, el ‘Sacramento del Bautismo’. Pero parte de que esto es posible, primero, porque Jesús accedió a la Encarnación, a la que llama *philanthropía*,¹⁰ ‘amor-a-la-humanidad’, de modo que quienes aceptan a Jesús tienen la posibilidad de hacerse hijos de Dios (II mist. 1¹¹); segundo, porque el interesado debe buscarse un ‘padrino’ (*anádokhos*, ‘garante’), un ya iniciado que lo conduzca ante el jerarca (II mist. 2). Describe luego el rito del bautismo:

- a) genuflexión del jerarca (II mist. 3);
- b) convocatoria del clero, para que colabore y dé gracias a Dios por el nuevo prosélito mediante un salmo;
- c) beso del altar e indagación de las intenciones del interesado (II mist. 4);
- d) auto-acusación del interesado acerca de su desconocimiento de Dios y de su vida inapropiada y pedido de conversión;
- e) advertencia del Obispo acerca de que su cambio debe ser integral e indagación sobre sus actitudes;
- f) imposición de manos y bendición;
- g) inscripción del bautizando y de su padrino (II mist. 5);
- h) súplica;

⁹ Véase la *Epístola* de Santiago.

¹⁰ Cf. Cavallero 2000-2001.

¹¹ A partir del cap. II, la estructura consta de dos partes: ‘misterio’ (= “mist.”) y ‘contemplación’ (= “cont.”), cada una con o sin división de párrafos.

- i) desnudamiento del bautizando, por parte de los ministros;
- j) triple renuncia a Satanás, por parte del bautizando, con las manos alzadas hacia Occidente;
- k) sumisión a Cristo por parte del bautizando, alzando sus manos hacia Oriente (II mist. 6);
- l) triple confesión del bautizando;
- m) oración, bendición e imposición de manos por parte del Obispo;
- n) unción con el santo óleo;
- o) bendición y consagración del agua de la pila bautismal, canto de salmos;
- p) triple inmersión, con proclama del nombre del bautizando;
- q) entrega del bautizado al padrino y bendición por parte del Obispo (II mist. 7).

Tras este detalle del rito, Dionisio pasa a su explicación en el sector que llama “contemplación”, en el cual aclara que el ritual trata del “Nacimiento-a-Dios”, dado que el Bautismo significa una purificación que permite –señalamos nosotros– un segundo nacimiento o nacimiento-en-el-Espíritu, como Jesús explicó a Nicodemo en el relato de Juan 3. Inspirado por la Luz divina, el Obispo la transmite por medio de sus enseñanzas (II cont. 3).

El Bautismo implica, pues, el primer paso para la santificación: es una purificación del mal, surgida de la renuncia a él. Obsérvese el símbolo de dirigirse hacia el Poniente, o sea hacia la oscuridad o ‘muerte’ de la luz, para indicar el reino del demonio; mientras que el Oriente, donde nace la luz, simboliza a Cristo, “luz del mundo” (Juan 8: 12), y el nuevo nacimiento del bautizado.

El segundo Sacramento tratado en detalle por Dionisio es la Eucaristía, a la que llama *teletón teleté* (cap. III, 79: línea 3), con un genitivo de excelencia que la Biblia toma del hebreo, ‘Iniciación de las iniciaciones’ o ‘Sacramento de los sacramentos’, es decir, el ‘sumo Sacramento’. Lo llama también *synaxis*, ‘congregación’, y *koinonía*, ‘comunión’, porque es el Sacramento que logra la mayor unión a Dios, dado que implica participar de la Luz.

Describe entonces los pasos de esta ceremonia:

- a) el Obispo, tras una plegaria ante el altar, inciensa todo el ámbito;
- b) él y el clero cantan salmos;
- c) los ministros o diáconos hacen las lecturas bíblicas;

- d) se retiran los catecúmenos, los posesos y los penitentes;
- e) toda la Asamblea presente recita el Credo (*homología*, 87: línea 24);
- f) se preparan el pan y el vino;
- g) plegaria del Obispo y mutua salutación con el ‘beso de la paz’;
- h) mención de los difuntos; lavado de manos y consagración del pan y del vino;
- i) distribución de la Eucaristía;
- j) acción de gracias (III mist.).

Estos pasos constituyen los que hoy se denominan “liturgia de la Palabra” y “liturgia de la Eucaristía” como las dos partes de la misa. Tras esta descripción, Dionisio pasa a la “contemplación”, es decir, a explicar el rito. La lectura de la Biblia purifica y enseña la virtud (III cont. 1); el recorrido que el Obispo hace del lugar para incensar y volver al altar, es símbolo de que la Divinidad se abaja a la creación pero sin perder su lugar, así como la Eucaristía sigue siendo Ella misma aunque se multiplique y distribuya, logrando con esto la unión de quienes la reciben; es decir, después de la *próodos* se vuelve con la *epistrophé* (III cont. 3). La Biblia ofrece diversas enseñanzas y los salmos son el elogio de lo divino (III cont. 4); las lecturas amplían lo elogiado por los salmos (III cont. 5); el Orden sagrado actúa como partera del catecúmeno (III mist. 6), mientras que el energúmeno¹² queda excluido de los ritos eucarísticos salvo de la escucha de la Biblia (III mist. 7); la mención de los difuntos señala la unión de los santos con Cristo (III mist. 9); el lavado de manos respeta el precepto del Antiguo Testamento y simboliza la necesidad de absoluta purificación ante Cristo (III mist. 10); el participar del Cuerpo y la Sangre consagradas por el Obispo significa identificarse con la vida modélica de Cristo (III mist. 12).

Este segundo Sacramento es fundamental en el proceso cuya culminación es escatológica, pues supone no sólo la asimilación de Aquello que es consumido en las apariencias de pan y vino, sino también la adecuación de la vida personal al modelo de vida que enseña Cristo. Si esto se logra, el progreso hacia la vida escatológica es muy firme.

¹² Tecnicismo que significa ‘poseído por las actividades demoníacas’.

El tercer rito destacado dentro de la liturgia es el que Dionisio llama *myrou teleté*, ‘Ceremonia del Perfume’, que consiste en llevar al altar el Perfume u óleo y hacer una plegaria y canto sobre él. El óleo, que será utilizado para diversas ceremonias de consagración, está oculto como deben estarlo los esfuerzos virtuosos de quienes tienden a lo divino y contemplan los secretos ocultos por el Perfume. La operación-perfeccionadora que hace el Perfume es contemplada por el clero y queda separada de la multitud (IV cont. 2), pero el Jerarca lleva el óleo por el recinto y retorna al altar para significar también de este modo la donación de la Divinidad que, sin embargo, queda inmutable. Los cantos y lecturas bíblicas, por su parte, ayudan a luchar contra las fuerzas opositoras, a purificarse y a elevarse a la contemplación (IV cont. 3). El Perfume es, además, imagen de Jesús en tanto fuente de las fragancias divinas para las inteligencias que las reciben (IV cont. 4). Las coberturas del Perfume representan a los Serafines, como así también los ministros que rodean al Obispo en la consagración (IV cont. 5-6), y todo esto simboliza que Jesús permanece inalterable en su divinidad a pesar de su encarnación (IV cont. 10). El óleo se suma a los pasos que van construyendo la vida escatológica del hombre al ser utilizado en el Bautismo. Dice Dionisio (IV cont. 10):

Por eso también, la merced y gracia operadora-de-perfección del sagrado Nacimiento-en-Dios se perfecciona en las divinísimas perfecciones del Perfume. Por ende, según creo, el Jerarca, al derramar en el purificador bautisterio el Perfume con cruciformes trazos, lleva a la vista de los contemplativos ojos a Jesús, que se sumerge incluso hasta la muerte misma por medio de la Cruz, en pro de nuestro nacimiento-en-Dios, arrancando de la deglución de la corruptora muerte –con el mismo descenso divino e indomitable– a los bautizados “en su muerte”, según el oculto Oráculo,¹³ y renovándolos bondadosamente hacia una existencia divina y eterna (102, líneas 8-16).

Es decir, el óleo, que se unge con la señal de la Cruz en el bautizando, significa la intervención de Jesús, que arranca de la muerte al neófito, gracias a su propio Sacrificio redentor, y lo renueva para una vida “divina y eterna”.

¹³ Cf. Romanos 6: 3, Colosenses 2: 12; Mateo 12: 40, Juan 1: 17.

Ésta será, en última instancia, una vida escatológica. Junto con Jesús entra en el bautizando el Espíritu Santo, quien santificó a Jesús-hombre (IV cont. 11). El óleo se suma así a la santificación del altar, de las ceremonias y de los bautizados (IV cont. 12).

El capítulo V se dedica a presentar los tres órdenes del clero (Obispos, Presbíteros y Diáconos), a los que llama Jerarcas, Sacerdotes y Ministros, y también a establecer la correlación entre esta jerarquía humano-eclesial y la señalada en el Antiguo Testamento. Señala las funciones de purificación, iluminación y perfección o consagración que se asignan a los órdenes del clero. Mediante el Bautismo, la Eucaristía y la Unción, se construye la unificación y comunión con la Divinidad. Lo que interesa de esto, desde una visión escatológica, es que los tres rangos del Sacramento del Orden Sagrado son instrumentos de Dios para ayudar al cristiano a recorrer la *epistrophé*, que concluirá en la unión *post-mortem*. En cierta manera, pueden considerarse colaboradores también los monjes, a cuya consagración se dedica el capítulo VI, pues si bien declara Dionisio que los monjes no son introductores de otros a la vida de perfección, sí acompañan a los sacerdotes desde su soledad unida a Dios (VI cont. 2).

Todas estas acciones sacramentales tienen efectos para la vida escatológica pero se aplican a los creyentes durante su vida. Cabe un segundo tipo de acciones, propias de la Iglesia, que colaboran para esa vida pero que se concretan cuando el beneficiario ya ha fallecido: son los ritos aplicados a los difuntos.

Dionisio distingue expresamente el destino de los fallecidos según la vida que hayan llevado. Para los “sagrados” (*hieroi*) asegura que (VII 1):

habiendo tenido una vida sagrada atentos a las verdaderas promesas de la Tearquía para contemplar su verdad en la resurrección acorde a ésta, van hacia el término de la muerte con seguridad y verdadera esperanza, en divina alegría, sabiendo que realmente lo suyo ha de estar al final de las sagradas lides en una vida totalmente perfecta y sin fin y en salvación mediante la futura resurrección, íntegra, de ellos. Pues las sagradas almas, pudiendo caer en un vuelco a cosas peores según la vida de aquí, tendrán en la regeneración un cambio muy deforme hacia lo Inmodificable. Por otra parte, recibirán a la vez su propia resurrección los cuerpos puros, de igual yugo y de igual marcha que las sagra-

das almas, inscriptos juntos y tras luchar juntos según sus divinos sudores en el inmodificable cimiento de las almas según la vida divina. Pues unidos con las sagradas almas a las que fueron unidos según la vida de aquí, devenidos miembros de Cristo recibirán la deiforme e incorruptible e inmortal y bienaventurada terminación. En efecto, en esto está la dormición de los sagrados, en alegría e imperturbadas esperanzas, llegando al término de las divinas lides (120: línea 16 – 121: línea 9).

Es decir, asegura la felicidad escatológica y reitera lo anticipado en *Nombres divinos*, que la resurrección se da en alma y en cuerpo. Niega luego la destrucción del alma, la metempsicosis y la concepción terrena de la otra vida. Y pasa a describir el rito aplicado a los piadosos difuntos.

Si eran sacerdotes, se los coloca ante el altar; si eran monjes o laicos, ante el santuario, sin aclarar si se refiere al atrio del templo o a la entrada del presbiterio, fuera del altar. Hay lectura de la Biblia, canto de salmos, proclama de los difuntos, súplica por el perdón de los pecados que haya tenido y por su ascenso al “seno de Abraham”; beso del difunto por parte de todos los presentes, unción del cuerpo, oración por todos y traslado del cadáver a un receptáculo apropiado. Los cantos y lecturas sirven también a los presentes, en tanto los preparan para su propio momento de la muerte (VII cont. 2). De estos ritos no participan los catecúmenos no bautizados, pero sí los bautizados penitentes, porque aquéllos les sirven para su propia reflexión y edificación (VII cont. 3). Insiste Dionisio en que el difunto recibirá en justicia su merecido, pero subraya el valor de la súplica que puedan hacer por él los piadosos (VII cont. 6), en particular el Obispo, y detalla que éste, sin estar “puro de mancilla”,¹⁴ sin embargo tiene prometido por la Biblia que se escucharán sus ruegos bien pedidos (VII cont. 7), así como tiene derecho de perdonar y de excomulgar (VII cont. 8). La unción final del difunto cierra el camino abierto con la unción previa a su Bautismo: aquí se lo fortalecía para la lucha; al morir, lo premia por sus luchas (VII cont. 8). A propósito del sepelio, insiste Dionisio en que el cuerpo debe acompañar al alma en la vida escatológica como lo acompañó en

¹⁴ Cf. *Job* 14: 4.

la vida terrena y destaca que por ello es el cuerpo humano el que recibe tanto la Eucaristía como la Unción, santificándose con ellos como el alma se santifica con la contemplación y ciencia y arribando así el hombre a una resurrección completa, en cuerpo y alma (VII cont. 9).

A través de este análisis creemos que quedan claras las ideas que Dionisio establece acerca del tema de la escatología en vinculación con la vida de la Iglesia:¹⁵

1) confirma el presupuesto planteado en *Los nombres divinos*, a saber:

- a) que existe una vida *post mortem* (*zoé*) porque el alma es eterna;
- b) que esa vida se adecuará a los esfuerzos llevados a cabo por el hombre en su vida terrena;
- c) que de la resurrección participa también el cuerpo, como compañero del alma en las luchas terrenales;

2) confirma que los ángeles son los primeros conocedores y primeros transmisores de la purificación, iluminación y perfección, es decir, de las acciones necesarias para el logro de la ‘asimilación y unión a Dios’, según quedó sentado en el segundo tratado, la *Jerarquía celestial*;

3) desarrolla lo anunciado en ese tratado, a saber, que la jerarquía de la Iglesia, en los diversos rangos del Orden Sagrado, realiza, de modo análogo a

¹⁵ Al tema de la escatología se refirió Stiglmayr, “Die Eschatologie”, pero limitándose a la *Jerarquía eclesiástica*, y concluyó (pp. 20-21): 1) que hay una resurrección general del cuerpo, para buenos y malos; 2) que el alma inmortal es unida de nuevo a su propio cuerpo tras la muerte y con él alcanza los gozos celestiales o los tormentos eternos; 3) la vida del justo en el cielo es eterna, en compañía de los ángeles, indescritiblemente bella y feliz, como premio a la fidelidad en la tierra; 4) también las penas de los malditos es eterna, en un abismo espantoso donde el diablo y serpientes hacen arder un fuego atormentador, a tal punto que el Salvador se mueve a compasión y desaprueba las condenas precipitadas por parte de los sacerdotes; 5) el alma del justo, ya antes de la resurrección del cuerpo, recibe su premio en la gozosa visión de Dios y las pequeñas manchas que conserve al pasar al otro mundo son disipadas por la plegaria de la Iglesia; 6) se presupone en Dionisio la existencia de un juicio especial tras la muerte y de un pre-estadio de completa felicidad; 7) el cuerpo del justo será glorificado, en la resurrección, como angélico, sin necesidad de comida ni bebida; 8) las verdades de la fe hacen confortante la muerte a los justos y tranquilizan a sus parientes, así como atemorizan al pecador y estimulan al arrepentimiento; 9) la diferencia de rango jerárquico se reflejará también en el cielo, al menos según parece surgir del pasaje 557 A Migne (= 123: líneas 18 ss. Heil-Ritter).

los rangos angélicos, operaciones que hacen efectiva aquellas purificación, iluminación y purificación; pero lo hacen mediante métodos sensibles, es decir, los Sacramentos, signos visibles de la acción divina;

4) de ellos, describe el Bautismo, la Eucaristía y la Unción, aplicables al hombre durante su vida, que simbolizan y realizan la purificación, la incorporación y el rescate o redención del bautizado;¹⁶

5) añade los ritos que favorecen la vida escatológica una vez difunta la persona: lecturas, cantos, súplicas, beso, unción y sepultura “del que se ha dormido”, ritos que además favorecen a los aún vivientes y los reconfortan.

Destacamos, finalmente, el connotativo uso del participio *kekoimeménos*, ‘el que se ha dormido’. En el griego clásico, el verbo *koimáo* significaba, en voz activa: a) ‘recostar’; b) ‘hacer descansar’; c) eufemísticamente, ‘hacer morir’; d) ‘calmar’; en voz pasiva: a) ‘acostarse’; b) ‘reposar’; c) ‘dormir un sueño profundo’; d) ‘velar al aire libre’. Pero es en el Nuevo Testamento donde, a partir de estos valores, se aplica por extensión a la idea de ‘dormir el sueño de la muerte’.¹⁷ Recordemos que ya desde Homero los griegos consideraban a *hýpnos* hermano de *thánatos*,¹⁸ por la similitud de efectos, transitorios en uno, definitivos en el otro. El cristianismo retoma ese vínculo pero destacando que quien muere habiéndose esforzado en sus obras por ser coherente con lo operado por los Sacramentos, solamente entra en un ‘sueño transitorio’, no definitivo, porque pasa de la *bíos* terrena a la *zoé* escatológica.

¹⁶ Son una ‘teúrgia’, una ‘acción divina’.

¹⁷ *Mateo* 27: 52 (*kekoimeménos*); *1 Tesalonicenses* 4: 13 (*koimethéntes*), etc.

¹⁸ Cf. *Iliada* 14: 231 ss., 16: 672; Hesíodo, *Teogonía* 212; Ésquilo, *Siete* 3, *Agamenón* 14, etc.

BIBLIOGRAFÍA

- CAVALLERO, PABLO, “*Philanthropía* en los *Nombres divinos* de Pseudo Dionisio”, *Byzantion Nea Hellás* 19-20, 2000-2001, 130-142.
- CAVALLERO, PABLO, “Muerte y vida en *Los nombres divinos* de Pseudo-Dionisio”, en Rodolfo Buzón *et al.* (eds.), *Los estudios clásicos ante el cambio de milenio. Vida, muerte, cultura*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2002, tomo I, 242-255.
- CAVALLERO, PABLO, “La escatología en el *Corpus Dionysianum*”, ponencia presentada a las VI Jornadas de Estudios Medievales convocadas por el DIMED-CONICET y la SAEMED, Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 5-7 de septiembre de 2005.
- DE ANDIA, YSABEL, *Henosis. L’union à Dieu chez Denys l’Aréopagite*, Leiden: Brill, 1996.
- HEIL, GÜNTHER-RITTER, ADOLF, *Corpus Dionysiacum II. De coelesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De mystica theologia, Epistulae*, Berlin: W. de Gruyter, 1991.
- PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Los nombres divinos*, traducción con estudio introductorio, notas y apéndice de Pablo Cavallero, Buenos Aires: Losada, 2006.
- RICO PAVÉS, JOSÉ, *Semejanza a Dios y divinización en el ‘Corpus Dionysiacum’*, Granada: Pontificia Universidad Gregoriana, 1998.
- ROQUES, RÉNÉ, *L’univers dionysien. Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*, Paris: Du Cerf, 1983.
- STIGLMAYR, J., “Die Eschatologie des Pseudo-Dionysius”, *Zeitschrift für katholische Theologie* 23, 1899, 1-21.
- SUCHLA, BEATE, *Corpus Dionysiacum I. De divinis nominibus*, Berlin: W. de Gruyter, 1990.
- TOMÁS DE AQUINO, *Comentario al Evangelio según san Juan*, traducción de P. Cavallero, Buenos Aires: Agape, 2006.
- ZAÑARTU, SERGIO, *El concepto de ‘Zoé’ en Ignacio de Antioquía*, Santiago de Chile: Facultad de Teología, 1975.
- ZAÑARTU, SERGIO, “Les concepts de vie et de mort chez Ignace d’Antioche”, *Vigiliae christianae* 33, 1979, 324-341.

*Expresiones de la cultura
y el pensamiento medievales*

se terminó de imprimir en mayo de 2010
en los talleres de Editorial Color, S.A. de C.V.

Naranjo 96 bis P.B. Col. Santa María
La Ribera, 06400 México, D.F.

Portada: Irma Eugenia Alva Valencia.

Tipografía y formación: El Atril Tipográfico, S.A. de C.V.

Cuidó la edición la Dirección de Publicaciones de
El Colegio de México.

ISBN: 978-607-462-098-6



Publicaciones de Medievalia

